

340

**PROGRAMA
DE EXPOSIÇÕES
DO CCSP**



Foto: Nina Gocke



Foto: Nina Gocke

34° PROGRAMA DE EXPOSIÇÕES | CENTRO CULTURAL SÃO PAULO | MOSTRA 2024 - 2025
23 de agosto a 23 de novembro de 2025

Período da exposição
Terça a sexta, das 10h às 20h
Sábado, domingo e feriados, das 10 às 18h
Piso Flávio de Carvalho e Piso Caio Graco
Grátis, Sem necessidade de retirada de ingressos

ARTISTAS SELECIONADOS(AS)

ALAN OJU
ALINE BAGRE
ANDRÉ FELIPE CARDOSO
DANI SHIROZONO
DESIRÉE FELDMANN
EDU SILVA
ELTON HIPÓLITO
ESTÊVÃO PARREIRAS
FEFA LINS
FLÁVIA VENTURA
GABRIELA SACCHETTO
GINA DINUCCI
JASI PEREIRA
JOÃO GUILHERME PARISI
LUCAS ALMEIDA
LUIZA SIGULEM
MARCEL DIOGO
MARIANA ROCHA
MESTRE AÉCIO DE ZAIRA
NITA MONTEIRO
PEDRO NEVES
TETÊ
TETÊ LIAN
VICTOR FIDELIS

BANCA DE AVALIAÇÃO
ALINE MORENO DE OLIVEIRA
ANA AVELAR
CLAUDINEI ROBERTO DA SILVA
MARIA ADELAIDE DO NASCIMENTO PONTES
ORLANDO MANESCHY
RAFAEL VITOR BARBOSA SOUSA
THAMIRES CORDEIRO NUNES

GRUPO DE CRÍTICA
ALEXANDRE ARAUJO BISPO
ALINE ALBUQUERQUE
ANA PAULA LOPES
DERI ANDRADE
GUSTAVO CABOCO
JOÃO VICTOR GUIMARÃES
KEYLA SOBRAL
MARCIO HARUM
MAYARA CARVALHO
PAULETE LINDACELVA
UILA
VÂNIA LEAL

SUMÁRIO

8	Um Programa de Exposições no coração da cidade, por José Mauro Gnaspini
9	Apresentação
10	Um salão afinado com a contemporaneidade, por Maria Adelaide Pontes
13	Um Programa para o futuro, por Maria Luiza Meneses
16	Infográfico de inscritos por região
18	ALAN OJU
20	Pense ao redor, por Uila Garcia
24	ALINE BAGRE
26	A linha que borda a trajetória da flecha, por Aline Albuquerque
30	ANDRÉ FELIPE CARDOSO
32	Do corpo da terra seca, por Keyla Sobral
36	DANI SHIROZONO
38	O que se esconde e se revela, por Marcio Harum
42	DESIRÉE FELDMANN
44	Desirée Feldmann e o aviamento das coisas, por Ana Paula Lopes
48	EDU SILVA
50	Edu Silva: [entre] a forma e o conteúdo, por Deri Andrade
54	ELTON HIPÓLITO
56	Processo de Tombamento, por Mayara Carvalho
62	ESTEVÃO PARREIRAS
64	Reze pela alma de todos que passaram antes por aqui..., por Marcio Harum
68	FEFA LINS
70	Corpo-fratura, tela-fração: a insurgência pictórica de Fefa Lins, por Paulete Lindacelva
74	FLÁVIA VENTURA
76	O corpo lambe, por Uila Garcia
80	GABRIELA SACCHETTO
82	Os exercícios da delicadeza de Gabriela Sacchetto, por Keyla Sobral

89	GINA DINUCCI
88	Permanência temporária, por Vânia Leal
92	JASI PEREIRA
94	Entremeios afora humano adentro Natureza, por João Victor Guimarães
100	JOÃO GUILHERME PARISI
102	O triunfo da figura humana, por Alexandre Araujo Bispo
106	LUCAS ALMEIDA
108	Combinar no samplear, por Ana Paula Lopes
112	LUIZA SIGULEM
114	“Mas como eu vou chegar até o espaço expositivo?”, por Gustavo Caboco
118	MARCEL DIOGO
120	Angoera, por Deri Andrade
124	MARIANA ROCHA
126	A pele como avesso, por João Victor Guimarães
132	Mestre Aécio de Zaira
134	“cada coisa ordinária é um elemento de estima”, por Aline Albuquerque
138	NITA MONTEIRO
140	A paixão de compor com restos e sobras, por Alexandre Araujo Bispo
144	PEDRO NEVES
146	Reino do fundo, por Vânia Leal
150	TETÊ
152	Tela azul: “eu sou o erro”, por Gustavo Caboco
156	TETÊ LIAN
158	Banzo, por Mayara Carvalho
162	VICTOR FIDELIS
164	Victor Fidelis e a beleza do ócio no cotidiano negro, por Paulete Lindacelva
168	Mapa da exposição
172	Legendas de obras
179	Grupo de crítica
183	Banca de avaliação
186	Quadro cronológico

Um Programa de Exposições no coração da cidade

Em sua gênese, o Centro Cultural São Paulo (CCSP) habita o imaginário paulista como espaço de fomento e visibilidade para a cena artística e cultural alternativa, emergente e independente. O laço com as produções novas, mas também aquelas marginais, que têm pouco ou nenhum espaço no cenário mainstream, compõem o espírito de novidade e experimentação inerente ao CCSP. Tal vivacidade e renovação vistas na programação cultural, que se mantém atualizada a cada tempo ao longo dos 43 anos da instituição, é encontrada também nos acervos. Como exemplo, há aqui coleções que ora se ampliam para acompanhar a cena artística, como a **Coleção de Arte da Cidade**, ora se mantém inalterados, gabinetes da memória cultural paulistana, como o **Arquivo Multimeios** e sua documentação das diversas linguagens artísticas em São Paulo, entre 1975 e 2008. O **Núcleo Memória** é a coleção que salvaguarda o histórico de ações do CCSP e corrobora com os princípios institucionais aqui comentados.

Como parte desse espírito, estão as ações de pesquisa, fomento e visibilização que complementam e fortalecem as práticas curatoriais no CCSP. Neste sentido, incontornável e longo é o Programa de Exposições, criado em 1990 pela então Divisão de Artes Plásticas, atual Curadoria de Artes Visuais. Nascido com o propósito de aproximar o público geral e a arte contemporânea, é o programa de incentivo às produções artísticas emergentes durante 35 anos ininterruptos. Neste tempo, tornou-se uma referência nacional, consolidando-se como plataforma de destaque a artistas de todo o país na maior capital da América Latina. A sua importância está inscrita na história das exposições e da crítica de arte no Brasil, e se mantém no tempo através da publicação de catálogos a cada mostra, contribuindo para a fortuna crítica de artistas em início de trajetória. No âmbito institucional, é um exemplo para as demais linguagens curatoriais, tanto a partir do formato de edital, quanto da possibilidade de mapeamento das produções atuais. Por fim, é a ação que converge, atualiza e reforça os princípios e o espírito do CCSP. Um espelho que ora replica, ora amplia os propósitos de um Centro Cultural no coração da cidade.

José Mauro Gnaspini
Diretor do Centro Cultural São Paulo

Apresentação

Desde 1990, o Edital Anual do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo tem como premissa principal abrir espaço para a apresentação de novos artistas visuais por meio de chamada pública. Ao longo de suas 34 edições, o programa consolidou-se como uma referência no cenário da arte contemporânea brasileira, revelando, a cada ano, novos nomes que se destacam no circuito de arte nacional.

Anualmente, são selecionadas 24 propostas de artistas visuais por uma Banca de Avaliação que se renova a cada edição. No 34º Programa de Exposições, a composição da banca contou com os curadores convidados, Claudinei Roberto da Silva, Orlando Maneschy e Ana Avelar; além dos representantes do Poder Público, Maria Adelaide do Nascimento Pontes, Rafael Vitor Barbosa Sousa, Thamires Cordeiro Nunes e Aline Moreno de Oliveira. O corpo de jurados analisou 265 propostas inscritas, sendo que, além dos critérios estabelecidos no edital, também estimou a valorização da pluralidade de visualidades, materialidades e origens geográficas.

O resultado da seleção pode ser apreciado pelo público na presente Mostra do 34º Programa de Exposições do CCSP, composta de 24 exposições individuais simultâneas dos artistas selecionados, sendo: Alan Oju, Dispositivos; Aline Bagre, Senhorinha; André Felipe Cardoso, Do corpo da terra seca; Dani Shirozono, O que se esconde e se revela; Desirée Feldmann, Tecnologias temporais; Edu Silva, [entre]; Elton Hipólito, Processo de Tombamento; Estêvão Parreiras, Reze pela alma de todos que passaram antes por aqui; Fefa Lins, Fração; Flávia Ventura, Formas de lamber o tempo; Gabriela Sacchetto, Exercícios de atenção; Gina Dinucci, Permanência temporária; Jasi Pereira, Cabeça Cabaça; João Guilherme Parisi, Para governar a natureza com pés de ferro; Lucas Almeida, Combinações; Luiza Sigulem, Jeito de corpo; Marcel Diogo, Angoera; Mariana Rocha, Pele inquieta; Mestre Aécio de Zaira, Rabecas da Chapada; Nita Monteiro, Somos todos carne da terra e luz do sol; Pedro Neves, Reino do Fundo; tetê, Poema Longa-Metragem; Tetê Lian, Banzo; Victor Fidelis, Quando a Lua nos sorriu.

A Mostra, sob o arranjo de individuais simultâneas, ocupa os dois pavimentos expositivos do Centro Cultural, Piso Caio Graco e Piso Flávio de Carvalho, e apresenta um significativo conjunto de obras que expressam a produção contemporânea das artes visuais na atualidade.

Um salão afinado com a contemporaneidade

O Edital Anual do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo, idealizado e implementado em 1990 por Sônia Salzstein Goldberg¹, completa 35 anos. Pensado como um instrumento para que a arte contemporânea brasileira pudesse se irradiar em um espaço público, com uma presença mais incisiva na vida cultural do país, o edital foi a ponta de lança dessa tendência, hoje, inserida no cotidiano do circuito artístico/cultural.

Durante três décadas, o exitoso Edital de incentivo a exposições de artistas emergentes consistiu em um programa estruturado em três mostras ao longo de cada ano. Os artistas selecionados eram divididos em grupos que compunham as três mostras realizadas no decorrer do ano. Paralelamente, nomes consagrados, a convite da curadoria, apresentavam projetos recentes. O objetivo era oferecer ao público do CCSP um repertório ampliado da produção artística contemporânea, além de estimular o diálogo entre diferentes gerações de artistas.

Até 2007, aproximadamente, o Programa opera em um formato que compreende uma programação com três mostras ao ano compostas de artistas selecionados e convidados, e, paralelamente às exposições acontecem encontros com artistas, debates e workshops com o intento de aprofundar questões pertinentes à produção artística contemporânea e aproximar o público.

Com a reestruturação organizacional² do CCSP em 2008, curadoria, ação educativa e acervo passaram a ser núcleos distintos e autônomos na nova estrutura. Sob coordenação da curadoria de artes visuais, o Edital passa a assimilar programas de residência artística, projeto curatorial, prêmio pesquisador, além das individuais simultâneas. A partir de 2017, o Edital volta a contemplar somente projetos de exposições individuais, agrupados em duas mostras no ano.

Com a pandemia de Covid-19 e a necessidade de adequação às restrições impostas, entre outros fatores, este formato foi migrando para um modelo de mostra única a partir das edições de 2020 e 2021 – com exceção do Edital de 2022, dividido em duas mostras. Até essa edição, projetos de artistas convidados eram expostos paralelamente às propostas selecionadas.

Atualmente, o Edital se realiza em formato de mostra única composta somente dos 24 projetos selecionados. Com defasagem de um ano, a mostra do edital de 2023 foi realizada em 2024 e a do edital de 2024 é realizada neste ano de 2025. Sua configuração atual, de caráter panorâmico, ocupa os dois andares expositivos do

edifício, Piso Caio Graco e Piso Flávio de Carvalho, e possibilita uma visão abrangente do conjunto de obras em diversas linguagens. Essa disposição tem sido bem recebida tanto pelo público quanto pelos artistas. O que, em certa medida, orienta a curadoria de artes visuais a adotar o formato de mostra panorâmica para o 34º Programa de Exposições e para as próximas edições.

Nesse sentido, o Programa de Exposições do CCSP tem se aproximado mais de um formato de salão de arte do que um programa serial de mostras e ações correlatas a se realizarem ao longo do ano. Isso se deve ao fato de ter se tornado mais condensado no tempo, com duração mais curta e, ao mesmo tempo, mais extenso espacialmente. Em que pese seus formatos ao longo desses anos, seu pioneirismo enquanto edital público de estímulo às artes visuais inspira, ainda hoje, novos editais, enquanto cumpre o papel de grande salão nacional de arte dos tempos atuais. Como plataforma de prospecção artística, entre os 700 artistas selecionados que passaram pelo Centro Cultural São Paulo nesse arco de tempo, o Programa de Exposições lançou diversos nomes, hoje, consagrados da arte brasileira.

Os artistas selecionados contam com acompanhamento curatorial e expográfico, além de acompanhamento crítico. Estimulando também a crítica de arte, o Programa possui um grupo de crítica, profissionais especializados que acompanham o trabalho dos artistas e produzem textos críticos para o catálogo da mostra. O grupo, com doze membros, tem alternâncias de integrantes a cada ano e é formado a convite da curadoria de Artes Visuais. Nesta edição, colaboram para a escrita de textos para o catálogo: Alexandre Araujo Bispo, Aline Albuquerque, Ana Paula Lopes, Deri Andrade, Gustavo Caboco, João Victor Guimarães, Keyla Sobral, Marcio Harum, Mayara Carvalho, Paulete Lindacelva, Uila e Vânia Leal.

A presente mostra, sob arranjo de múltiplas individuais, se estende por dois pavimentos do prédio: Piso Caio Graco e Piso Flávio de Carvalho. No Piso Caio Graco o espectador é convidado a atravessar a cruzada de emblemas ressignificados em concretudes formais de Alan Oju; caminhar macio pelos pés pictóricos de João Guilherme Parisi; encontrar Dom Sebastião encantado na pintura de Pedro Neves; percorrer narrativas dissidentes nos autorretratos de Fefa Lins; colocar-se entre o peso e a densidade de opostos confrontados na geometria concreta de Edu Silva; avistar a constelação têxtil de Desirée Feldmann; mergulhar nas formas viscerais e cores vibrantes de Mariana Rocha; visitar as ruínas em suspensão nas telas de Elton Hipólito; viajar pelas veladuras

das paisagens de Dani Shirozono e permanecer entre o ocidente e o oriente transitório de Gina Dinucci impresso em grandes monotípias e duetos de cigarras.

No Piso Flavio de Carvalho encontram-se obras de menor escala que pedem não apenas um pé direito mais baixo, mas um exercício de atenção como as pinturas-objetos de Gabriela Sacchetto habitadas por paisagens urbanas diminutas; na continuidade desse passeio há os encontros noturnos celebrados na pintura de Victor Fidélis, iluminados pelo sorriso da lua; na sequência o espectador é levado ao território de Jasi Pereira cartografado em isogravuras e povoado por cabaças cabeças, esculturas orgânicas enraizadas na tradição quilombola; mais adiante, assentado no Cerrado, André Felipe Cardoso colhe do corpo da terra procedimentos que estruturam uma obra carregada de ruralidades; massas sensuais de cores e corpos sem contorno se deixam espiar nas pinturas instalativas de Flavia Ventura; a poesia sai da página e salta para monitores de TV como um erro no sistema no poema de longa metragem de tetê; ondas sonoras e marítimas afrodiaspóricas se manifestam na instalação de Tetê Lian e convidam o público às imagens fantasmagóricas evocadas; ao lado, o sampleado visual de Lucas Almeida detêm atenção com as combinações de suas assemblage em carvão e papelão; as esculturas sonoras nas rabecas inventadas de Mestre Aécio de Zaira transportam ao imaginário da Chapada; Estevão Parreiras em seus desenhos como orações em figuras de ex-voto eleva a expressiva técnica do desenho e conduz o público à contemplação; atraído pelo hiperrealismo pop de alimentos ultra processados de Marcel Diogo, o espectador é seduzido e repellido às prateleiras de consumo; na fotografia de Luiza Sigulem, o transeunte do CCSP é desafiado a olhar sob a perspectiva do cadeirante; ainda nesse percurso pelo Piso Flávio de Carvalho é possível apreciar as fantásticas narrativas têxteis de Aline Bagre e de Nita Monteiro.

Confira os textos críticos do Grupo de Crítica sobre os trabalhos dos artistas, leituras críticas que permitem saber mais sobre a obra de cada selecionado. Além de uma análise do Programa de Exposições assinado por Maria Luiza Meneses, que faz uma abordagem sobre este edital que estimulou a criação de projetos semelhantes em todo o país e transformou-se em um ponto de referência no circuito cultural de São Paulo.

Artistas, críticos e júri desta e outras edições podem ser também conferidos ao final desta publicação, que traz um quadro cronológico de 1990 a 2025 do Programa de Exposições com a relação de nomes que já passaram pelo Centro Cultural por meio deste edital pioneiro em sua

vocação contemporânea. Vida longa ao mais importante edital municipal de estímulo às artes visuais de abrangência nacional, que contempla artistas do Brasil inteiro. Que venham mais editais assim!

Maria Adelaide Pontes
Curadora de artes visuais do Centro
Cultural São Paulo

¹ Sônia Salzstein dirigiu a Divisão de Artes Plásticas do CCSP entre 1989 e 1992, com José Américo Motta Pessanha (1932 – 1993) à frente do Centro Cultural São Paulo e Marilena Chauí na Secretaria Municipal de Cultura, no mesmo período. O Edital, implementado em 1990, é objeto teórico/prático de sua dissertação de mestrado “Arte, Instituição e Modernização Cultural no Brasil / Uma Experiência Institucional”, apresentada no Departamento de Filosofia, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, em 1994, sob orientação de Marilena Chauí. Atualmente, Salzstein é Professora Titular aposentada do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, atuando nas áreas de História da Arte e Teoria da Arte, com foco especial na arte moderna e contemporânea.

² Sobre a reorganização do CCSP em 2008 acessar o link <https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/decreto-49492-de-15-de-maio-de-2008>

Um Programa para o futuro

Em 2024, o Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo (CCSP) chegou à sua 34ª edição com o formato de mostra única realizada em 2025. Ao todo, são 35 anos consecutivos de existência e recorrência do mais longo fomento à formação, visibilidade, difusão, elaboração de fortuna crítica e incentivo à produção de artistas emergentes no Brasil. A importância e o prestígio cultivados ao longo de décadas são certificados, entre outros, por dois fatores principais.

O primeiro é o desenvolvimento e a projeção de artistas que participaram do Programa em momentos decisivos de suas trajetórias, seja no início de suas carreiras, seja em etapas que impulsionaram sua visibilidade. Um exemplo incontornável é o da artista Rosana Paulino, selecionada em 1994, quando ainda era estudante. Na época, entre as obras expostas no CCSP estava a emblemática Parede da Memória (1994), primeira versão do trabalho que atualmente compõem o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Desde a passagem pelo Programa, sua trajetória ganhou destaque nacional e internacional, culminando na participação na 35ª Bienal de São Paulo, em 2023, e na recente nomeação para o Pavilhão do Brasil, na Bienal de Veneza, em 2026. Suas obras integram importantes acervos, como a Coleção de Arte da Cidade de São Paulo (antiga Pinacoteca Municipal), a Pinacoteca do Estado de São Paulo e diversas coleções públicas e privadas ao redor do mundo. Sua passagem pelo Programa quatro anos após o início do mesmo, é um indício do primor na avaliação da Comissão de Seleção ao reconhecer qualidade e relevância na produção de artistas em início de carreira.

O segundo fator é a criação, por diversas cidades e instituições do país, de programas inspirados no modelo do Programa de Exposições do CCSP. Entre os exemplos, destacam-se: o Programa de Exposições da Galeria de Artes Antônio Sibasolly, em Anápolis (GO), criado em 2021; o Programa de Exposições do Centro Cultural do Cariri - Sérvulo Esmeraldo (CE), iniciado em 2024; o Programa de Exposições do Museu de Arte de Ribeirão Preto (SP), em atividade desde 2003; e a Temporada de Projetos do Paço das Artes, na capital paulista, que em 2025 alcançou sua 29ª edição. A adoção desse modelo por outras instituições culturais públicas, ainda que com adaptações aos contextos locais e sempre em formato de edital, revela a relevância da iniciativa original. O gesto de replicação evidencia a necessidade contínua de incentivo à pesquisa, à produção e à difusão de obras e artistas das artes visuais no país.

Neste ponto, é fundamental destacar que o Programa de Exposições do CCSP nasce inspirado nas práticas institucionais da Fundação Nacional das Artes (Funarte) através da Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP), com destaque para

as gestões de Iole de Freitas, Paulo Herkenhoff e Paulo Sérgio Duarte, conforme indica Sônia Salzstein em depoimento (CCSP, 2010):

“se houve algum modesto avanço para o meio cultural no projeto de artes visuais do CCSP, ele se deve ao compromisso com uma visada pública, com uma visada de larga escala, que contava com o lastro promissor daquelas gestões.” (Idem).

Para Andriani (2010), o INAP foi responsável por “(...) implantar uma política cultural que abarcava as novas linguagens de artes plásticas que não usufruíam os espaços públicos naquele momento e no intenso esforço de levar a atuação da instituição aos estados da Federação menos favorecidos em políticas públicas culturais”. Esta última parte faz referência à dedicação da Funarte com a descentralização do eixo Rio-São Paulo. Neste sentido, os diferenciais que mantêm o destaque do programa sediado no Centro Cultural São Paulo e o vínculo com as ações da Funarte, são: o fato de ser o único em todo o país no qual os recursos públicos da municipalidade são dedicados ao incentivo de produções a nível nacional; e o interesse pela experimentação e radicalidade artística contemporânea.

Inicialmente, o Programa de Exposições selecionava os participantes por meio da entrega e avaliação de portfólios. Ao longo dos anos, o foco passou a ser as proposições e projetos enviados pelos artistas. As inscrições, que antes eram feitas exclusivamente por correio ou entrega presencial, passaram a contar, a partir de 2020, com a opção de submissão virtual. Essa mudança ampliou significativamente o acesso ao Programa, bem como o alcance e o conhecimento coletivo sobre suas ações. A soma das particularidades do Programa, tem permitido o intercâmbio na capital paulista de artistas das regiões Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Sul, outros estados da região Sudeste e artistas do interior de São Paulo, em interação direta com o campo artístico concentrado na maior cidade da América Latina. Essa característica distinta aos demais programas, reflete desde sua fundação em 1990 o interesse e o compromisso com o incentivo à produção, a formação e a difusão da arte contemporânea emergente em todo o país. Um Programa que nasceu do reconhecimento de trajetórias anteriores, voltado para a construção do futuro.

Maria Luiza Meneses

Curadora-assistente de artes visuais
do Centro Cultural São Paulo

Referências bibliográficas

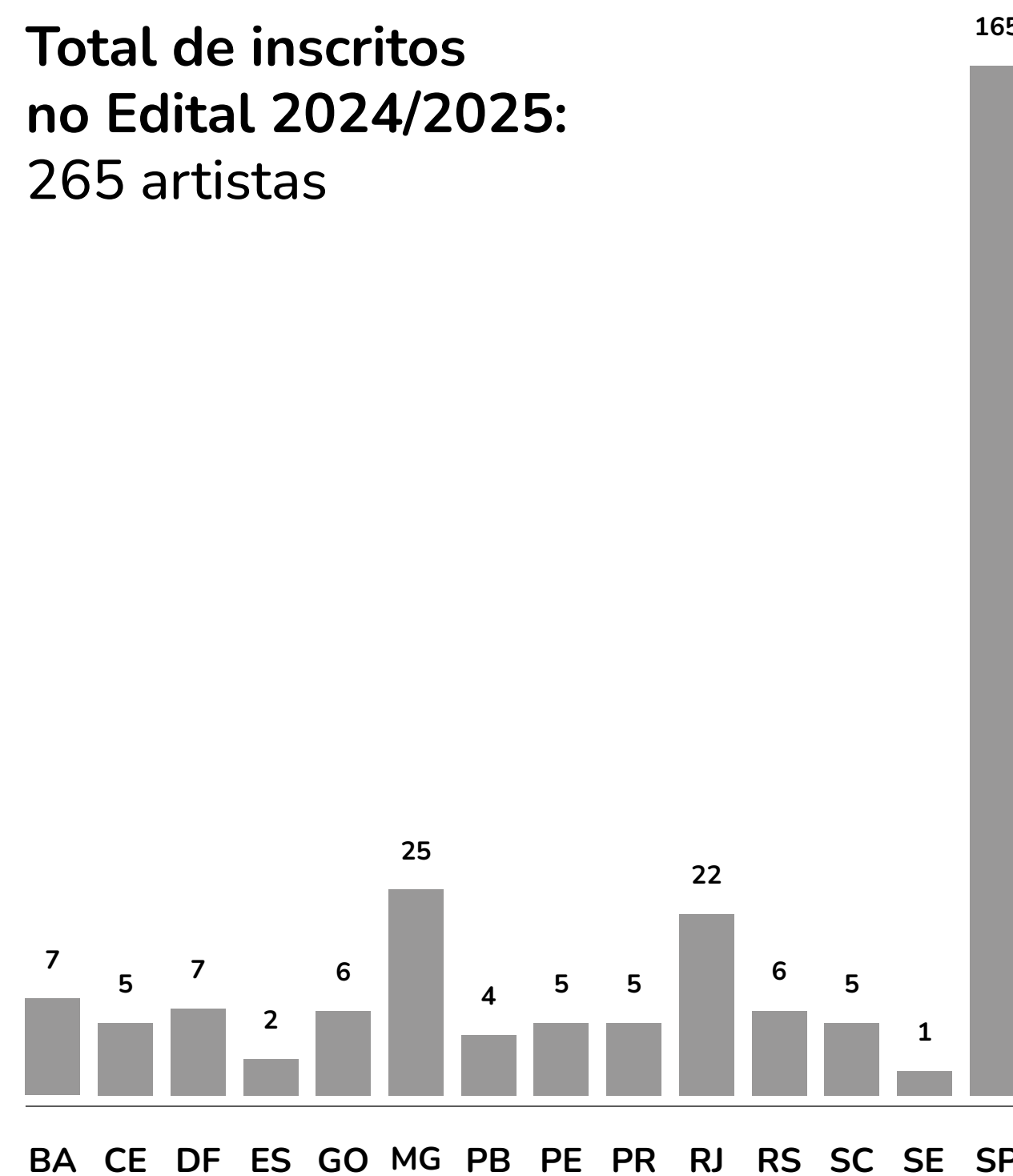
ANDRIANI, André Guilles Troysi de Campos. A atuação da FUNARTE através do INAP no desenvolvimento cultural da arte brasileira contemporânea nas décadas de 70 e 80 e interações políticas com a ABAPP. 2010. 240 p. Campinas, SP. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/778389>

SALZSTEIN, Sônia. Depoimento. 2010. pp. 9-10. São Paulo: Centro Cultural São Paulo.

Infográfico de inscritos por região

Editais 2024/2025

Total de inscritos
no Edital 2024/2025:
265 artistas





Alan Oju

Dispositivos

(Santo André, SP, 1985, reside em São Paulo)

Mestre em Poéticas Visuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo - ECA - USP e graduado em História pela Fundação Santo André - FSA. Utiliza métodos cartográficos para produzir a partir da experiência urbana: intervenções, fotografias, vídeos, performances, pinturas, objetos e instalações. Tem como eixo central a investigação dos processos de subjetivação que emergem nas relações com o espaço urbano e o modo como estruturas de poder e construções ideológicas operam nesses atravessamentos.

Na exposição Dispositivos, o artista investiga a complexidade das formas simbólicas das bandeiras ao longo do tempo, refletindo sobre seu papel na construção de identidades, poder e ideologia. A proposta transcende a análise iconográfica, concentrando-se no âmbito semântico/ significado das bandeiras, seus impactos na subjetividade e nas relações sociais.



série Anacrônicos, 2025
concreto
39 x 24,5 x 3,5 cm (cada)
Créditos: Carlos de Jesus

Pense ao redor

Uila Garcia

Pensar e refletir são gestos humanos simples e espontâneos. Embora distintos, aqui os entendemos como o exercício de processar e reorganizar imagens em nossa memória e mente para construir uma noção da realidade. Contudo, esse processo se torna artificial à medida que o cotidiano é codificado. Nossas agendas lotadas e objetivos predefinidos acabam por ordenar as imagens e limitar o pensar como via. É essa limitação que explica, por exemplo, a indiferença à taxa de mortalidade em uma região, ou a incapacidade de se questionar sobre os próprios sonhos.

A arte nos ajuda a pensar e a produção artística contemporânea, em diálogo com as grandes exposições internacionais, têm assumido o tom informativo-reflexivo da plasticidade da forma. Seu caráter pedagógico, entretanto, é tão antigo quanto os registros mais antigos da humanidade. O artista visual Alan Oju (1985) se vale desse atributo ao nos convidar a observar o entorno. Natural de Santo André, região metropolitana de São Paulo, toma o espaço urbano como tema central de sua proposta estética. Esse tema, aliás, é antigo na história da arte: a pintura de paisagem é talvez o exemplo mais conhecido do interesse pela observação do espaço habitado. Oju, no entanto, abdica do figurativo e encaminha seus desenhos para uma vertente próxima do abstrato, sem abrir mão do símbolo e do ícone, estreitando as fronteiras entre as categorias. Mais ainda: presentifica seu tema empiricamente. A matéria é seu principal discurso, como veremos.

Se a feitura e a apreciação da arte se sustentam no verbo pensar, o convite de Oju a refletir sobre as cidades é também um convite a observá-las. Ao aceitarmos sua proposta para perceber o espaço urbano, somos levados a rever códigos ordinários, acordos coletivos e imagens repetidas. Sua série fotográfica Janelas (2014), embora não esteja presente no 34º Programa de Exposições do CCSP, exemplifica bem esse discurso estético. Utilizando muros como parede expositiva, Oju emoldura as paisagens atrás deles, criando literalmente uma janela no concreto. O resultado ironiza o muro, zombando de sua funcionalidade básica: barrar a passagem do olhar. Isso faz você pensar no muro?

Para a mostra cujo catálogo você tem em mãos, Oju prossegue a investigação perceptiva do espaço ao redor, acentuando sua materialidade e simbologia. Ele cita a cidade indiretamente, é verdade, mas a compreende como camada de um todo mais amplo, anterior e intencional. Por isso, muitas vezes podemos defini-lo enquanto abstrato. Defendo que sua posição temporal, no século XXI, se vale da abstração inerente à própria realidade contemporânea. Suas linguagens se tornam legíveis justamente quando reconhecemos a máquina urbana e seus sistemas operacionais em ação.

Desde o século passado, os espaços urbanos transformam-se em grande velocidade. Em alguns casos, essas metamorfoses ultrapassam o tempo de uma geração, adquirindo novos formatos a cada ano. Assim, uma cidade pode se modificar, “envelhecendo” antes de muitas pessoas. É comum que imigrantes não reconheçam suas regiões natais ao regressarem, mesmo após poucos anos. Instalações de grandes franquias, reformas, viadutos, prédios, rodovias, asfaltamento, postes, sinalizações, construções e demolições, desalojamentos, ocupações, alterações de ruas e monumentos... Ironia: o concreto, símbolo de resistência e permanência, adquire, na paisagem pós-moderna, moldes efêmeros. A funcionalidade se funde ao apelo da grande máquina estética da construção civil.

Não é possível pensar os espaços coletivos sem mencionar seu aspecto público. O que significa algo “público” no espaço coletivo? Pertence a todas? Etimologicamente, o espaço público se diferencia do privado porque define o que pertence a cada um e o que pertence a todos. Uma casa é privada; uma praça, pública. Um carro é transporte privado; um ônibus, público. Em outras palavras, a cidade se estrutura a partir da distribuição dos pronomes possessivos: meu apartamento, sua kitnet. Seu avião, minha bicicleta. Meu quintal, nossa rua.

Considerar uma cidade é, portanto, reconhecer as diversas esferas públicas e privadas que se tornam palpáveis quando as individualidades circulam por ela. O aspecto público só ganha forma na medida em que o privado também o faz.

Retornar a Alan Oju, nesse ponto, reforça a relação entre perceber e pensar que abre esse texto. Entre suas obras expostas no CCSP, destaca-se Dispositivos (2024): uma instalação de manta vinílica, eletrodutos, conectores e concreto, organizada de modo a permitir passagens por dentro dela. O conjunto remete a um mastro. De baixo para cima: cimento cru em base quadrada, eletrodutos que sobem em linha reta, uma curva de 90º e, no topo, mantas. Cada uma possui formato e desenho distintos, evocando bandeiras. O conjunto de esculturas cria um campo com profundidade, vazamento e circulação.

Além da referência direta à construção civil, Oju reforça seu discurso sobre as cidades, adicionando um viés semiótico. Embora a bandeira seja o signo mais evidente, o cimento logo se revela peça-chave. Bandeira e cidade se conectam por eletrodutos. Numa espécie de vexilologia artística, o artista explora signos e associações entre Estado e fronteira, muro e casa, cidade e país.

No conjunto Anacrônicos (2024), formas semelhantes retornam fixadas em blocos de concreto. O artista pinta o cimento, criando uma espécie de baixo-relevo que lembra bandeirinhas

juninas. De menor escala e fixadas na parede, as peças funcionam como catálogo de formas, em diálogo com Dispositivos.

Em um outro conjunto de peças feitas por Oju, também ausente da presente exposição, Ecos (2024), a lógica anterior se repete, mas os desenhos são mais abstratos e dinâmicos, lembrando relâmpagos ou frequências cardíacas. Nesta série, o concreto divide espaço com a massa acrílica, que cria relevos sobrepostos ao bloco. O efeito, obtido por impressão direta, remete à xilogravura. O conjunto amplia as possibilidades de leitura, já que é comumente exibido expondo as impressões e matrizes. Para o 34º Programa de Exposições do CCSP optou-se por incluir apenas as matrizes, intensificando o uso do baixo relevo nas modulações das formas no concreto, como um côncavo desenhado.

Assim, reafirmo: Oju traz o tema da cidade para a materialidade de suas obras e para a construção de signos do espaço urbano. A presença constante do concreto é prova disso. Mais ainda, ele desvia habilmente o conceito de “cidade” para além da paisagem visível, revelando-a como máquina de signos. No prédio do Centro Cultural de São Paulo, ademais, a proposta expositiva aqui comentada ganha camadas de diálogo com a arquitetura do local, seja pelas semelhanças do concreto cru nas paredes e pilastras, ou mesmo pelo diálogo direto com a rua por meio da transparência das paredes de vidro. Ou seja, o conjunto da instalação e das duas séries resultam num tipo de instalação maior, reafirmando e conectando as linguagens individuais das peças com o todo que formam.

Pensar, proponho, enfim, é um contínuo deslocamento da percepção. Na obra de Alan Oju, esse pensamento se torna tátil e simbólico: é o ato de recortar a realidade e reorganizar seus elementos em novas chaves de leitura. Ao nos convidar a atravessar, circular e reconhecer signos em objetos ordinários, o artista nos apresenta não apenas um comentário sobre a cidade, mas um método — um modo de pensá-la pela via das formas, materiais e signos que nela se acumulam.





Aline Bagre

Senhorinha

(Macaé, RJ, 1983, reside em Paraty, RJ)

Artista indígena do povo Goytacá. Sua produção investiga o feminino, o inconsciente, a natureza e as ancestralidades. Atua com arte têxtil, conduzindo grupos de criação e partilha de saberes bordados. Participou de exposições no Brasil e no exterior, com obras que tecem memória e território. A partir da técnica de bordado, a série Senhorinha aborda a memória ancestral como resistência diante do silêncio histórico. Inspirada em sua bisavó e na linhagem Goytacá, a artista revela uma presença indígena que persiste apesar do apagamento. O vermelho, extraído da lagoa da restinga com sua coloração avermelhada por nutrientes, e o preto da tinta do jenipapo, são cores vivas nas linhas da série — símbolos concretos de luta, terra e identidade. Cada ponto do bordado é um gesto firme contra o esquecimento e a violência colonial, reafirmando a permanência e a voz do seu povo.



A BORDO, 2024
bordado em algodão cru
30 x 30 x 2 cm
Crédito: Carlos de Jesus

A linha que borda a trajetória da flecha

Aline Albuquerque

*“Zombava, zombava/dos civilizados/
que se acham espertos/trancados nas
casas/os bens do natal,/que comem
as terras/as matas e os versos/de seus
ancestrais/e dizem “progresso!”/em
nome da ordem/vestindo a bandeira/que
os tem enganado/ao longo da história.”¹
(Suene Honorato)*

Ao realizar uma pesquisa através de sua história familiar, a artista acaba por acordar uma memória coletiva. O título da série “Senhorinha”, que também é o nome de sua avó, dá pistas do apagamento histórico sofrido por essa personagem que tem sua ancestralidade submetida a uma lógica colonial. O bordado, linguagem outrora relacionada aos afazeres femininos, e “bem comportados” também, é subvertido através de uma prática espontânea e enérgica, em que a sobreposição dos pontos, e a escolha das cores, vermelha e preta, reafirmam o desejo de contar uma outra história. A história que emerge das imagens é ambientada na região costeira do norte do estado do Rio de Janeiro, uma grande área de restinga, ecossistema litorâneo formado pela sedimentação de matéria arenosa depositada ao longo dos anos, que compõe uma importante faixa de vegetação entre o mar e o continente. Nessa área de natureza exuberante, viveram os Goitacá, etnia considerada extinta pela história oficial, mas que permanece bastante viva na memória de seus descendentes. Conta-se que os Goitacá eram muito resistentes às imposições coloniais, que eram conhecidos por sua ferocidade e pela habilidade na caça e na pesca. Ao adotar o nome de um peixe, o bagre, como seu próprio sobrenome, a artista evoca essa ascendência como um amuleto, a carregar consigo e a comunicar, já de partida, a intenção de suas práticas criativas.

A série “Senhorinha” constrói uma narrativa com elementos que evidenciam um movimento de resgate das próprias origens e o desejo de libertação de uma religiosidade, e de um modo de vida imposto pelo colonizador. Aline vai buscar na história da avó as pistas que orientam intuitivamente seu fazer artístico. Sua avó viveu tendo que “afogar” sua memória entre os costumes dos juruá, caracterizando uma violência tácita e perene, que tem como consequência um apagamento histórico que, aos poucos, faz desaparecer todo um modo de viver.

A contundência de seu desejo transparece na força das imagens que cria de modo tão espontâneo. A impressão que seu bordado transmite é direta como uma flecha, não há dúvidas, não há possíveis interpretações, há uma verdade que precisa vir à tona, e ela vem vermelha como a cor das restingas e preta como a tinta do Jenipapo. É como se o arco da flecha que Aline

lança fosse tensionado por seus ancestrais e sua trajetória traçasse uma linha em direção ao futuro. Essa linha vermelha da cor da restinga, mas vermelha também de sangue indígena derramado, que carrega em sua materialidade séculos de histórias de exploração, escravização e resistência, é usada pela artista para recontar a história de sua ancestralidade, que é a história de tantas pessoas brasileiras.

O gesto e o pensamento ficam conservados no bordado, assim como no artesanato praticado amplamente pelos povos originários, cuja compreensão de “arte” não dissocia o que é belo, do que é útil. Na série Senhorinha, há a força do gesto forjado na revolta contra as injustiças perpetradas e também a doçura de quem busca o colo de vó, em volume e densidade. Não basta um contorno delicado, é preciso preencher a forma, e não basta preencher a forma, é preciso sobrepor, reforçar, passar por cima uma e outra vez, é preciso insistir na imagem. É curioso como, ao nomear esse processo, e a procurar verbos que caibam nesse texto, identificamos uma total interação entre o fazer e o pensar, entre o resultado plástico do trabalho e a intenção com o qual foi criado. É preciso aprender a ouvir o que os trabalhos pedem: que matéria, que cores, que tamanho? Neste caso, as respostas estão muito bem formuladas.

O território da arte contemporânea tem sido fecundado pela urgência das lutas por verdades, memórias e justiça. Como disse o poeta Paulo Leminski: “Na luta de classes, todas as armas são boas: pedras, noites e poemas.” O trabalho de Aline Bagre, é um trabalho de quem luta com poesia e subjetividade, mas também com amor, exercendo uma militância sensível e veemente contra um inimigo histórico que ainda hoje ameaça o bem viver em nosso planeta. É, portanto, uma voz necessária, imprescindível, a se juntar com outras muitas, refazendo o mesmo gesto de insistência, sobreposição e preenchimento de espaços historicamente apagados.

¹ Trecho do poema N'ORÉ ÎUKAÎ XÚÊNE! (Não vão nos matar agora)/Suene Honorato- 1 ed.- São Paulo: Patuá, 2020





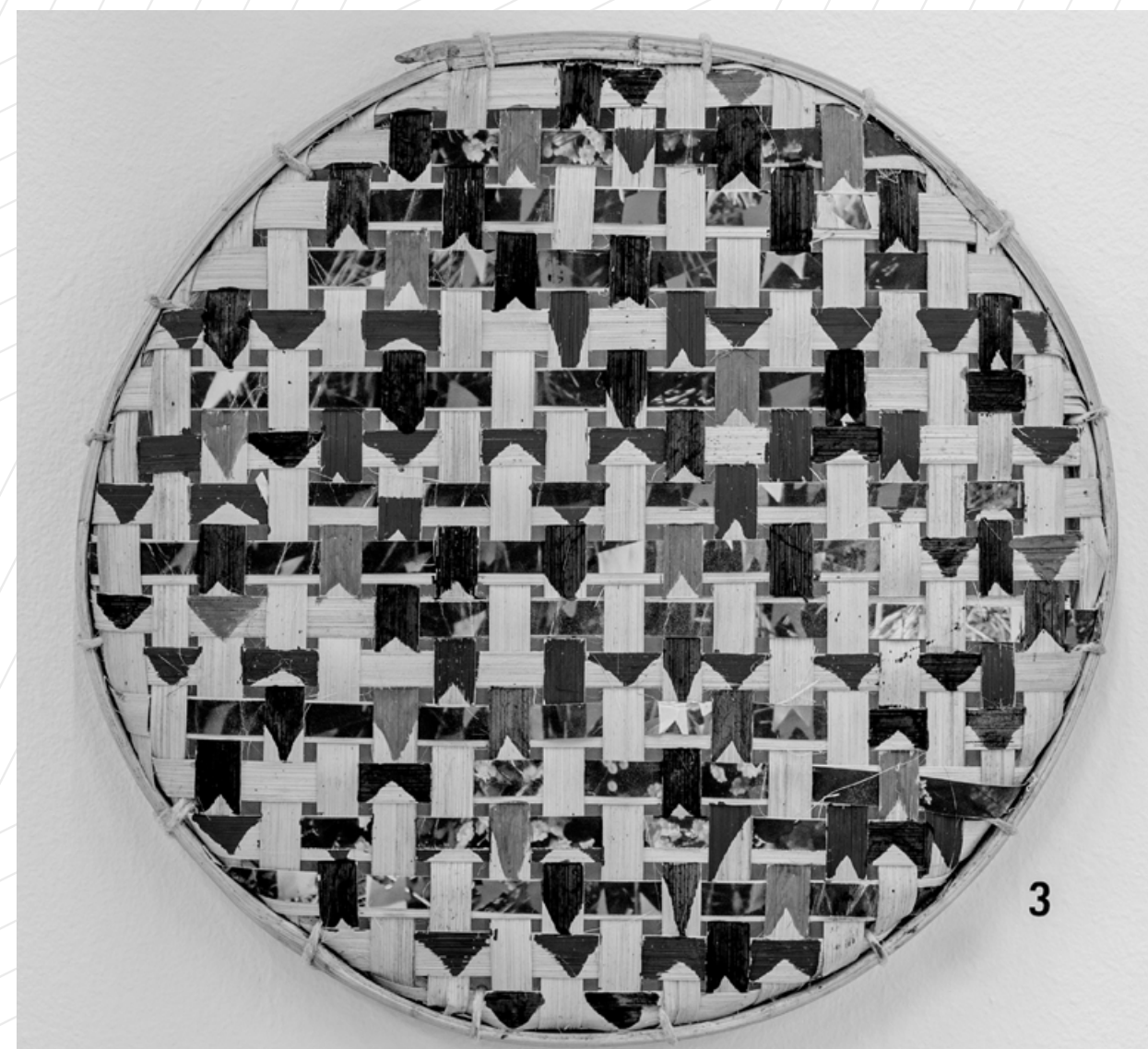
André Felipe Cardoso

Do corpo da terra seca

(Minaçu, GO, 1997, reside no Quilombo Alto Santana, em Goiás, GO)

Desenvolve pesquisas em torno dos saberes vinculados à terra e as ruralidades, e investiga as possibilidades de intervenção e ressignificação de imagens. Para isso, integra práticas ancestrais como caminho de ressignificação de memórias orais, a partir de objetos e materiais que coleta em seus deslocamentos, e conecta esses elementos a memórias pessoais e coletivas, vínculos afetivos, pertencimentos e a transformações das paisagens.

O conjunto de obras em do corpo da terra seca, nasce de um interesse pelos processos de ocupação e desocupação dos territórios rurais no Cerrado e a degradação do bioma como meio de apagamento dos saberes, tradições e identidades que configuram esta paisagem. Junto à reconfiguração de imagens preexistentes, o uso da palavra e de tecnologias ancestrais manuais aparecem como caminhos de articulação entre as temporalidades que habitam as ruralidades e suas presenças.



De Todas As Festas E De Todos Os Festejos, 2023

cestaria de taquara, recortes de livro, cola, nanquim, guache e acrílica
2 x 28,5 cm

Crédito: Carlos de Jesus

Do corpo da terra seca

Keyla Sobral

A exposição “Do Corpo da Terra Seca” de André Felipe Cardoso para o 34º Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo, tem a intenção de introduzir um pensamento crítico que nasce de ações e presenças dos corpos que habitam um bioma, que é extremamente seco como o do Cerrado, tentando remeter esse imaginário coletivo do território.

Cardoso apresenta um processo de pesquisa e de criação artística que vem desenvolvendo ao longo dos anos, com uma diversidade de suportes e materialidades. Sua produção abrange colagens, objetos em madeira, cestarias, textos, intervenções sobre objetos e materiais do cotidiano, muitos deles coletados durante seus deslocamentos.

Suas obras refletem sobre o impacto ambiental dentro do Cerrado, seja pela ocupação do espaço rural, seja pelo processo da indústria expansiva que faz um processo de apagamento nas comunidades campesinas, bem como o avanço das hidrelétricas e mineradoras.

Com um olhar atento voltado para seu entorno, o artista demonstra preocupação com práticas de cuidado com a terra, com os processos ambientais, agrícolas, campesinos e ligados à cultura popular. Seu interesse na sua pesquisa artística se dá pela intersecção, pelo encontro da arte contemporânea com os saberes tradicionais, sendo um provocador para reapresentar essas técnicas e processos em sua produção.

Cardoso habita a geografia do sensível, seu modo poético é através de uma escuta atenta ao outro, o que faz dele um coletor de memórias e imagens, e que serve de fio condutor para tecer suas tramas.

É através dessa coleta de memórias, identitárias dos locais e oriunda do cotidiano, que o artista pensa e opera seus procedimentos artísticos, desenvolvendo ali novas formas de resistências através dessas imagens, instalações e objetos.

Em “Do Corpo da Terra Seca” se percebe essa pulsão de saberes, pensando a vida de outros modos, partindo do seu território na tentativa de transformar o olhar de quem vê.

Apresentando esse processo de constante apagamento dentro do seu território culminando em obras em pequenos formatos e de grande potência crítica. Cardoso fala de pertencimento, da oralidade, da necessidade da escuta, da sensibilidade ao lugar do outro, que também é um modo de cuidado. Seus trabalhos são uma forma de cuidado, são uma forma de guardar o mundo.



Foto: Carlos de Jesus



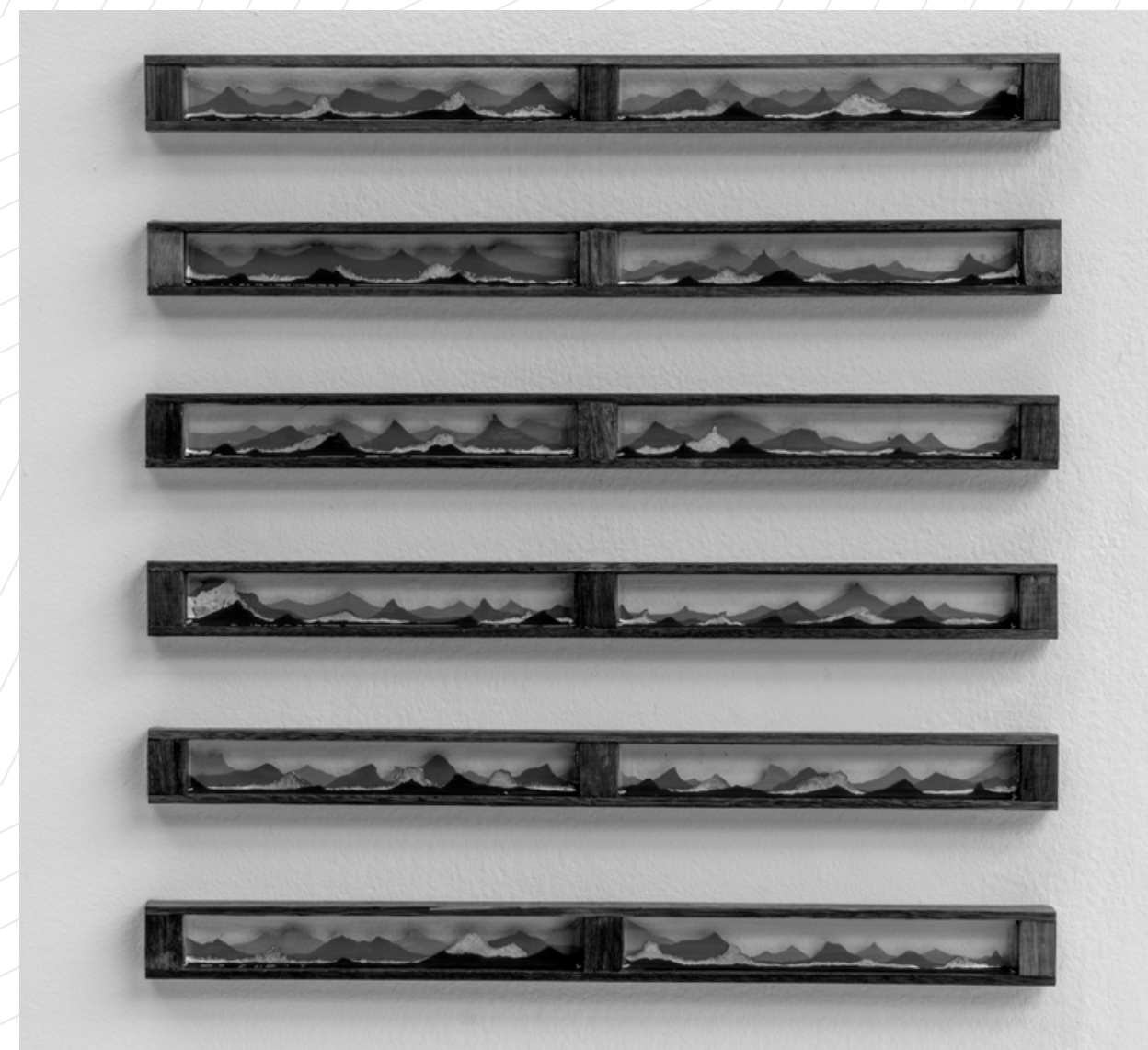
Dani Shirozono

O que se esconde e se revela

(Viçosa, MG, 1989, reside em Jundiaí, SP)

Artista visual, mestranda em Poéticas Visuais pela USP e graduada em Artes Visuais pela UNICAMP. Sua pesquisa propõe um olhar sobre a paisagem enquanto elemento de território, espaço de pertencimento e reflexão. A artista assina as instalações “Passatempos para aprender a perder tempo” e “Dicionários entre-tempos” em coautoria de Marcela Monteiro (Sesc SP). Participou das exposições “Outras paisagens” (Museu Nacional da República, Brasília, DF e Museu de Arte Contemporânea, Niterói, RJ), 34º Salão Bunkyo de Arte Contemporânea (São Paulo, SP), “Nós” (Diáspora Galeria, São Paulo, SP) e “Quando a casa queima” (Espaço das Artes, ECA-USP).

Em “O que se esconde e se revela”, são apresentados trabalhos realizados através das ações de esconder e revelar por meio da construção de camadas de relevos imersos em parafina, resina e carvão. Segundo a artista, na cultura japonesa, miegakure é uma palavra formada por dois verbos, mieru (mostrar-se) e kakureru (esconder-se), que consiste na presença de elementos invisíveis e escondidos, mas essenciais. Quando o corpo é imerso na paisagem para vivenciá-la, as relações de grandeza e proporção são modificadas conforme ele percorre e interage com esse espaço.



Aqui me protejo, 2021
madeira, resina, acrílica e douração
4 x 48,5 x 5 cm
Crédito: Carlos de Jesus

O que se esconde e se revela

Marcio Harum

O caminho de Dani Shirozono surge do encontro de memórias particulares com a visão humana acerca de relevos de superfície. Com variação de escalas, seus processos artísticos delineiam paisagens imaginárias com referências a um ethos nipônico indelével. A mostra 'O que se esconde e se revela' cobre um período de sua produção entre 2019 e 2025, abarcando propriamente a quarentena pandêmica em si, e culmina recentemente, tendo o ápice com uma viagem para o avistamento do Monte Fuji, no Japão e a conclusão de seu mestrado.

Os seis trabalhos em exibição são reunidos pelo conceito do miegakure, que diz respeito ao que é visto, mas que ainda assim, em um primeiro contato, algo permanece oculto, – como quando, por exemplo, ao piscar de olhos, microelementos tomam novas formas e disposições. Pela construção de camadas imersivas de parafina, resina e carvão, os relevos de Shirozono assemelham-se às montanhas, colinas e serras com neblina do inconsciente coletivo, aos jardins coletados em nosso próprio cosmos íntimo, tão singularmente observados em cartões-postais, posters e pinturas tipicamente japonesas. O yohaku, ou o espaço vazio, como no zen, é a beleza transformadora do nada, e traduz a busca de sensibilidade da artista, ao rebater a impressão ocidental de ocupar espaços e preencher silêncios a qualquer custo.

Com a obra 'Aqui me protejo', 2021, vemos a menção da primeira habitação ser um relevo ou o lar onde nascemos e vivemos, "o canto do mundo", como diz a artista. É lá mesmo, onde ela estabelece sua casa de origem, uma área identitária e vital para as suas paisagens e passagens. Já com 'Permaneço para me nutrir', 2022, além da moradia, esta série de trabalhos lida com as mudanças biográficas através de caixas com aspecto adquirido de pequenas gavetas, – uma reflexão acerca da dimensão doméstica da nutrição e da proteção. A casa é aqui tratada, simbolicamente, por peças como: baús, janelas e instrumentos de guarda e armazenamento; justo aqueles que são facilmente segurados e transportados.

As pinturas que compõem De Passagem, 2019 - 2022, não tomam partido de uma perspectiva linear como técnica principal de paisagem. Sua variedade cromática de tons cinzentos acontece pelo contraste de materiais como: nanquim, parafina e papel vegetal. Quando o desenho é sobre papel, o pincel parece deslizar a tinta sumi como flashes de contornos e silhuetas ancestrais, percorrendo sem rumo o suporte, por desconhecimento do curso a seguir.

Como um shōji, aquelas divisórias de correr feitas de estrutura de madeira e papel translúcido, utilizadas para o deslocamento entre os espaços de dentro e fora de uma residência, a cadeia múltipla e sobreposta de relevos da exposição de

Dani Shirozono convoca a nossa percepção para o vão das relações de sentido entre os objetos do mundo real, estético e espiritual, tornando casa o caminho.





Desirée Feldmann

Tecnologias temporais

(Santa Cruz do Sul, RS, 1989, reside em Brasília/DF)

Investiga o conceito de vida em sua amplitude material e simbólica. Para isso, explora dinâmicas através do tecido – não apenas como matéria têxtil, mas como um campo de forças que articula corpo, cor, textura e espacialidade. A trajetória interdisciplinar – da moda ao design, da estamparia à pesquisa material – atravessa sua produção artística, evidência do pensamento em constante construção. Se apropria de processos formais, saberes tradicionais e ancestrais de manufatura para criar estruturas que se aproximam tanto da organicidade dos sistemas vivos quanto dos fluxos e ritmos da natureza. Feldmann expôs “Outras Paisagens” (2025), no Museu Nacional da República; “Feral - arte têxtil no DF” (Museu Correios de Brasília, 2024), 52º Salão de Artes Contemporânea de Piracicaba (2023), 28º Salão de Artes de Vinhedo (2022) e foi premiada no 20º Território da Arte de Araraquara (2023).

“Tecnologias Temporais” é uma exposição que desloca objetos e gestos de seus usos habituais para investigar a relação entre passado e presente. Dividida em duas séries — “Amuletos para atravessar paisagens e O mundo inteiro é uma ponte muito estreita” — as obras convidam a uma experiência sensorial e gradual, explorando volume, profundidade e a memória dos materiais.



sem título #3 (série Amuletos para atravessar paisagens), 2025
tecido, enchimento, costura, ferragem ouro,
papel cinza e cola de contato
103 x 57,5 x 6 cm
Crédito: Carlos de Jesus

Desirée Feldmann e o aviamento das coisas

Ana Paula Lopes

*[...] Cada coisa ordinária é um elemento de estima
Cada coisa sem préstimo tem seu lugar na poesia [...]
(Manoel de Barros, Matéria de poesia, 1974)*

O artista convoca o brilho das coisas e ativa fantasias, cores e corpos no gesto, convertendo-os em amuletos que revelam novas imagens e tecnologias do tempo. É nesse campo poético e experimental que se inscreve a produção de Desirée Feldmann, apresentada no 34º Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo.

Para Desirée Feldmann (1989), a coisa², o material e o fazer são maneiras de tornar um mundo visível. Nascida no Rio Grande do Sul, sua trajetória artística é profundamente marcada pela história familiar ligada à costura e a uma transdisciplinaridade entre Moda e Design Gráfico, além do seu trabalho com estamparia, que também se torna fonte de conhecimento na investigação das superfícies e materialidades.

Os princípios da manufatura, considerados saberes de segunda mão e operacionais, são permeados para dar organicidade e amplitude a um mundo de conveniência das “coisas”³. O processo de diversas disciplinas atravessa a fatura e instaura seu fluxo rítmico, que germina seres e ecossistemas, dos quais emulamos um mundo, nomeamos e julgamos, como se nos coubesse ditar seu destino. Nesse percurso, a coisa deixa o previsível da manufatura para um voo; a transgressão que, a partir de um tentacular arqueológico do conhecimento, ativa também um instinto que pulsa por meio das mãos e transforma a imagem do mundo.

Transformar a matéria para Desirée é um aviamento⁴ que irrompe do desenho para o tridimensional por meio de um processo minucioso de modelar, recortar e alinhar materiais. Uma vez desenhadas, as peças despertam sob a ação do fazer das mãos, que cortam e modelam no papel holler, uma união de técnicas e memórias artesanais colhidas nas fábricas de bolsas. Sobre as mãos de Desirée nasce uma quimera de tecnologias temporais.

Cada objeto é concebido para coexistir em harmonia com os demais, sem perder sua autonomia. Esse processo minucioso de aviamento da artista transforma os objetos em jóias que, embora distintas, compartilham o mesmo brilho. Os gestos variados se desenham na parede em torno de corpos densos, tal como a pedraria, que se sustenta por finíssimos fios de metal. Assim, os objetos tornam-se jóias, que, quando unidas, formam colares que abraçam o colo. Há também aqueles que se revelam solitários: um anel, brincos e pendentes, que na sua singularidade, continuam a carregar a força e a memória do todo. As mãos

de Desirée não param, delineiam e reconfiguram novamente a forma, em um fluxo orgânico, reluzem poeticamente o movimento de seres vivos que transformam-se em seres fantásticos que dançam e geram ecossistemas sobre o branco.

Dessa forma, a produção de Feldmann, marcada pelo alto impacto do feito à mão, tece atravessamentos entre saberes e compõe paisagens vivas, que se desenham entre o colorido e as modulações do cheio e do vazio. Esses elementos tornam-se amuletos de um mundo que à primeira vista parece estreito, mas, na verdade, revela caminhos profundos e trilhas sensíveis que sabem escutar um coração.

² FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas: uma arqueologia das coisas humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 34.

³ Op. cit. p. 35.

⁴ Aviamento é o conjunto de materiais utilizados na confecção de roupas e acessórios. Eles unem matérias para dar acabamento e detalhes às peças, que podem ser desde zíperes até fivelas.



Foto: Carlos de Jesus



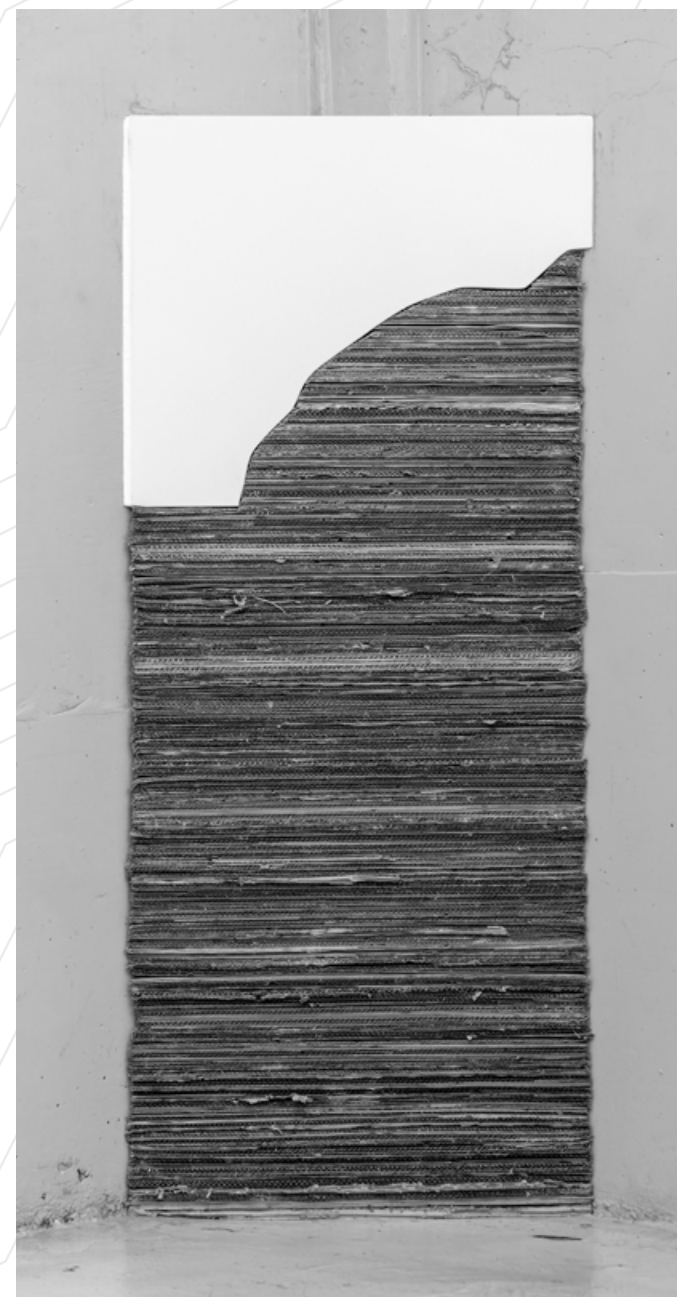
Edu Silva

[entre]

(São Paulo, SP, 1979, reside em São Paulo, SP)

Artista visual, pós-graduado em Arte e Educação. Desenvolve uma prática que transita entre a pintura e a escultura, estruturada nas relações político-sociais e manifestas tanto em seus campos cromáticos quanto por meio do contraste entre materiais nobres e ordinários, como forma de estabelecer noções de pertencimento em relação às fronteiras sociais e culturais. Participou de exposições coletivas como *Direito à forma* (Inhotim), *‘Mãos – 35 anos da mão afro’* (Museu de Arte Moderna, São Paulo) e *‘Dos Brasis – Arte e Pensamento Negro’* (Sesc Brasil, em itinerância). Seus trabalhos integram coleções públicas como a Fundação Bienal de Arte de Cerveira (Vila Nova de Cerveira, Portugal), o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (Porto Alegre, RS), o Museu de Arte do Rio (Rio de Janeiro, RJ) e a Pinacoteca Municipal Pimentel Júnior (Rio Claro, SP).

[ENTRE] é uma proposta instalativa de cinco obras, que, além de tensionar materiais, abordam conflitos sociais e identitários, a partir da experiência corporal do artista. Por meio da tensão e diálogo entre materialidades, Silva contrapõe o caráter ordinário do papelão — descartável, quente e flexível — à nobreza do mármore — rígido, frio e pesado. Essa interação busca iluminar questões que incentivam a reflexão crítica sobre a precarização dos corpos racializados e o espaço que ocupam na sociedade, com base no compromisso de manutenção do “Pacto da Branquitude”.



Cristalização III, 2025
mármore e papelão
24 x 18 x 3,5 cm (cada)

Edu Silva: [entre] a forma e o conteúdo

Deri Andrade

Um dos aspectos mais relevantes da mostra [entre], de Edu Silva, é a conjunção sintética, mas não menos forte, de forma e conteúdo. Em sua trajetória de mais de 13 anos, na produção abstrata que encontra no elo entre o nobre e o ordinário, principalmente em sua materialidade, incide um gesto com a forma que é literalmente conhecido como “abstração informal”. Em paralelo às correntes artísticas, mas muito atento a sua (própria) realidade, Silva constrói um repertório que é de extrema importância para as críticas atuais, tendo o legado de temas como conflitos sociais e identitários de pano de fundo.

Em [entre], essa realidade ocupa a Mostra do CCSP em total diálogo com a arquitetura de Eurico Prado Lopes e Luiz Telles, e todo o concreto e o aço utilizados na construção daquele prédio. Pendurada pelo teto do edifício, a obra que empresta seu título à mostra foi concebida em 2021. Os três cubos de dimensões diferentes parecem desafiar a gravidade, com seus dois materiais de distinções extremas. Enquanto o maior, no centro, de 60 x 60 x 60 centímetros é feito de papelão, os dois menores, de 30 x 30 x 30 centímetros, repousam nas extremidades suportando todo o peso do mármore.

Essa disparidade entre os cubos é realçada pelo contato físico dos três, postos praticamente colados um ao outro, e que proporciona ao visitante um outro olhar do trabalho para além de seu aspecto estético. Diante dos nossos olhos, essas estruturas geométricas realçam os conflitos pelos quais nossa sociedade passa, com as questões raciais no Brasil ainda enfrentando duras realidades. No último Censo Demográfico, realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE em 2022, a população brasileira que se autodeclarou preta ou parda foi de 55,5%. Assim, os dados mostram um país negro, mas que luta contra um racismo que é sistêmico. Diante dessa realidade, a obra de Edu Silva busca descortinar o que Neusa Santos Souza chamou de “tornar-se negro” no Brasil.

Para o artista, essa busca incessante fez parte de longos processos de autodescoberta, que hoje são visíveis em seus trabalhos, assim como na exposição [entre]. Não por acaso, o cubo que ocupa maior parte da instalação é feito de papelão pardo, nomenclatura comumente conhecida pela estatística acima, revelando um território miscigenado. Forçados contra este, os dois cubos menores são escolhidos nas cores branca e preta, anunciando a nobreza do mármore pelo reflexo fosco da luz natural que invade o espaço.

Em outra obra que faz parte da exposição, Silva busca realizar um estudo sobre pesos e medidas. Em ‘Pacto 25’, obra site-specific de 2025, voltamos a observar o mármore e o papelão utilizados mais uma vez. Da série de mesmo nome, esses trabalhos geralmente são pensados para os

cantos dos ambientes em que são exibidos. Aqui, o artista traz outra faceta do objeto ao instalar um deles na quina da parede expográfica, que é o caso de ‘Pacto 20’, também de 2025. Novamente, a forma e o conteúdo experimentam uma conversa profunda, quando notamos que todo o papelão recebe o peso do mármore branco que, por sua vez, é sustentado por esse objeto comum e leve, de “cor” parda. Não por acaso, nossa sociedade é construída de maneira que a parcela negra da população é apresentada na base de sua pirâmide social, com desafios diários, a exemplo de empregos subalternos, em uma dura realidade que, por sua vez, sustenta toda essa mesma base.

Ao levantar essas questões utilizando esses materiais do dia a dia, Edu Silva lança luz a uma obra profundamente atenta ao nosso redor. Longe da figuração que tem sido uma constante – mas também importante – na carreira de artistas negros, Silva vai além e nos prova que é possível falar de conteúdo com forma. Ao relembrarmos uma discussão que, no meio acadêmico pautou os movimentos artísticos no país, mas que simplesmente abordava forma por si só, temos um artista que move todo esse referencial, injetando novas camadas e novas costuras para ficarmos atentos ao que está muito próximo, mas que ainda carece de discussões resolutivas. Em [entre], o pacto da branquitude, assim como nos revela Cida Bento, é posto em discussão, desmistificando qualquer conceito do mito racial que insiste ainda nessa retórica, mas que parece revelar dois pesos e duas medidas.





Elton Hipólito

Processo de Tombamento

(São Paulo, SP, 1983, reside em São Paulo, SP)

Bacharel em artes plásticas e conservador-restaurador. Sua investigação parte da observação do arruinamento do espaço urbano para criar um diálogo entre questões relacionadas ao esquecimento, a história e a memória. Participou das exposições coletivas 'ReFundação' (Museu da Inconfidência, Ouro Preto, MG); 34º Salão Bunkyo de Arte Contemporânea (São Paulo, SP), 51º Salão de Arte Contemporânea Luiz Sacilotto (Santo André, SP).

Em 'Processo de Tombamento', Elton Hipólito parte de pesquisas sobre a memória, arruinamento e pertencimento, para levantar a dualidade do significado da palavra "tombamento". O artista propõe a reflexão entre o termo utilizado para designar a preservação de bens patrimoniais e o sentido do verbo "derrubar". Através de pinturas, retrata bens culturais materiais e imateriais (destruídos ou em processo de), e, como instalação, coloca caibros à frente das telas, de forma a escorar a cena. As obras discutem o contínuo abandono dos bens culturais no país, as relações de pertencimento e o conceito de identidade nacional.



Processo de Tombamento #8 [As rachaduras vão continuar a acontecer... ou o Afundamento de Maceió], 2025
acrílica sobre tecido, escora de madeira e
livro da Constituição Federal
240 x 200 x 20 cm

Processo de Tombamento

Mayara Carvalho

Como segurar o mundo sem as mãos? Como suspender catástrofes? Como sustentar o que parece ser insustentável? Essas são algumas das perguntas que vêm à mente quando nos deparamos com os trabalhos de Elton Hipólito.

Elton Hipólito se vale da relação bidimensional da pintura com um aparato tridimensional de materiais estruturais que resultam em obras esculturais-instalativas. De forma assertiva, pela ótica da construção e da destruição, sua produção orbita temas urgentes e decisivos, como a situação atual da humanidade em relação às questões ambientais, climáticas, de preservação de memória e meio ambiente.

Para o 34º Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo, o artista apresenta a exposição intitulada “Processo de Tombamento”, composta pela série homônima, que consiste em sete trabalhos nos quais apresenta imagens de eventos políticos e ambientais marcantes no contexto brasileiro mais recente. Como em chamadas de reportagens, os títulos de cada trabalho evocam os temas de uma forma que, infelizmente, já estamos acostumados a ler na mídia, mas que, definitivamente, não deveríamos. São eles: 1. Museu Nacional; 2. Amazônia em Chamas; 3. Serra do Curral; 4. Desastre em Brumadinho; 5. 8 de janeiro; 6. A caminho do ponto de não retorno; 7. As rachaduras vão continuar a acontecer... ou o Afundamento de Maceió.

São sete pinturas feitas com tinta acrílica sobre lona, penduradas diretamente na parede, sem molduras e sustentadas por frágeis estacas de diferentes tipos de madeiras. O artista convida o público a refletir sobre o significado dessa configuração. Em geral, feitas de materiais disponíveis, as estacas evocam estruturas de escoramento dentro do campo de estudos de patrimônio e conservação. Nas palavras do artista, elas são um “elemento presente em diversas obras emergenciais contra o arruinamento emergente”. Isso indica que são utilizadas para manter em pé construções legalmente reconhecidas como patrimônio a ser preservado, mas que se encontram em grande risco de desabar. Nesse sentido, vemos que o artista remete sua experiência laboral e conceitual à referência direta das práticas de conservação.

Tais escoramentos sustentam as imagens escolhidas a partir de situações de emergência patrimonial, política e ambiental no contexto brasileiro, divulgadas pela imprensa. O artista se baseia na reflexão de que esses eventos não são acontecimentos isolados, mas consequências do sistema capitalista e neoliberal no qual vivemos, com políticas ineficientes e despreocupadas com a profundidade das questões em relação ao patrimônio, à memória e ao meio ambiente.

Por isso, assim como os escoramentos que tentam sustentar construções em situações de

extrema vulnerabilidade, as escoras presentes no trabalho artístico de Elton Hipólito tentam suspender situações extremas que requerem uma resolução emergencial.

No contexto contemporâneo, o artista encontra convergências com as produções de artistas como Erica Ferrari (São Paulo, 1981), cuja produção também se posiciona politicamente através da utilização de materiais não tão convencionais, como a madeira, o ferro, a argila e o entulho. Renato Almeida (São Paulo, 1982), outro exemplo de referência, produz significação pelo uso dos materiais de construção, tais como os tijolos. Com esse suporte principal de criação, Almeida dá forma e sentido para discussões que envolvem arte, política, construção, memória, cidade, atravessadas pelas noções de precariedade e vulnerabilidade. Na criação pictórica, Hipólito dialoga com as imagens feitas por Jaime Lauriano (São Paulo, 1985), do estilo da pincelada ao uso da cor na representação das paisagens brasileiras, como podemos atestar na aproximação entre “Processo de Tombamento #3 [Serra do Curral]” (2022), do primeiro, e “Independência e morte “ (2022), do segundo artista.

Suas interlocuções também acontecem junto às pessoas que refletem sobre a paisagem, a arquitetura e o urbanismo como lugar habitado por memórias, fantasias, sonhos e desejos. Assim, preservando a experiência humana de continuidade da cultura e da vida – filosofias que advém, principalmente, do arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa (1936). Da influência de Gordon Matta-Clark (Nova Iorque, Nova Iorque, 1943 - Nova Iorque, Nova Iorque, 1978) – arquiteto e artista que intervinha em construções abandonadas em diferentes cidades no mundo e, cujo trabalho, a anarquitectura, teve grande projeção da história da arte estadunidense – vem o sentido mais urgente: chamar atenção para construções e estruturas esquecidas.

Os trabalhos de Hipólito evidenciam diferentes precariedades do nosso tempo. Seja nas inconsistências sistêmicas que impossibilitam a manutenção de prédios históricos, seja no uso de materiais precários que se relacionam com a vulnerabilidade daquilo que o artista escolhe evidenciar, também na impotência da vida humana e não-humana diante de uma natureza ameaçada por um sistema que a explora e fragiliza, ou na precariedade do trabalhador da área artística (ou não) que, entre diversos obstáculos, ainda se levanta para produzir sobre o esmigalhar do nosso tempo.

Em “Processo de Tombamento #4 [Desastre em Brumadinho]” (2023), o artista faz referência ao evento estremeceador que aconteceu no Brasil, em janeiro de 2019, no qual 272 pessoas morreram devido ao rompimento da barragem da mina Córrego do Feijão, controlada pela

empresa mineradora Vale. O desastre afetou aproximadamente 250 mil pessoas e ocasionou a contaminação da Bacia do Rio Paraopeba, destruindo a cidade e sua paisagem, reduzindo sua biodiversidade e o abastecimento de água potável, entre outras consequências. Diante desse crime, milhares de pessoas perderam suas moradias e objetos de valor financeiro ou de memória.

O destaque desse evento feito por Elton Hipólito, não o coloca como o mais importante a ser denunciado, mas relembra, infelizmente, que é um dentre tantos que poderiam ter sido evitados. A exemplo do rompimento da Barragem de Fundão, em Mariana, 2015, administrada pela empresa Samarco, uma união entre a brasileira Vale e a australiana BHP Billiton. Entre suas grandes consequências ambientais, está a contaminação da Bacia do Rio Doce. Em Mariana, Hipólito foi contratado justamente para lidar com os processos de restauração de tudo aquilo que o desastre não havia destruído em sua completude. A partir disso, como reconstruir memórias tão específicas após uma destruição de ordem coletiva e abrangente? É possível?

Em “Processo de Tombamento #7 [As rachaduras vão continuar a acontecer... ou o afundamento de Maceió]” (2025), temos um caso um pouco diferente do anterior, uma vez que se trata de um processo de destruição lento, no entanto, corrosivo e devastador. Desde a década de 1970, a empresa Braskem explora uma mina de sal-gema – matéria prima para produção de produtos como cloro, soda cáustica e bicarbonato de sódio – na região de Maceió (AL). Em 2018, foi constatado que o solo da cidade vem cedendo, devido às cavernas de mineração que foram abertas debaixo da cidade. Com isso, mais de 60 mil pessoas, moradores de bairro inteiros, tais como Bebedouro, Bom Parto, Farol, Mutange, Pinheiro e Flexal, precisam realizar migrações forçadas ou conviverem com tremores, rachaduras em suas casas e risco constante de grandes tragédias. Como segurar uma cidade que está oca por baixo? Como sustentá-la para não afundar? Como impedir que essa situação se repita em outros lugares?

Com o trabalho “Processo de Tombamento #6 [A caminho do ponto de não retorno]” (2025) – que destaca a seca do Rio Negro, localizado na Amazônia – nos movemos do específico e local – uma cidade, um estado, uma região – e seus causadores – uma empresa, o poder governamental e financeiro – em direção ao abrangente e global, ou seja, chegamos ao “A caminho do ponto de não retorno” que atinge um planeta inteiro.

Quando nos deparamos com questões sobre o que fazer diante da tragédia, é esperado que nos sintamos impotentes frente a uma configuração tão sentencial. Sabemos que é necessário um levante, uma vontade coletiva, para enfrentar tais desafios,

em nível local e global. E, assim como propõe o trabalho de Elton, é preciso combater estruturas consolidadas com algo igualmente estruturante. No entanto, mesmo diante da precariedade de recursos, é possível adiar o desabamento, conter a tragédia iminente e, nesse intervalo, recriar possibilidades de mundo e preservar o que ainda resiste. A obra de Elton nos convoca, portanto, a refletir sobre estratégias e buscar saídas, a fazer o que está ao nosso alcance e a enxergar caminhos possíveis, mesmo que sem os meios ideais.

Com uma prática que se constrói a partir da ação diante do insustentável, Elton, como um artista profundamente conectado ao seu tempo, não oferece respostas prontas, ao contrário, nos confronta com ainda mais perguntas. Talvez porque seja justamente no encontro coletivo com essas questões que resida a possibilidade de transformação. Por isso, proponho que também pensemos juntos: ainda é possível parar o tempo com estratégias de preservação? Como suspender não apenas imagens da catástrofe, mas a própria estrutura que a mantém em curso? Como essas questões dialogam com as práticas de preservação, tanto de construções arquitetônicas quanto do meio ambiente? Quem decide o que deve ser preservado? E como lutamos por uma preservação que faça sentido para a maioria de um povo? Por fim, a pergunta que talvez mais nos convoque à ação: como a gente começa?



Foto: Carlos de Jesus

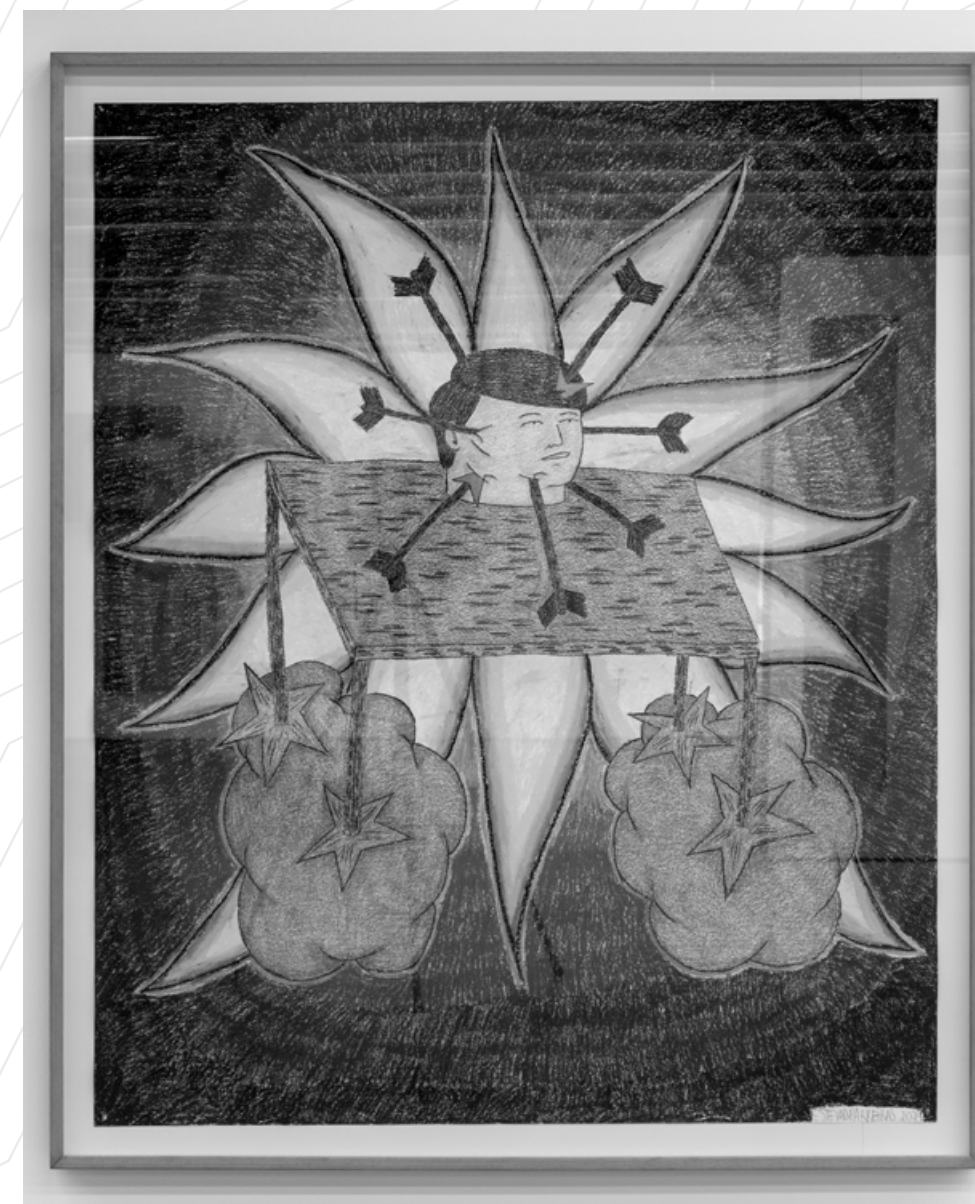


Estevão Parreiras

Reze pela alma de todos que passaram antes por aqui...

(Pouso Alegre, MG, 1993, reside em Goiânia, GO)

Bacharel e mestre em artes visuais pela Universidade Federal de Goiás. Participou das exposições “Um corpo no ar pronto pra fazer barulho” (Museu de Arte Contemporânea de Goiás, Goiânia, GO), “The Silence of Tired Tongues”, (Framer Framed, Amsterdã, Holanda), e realizou exposições individuais como “Maxilar apertado o dia inteiro... Mesma coisa que mastigar pedras...” (Centro Cultural Octo Marques, Goiânia/GO) e “Estêvão Parreiras: O corpo quer fecundar a terra” (Cerrado Galeria, Goiânia, GO). Suas obras compõem o acervo do Museu Nacional da República (Brasília, DF). Em “Reze pela alma de todos que passaram antes por aqui...”, sua produção se assenta no desenho e preza pela utilização de materiais diversificados. Estêvão Parreiras desenvolve um imaginário influenciado pela religiosidade popular e pela simplicidade formal dos ex-votos. Representa os mártires, os anjos, os símbolos da transcendência e da iluminação espiritual: o ato de desenhar como oração e modo de aproximação ao sagrado.



Altar, 2024
giz de cera e pastel oleoso
sobre papel
152 x 125 cm

Reze pela alma de todos que passaram antes por aqui...

Mayara Carvalho

A exposição 'Reze pela alma de todos que passaram antes por aqui...' de Estevão Parreiras, reúne treze trabalhos em desenho, com materiais tão variados quanto lápis de cor, pastel e nanquim sobre papel de diversos formatos, todos sem título, realizados no período entre os anos de 2022 e 2024.

A memória das experiências de atemporalmente haver visitado o salão de ex-votos e velas da Basílica de Nossa Senhora Aparecida em Aparecida do Norte – SP, em romarias familiares na infância, deixou rastros em sua sensibilidade artística.

Ao exibir multiplamente uma figura que remete ao objeto de ex-voto, o que Estevão parece desejar fortemente com a produção de seus desenhos é tornar a condição existencial um instrumento romântico de esperança, um inspirador de milagres. A estrutura com três paredes é dividida por conjuntos, por assim dizer, chamados aqui e agora de cabeças, anjos e rios. A presença narrativa em primeira pessoa de uma cabeça-matriz, a figura de um rapaz de jeans e camiseta vermelha vista na maioria de seus desenhos, rememora um herói urbano, um personagem de HQ (história em quadrinhos), deambulante em seu caráter mais íntimo, e perdido em meio a um ambiente liricamente religioso, repleto de símbolos, conflitos e confissões. Em certa instância, o rapaz repetidamente desenhado, representa o martírio de artista quando possui o poder de materialização da linha, como se o lápis fosse uma prece de transcendência de sua própria criação – metaforicamente, a imaginação sendo ofertada à arte como fora a cabeça de João Batista pela dança de sedução e morte de Salomé à sua mãe no banquete do rei Herodes.

Como nos sonhos e visões sobrenaturais, os anjos de Estevão Parreiras mostram-se em seus instantes de fragilidade, no êxtase da vertigem pela tentação do abismo. O rapaz de jeans e camiseta vermelha, desta vez, reaparece com asas de anjo flutuando sobre a água com uma cabecinha semi-submersa ao seu lado. Vê-se também o rapaz sendo enrolado por um duplo alado com cauda de serpente. Em outro momento, um anjo da guarda, sócia do rapaz, mas com rabo de cobra. E ao final, uma cabeça com asas, peito de coroa no lugar do coração, torso de pedra branca com auréola de espinhos e uma cara esculpida no mármore.

Os rios do artista surgem com a perplexidade de se estar diante do mistério de um santuário profanado. Em um dos desenhos, lê-se a inscrição das palavras 'a vida de novo', e ao lado uma canoa na água com montanhas e uma estrela-sol ao fundo. Depois vem um barco escavado na tora de madeira que bóia na água com esculturas em tocos de pés de pau e colinas por detrás. Uma cabeça de boca aberta jorrando água, por onde

saem sete cabecinhas que formam um lago com um campo verde atrás e com duas árvores secas. Por fim, um menino pequeno sem roupas, apoiado sobre quatro patas, espreita à beira do riacho com um campo verde e cinco árvores queimadas de fundo.

Pela observação dos trabalhos de Estevão Parreiras, se tem a impressão de estarmos face ao enigma de um sobrevivente da natureza, que, vomitando tudo de dentro de si, ouroboros, e até o próprio sistema digestivo de volta para o rio, saiu curado em peregrinação pelos vales do começo do mundo.



Foto: Carlos de Jesus



Fefa Lins

Fração

(Recife, PE, 1991, reside em Recife, PE)

Artista visual formado em arquitetura pela Universidade Federal de Pernambuco, investiga corpo, identidade e afetos. Sua obra combina pintura a óleo tradicional e iconografia clássica com práticas digitais e experimentações contemporâneas, em busca de outras possibilidades de figuração para além das normas de gênero. “Fração” reúne uma série de autorretratos em óleo sobre tela que investigam operações de corte, subtração e multiplicação do corpo como estratégias formais e simbólicas. Fragmentos corporais se repetem, se ausentam ou se desdobram, produzindo presenças dissonantes que tensionam os limites da representação.



Cuidado Comigo (Meus mortos levo eu), 2024
óleo sobre tela
100 x 80 x 4 cm

Corpo-fratura, tela-fração:a insurgência pictórica de Fefa Lins

Paulete Lindacelva

Na exposição “Fração”, Fefa Lins transforma a superfície da pintura em campo de combate simbólico e subjetivo. A partir de autorretratos, onde se movem traços, curvas e volumes em pinceladas de um artista transmasculino, que tensionam os alicerces históricos da tradição pictórica ocidental, sobretudo os gêneros do retrato e do nu, para instaurar um fazer que diante dos rígidos modelos e padrões canônicos da arte, desestabiliza radicalmente os modelos normativos de representação do corpo e da identidade.

Fefa utiliza sua própria imagem como matéria de investigação e há nisso um certo gesto punk que subverte as convenções da pintura ao incorporar a representação de corpos trans. Mas corpos fraturados, por conceitos matemáticos — soma, subtração, multiplicação, divisão — e por questionamentos do quanto reais ou possíveis, como operações compositivas que produzem, pela falta ou pelo excesso, intertextos que os ligam a um conjunto de obras da tradição clássica e seus modos de composição, mas também produzem o efeito de reflexão, os ligando ao contexto dos corpos trans. O corpo, nesse sentido, deixa de ser unidade estática, como único modelo, e torna-se sistema em constante reconfiguração: fragmentado ou saturado, adaptável, moldável, presente e ausente, nunca fixo. As frações a que o título alude são ao mesmo tempo cortes literais e conceituais — ausências que não negam, mas reativam o corpo, deixando-o vivo, em suas potências de existência e de significação.

As escolhas estéticas do artista e a apropriação do próprio corpo, faz presente naqueles espaços cotidianos um corpo que não existiria na situação retratada, alinhando o trabalho a uma tradição de pensamento que entende o gênero como construção discursiva, performativa e histórica. Nesse contexto, a pintura — tradicionalmente aliada à idealização, à autoridade do olhar cisheteronormativo e à perpetuação de estereótipos coloniais — é reposicionada como ferramenta de insurgência visual. Fefa transforma essa tecnologia de controle em arma de reinvenção, tensionando os limites entre visibilidade e invisibilidade, presença e apagamento.

No trabalho “Sêxtupla Mastectomia” (2023) temos o arquétipo do processo de confronto e subversão em sua obra. Ao evocar deliberadamente a figura da “moça reclinada” — um ícone recorrente na pintura europeia, marcado pelo olhar objetificador masculino — Fefa desestabiliza a imagem e a recodifica. O gesto de reclinar, antes signo de passividade e erotização, torna-se aqui enigma e resistência, trazendo na mão uma faca. O corpo que ali se oferece à contemplação, o faz em seus próprios termos, cortando expectativas, reescrevendo a pose, inscrevendo outras formas de beleza, desejo e pertencimento.

“Fração” é uma autodeclaração política e estética. É no espaço pictórico — esse mesmo que por séculos silenciou corpos dissidentes — que Fefa Lins inscreve sua identidade fluida e relacional. Cada pintura é uma equação aberta, uma convocação ao olhar atento e crítico, uma oportunidade de ver o corpo (e o mundo) para além das categorias rígidas e opressivas. Ao construir várias equações, Fefa nos convida a recalculamos os limites do que chamamos de sujeito, de gênero e de arte.





Flávia Ventura

Formas de lambar o tempo

(Belo Horizonte, MG, 1991, reside em São Paulo, SP)

Em pesquisa que se aprofunda sobre o corpo como dispositivo mutável de experimentação sensível, Flávia Ventura propõe a criação de narrativas ficcionais que habitam entre a realidade e a fantasia, flertando com a abstração para construir paisagens corporais por meio da pintura e suas possibilidades expansivas.

Em “Formas de lambar o tempo”, apresenta um conjunto de materializações que refletem uma ação contínua da.o.e artista como auto-cobaia de experimentações materiais e imateriais, para encontrar maneiras de sobreviver eroticamente à inanição que paralisa os corpos em um contexto de adoecimento coletivo. Em meio às obras, o tempo escorre por superfícies que operam entre o visível e o invisível, por meio do corpo que se move como quem interroga os próprios contornos.



A pedra, 2023
óleo sobre linho
200 x 250 cm

O corpo lambe

Uila Garcia

Dentre as muitas artistas presentes no 34º Programa de Exposições do Centro Cultural de São Paulo está Flávia Ventura. Natural de Belo Horizonte (1991), é Bacharel em Artes Plásticas com habilitação em pintura pela Escola Guignard (UEMG) e vem apresentando, desde o final da década passada, uma sugestão estética carregada de linguagens tradicionais da história da arte em paralelo a demandas urgentes e contemporâneas. Sua maior ambição é o corpo, seus movimentos, posições, cores, tamanhos e volumes.

A investigação de Ventura se estabelece em contraponto às convenções atribuídas aos corpos na cultura ocidental. Isto é, sua produção busca reposicionar o olhar masculino dominante, confrontando-o com a crítica e emancipando possibilidades de releituras de seus códigos. Sua estratégia central parece ser promover deslocamentos e inversões nos modos como os corpos são tornados visíveis. Em alguns casos, como veremos adiante, utiliza-se da imagem de corpos cismasculinos nus como ferramenta discursiva, buscando tensionar os imaginários normativos. Sua produção reconfigura não apenas os corpos e suas generificações, mas também seus atributos ao estar nu. Ventura se detém aos corpos desnudos e, com atenção dirigida aos seus significados, insere-se inevitavelmente na crítica e releituras das pornografias, assim como nos debates sobre gênero, sexualidade e poder. Nessa convergência, propõe outros modos de percepção e experimentação do erótico, atribuindo plasticidade ao corpo. Mesmo que na maioria dos casos estejam pintados a óleo, a volumetria e o brilho dos corpos representados por Ventura tendem a propor mais movimento que fixidez, quase um frame de uma cena gravada em plano de conjunto.

Para a presente mostra, o artista propõe uma instalação expositiva nomeada “Formas de lambe o tempo”, composta por pinturas, desenhos, pedras e uma vela. Assim como em outras participações e mostras anteriores, Ventura avança em sua pesquisa na acareação do corpo com o tempo.

Começamos com “A pedra” (2023). Em uma pintura a óleo sobre linho em dimensões que alcançam a representação em tamanho real (200x250 cm), Ventura nos apresenta um aglomerado de volumes e massas que se sobrepõem e se camuflam com as camadas de tintas em tons terrosos. O marrom é escuro e fundamental para o sombreamento dos corpos que surgem dos volumes sobrepostos, mas o ocre é quem define seus membros e é nele que a luz localiza os pontos que nos auxiliam a compor a cena. No canto inferior direito, num tom mais acinzentado que as demais formas, há uma pedra, fixa, como quem observa ao seu redor. Suspensa por cabos de aço, a composição é posicionada em cima de um círculo feito no chão com pedras portuguesas, numa menção direta aos processos coloniais associados ao território brasileiro. No centro do circulado está

localizada uma vela já derretida mas não terminada, como um registro de um passado na história do objeto, evidenciado pela transformação de sua matéria.

Nesta composição, tanto a pedra desenhada quanto as ordenadas abaixo da pintura constituem, ao mesmo tempo, uma espécie de observação e uma marca da dureza e ritmo do tempo. O centro parece ser ocupado por três ou dois corpos que se tocam e, a depender da vista, possuem continuidades entre si: uma mão que leva a perna de outrem, ou um joelho dobrado que se confunde com a continuidade de outra coxa. Os cantos superiores direitos e esquerdos também são ocupados por volumes que sugerem movimentos. Em alguns casos, movimentos tão abruptos e ritmados, que a representação parece fixar apenas os vestígios de sua execução. No canto inferior esquerdo, diferente de todas as áreas do tecido, há um jogo de dimensões diferentes, resultando numa abstração com relevos de intervalos mais curtos e com maior diversidade de tons.

Como indicado pelas pedras portuguesas no chão, a pintura ocupa uma posição privilegiada na proposta expositiva do artista, já que, exposta num suporte que a retira da parede, estabelece constante diálogo com as obras em seu entorno. Mais frequente com esculturas e instalações, essa centralidade de determinada obra num ambiente expositivo obriga o objeto a dialogar com as escolhas curatoriais que a circundam. No caso de suportes bidimensionais, como é comum à pintura (tela, tecido, madeira etc.), seu verso também se expõe, o que, conseqüentemente, também informa. Polifonicamente direciona.

Numa dessas direções está localizada “Formas de lambe o tempo”, a pintura que nomeia a exposição. Trata-se de um óleo sobre madeira (14x12 cm) onde o artista vem acumulando uma série de representações desde 2022. Sem tirar a que está encobrendo, Ventura sobrepõe tintas e volumes na madeira que vem aumentando sua espessura. Embora comum à técnica de pintura a óleo, as sobreposições no caso desta pequena pintura maximizam o resultado da massa e volume e, com isso, os corpos representados se transformam continuamente. De algum modo, o primeiro desenho se torna um novo a cada atualização.

O título de uma obra nem sempre intensifica o conceito dela, como é o caso deste exemplo. Ventura sugere novos formatos para uma mesma coisa no decorrer de um tempo. Como não pretende se desfazer da peça, garante também que um futuro de metamorfoses seja garantido.

Encoberto à vista de quem chega na instalação expositiva, “Formas de lambe o tempo” ganha visibilidade na medida em que os visitantes circulam pelo ambiente e percebem sua estrutura. A parede na qual está fixada, por exemplo, foi totalmente preenchida por um desenho com carvão de traços

muito característicos da artista, que nos remetem ao Maneirismo — em técnica do uso do óleo e da luz —, mas também ao Surrealismo — se considerarmos suas composições fragmentadas, sem abrir mão dos entrecruzamentos.

Os séculos XVI e XVII não estão para a produção de Ventura apenas pelo viés maneirista. Advinda da Contra Reforma Barroca Católica, a maneira de desenhar e pintar os corpos sempre foi atenção insistente da Igreja Católica Ocidental. São Maneiristas os quadros mais dramáticos de personagens bíblicos em cenas triunfais, com o intuito de ensinar o evangelho. Ao olharmos o desenho e tinta de Ventura, essa técnica também se faz presente, contudo, aqui e agora. Um tipo de abstração do maneirismo, onde os corpos significam um acúmulo de lá pra cá. Reolhar o corpo nu, de novo, como se estivéssemos lambendo o tempo mesmo.

A série “Pinturas quentes” (2025) completa a composição da proposta expositiva do artista. Feitas em encáustica, técnica de pintura que utiliza uma mistura de cera, pigmentos e resina, aplicada através do calor, este conjunto varia em tonalidade. Com variações de salmão, rosa e bege, suas composições exploram a volumetria por meio do derretimento dos materiais. As dimensões pequenas (30x60 cm) intensificam o efeito de sobreposição e acúmulo de material. As formas, mesmo que abstratas, sugerem figurações, recortes de cenas. O resultado se aproxima do conjunto visual de “A pedra” e dialoga diretamente com a vela no centro do círculo de pedras.

Ao percorrer obras como “A pedra”, “Formas de lambe o tempo” e a série “Pinturas quentes”, percebe-se que Ventura constrói uma narrativa que parte da materialidade — tintas, volumes, pedras, cera — para tensionar o que há de mais simbólico no corpo: sua nudez, sua plasticidade e sua inscrição no tempo. Cada escolha estética, seja na cor terrosa que aproxima pele e terra, seja no acúmulo de camadas que escondem e revelam imagens, inscreve o corpo como território de disputas políticas e sensoriais. Nesse percurso, o artista reconfigura não apenas a tradição pictórica, mas também os modos de olhar, propondo que a experiência estética seja, ao mesmo tempo, crítica e erótica.

Em última análise, a obra de Flávia Ventura orchestra uma complexa relação entre o corpo e seu histórico. Ao fundir a crítica contemporânea às referências estéticas mais antigas que nós (Maneirismo, Encáustica), o artista transcende a simples representação do nu. O corpo, para Ventura, é um arquivo vivo e plástico. A mostra se configura, portanto, como um convite à revisão tátil e sensorial do tempo, onde a sexualidade e o erotismo tornam-se o dispositivo central para denunciar a dureza e inevitabilidade do tempo.





Gabriela Sacchetto

Exercícios de atenção

(São Paulo, SP, 1988, reside em São Paulo)

Artista visual, é mestre em artes visuais pela Escola de Comunicação e Artes (ECA, USP). Participou de diversas exposições no Brasil e no exterior, entre elas “Afirmção – Exposition collective Brésil, l’affirmation d’une génération” (Galerie du Jour, Paris, 2023), a individual “Do tamanho da respiração” (Galeria Arte Fasam, 2022); e o 38º Salão de Arte de Ribeirão Preto, no qual recebeu o prêmio aquisição (2013). Foi indicada ao Prêmio PIPA 2021. Seu trabalho tem como ponto de partida a atenção como prática, exercida por meio do desenho e da pintura sobre fragmentos de madeiras descartadas, cujos formatos guardam a memória de seus usos anteriores. Na exposição “exercícios de atenção”, as obras em pequena escala condensam um tempo dilatado de produção e convidam à proximidade corporal, numa tentativa de suspender a indiferença ou o automatismo do olhar.



Girassóis, 2025
óleo sobre madeira
18 x 19 x 2 cm

Os exercícios da delicadeza de Gabriela Sacchetto

Keyla Sobral

Os trabalhos que Gabriela Sacchetto apresenta em sua mostra no Centro Cultural São Paulo são, em sua natureza, a essência da delicadeza. Trata-se de um olhar preciso aos pequenos detalhes que acaba impelindo, em quem observa, uma pausa, como num tempo suspenso para absorver tais detalhes.

“Toda imagem implica um modo de ver”, segundo John Berger. Sacchetto oferece sua maneira de olhar o mundo, observando o mínimo, olhando para o que pode passar despercebido. Com isso, imprime ali sua forma de ver a cidade que habita, revelando pouco a pouco através de suas pinturas-objetos diminutos, feitos sobre suporte de fragmentos de madeira descartados, cuidadosamente escolhidos, no tamanho, volume e profundidade.

Em “Exercícios de Atenção” vemos uma cidade através desses instantes que ela capta, desenha, pinta. O efeito sob o espectador desses recortes de paisagem feitas por Sacchetto talvez seja proposital para que possamos parar e embarcar num tempo que hoje parece ser impossível diante da celeridade das coisas: o ato de contemplar.

Seus trabalhos derivam desse momento em que ela percorre a cidade, como uma flâneuse, reivindicando ali seu direito de estar, de observar e tornar visível os elementos mais sutis da vida cotidiana. O deslocamento feito pela artista na cidade, (o ato de caminhar atravessa sua prática artística), ali em meio a multidão e no barulho que uma metrópole empreende, é onde sua poética opera. É no ato de vagar pela urbe que ela elabora sua narrativa poética, construindo fendas numa cidade vibrante e voraz como São Paulo.

Sacchetto, ao realizar seus exercícios de atenção, subverte a velocidade. “Na multidão, todos estão apressados: querem andar rápido e são constantemente impedidos. Mas o flâneur não tem de ir a algum lugar em particular”, como afirma Frédéric Gros (2021). Sua intenção é essa, exercitar um olhar pausado, instaurar, através de suas obras, uma escrita vagarosa, uma respiração suave. Seus exercícios de atenção na realidade podem também ser chamados de exercícios da delicadeza, volto a afirmar, onde ela nos garante um tempo outro, um tempo dilatado em que é possível ver o que está em silêncio.

Referências bibliográficas:

- BERGER, John. Modos de ver. São Paulo: Fósforo, 2022.
ELKIN, Lauren. Flâneuse: mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres. São Paulo: Fósforo, 2022.
GROS, Frédéric. Caminhar: uma filosofia. São Paulo: Ubu editora, 2021.



Foto: Carlos de Jesus



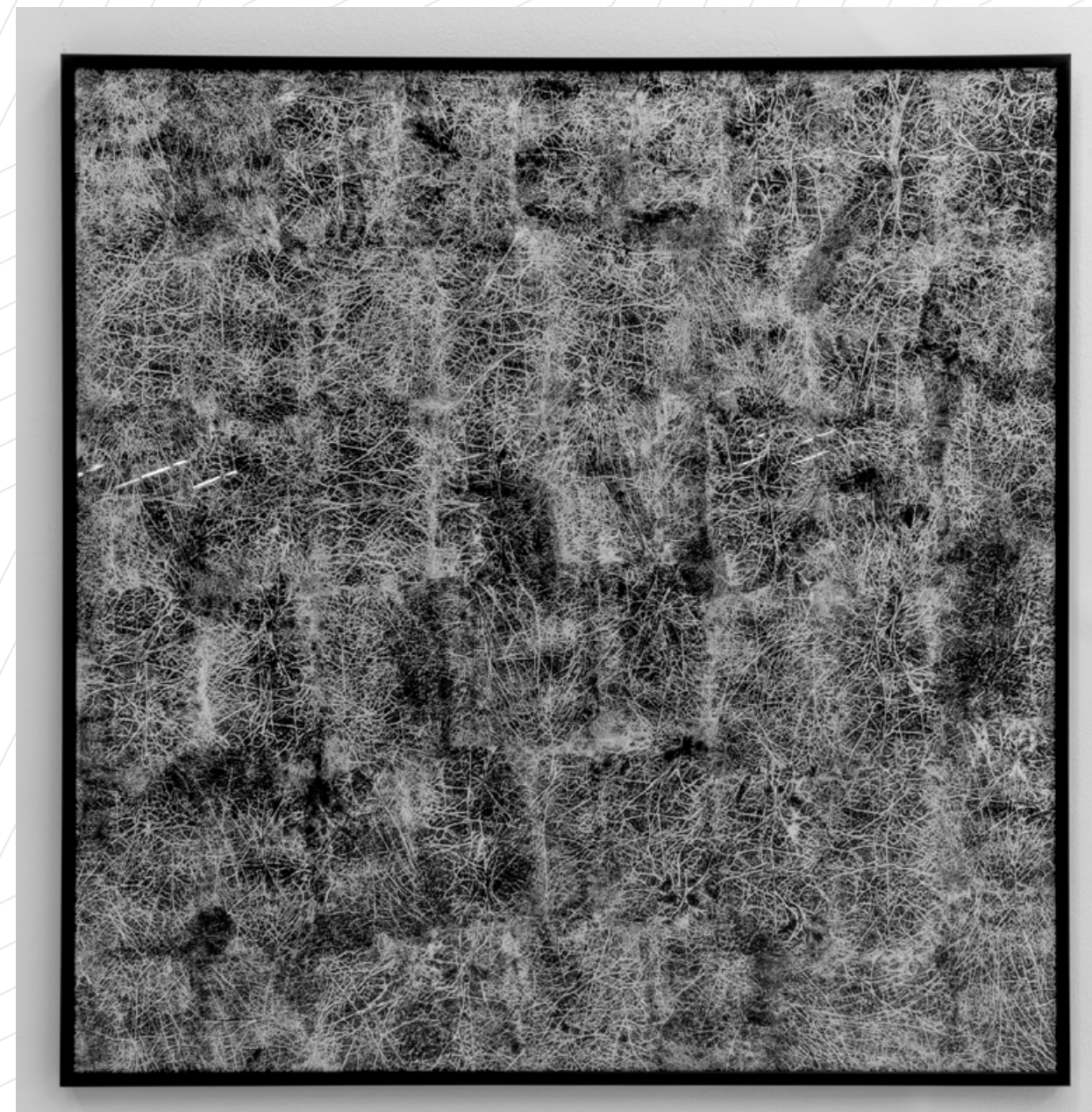
Gina Dinucci

Permanência temporária

(São Paulo, SP, 1973, reside em São Paulo, SP)

Artista visual, desenvolve sua pesquisa plástica a partir de memórias pessoais, relações humanas, dinâmicas urbanas e contextos políticos. Sua prática frequentemente recorre a apropriação de imagens e objetos de seu cotidiano, explorando dimensões e simbologias de ordem pessoal, social, histórica e formal. Participou de salões, residências, exposições individuais e coletivas em espaços como a FITE - Biennale Textile (Clermont Ferrand, França) Caixa Cultural Brasília (Brasília, DF), Pinacoteca de São Bernardo do Campo (São Bernardo do Campo, SP), Museu UFPA (Belém, PA), Museu de Arte Contemporânea (Goiânia, GO), Centro Cultural Oswald de Andrade (São Paulo, SP) e Fundação Memorial da América Latina (São Paulo, SP).

“Permanência Temporária” rememora a vivência da artista como dekassegui (trabalhadora estrangeira) no Japão durante cinco anos. As obras abordam a experiência imigrante, marcada pelo isolamento, pelas jornadas exaustivas de trabalho e pela saudade. Paisagens, sons e aromas do cotidiano japonês atravessam suas memórias, e revelam encantamento em meio ao desgaste físico e emocional. O título alude ao visto temporário concedido a brasileiros no Japão, mas também reflete a efemeridade da existência e seu constante estado de transitoriedade.



Yakushima, 2023
monotipia sobre papel
150 x 150 cm (cada)

Permanência temporária

Vânia Leal

Memórias pessoais, afetivas, intrínsecas nas relações humanas numa perspectiva que se alia a contextos sociais, políticos e urbanos, é neste sentido que o trabalho da artista Gina Dinucci, natural de São Paulo, vem sendo delineado na sua poética artística. No período entre 1988 e 2003, viveu no Japão para onde seguiu com seu companheiro que é descendente da terceira geração de japoneses no Brasil. Naquele contexto, seu desejo em seguir para outro país era envolto num futuro próspero.

Porém, a realidade enquanto “migrante” foi permeada por trabalhos árduos em fábricas nas quais enfrentava cerca de doze horas diárias de jornada exaustiva num sistema fúrico capitalista.

A artista morou em cidades afastadas dos grandes centros urbanos, realidade que intensificou a sensação de estranhamento diante do enredado cultural de um território multifacetado e tão diferente da organicidade do Brasil. Para além das sensações sentidas, ainda a saudade que clareou a real condição: a transitoriedade não apenas corpórea que se somou a sua subjetividade sensível em que ela diz: “permanência temporária,” onde o tempo era vivido de forma provisória, sem um horizonte claro de estabilidade.

Mas, como artista e observadora do cotidiano amiúde, Gina tem um alumbramento diante das plantações de arroz cultivadas com amor e dedicação por comunidades japonesas. No seu caminhar, passava por florestas densas e jardins afeitos com paisagens vívidas, sinestésicas e polifônicas, como, por exemplo, o som contínuo das cigarras no quentinho acolhedor do verão, o cheiro da madeira envelhecida das árvores de cedro, entre outras. Essas experiências cotidianas, desenvolveram à artista ativações poéticas com o lugar que já deixava para trás, a sensação do corpo que estava envolto num cansaço físico e emocional.

Foi assim que “Permanência Temporária” nasceu: vívida e arraigada à experiência de ter estado num lugar inicialmente distante, mas alcançado através de memórias de sonhos despertados. Sonhos nos quais Dinucci ouviu sons, sentiu cheiros e viveu em outras dimensões; onde o momento presente vivido anunciava o momento seguinte numa comunhão de paisagem tranquila e silenciosa ativas no espírito.

Trânsito e migração colocaram a artista numa condição xamânica através de experiências nas quais foi despertar de sonhos e memórias. Ela viu imagens diferentes, estava em outro país numa condição de viver longe de casa, mas foi nesse lugar que ela alcançou as impressões no carbono que remetem às raízes das florestas de cedro do Japão. O interior da artista foi despertado, falam de uma memória em outra ordem: na sensibilidade e não da crítica social ou política, mas de algo profundo, vivido, sentido. Ela viajou e encontrou espíritos bons, que surgiram na intersecção entre floresta, cultura e memória. Sem dúvida, atravessou uma ponte que conecta mundos: entre o visível e o invisível, o

humano e o mais-que-humano.

Nessa relação, desenhou no carbono e pesquisou a cigarra no verão japonês. Na experiência sinestésica, ouviu sons característicos de gritos que ecoam na paisagem. Levantou dados sobre a cigarra e, entre várias observações, ressalta que elas vivem debaixo da terra, quietinhas por volta de sete anos, mas, quando saem da terra, cantam, acasalam e morrem num ciclo curto. A artista alia esse efêmero da vida da cigarra à sua poética e ao nome do visto temporário concedido a brasileiros no Japão, “permanência temporária”.

Nessa efemeridade de vida, a ordem da solidão inicial toma a artista de luzes criadas através da tecnologia com profunda delicadeza do humano. Uma experiência imersiva que aproxima o Outro com a paisagem através da afetividade e a ligação do Japão com a morte. Importante lembrar que, concomitantemente, o pai da artista estava passando pela experiência de morte enquanto ela gestava seu trabalho no Brasil. Tudo confluía significativamente ao sentimento que se misturava com o som da cigarra tão presente na memória de Gina no Brasil e que, na criação, remetia a um som fantasma.

A instalação escultórica exposta num pedestal no espaço expositivo é física e remete a cigarras juntas, vivendo seus últimos instantes de vida, mas que se renovam na constância do trabalho sonoro e inquietante. O curto circuito de sons contínuos, quadros de luzes e paisagens impressas no carbono, são permanências temporárias através de ciclos de arte e vida.

Gina constituiu repertórios sonoros e olfativos em trânsitos, nos quais criaram e criam, porque, assim como as cigarras, a arte se espraia e se estabelece dentro da engenharia humana, elaborações contínuas. Como mulher florestânica, posso afirmar: podemos vivenciar na instalação de Gina, uma pesquisa de alguém que detém uma percepção fluida, aliada a um aporte especial a antropologia florestânica. Digo isso pois observo pelo ângulo da etnologia cabocla amazônica, e a poética reforça, em muito, nossas observações nesse sentido. A artista mostra e demonstra a criação dela, expressões fortalecidas por sonhos, memórias e alumbramentos.

Na arte eu diria: aqui a criação humana se encontrou com o espírito mais que humano. Ganham vida pela força da repetição sonora das cigarras que debelam os males da vida, através da capacidade de ir além dos limites do comum, do físico ou do muito visto e ouvido. “Permanência temporária” alcança uma realidade diferente. O som coletivo das cigarras são como a dor vivida pela artista mas, foi criado para curar a dor. Alcançam grande massa de ouvintes que participam e aprendem a valorizar o ciclo da vida. Assim é!



Foto: Carlos de Jesus



Jasi Pereira

Cabeça cabaça

(Salvador, BA, 1975, reside em Salvador, BA)

Artista visual, formada em cerâmica pela Escola de Cerâmica Ceramiq (Varsóvia, Polônia) e em artes visuais pela Universidade Federal da Bahia (Salvador, BA). Possui trajetória em residências artísticas e projetos comunitários. Sua pesquisa investiga a tridimensionalidade contemporânea em diálogo com o pensamento vernacular. Desenvolve obras que integram território, oralidade e experiências afro-diaspóricas. Na exposição “Cabeça-cabaça”, Jasi Pereira apresenta o seu envolvimento com o bairro de Eng. “Velho da Federação” (Salvador, BA), que entrelaça práticas ancestrais e tecnologias de biointeração. São desenhos e esculturas criados com materiais orgânicos como cabaça, sisal, terra, cal e cera de abelha. A série nasce do diálogo entre a tradição oral angolana e o território baiano, afirmando uma ética do cuidado e a urgência de aquilombamento. Com gestos performativos e formas simbólicas, a artista constrói fractais imaginários. Cada obra é uma cabeça, cada cabeça é um quilombo.



Cabeça, cabaça, 2024
instalação, barro e
pigmentos naturais
dimensões variáveis

Entremeios afora humano adentro Natureza

João Victor Guimarães

Jasi Pereira tem desenvolvido, desde o seu encontro com a arte escultórica na Escola de Cerâmica de Varsóvia, uma relação assombrosa e fluida com as matérias que tateia. No início da sua atuação, a organicidade das formas se manifestava com geometrias, vazios e dimensões reconfortantes. Não eram miméticas mas, ainda assim, se expressavam numa estética cuja formalidade é convidativa. Foram 17 anos transitando por diferentes países do mundo, trabalhando em uma ONG que assistia comunidades e regiões afetadas por algum grau de abandono. Essas quase duas décadas foram suficientes para que o ucraniano, polonês, francês, espanhol e alguma outra língua fosse aprendida pela artista. Essa inteligência ensaia sua atenção ao que denomina como “princípio de parentalidade”, habilidade de promover conexões entre tudo o que é vivo. Digo, Jasi Pereira ensaia uma leitura atípica dos limites das linguagens.

O projeto “Cabeça Cabaça” surge quando, já tendo retornado a Salvador, Bahia, sua cidade e estado natal, decide reunir um grupo de crianças para sonhar acordadas com a pergunta: a escultura na periferia é possível!? Para tanto, a artista saiu acompanhada pelas ruas do bairro do Engenho Velho da Federação, onde nasceu, cresceu e vive. As respostas à questão colocada foram elaboradas dentro de um contexto confortável às crianças: a Caixa de Brincar-Brincar, formada pelo que a artista denomina como “brinquedos não formulados”. Isto é, material orgânico como argila, búzios, pedras, palha etc, junto a pedaços de brinquedos. Jasi não chegou a produzir nada de material. Mas essa indagação feita às crianças do seu bairro e comunidade, a levaria a entender como de forma artística o conceito de parentalidade das matérias orgânicas se transformaria em uma composição plástica. Uma ideia muito importante permeava sua prática: “quem está na infância, está no berço da ancestralidade”. Pereira justifica:

“É como uma chegada da ancestralidade original para essa existência, para pensar coisas outras. O grande conflito, é que a gente incute nessa chegada as coisas já passadas e exigimos que elas sigam esse padrão, mas, para as crianças, não é assim. Elas chegam para trazer essa novidade que vem da ancestralidade. Nesse sentido eu entendo o que [Ailton] Krenak diz com “o futuro é ancestral” (KRENAK, 2022), porque cada nascimento é a chegada da ancestralidade. Então, quando a gente não sabe o que fazer, o que dizer, acho importante a gente perguntar para uma criança, escutar. Eu faço essa prática, tenho o costume de fazer e aconselho as pessoas a fazerem esse gesto de fragilidade, de reconhecimento. Então, essa entrega do ‘Cabeça Cabaça’ é também sobre isso.”

Essa ideia baseada na cosmogonia e filosofia dos indígenas Krenak, também encontra parentesco nas culturas afro-brasileiras. São noções que propõem uma aproximação com elementos que estariam distantes caso fossem lidos através de uma lógica e estética que matam a natureza na sua linguagem, danificam a circularidade temporal e orgânica. Para Jasi Pereira,

“As coisas são parentes. Isso na natureza, essa evidência, não tem corte, é uma constante. Já para nós, sobretudo pessoas urbanas, é visível a nossa abstenção da natureza e a abstenção da natureza para nós. Isso se evidencia na construção da cidade, na habitação do espaço... É por isso que nesse trabalho há a tentativa de ligar as coisas diversas, com o sentido de religare.”

Se tomarmos sua fala para as lentes da Filosofia da Arte, podemos recordar do filósofo moçambicano José Gil. Segundo quem, a presença da Natureza na Arte se manifesta muito além da representação mimética da realidade externa ao quadro (GIL, 2005). Tal qual Immanuel Kant, Gil acredita que para a pessoa espectadora, por exemplo, uma obra de Arte bela é aquela que se expressa naturalmente. Essa naturalidade, em termos formais, se expressa na linguagem quando os elementos sensíveis são organizados entre si num ciclo segundo o qual, de diferentes formas, valores e aspectos, todos reagem a uma lei/conceito que, embora regente, lhes organize naturalmente. Aqui, isso gera a sensação de que há uma forma interna, mais ou menos espontânea, segundo a qual aquele elemento resultou e a partir da qual o mesmo elemento gerará resultados diversos, tanto naquela mesma obra como em outras. Ou seja, são movidas por uma parentalidade. Isto é, quando existe a construção e leitura de uma linguagem. No caso de Jasi Pereira, necessariamente orgânica, natural também no sentido de desprezar o absolutismo da razão humana, a artista se manifesta contra a busca pela captura (racionalista) de um sentido para a vida. Pode-se dizer que há uma denúncia nesse sentido, afinal, Pereira afirma: “É, a gente quer dar lógica à vida e não o contrário, não entender a lógica, o que a vida nos propõe. A gente quer é organizar o próprio viver no sentido metafísico mesmo, do ser. Essa é uma atitude de controle. E controle é poder, né?”

Uma dimensão da organização burocrática retorna ao seu trabalho em níveis mais ou menos sutis e, no entanto, igualmente perceptíveis. O primeiro deles se revela imediatamente quando a artista precisa definir o tamanho das suas esculturas. Devolve a pergunta: “seria até onde vai o sisal ou até onde vai a figura mais sólida?”. Pereira entende que a obra “não se adequa a essa coisa cartesiana, euclidiana, que decide a lógica de antemão e a partir

disso vai organizar a vida. Não dá para organizar essa figura”. O paradoxo da Natureza na obra de Jasi Pereira se instala também quando a artista escuta e entende a estranheza como sensação que aflora das leituras sobre seus trabalhos. Sobre tudo aqueles que desdobram e germinam da sua pesquisa sobre a cabaça. “É organicidade demais”, a artista registra como devolutiva dita muitas vezes em silêncio. Ora, o belo não seria aquilo que aproxima-se da Natureza? Sua experiência indica que

“se naturalizou o distanciamento do que é selvagem, do que é orgânico, do que é dessa origem das coisas no encontro do ser urbano com um outro ser urbano. Eu percebo isso que de fato ela (a obra) tem essa organicidade, alguma coisa de originalidade nesse campo, sabe? Que faz o ser urbano se tremer quase. Cosmofóbica diante da autonomia que aquelas formas manifestam.”

Ora, o gosto/juízo kantiano, é sempre formado pela habitação de outros sujeitos. O nosso gosto é sempre a imaginação do que o gosto alheio desejaria. Ou, como a gente romperia com o gosto alheio. De toda forma, está sempre o Outro no nosso sistema de pensamento que vai reger nossas justificativas, decisões e sobretudo o nosso gosto. Para José Gil (2005), se o gosto existe mediante uma reunião de outros seres e leituras, a natureza é o grande elo para essa comunicação. Seria o religare que Pereira traz com os componentes naturais: argila, água, fogo, sisal, mel etc. Albert Gleizes, cubista, já buscava através do quadro-objeto um meio a partir do qual a Arte deixaria de representar a natureza. Já Kandinsky, traz a música como exemplo de como a arte plástica deveria parar de representar a natureza, porque, para ele, não faz sentido que a música nos imite o som de um galinheiro, por exemplo: a música deveria estar regida pelos seus próprios meios. No entanto, mesmo assim, a natureza, não deixa de existir. Nem na música, nem nas artes plásticas, figurativas ou abstratas. Isso porque a natureza/organicidade se encontra paradoxalmente com a noção de linguagem. Linguagem, para José Gil, é quando uma artista cria a ordenação dos elementos sensíveis, a tinta, a textura, a luz, profundidade, seguindo uma ideia/conceito. Ou seja, a linguagem se percebe quando o conceito invisível se manifesta a partir dos elementos sensíveis que são ordenados por essa ideia. Nesse sentido, há na linguagem, quando ela existe, uma lei que se torna natural e regente das obras, mesmo sendo abstratas. Então, há ali o mundo, um “ecossistema”, algo de cíclico e que se relaciona justamente com a parentalidade desses elementos. Eles estão a se retroalimentar - e sempre estarão. Irão, como um todo, confundir o meio e o fim.

As obras da série “Cabeça Cabaça” são terrosas,

porque compostas de argila não queimada. Nelas estão os quatro elementos: terra, fogo, água e ar. Isso porque, ainda que não queimadas, são revestidas com a técnica da encáustica, a cera de abelha que, através do fogo, é derretida e pigmentada. A cera cobre as obras quando ainda está “praticamente em ebulição”, afirma Jasi, para que possa incrustar na sua superfície. Além da argila, a terra se faz presente com a areia e minerais que são coletados em Gameleira, na Baía de Todos os Santos. Com tais minerais, são produzidos pigmentos utilizados nas obras. Olhando de perto, notamos que os trabalhos de Jasi Pereira têm um caráter anômalo. Curiosamente, no processo de escrita do seu TCC, por exemplo, a artista não recorda das elucubrações sobre o belo. Isso nos lembra o já citado José Gil, que traçou uma leitura muito específica dos readymades de Duchamp. Para o moçambicano, a grande ruptura que o artista realizou foi gerada a partir da decisão de escolher os objetos que se tornariam readymades sem incluir nenhum critério estético. O próprio Duchamp afirma no seu livro “Du Signe” (1975; 2013), que “a escolha não me foi nunca ditada por um qualquer deleite estético. Essa escolha era fundada numa reação de indiferença visual combinada ao mesmo tempo com uma ausência total de bom ou mau gosto... na realidade, uma anestesia completa”. Nesse sentido, não recorrer às noções de beleza, é silenciar a população que habita o processo da construção do nosso gosto/juízo. Como já dito, há uma população, uma multidão no que eu denomino belo. Guardadas as devidas proporções históricas, o trabalho de Pereira cria um paradoxo da organicidade. Isso porque é possível perceber que diferentes elementos atravessam tempos e se expressam de forma distintas no seu trabalho. Ou seja, há uma linguagem desenvolvida pela artista. Há uma organicidade no seu trabalho. Contudo, essa natureza tem uma autonomia tal que o conceito de belo se torna limitante, demasiado humano, constrangido pelo habitualmente discutido pela multidão urbana. Em algumas obras suas, a natureza também está para vincular-se ao Outro, explícita, mimética, mas, em algumas das suas esculturas, a natureza não é mimética. Nesse sentido assume a autonomia que apavora o que a artista denomina como “ser urbano”.

Segundo a artista, a série “Cabeça Cabaça” não sustenta a mimética ordenada no seu trabalho porque a construção é sempre “de corpo para corpo”. Pereira afirma: “aqui, não sei se alguém que ama a figura autêntica da cabaça, o brilho que ela traz, a forma sinuosa que ela apresenta, sua figura sedutora, a identifica. Eu não mostro ela (a cabaça), eu mostro o que ela me diz dela. O que ela me comunica”. Cabe aqui adicionar mais uma camada que denuncia o paradoxo na sua produção: conceitualmente, é assim que se compõe um retrato. José Gil nos confirma: “o que dá a ver no retrato é a forma de sua força”. Segundo o autor,

“o trabalho do artista consistirá em restituir numa imagem visível o modelo invisível”. Há algo de incalculável na possibilidade do encontro com a arte que o seu trabalho escancara com a organicidade que a própria forma das obras, especialmente as esculturas, propõe. Nem uma explicação meramente conceitual, nem uma experiência baseada somente na visualização, portanto, no sentido belo da “natureza”, consegue dar conta da proposição que Jasi Pereira realiza. O seu trabalho recusa a noção de belo humano e instala uma beleza orgânica que corre o risco de não se definir como bela. Corre o risco de rejeitar o humano como objeto central da sua produção, mas ter a organicidade das suas matérias como foco maior. Voltamos ao início: busca a parentalidade do que é vivo com o que é vivo.

O ser humano e seu gosto, estariam na periferia total dos acontecimentos do cosmos que a artista busca sentir, escutar e expressar. Para a Jasi, aliás, todos os elementos comunicam. Essa experiência se contrapõe àquilo que Sartre traçou no livro “A imaginação” (1936). Segundo o francês,

“A coisa é aquilo que existe a despeito da consciência. A garrafa, ela continua aqui, ó, independente do meu desejo, das minhas ideias, de qualquer coisa. É a garrafa, ela é inerte. A coisa é algo inerte. O Ser tem consciência. Ele capta e é capturado a partir da consciência. Quer dizer, eu capto essa coisa a partir do momento que eu olho e tenho consciência dela. Ela está ali para mim.”

Assim, o jovem Sartre distingue o que é uma coisa do que é o Ser. O trabalho de Jasi Pereira, nesse sentido, assume que os elementos utilizados não são somente elementos nos quais é injetado, a partir de uma prática, o disparar de uma sensibilidade. Seguindo a lógica sartriana, eles seriam utilizados para construir uma sensibilidade, mas não seriam sensíveis em si. Por outro lado, a parentalidade proposta por Pereira, não existe só em termos da linguagem que constitui a obra, que rege a obra, mas também a parentalidade é desses elementos orgânicos reagindo ao contato consigo mesmo. E, portanto, não existem, não agem a partir do desejo humano, da consciência, mas agem, sobretudo, alheios à obra no mundo externo, orgânico, natural, agem de forma autônoma. Então, não são necessariamente coisas, mas têm uma linguagem interna e universal, no sentido de universo natural que os rege, os anima, porque têm ânima e assim se desdobram. A artista afirma que “os elementos têm memória”. Então, poeticamente, podemos afirmar que têm consciência segundo a proposta filosófica e estética da sua prática. A artista busca não injetar memória tão somente humana nas matérias, mas escutar aquelas presentes nas matérias que são organizadas e se organizam de

forma reconhecível na natureza. Ao mesmo passo, fugitiva.

Fugitividade, aliás, é um elemento central da pesquisa de Jasi Pereira. Nesse sentido, a artista afirma: “A fugitividade, ao invés de ser esconderijo, é deslocamento (...) Não quer dizer que estou escondida, só não estou num lugar para ser capturada.” Segue: “Há algo de incalculável na possibilidade do encontro com a arte que o seu trabalho escancara com a organicidade que a própria forma das obras, especialmente as esculturas, propõe.” Nem uma explicação meramente conceitual, nem uma experiência baseada somente na visualização, portanto, no sentido belo da “natureza” consegue dar conta da proposição que Jasi Pereira realiza, porque o seu trabalho recusa a noção de belo humano, instala uma beleza orgânica que corre o risco de não se definir como bela. Porque corre o risco de rejeitar o ideal de humano forjado num determinado projeto civilizatório como objeto central da sua produção, mas ter a organicidade das suas matérias como foco maior. Voltamos ao início: busca a parentalidade do que é vivo com o que é vivo. Sua reflexão se encontra numa correlação majestosa entre pensamento artístico, histórico e filosófico. O conjunto “Cabeça Cabaça”, como já mencionado, resulta de uma reflexão sobre o lugar da escultura na periferia e vai se avolumar também à pesquisa da artista sobre o aquilombamento em territórios urbanos como o seu bairro. Interessa-lhe pensar quais são/foram os recursos materiais e filosóficos estrategicamente utilizados para que a população dessa região não fosse capturada. Essa instalação é pensada como conjunto de obras e não como uma obra isolada, porque a artista entende que cada cabeça/cabaça aqui é um quilombo. Por fim, o trabalho de Jasi Pereira rompe com a dicotomia e todo pensamento binário, a mais sólida ferramenta de pensamento ocidental colonial. Sua produção e pensamento é multifatorial, fugindo de uma determinação. O orgânico, talvez seja uma das verdades da sua produção porque se repete, se multiplica e foge. É autêntico. Afinal, a autenticidade acolhe o conflito entre muitos belos.

Referências bibliográficas:

- GIL, José. Sem título: Escritos sobre arte e artistas. Portugal: Relógio D'água, 2005.
KANT, Immanuel. Crítica da faculdade de julgar. Tradução de Fernando Costa Mattos. Brasil: Editora Vozes, 2016.
GLEIZES, Albert; METZINGER, Jean. Du Cubism. Paris: Figuière, 1912.
KANDINSKY, Wassily. Do espiritual na arte e na pintura em particular. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
DUCHAMP, Marcel. Duchamp du signe. Paris: Flammarion, 2013.
SARTRE, Jean Paul; A imaginação. Porto Alegre: L&PM, 2022.





João Guilherme Parisi

Para governar a natureza com pés de ferro

(São Paulo, SP, 2000, reside em São Paulo)

Bacharel em artes visuais pelo Instituto de Artes da UNESP (São Paulo, SP) e mestrando em Museologia pela USP. Sua produção parte de pesquisa iconográfica e arquivística, para questionar narrativas atuais. Foi premiado no Salão de Artes de Vinhedo e no 16º Salão dos Artistas Sem Galeria, além de participar do Programa de Exposições do Museu de Artes de Ribeirão Preto.

Entre vestígios e relíquias marcadas pelo tempo, a exposição “Para governar a natureza com pés de ferro” convoca o passado para tensionar o presente. Tapeçarias tornam-se palco para corpos, gestos duplicados e jogos de alteridade. O artista encena a si mesmo como outro, embaralhando domínios, desejos e identidades em imagens onde beleza e poder colidem. Nada é reiteração estética - tudo é subversão e ironia.



Revanches do Nereu terreno, 2024
óleo sobre tela
100 x 100 x 2 cm

O triunfo da figura humana

Alexandre Araujo Bispo

À primeira vista, o conjunto de nove pinturas à óleo que João Guilherme Parisi apresenta à 34ª edição do Programa de Exposições do CCSP, parece um tributo ao universo homoerótico. Exibidas sobre uma sofisticada parede vermelha que está de costas para a rua Vergueiro, mas banhadas com a luminosidade natural do edifício, parte de suas imagens exploram a proximidade física entre corpos masculinos que pisam sobre tapeçarias antigas cuidadosamente descritas. Essa impressão está presente em obras como “Gabriel, torna-te a outra direção: nosso Deus já renasceu em útero masculino e, com ele, as alegrias da terra”, 2024; “Revanches do Nereu terreno”, 2024 ou “Erastes, o duplo”, 2024. Na composição de um dos títulos aparece a expressão “útero masculino”, o que ajuda a confirmar o impacto inicial. Outro aspecto que permitiria seguir com essa leitura são os pés. Elemento estrutural em todas as pinturas, ora aparece descalço, ora protegido por meias (vermelhas em Erastes) ou azuis, e por um quase calçado instalado sobre pernas de pau. Nesses dois últimos casos, respectivamente, nas obras “Anjos desgostosos jamais deveriam ter coroados abutres predatórios”, 2024 e “A lei da correspondência”, 2025. Também aqui se poderia argumentar que há certa fixação fetichista nessa zona que sustenta todo o peso do corpo de uma pessoa, desde que esta não possua limitações físicas. Em “Para governar a natureza com pés de ferro”, 2024, título de uma obra que nomeia toda a exposição, o natural representado e a representação de uma representação ocupam um mesmo plano: a superfície macia de uma tapeçaria medieval.

Nessa direção, sua obra tem uma riqueza visual que se presta bem à discussão sobre pintura e sexualidade, todavia o artista não mostra, como é comum aos que tratam da temática erótica nas artes visuais, os órgãos genitais. Se numa primeira mirada o homoerotismo está presente, saber das reais intenções do artista altera essa recepção. Parisi está, de fato, interessado no autorretrato e o que se vê nessas nove obras é a sua persona sem rosto distribuída em cenas que fazem referência à cultura ocidental de séculos atrás. A iconografia e a história da arte ocidental interessa tanto ao artista que, antes mesmo de ingressar no curso de artes visuais, iniciou seus estudos em pintura clássica com Marcio Alessandri, do Ateliê Cozinha da Pintura. Esse preparo exigente e rigoroso, aliado ao estudo da língua italiana, aparecem no nome de algumas obras como “Uma falsa proteção e os triunfos da fama sobre o tempo”, 2025 e “Grifos sanguinários por detrás do triunfo da fama”, 2024. O antigo tema romano da relação entre o tempo e a fama, são inspirados nos poemas de Francesco Petrarca (1304-1374). Como um cineasta ou um autor de novelas, Parisi adaptou em algumas obras os temas daquele que é considerado o pai fundador do humanismo. Esse recentíssimo conjunto de obras emerge em um momento da arte brasileira - últimos 15 anos

- que a pintura alargou seus horizontes rompendo limites temáticos, formais, expressivos ou técnicos e a figura humana voltou à cena de modos insuspeitos como ocorre na obra desse artista paulistano.



Foto: Carlos de Jesus



Lucas Almeida

Combinações

(São Paulo, SP, 1995, reside em São Paulo, SP)

Estudou mecânica, design e graduou-se em artes visuais. Sua produção é focada na pintura e na utilização de suportes não convencionais, principalmente o papelão. Com a mistura entre pintura e colagem, busca a criação de diferentes planos na mesma obra. Em “Combinações”, Lucas Almeida ‘sampleia’* o artista Robert Rauschenberg, quando este desenvolve as séries “Combine Paintings” (1954-1964) e “Cardboards” (1971-1972), expansão da pintura ao incorporar elementos tridimensionais. Utilizando o conceito do ‘sample’ presente no rap, Almeida incorpora em sua obra trechos, símbolos e signos da história da arte, da música e da sociedade, através de colagens com diferentes tipos de papel, aplicação de texturas e sobreposições.

*sample é um termo em inglês para designar um trecho de música recortado e reutilizado em outra composição musical, como uma combinação.



Janelas, 2025
carvão e colagem sobre
papelão fixado em chassi
60 x 61,5 cm
Crédito: Carlos de Jesus

Combinar no samplear

Ana Paula Lopes

Combinar é construir. É transfigurar o que antes parecia banal ou precário em novas experiências sensoriais. Um gesto que permite descortinar e subverter visões habituais, no qual o artista paulistano Lucas Almeida (1995) incorpora a lógica das combinações como uma parte essencial de sua produção.

Graduado em Artes Visuais e com estudos em Design, Lucas Almeida faz da composição sua ferramenta laborativa, alimentada por múltiplos interesses, entre eles, a música. Sua poética se constrói a partir de traços mínimos e da amplitude do gesto de “juntar coisas”⁵; uma produção por onde permeiam frestas temporais.

Arthur Danto afirma em “A Transfiguração do Lugar-Comum” (2000) que “as coisas podem aparecer e desaparecer [...] mas as formas [...] elas ganham ou perdem exemplificações”⁶. Essa observação revela o processo da pesquisa e as relações com o próprio tempo que a obra habita e se desloca para um lugar não comum. É nessa equação que se insere o desenho de Lucas Almeida. Em sua amplitude combinatória, o artista combina e transforma a superfície bidimensional para submeter a estética a novas perspectivas.

Estamos, portanto, diante de um pensador da visualidade. Um artista atento à imagem circunscrita a um “mundo social e prático”⁷, à outra história que “presta atenção no repique e atenção no acorde”⁸ e rompe com interfaces fundadas em retóricas hegemônicas. Nesse sentido, Lucas olha para o rap como método compositivo que narra realidades, através da recombinação de sons e melodias, como um procedimento para elaborar imagetivamente.

A estrela⁹ é o repique que faz Lucas Almeida samplear¹⁰. Com ela, o artista desenha, recorda e justapõe o mínimo e o acúmulo, fazendo do papel a superfície onde combina o desenho de traço seco, entintado de preto, às técnicas de pintar com lápis de cor. Um processo que se constrói a partir de elementos combinados ou sampleados, que rearranja uma história da arte brasileira, atravessado por diferentes gerações, de Ismael Nery a Sérgio Camargo, ao mesmo tempo que absorve, tal qual “Abaporu”¹¹, o *combine painting*¹², gerando partículas de uma memória imagética. Um samplear imagético que faz da superfície um campo de combinação e oscilação, como em “Fim de Semana no Parque”¹³, onde cada cena se desenha nas diversas possibilidades, flertando com o escultórico pelo desejo de deambular.

Para o 34º Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo, “Combinações” sampleia a superfície do cubo branco e narra a partir de um conjunto de desenhos rearranjados no papelão e nas dobras. Gestos expandidos em dimensões e formatos, explorando a transfiguração do bidimensional. Em cada quadrante narra formas, gestos e sujeitos em partículas de traços surrealistas. As linhas firmes, entintadas de preto e sobre a superfície do papelão,

evocam a textura de uma matriz de xilogravura. Em cenas tecidas pela justaposição do papel, revela-se a existência de um sujeito fantástico, cujo pulso vital é conduzido por uma estrela, como se guiado pela constelação do Cruzeiro do Sul.

Mesmo quando a cena combina elementos abstratos e preenche o fundo da cor preta, ela se revela como um sonho em que a estrela cadente se mostra uma abstração dúbia, por se colocar absoluta sobre o campo do papel. Contudo, outra vez, o gesto se recolhe, se faz mínimo. Nesse respiro, Lucas abre a forma ao tridimensional, com língua e sarrafo, expondo atravessamentos entre figura e abstração na construção de imagens que ecoam uma história da arte brasileira.

⁵ Tunga.

⁶ DANTO, Arthur C. A Transfiguração do Lugar-Comum: uma filosofia de arte. São Paulo: Cosac Naify, 2000. p. 47.

⁷ FABRIS, Annateresa. Redefinindo o Conceito de Imagem. Dossiê: Arte e Linguagem. In: Revista brasileira de história. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-01881998000100010>. Acesso em: 23 jul. 2025.

⁸ Racionais MC's. *Fim de Semana no Parque*.

⁹ Racionais MC's. *Negro drama*.

¹⁰ *Sample* ou *sampleamento* é uma técnica que utiliza trechos de gravações sonoras já existentes em novas composições musicais. Um método comum em diversos gêneros musicais, principalmente no hip hop, música eletrônica e o rap.

¹¹ *Abaporu* é uma obra da artista brasileira Tarsila do Amaral, de 1928. Esse trabalho é o ícone do movimento Moderno brasileiro e do Antropofagismo. Atualmente a obra pertence ao Museu de Arte Latino-americano de Buenos Aires (Malba).

¹² Nome e técnica desenvolvida pelo artista estadunidense Robert Rauschenberg.

¹³ *Fim de Semana no Parque* é uma música dos Racionais MC's e está no álbum Raio X do Brasil.





Luiza Sigulem

Jeito de corpo

(São Paulo, SP, 1985, reside em São Paulo, SP)

Artista visual e fotógrafa. Formada em Fotografia pelo SENAC, sua produção articula imagem documental, performance e crítica aos corpos normativos nos espaços urbanos. Recebeu o Prêmio Marc Ferrez de Fotografia (Funarte) e o Prêmio Aquisição do Salão Anapolino de Arte. Foi contemplada pelo ProAC para a realização de sua exposição individual em 2026.

A série “Jeito de corpo” propõe uma inversão de perspectiva ao levar um fundo infinito de 1,40m de altura para o espaço urbano e convidar transeuntes a se adaptarem à altura da artista em sua cadeira de rodas. A ação intervém na lógica cotidiana das ruas, convocando o público a experimentar uma mudança no ponto de vista e na relação com o espaço, evidenciando as tensões entre mobilidade, corpo e cidade.



série Jeito de corpo, 2024-2025
fotografia
56 x 70 cm (cada)

“Mas como eu vou chegar até o espaço expositivo?”

Gustavo Caboco

“Jeito de corpo” é uma série fotográfica de 16 retratos que nos convida a repensar cânones da linguagem fotográfica e da performance. A artista e psicanalista Luiza Sigulem fotografa pessoas a partir de sua cadeira de rodas e as convida para rearranjar o corpo e caber em seus retratos. A artista não impõe, mas provoca estes convidados a adaptar-se num fundo infinito com tecido colorido instalado a 1.40m de altura, para que possam se aproximar da altura da artista. A ideia é desmontar as convenções eretas na postura do retrato e “encaixar-se” na foto.

A altura na qual posiciona a sua lente, é parecida com a referência da altura do olhar de uma criança. Isto não significa associar o trabalho com uma ideia lúdica, mas sim revelar o mundo prático do cadeirante e da pessoa com mobilidade reduzida. Sobre sua infância, Luiza relata que o pai foi um sobrevivente do Holocausto, e que ela foi construindo a assimilação da memória paterna através de uma caixa de fotografias. Nesta caixa, há retratos do pai de Luiza na Polônia, durante o período de guerra. Estas marcas em sua história familiar motivaram Luiza a se tornar fotógrafa.

Entretanto, as questões de mobilidade reduzida contornam os temas centrais na obra de Luiza. Perguntas como “mas como eu vou chegar até o espaço expositivo?” ou afirmações como “eu preciso estar com o pescoço esticado para ler o texto curatorial, pois fica muito alto para mim”, movem não só a pesquisa artística de Luiza, mas questões que ela lida em seu cotidiano para realizar atividades dentro e fora de casa.

O retrato se tornou uma questão central na pesquisa de Luiza. No Brasil do século XX, este gênero fotográfico foi altamente comercializado, e, na História da Arte, o retrato foi apropriado por uma burguesia do século XIX que buscava se auto representar. Historicamente, a postura, a roupa, o ângulo e o cenário construíram a teatralização de um requinte ou sofisticação. Colocar-se em uma pose e ser fotografado tornou-se uma construção para reafirmar a manutenção de poder pela imagem. Luiza desmonta essa lógica quando propõe o seu setting fotográfico, mas também quando instala suas fotografias numa altura mais baixa do que aquelas propostas pelas convenções dos estúdios e na expografia de museus e exposições - que geralmente assume a altura de 1.5m para alinhamento com o centro da obra, para a instalação de uma pintura ou fotografia. No caso de Luiza, posicionar as fotografias ligeiramente abaixo do convencional significa convidar as instituições a deslocar o seu eixo. Assim, o público que vê a obra de pé, precisa deslocar os olhos - e o corpo - para baixo enquanto vê os trabalhos.

Luiza relata que está em processo de construção de sua primeira exposição individual na cidade de São Paulo e tem enfrentado uma série de dificuldades para construir o projeto. Não apenas para atender as questões de acessibilidade quando

a exposição for apresentada ao público, mas para que ela mesma possa ser atendida para conceber e realizar uma montagem nesse lugar de uma maneira não constrangedora ou desconfortável.

Em uma conversa com a artista, ela relata estar em algumas pesquisas na vídeo-performance para se aprofundar nos debates sobre corpos dissidentes nesta linguagem artística. No “Registro Walk”, um quadrado marcado no chão torna-se campo de luta entre gesto e dor, em que a artista se inspira na performance *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967), de Bruce Nauman (1941-). Ou em “Following” (a partir de Vito Acconci (1940-2017)), a artista segue pessoas aleatórias nas ruas de São Paulo até ser impedida de continuar por barreiras arquitetônicas. Nestes trabalhos, Luiza olha para trabalhos que são referências na História da Arte, mas se questiona de que maneira esses trabalhos atravessam o seu próprio corpo.

Luiza relata que através da performance, tem alcançado formas para ampliar o debate em torno da palavra acessibilidade - até porque alguns editais têm aparecido cotas para PCDs (pessoas com deficiência) - ou instituições internacionais que criam bolsas e têm apoiado financeiramente estes perfis de pesquisadores. Mas em sua visão, acessibilidade é uma palavra que não se reduz a questões de mobilidade, mas igualdade de oportunidades. Vejo no movimento artístico de Luiza um trabalho e pesquisa que urge para o letramento dos corpos dissidentes através da Arte.



LUÍZA JULIANI
jeito de corpo.



Foto: Carlos de Jesus



Marcel Diogo

Angoera

(Belo Horizonte, MG, 1983, reside em Contagem, MG)

Artista visual, graduado e licenciado em Pintura, e mestre pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Trabalha como artista, professor e curador independente. A partir de diferentes técnicas, como a pintura sobre suportes variados, performance, vídeo, objetos, entre outras, desafia diferentes ferramentas coloniais presentes nas sociedades contemporâneas.

Angoera, em Tupi-Guarani, significa fantasma, visão, imagem. Nas obras de Marcel Diogo, os alimentos industrializados aparecem como simulacros de suas respectivas referências naturais, enquanto produtos imperecíveis constituem apenas uma parte daquilo que um dia foi um organismo vivo.



série Angoera, 2014 - 2025
óleo sobre tela
40 x 50 x 5 cm (cada)

Angoera

Deri Andrade

Distribuídas harmonicamente, simulando o formato de prateleiras de supermercados, as obras da série “Angoera”, 2010-2025, de Marcel Diogo, parecem nos arrematar para uma outra realidade fora daquele contexto expositivo. A partir de uma técnica extremamente apurada com a pintura em óleo sobre tela, o artista cria um catálogo de produtos que remetem aos temas do Colonialismo, com sutis percepções que fazem o espectador, em frente aos seus quadros, passar horas investigando as pinceladas e o que cada produto ali exibido deseja nos alertar.

Desde 2010, o artista multimídia vem desenvolvendo essa série que amadurece, ao longo dos anos, tanto em técnica quanto em conteúdo. Numa tradução livre, segundo Diogo, Angoera em Tupi-Guarani significa fantasma, visão, imagem. Assim, o que vemos diante de nossos olhos são espectros do que um dia foi um alimento, em sua denotação mais simples e nutricional, e integrante de toda uma cadeia de indústrias que envolve esses sistemas coloniais, tendo em sua base o conceito de plantation, marcado pelo uso de mão de obra de pessoas escravizadas.

No início da série, os produtos que surgiam, principalmente, como interesse de Diogo estavam relacionados a uma certa crítica nutricional por sua própria relação com aqueles alimentos. Na infância, por exemplo, chips, enlatados, embutidos - ou qualquer coisa do tipo - não estavam em sua rotina. Dessa forma, quando observados os primeiros produtos escolhidos por ele para serem imortalizados nos quadros em tamanho real, notamos uma certa tendência por aqueles que reforçam uma ideia de algo que não é o que diz ser, a exemplo dos salgadinhos de batata. Dizeres como “original” ou “mais batata que a própria batata” podem ser lidos nas embalagens, fazendo-nos refletir sobre o que consumimos ou, ainda, acerca da indústria em si, carregada de paradoxos.

Nos anos seguintes, as escolhas passaram a se aprofundar nas próprias pesquisas do artista, que evocam, nesta série e em outras obras de sua trajetória, reflexões acerca do Colonialismo, dentre outras violências. Assim, as pinturas mais recentes de “Angoera” são voltadas para os produtos do mercado nacional que trazem análises sobre esses simulacros tendenciosos e repletos de preconceitos.

Na montagem do CCSP, notamos um degradê que posiciona os quadros nas prateleiras por sua tonalidade estética, mas também por seu significado carregado de simbologias. “Açúcar Caravelas” ou “Farinha Zumbi” são alguns dos exemplos que reforçam esse léxico colonial, com os nomes inscritos nas embalagens presentes nos alimentos que convivemos diariamente.

Do ponto de vista da técnica, só é possível notar todos esses detalhes pelo primor que Diogo emprega em suas pinturas. Exímio pintor, com uma carreira que já ultrapassa 15 anos, ele vem apresentando

esta e outras séries de pinturas em exposições em diversas regiões do país. Aqui, é válido notar tamanha semelhança com o gênero da pintura de natureza morta, difundido nos séculos 16 e 17 na Europa e que ressurgiu com força no Brasil entre o final do século 19 e início do 20, principalmente pelas mãos de pintores negros como Estevão Silva. Já nos quadros de Marcel Diogo, não custa criarmos uma relação com a pop art, que deixa sua série ainda mais contemporânea e repleta de simbologias.

Ao escolher exibir as telas nas prateleiras que lembram as organizações de supermercados, a série realça outras discussões sobre o próprio mercado de arte que, nos últimos anos, incluiu o artista negro em suas “prateleiras”, com foco na pintura figurativa que foi sucesso de vendas em feiras e em leilões ao redor do globo. Assim como somos seduzidos por esses produtos em um supermercado, “Angoera” parece nos provocar para outras seduções que, por vezes, fogem do nosso senso crítico. Ao ironizar esses temas, carregados de simbologias que perpassam toda uma história da arte e seu legado comercial, Marcel Diogo nos alerta para o “tradicional”, o “clássico” e o “original” tão presentes nas embalagens pintadas por ele e que continuam a nos assombrar como fantasmas do Colonialismo, ainda insistindo em ocupar nossas rotinas diárias, seja nas compras de um supermercado, seja nos corredores de uma feira de arte.



Foto: Carlos de Jesus



Mariana Rocha

Pele inquieta

(Natural de Niterói, RJ, 1988, reside em Niterói, RJ)

Artista visual e professora, graduada em Artes Visuais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ. Sua produção investiga corpo, memória e feminino, transitando entre desenho, pintura e fotografia. Na pesquisa atual, explora a ideia de um mar interno, traçando paralelos entre o corpo humano e o universo marinho, especialmente os moluscos.

As quatro obras reunidas na exposição “Pele inquieta”, propõem um mergulho nas águas internas do corpo, onde se misturam sal, memória, vida e morte. Através de formas orgânicas como tentáculos, bocas e tubulações, a artista evoca uma escuridão fértil e sensível, em que o mar é origem, abrigo e espelho. As camadas de tinta e pastel constroem superfícies úmidas, pulsantes, onde o feminino e o ancestral se entrelaçam em ciclos de dor, nascimento e cura.



Vazar pela pálpebra a dor, infiltrar pelas veias o escuro, 2024
tinta acrílica e pastel oleoso sobre tela
174 x 131 x 5 cm

A pele como avesso

João Victor Guimarães

Travessia foi o tema que primeiro despertou o interesse de Mariana Rocha pela água. À altura, a artista se preocupava em abordar algo que surgisse a partir da experiência de sair de Niterói, onde vive, para transitar na cidade do Rio de Janeiro, capital fluminense. Nisso, via o concreto da ponte Rio-Niterói em contraste com o balanço da balsa e as ondulações. Nesse processo, Clarice Lispector lhe surge através do conto “As águas do mundo” que trazia uma fluidez surreal para a experiência de uma mulher que não andava sobre as águas, mas entre elas. Esse líquido, viscoso ou não, abordava os seus tecidos e a conduzia.

Parte da proposta das obras de Mariana Rocha se reconhece como um processo de adentrar superfícies. Isso porque o seu trabalho atinge a dimensão da cutis, camadas primeiras, superficiais, imediatas e visíveis, ao passo que mira também no invisível, algo entre o interno e o obscurecido. Esse interesse se demonstra também nas referências que Rocha encontrou durante a faculdade: Tunga, Louise Bourgeois, Adriana Varejão e, mais recentemente, Belkis Ayón e Ellen Gallagher. Os três primeiros nomes trabalham na sua linguagem plástica e na sua fundamentação teórica com a trama, aliás, com a expurgação, isto é, tornar externas camadas internas ou constituintes e confundi-las com matérias visíveis. Ayón e Gallagher, cubana e estadunidense, respectivamente, trabalham com propostas relacionadas a elementos mitológicos, filosóficos e culturais que comunicavam a relação das populações afro-diaspóricas com os Oceanos.

Mariana Rocha entende a água como elemento que a “preenche internamente”, uma vez que, segundo consta no artigo “Para investigar o mar precisei atravessar a pele: notas sobre moluscos, memória e ancestralidade” (2022), de sua autoria, a artista se/nos reconhece como um corpo d’água uma vez que “nós humanos temos nossos corpos feitos em maior parte de fluidos e líquidos”. Muito além de uma leitura imediata e elucubrações simplistas sobre a relação interno-externo no corpo e suas obras, Rocha favoreceu-se de uma pesquisa rica, capaz, por exemplo, de apontar as relações entre células da pele e o sistema nervoso. O processo denominado pela Embriologia de neurulação é brevemente descrito por Abdul Ansari e Leela Sharath Pillarisetty no artigo “Embryology, Ectoderm” publicado em maio de 2023 na National Library of Medicine (NIH) como a fase na qual

“(…) as células mesodérmicas (camada intermediária da gastrulação) formam a notocorda e sinalizam às células ectodérmicas sobrejacentes na placa neural para que se dobrem para dentro, formando o tubo neural, e as extremidades de união formam a crista neural. O tubo neural e a crista neural se separam do restante do

ectoderma sobrejacente. O tubo neural se tornará o sistema nervoso central. A crista neural dará origem ao sistema nervoso periférico, entérico, melanócitos, cartilagem facial, odontoblastos, células enterocromafins, membrana espiral etc. O ectoderma que não involui forma a epiderme da pele, pêlos, glândulas exócrinas e hipófise anterior.” (ANSARI; SHARATH PILLARISETTY, 2023)

Não bastando a capacidade do corpo animal de desdobrar-se e desenvolver-se diversamente, os autores destacam um fator ainda mais sensível:

“o desenvolvimento adequado requer comunicação entre as três camadas”. Cientificamente há um traçado que interliga o interior e exterior do corpo. E é nisso que Rocha baseia sua percepção. No já citado artigo de sua autoria, a artista propõe uma síntese que destaca o teor poético da pesquisa científica que lhe interessa: “parte da superfície do corpo embrionário se vira para dentro, tornando o sistema nervoso ‘uma parte escondida da pele’, ou, ao contrário, a pele se torna a parte exposta do sistema nervoso.” (Idem)

Na primeira vez que Mariana Rocha deu-se ao desejo de trabalhar com grandes dimensões, surgiu-lhe a necessidade de tecer. Isso porque, para chegar às dimensões que lhe interessavam, Rocha precisou tramar diferentes papéis em tamanho A3. E assim ela construiu uma superfície e, posteriormente, uma pintura que tem uma trama implícita, não imediatamente perceptível, quase invisível. Ali surgiu o sinal do seu interesse em abordar tais camadas de forma não mimética, tão liquefeita que beira a abstração e a inunda. Esse desejo se encontra e catalisa-se com o percurso pelas técnicas utilizadas pela artista. A aquarela e o nanquim sobre papel assumiram uma prevalência na sua prática antes da artista chegar à pintura em tela quando passou a coexistir no seu trabalho, o intuitivo e a intenção que agia mais como guia do que como força a ser controlada ou controladora.

Houve, na sua trajetória, um momento no qual buscou um rigor, um ideal de perfeição incompatível com a fluidez que ela buscava abordar e incorporar através dos elementos sensíveis forjados. Isso é particularmente interessante porque, em muitos casos, a linguagem se estabelece a partir do momento que as artistas encontram um ideal técnico e plástico que corresponda às suas ideias. Ou seja, há uma racionalização mesmo que posterior do processo. Mariana Rocha, por sua vez, teve sua linguagem fundada e beneficiada pela ruptura com qualquer projeto teórico-racionalista. A fluidez e a organicidade do seu trabalho se manifesta também na proposta de romper com

um determinismo, o que foi fundamental para que chegasse à coerência entre conceito e forma. E, assim, os diversos elementos sensíveis das suas obras se retroalimentam, tornam-se cíclicos e expansivos.

Evelise Maria Nazari e Yara Maria Rauh Muller, autoras do livro “Embriologia Humana” lançado pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) em 2011, de forma muito didática nos indicam que para a embriologia “tecido é definido como um conjunto de células especializadas que realiza determinada função em um indivíduo multicelular”. Ora, seguindo essa definição podemos entender perfeitamente a linguagem artística como formada a partir da interação entre elementos sensíveis (células) que, reagindo a um conceito ou intenção (lei natural), formam um tecido/obra. O filósofo moçambicano José Gil (1939-) alega que “ao combinar, segundo uma certa lógica, os materiais que ele impregna, o conceito conduz a uma delimitação do conjunto: o qual se transforma num mundo porque cada parte se reconhece no todo, e mesmo naquilo que a impede de o acabar e o concluir”. Não é esse reconhecimento entre diferentes camadas aparentes e processos de desenvolvimento e vida do corpo-mundo que Mariana Rocha propõe com o estudo da embriologia, biologia e demais ciências? Uma outra relação entre as células que compõem um tecido e a sensibilidade expressa pelas cores se revela no estudo da artista sobre os cefalópodes. A biologia descobriu que tipos de opsina, proteína sensível à luz, podem ser encontrados nos olhos e peles de mamíferos e na pele dos cefalópodes. Um artigo publicado na Current Biology permite à artista afirmar que, no caso dos mamíferos, “a pele, por meio das neuropsinas (tipo de opsina) pode perceber variações de luz”. O indício de tal sensibilidade na pele dos seres aquáticos leva a artista a pensar que “um cefalópode como o polvo poderia sentir a cor, e não apenas vê-la”.

As cores utilizadas nos trabalhos de Rocha em parte vêm de um estudo sobre as luminescências das membranas do polvo e, nesse sentido, a artista não nos deixa esquecer a capacidade que o animal tem de “secretar pigmentos”, refletir a luz, numa expressão do seu potencial de irisação - palavra descrita pelo dicionário Silveira Bueno como “propriedade que têm certos corpos de produzir raios coloridos, como o arco-íris”. Ou seja, irisar, isso é, “dar as cores do arco-íris”. Esse é um dos fatores que agregam ao animal uma beleza estranha, “alienígena”, por vezes tão evidente quanto oculta. À Rocha parece interessar em particular o mistério que habita entre luz e sombra. Tunga, uma das referências da sua pesquisa artística e jornada acadêmica, declarou em 2009, numa palestra a alunos da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV):

“Sei que o humano não é só aquilo que todos os dias nos dizem que é. Estou convencido de que as normas sociais não me fazem humano, me deixam apenas ser humano. Gostaria de encontrar uma sociedade que emergisse mais dessas categorias, em que as relações humanas se intensificassem, o amor fosse de outra forma e exatamente pudesse lidar com esse humano que somos obrigados a recalcar, acalmar, esconder para lidar uns com os outros e formar uma sociedade.”

É evidente que, como em toda sua produção, as palavras de Tunga estão situadas na relação entre corpo físico e psíquico, mas também social. Há uma proposta de sociedade aí. À luz das filosofias que constituem a prática artista e o exercício intelectual de Mariana Rocha, entendemos que a sociedade que lhe interessa não é só aquela na qual há a ampliação das leituras do que é sensível e vivo em matéria de naturezas, mas também que, ao romper com a dicotomia humano-natureza, se rompa também com as noções dicotômicas que ditam quem é ou não digno de uma certa humanidade. Talvez por isso a artista se interesse pelas palavras de Grada Kilomba e Audre Lorde, que nos levam a refletir e projetar-nos sobre um modelo de sociedade que valorize a vida e, nas palavras da artista, represente “a tentativa de superar traumas criando uma forma de vida possível para pessoas, especialmente mulheres negras”. Há nesse modelo de sociedade uma performance errática que encontra no tracejado uma metáfora da inscrição e/do vazio organizados, em constante delimitação e expansão.

Do ponto de vista visual, o trabalho de Mariana Rocha paradoxalmente traz a pele como metáfora da água também no sentido de suas camadas de visualização. Ora, o espelho d’água é formado pela mesma água que torna turva a visão e cuja pressão, em razão de seu entorno e profundidade, só torna possível a vida para algumas espécies e sob determinadas condições.

As pinturas de Mariana Rocha também podem ser percebidas como tecidos compostos por elementos sensíveis e articulados, que mudam a forma de seu corpo “indefinidamente”. Rocha rompe com a representação e a eleição de um indivíduo e/ou de uma realidade única e imediata, e, para tanto, servem-lhe de referência a capacidade de cefalópodes como “grandes referências da camuflagem e do mimetismo” — sendo este último também uma característica do balé, que envolve subordinação e agência comuns às comunidades e grupos de pessoas econômica, política e socialmente desfavorecidas pela hegemonia.

Nas suas palavras, a pensadora, ativista e professora estadunidense Audre Lorde permitiu-lhe perceber o “jogo de visibilidade/invisibilidade

entre nós, mulheres: queremos ser vistas para exercer direitos e decidir por nós mesmas; não queremos ser vistas para não nos tornarmos alvos”. Essa capacidade/necessidade, comum às mulheres — especialmente às negras e pobres —, engendrou e tem resultado em proposições filosóficas e cosmogônicas complexas, sofisticadas e belas.

Para tanto, cito a poetisa e anciã Conceição Evaristo, quando relata que as mulheres “pacientemente tecem as redes de sua milenar resistência”. Foi por entender a relação intensa entre presença e ocultação, agência e agenciamento, que Evaristo cunhou o termo descrito por si mesma em um relato publicado em 2020: “Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas — homens, mulheres e até crianças.”

Tal qual diante do mar, o poder do corpo humano sobre esse outro se torna tão expressivo quanto, em alguma medida e contexto, secundário. Talvez abordar o universo aquático seja uma ferramenta conceitual para questionar a desumanização. Além, claro, de abordar, por meio da plasticidade, a correlação entre texturas, peles, seres, macro e micro. Um tecido funde-se a outro numa relação complexa e opaca. **Entrâncias.**

“Como ser humano fez um dia uma pergunta sobre si mesmo, tornou-se o mais ininteligível dos seres vivos. Ela e o mar. Só poderia haver um encontro de seus mistérios se um se entregasse ao outro: a entrega de dois mundos incognoscíveis feita com a confiança com que se entregariam duas compreensões”
(Clarice Lispector no conto *As águas do mundo*)

Referências bibliográficas:

- ROCHA, Mariana. Para investigar o mar precisei atravessar a pele”: : notas sobre moluscos, memória e ancestralidade. Premio Pipa, 2022. Disponível em: https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2025/04/publicação-Mariana-Rocha-artigo-concinnitas_compressed-Studio-Mariana-Rocha.pdf. Acesso em: 16 jul. 2025.
- ANSARI, Abdul ; SHARATH PILLARISSETTY, Leela. Embryology, Ectoderm. National Library of Medicine, 2023. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/sites/books/NBK539836/>. Acesso em: 21 jul. 2025.
- NAZARI, Evelise Maria ; RAUH MILLER, Yara Maria. Embriologia Humana. Santa Catarina: CED/LANTEC/UFSC, 2011.
- BUENO, Silveira ; minidicionário da língua portuguesa/Silveira Bueno - 2 ed. - São Paulo: FTD, 2007 Cadernos EAV 2009: encontros com artistas / organização Escolas de Artes Visuais do Parque Lage; Anna Bella Geiger... [et al]. ; [organização Joanna Fatorelli e Tania Queiroz] - Rio de Janeiro: EAV, 2012
- GIL, José. Sem título: Escritos sobre arte e artistas. Portugal: Relógio D’água, 2005. Escrevivência : a escrita de nós : reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo / organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes ; ilustrações Goya Lopes. -- 1. ed. -- Rio de Janeiro : Mina Comunicação e Arte, 2020.
- LISPECTOR, Clarice. Todos os contos. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.





Mestre Aécio de Zaira

Rabecas da Chapada

(Natural de Crato, CE, 1956, reside no Crato, CE)

Músico, cantor, compositor e luthier. Multiartista curioso, atua em diversas linguagens artísticas, como o teatro e as artes visuais. Ministra oficinas de música e luthieria há mais de 25 anos no Ponto de Cultura PROCEM/Casa Luz (Crato, CE). Foi reconhecido com o título de Mestre da Cultura pelo edital Tesouros Vivos da Cultura (SECULT-CE). A exposição “Rabecas da Chapada” apresenta esculturas sonoras, instrumentos artesanais criados por Mestre Aécio de Zaira. Mais que objetos sonoros, suas rabecas são expressões de um saber ancestral, conectando som, identidade e território à tradição da luteria popular do Cariri.



Aspiral, 2021
luthieria
74 x 20 x 20 cm
Crédito: Carlos de Jesus

“cada coisa ordinária é um elemento de estima”¹⁴

Aline Albuquerque

Para escrever sobre Mestre Aécio de Zaira é preciso evocar as estrelas e os encantados. É preciso ouvir o canto dos passarinhos por trás das buzinas dos carros. Para escrever sobre Mestre Aécio seria preciso inventar um alfabeto todo novo, feito de marchetaria, cada letrinha de um jeito, cada qual a mais lindinha.

Pois o saber do Mestre é único e, ao mesmo tempo, múltiplo, como uma constelação de sons e formas, para todos os sentidos, até mesmo para o olfato, porque o cheiro da madeira, da seiva e das sementes também são elementos que compõem sua criação.

Portanto, peço licença para, muito humildemente, nessas mal traçadas linhas, trocar dois carocinhos de prosa com as rabecas que se encontram, bem quietinhas, nessa linda exposição. E se elas repousam silenciosas, tipo desenho, pintura, fotografia ou escultura, é porque a pausa também compõe a melodia, e a magia do som está à distância mínima do toque de sua mão.

Mestre Aécio nasceu no Cratin de Açúcar, como é chamada carinhosamente a cidade do Crato, no Cariri, região sul do estado do Ceará, lá onde o mar virou sertão, e por onde se estende majestosa, a Chapada do Araripe. Uma região com importantes sítios arqueológicos e paleontológicos que preservam perfeitamente, e em grande quantidade, fósseis do Período Cretáceo como dinossauros, insetos e plantas. A Floresta Nacional do Araripe-Apodi, abriga espécies endêmicas e é um dos últimos refúgios de Mata Atlântica. Com a generosidade da natureza brota o desejo coletivo do bem viver, e um dinamismo cultural emocionante. Um versinho de cordel do poeta passarinho, Patativa do Assaré, para colorir nossa prosa com as cores do Cariri.

*Depois que o podê celeste
Manda chuva no Nordeste,
De verde a terra se veste
E corre água em brobutão
A mata com o seu verdume
E as fulô com o seu perfume,
Se infeita de vaga-lume
Nas noite de iscuridão*

*Nesta festa alegre e boa
Canta o sapo na lagoa,
No espaço o truvão reboa
Mostrando o seu roço som.
Vai tudo se convertendo,
Constantemente chuvendo
E o povo alegre dizendo:
Deus é poderoso e bom*

Atrás da casa de Mestre Aécio, quando ele era menino, corria um rio. As pessoas - espantosamente - jogavam coisas no rio, todo tipo de coisas, de pneu a aspirador, num surrealismo alienado que provocava curiosidade no pequeno. Era um rio poluído de coisas grandes, mas preservado, verde e cristalino, na beleza da memória. Um dia a correnteza do rio trouxe o corpo de um violão, as mãos engenhosas do menino transformaram numa rabeca, instrumento ancestral, e sob as bênçãos dos encantados da Chapada do Araripe, nascia um luthier muito especial.

A rabeca é um instrumento cujas origens, historicamente reconhecidas, recuam à ocupação islâmica da Península Ibérica entre os anos 711 e 1492, e chega no Brasil com os jesuítas, porém, há relatos de instrumentos de fricção criados por povos originários como os Guarani, com a utilização de cabaças, o que quer dizer que a origem da rabeca pode ser tão mais antiga quanto a gente nem saiba dizer.

O importante é entender que rabeca é diferente de violino, que é todo fabricado seguindo padrões determinados cujas especificidades foram elaboradas muito tempo depois das primeiras rabecas, na época do Renascimento. Já a fabricação da rabeca, se adapta aos materiais disponíveis na região onde é construída, e à imaginação do luthier, sendo por este motivo sempre relacionadas às manifestações populares.

As rabecas de Mestre Aécio formam um conjunto que expressa uma relação telúrica com o território. Não há dissociabilidade, Mestre Aécio é a própria natureza, nada se perde, tudo se transforma e se inventa. Suas rabecas parecem os objetos voadores não identificados que a mãe o chamava para observar, trazem memórias de outros tempos e lugares, volutas barrocas, timbres medievais, mistérios do oriente, e grafismos indígenas dos Kariri-Xocó. São lindas, curiosas, dão vontade de mexer, são feitas para tocar.

Por ser de natureza adaptável, e nem carecer de partitura, a rabeca é afeita às brincadeiras da imaginação, tanto na sua constituição física, quanto na afinação e na performance. É preciso que tenha basicamente corpo, braço, cordas,

cravelhas, e alma, componente introduzido no final da fabricação, que conduz o som das cordas ao corpo do instrumento. A alma deve vibrar para que o som seja projetado - imagem bonita para um instrumento antigo e de fabricação artesanal - presente em muitas manifestações populares pelo mundo. A rabeca acompanha dramistas, trovadores, repentistas, é uma companheira da palavra.

Mestre Aécio é um artista, que segundo ele mesmo brinca, se tivesse nascido em 1452, seria o Leonardo da Vinci. Inventor, Luthier, escultor, gravurista, poeta, compositor e tocador talentosíssimo de muitos instrumentos, tendo inclusive tocado com Luiz Melodia durante a longa temporada em que viveu em São Paulo, quando também foi jogador de futebol.¹⁵

Mestre da Cultura pelo Edital da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará - Tesouros Vivos da Cultura - edição 2018 Mestre Aécio de Zaira, é também, e sobretudo, um educador. Com a companheira Tereza, amigos e amigas, coordena, desde 1999, o Ponto de Cultura PROCEM/Casa Luz, espaço de acolhimento e partilha, que realiza ações artísticas e socioculturais nas áreas da Música, Luteria, Cultura Popular, Cultura Afro-brasileira, Artes Visuais, Dança, Teatro e Economia Criativa/Produção Cultural, na zona rural do Crato¹⁶. Os relatos das pessoas que passam pela Casa Luz são de puro encantamento.

A dimensão social da obra de Mestre Aécio de Zaira imprime ainda mais beleza ao seu fazer, que é um modo de bem viver coletivo. Conta que uma vez sonhou que a terra tinha saído do eixo e que ele havia sido chamado para ajudar a encontrar uma solução. Parece que tem encontrado algumas: a reciclagem, a transdisciplinaridade, a coletividade, o desenvolvimento sustentável, a generosidade, a criatividade, o entusiasmo, o espanto, a indignação, a crença no ser humano.

¹⁴ Gramática Expositiva do Chão.

¹⁵ Esse texto foi escrito ao som de muita rabeca (<https://www.youtube.com/@tirinete-rabecasdatradicao682/playlists>) e ao som de Mestre Aécio de Zaira, especialmente as seguintes apresentações: Nave Espacial 11 11 00, no SESC Cariri, 2023 (<https://www.youtube.com/shorts/5MqURqVFdh0>).

¹⁶ @procemcasaluz





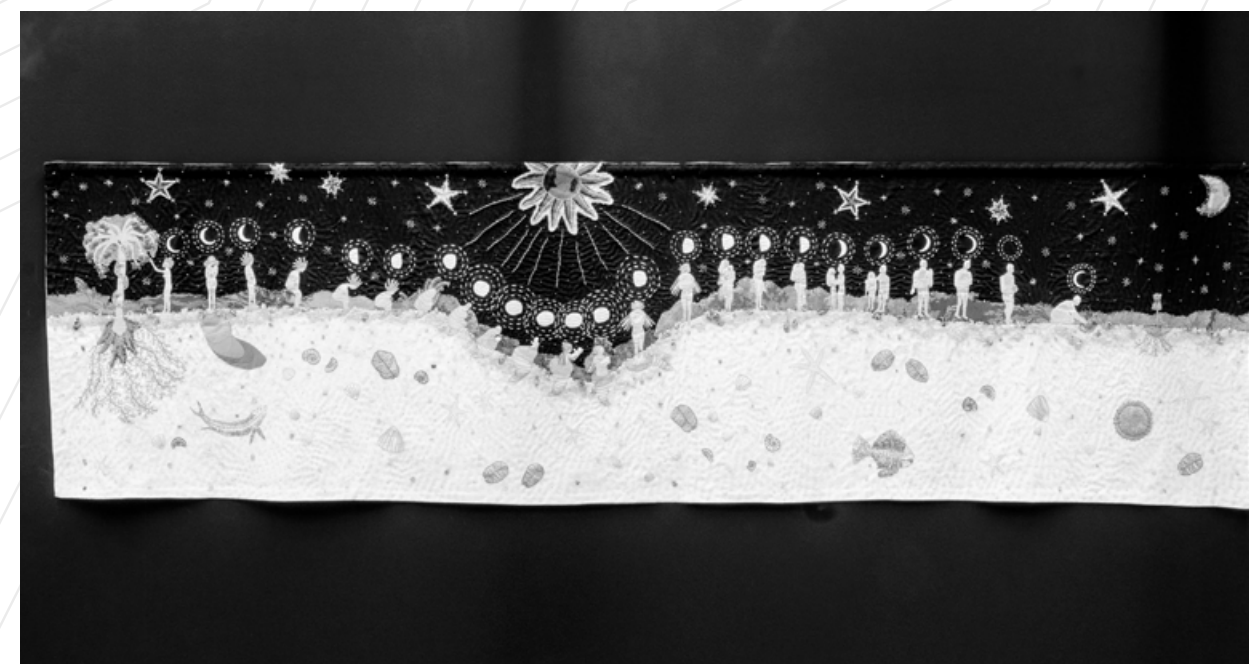
Nita Monteiro

Somos todos carne da terra e luz do sol

(Natural de Volta Redonda/RJ, 1990, Reside em São Paulo/SP)

Artista visual, formada em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP. Sua prática se dedica à investigação de materiais presentes no espaço doméstico, afetivo e cotidiano. Por meio desses materiais, a artista ressignifica, recompõe e cria novas narrativas como forma de ficcionalizar a vida, entrelaçando histórias ouvidas e vividas, ciência e mito, passado e presente. Realizou sua primeira exposição individual “Seja bem-vindo. Se vier por bem, pode entrar.” no Museu de Arte de Ribeirão Preto (Ribeirão Preto, SP, 2025). Participou de diversas residências artísticas e exposições no Brasil e no mundo, entre elas a Contextile 2024 – Bienal de Arte Têxtil Contemporânea (Portugal). Foi premiada no 49º Salão de Arte de Ribeirão Preto (MARP, 2025), no 18º Salão Ubatuba de Artes Visuais (2022) e no Prêmio Garimpo Dasartes (2025). Suas obras integram as coleções do Museu Nacional da República e do MARP.

Na exposição “Somos todos carne da Terra e luz do Sol”, apresenta uma série de obras têxteis e instalação nas quais objetos do cotidiano, corpos, plantas e animais se conectam em tramas simbióticas. A presença feminina surge como força criadora da vida, tecendo narrativas delicadas a partir de memórias, relatos orais e reflexões inspiradas nos estudos do filósofo Emanuele Coccia — referência para o título da mostra.



Metamorphose, 2022-2023
tecidos reaproveitados, miçangas,
latão e azulejo bordados sobre
tecido
65 x 234 cm

A paixão de compor com restos e sobras

Alexandre Araujo Bispo

*“Muitas histórias saem da boca dos indivíduos, algumas fazem sucesso, outras não.”
(Claude Lévi-Strauss)*

Em “Somos todos carne da Terra e luz do Sol”, a artista Nita Monteiro apresenta cinco obras na 34ª edição do Programa de Exposições do CCSP. Apesar do título, as obras não tratam da destruição do meio ambiente, mas das histórias das coisas, incluindo a história natural presente em elementos como pedras e conchas que estão no planeta muito antes dos humanos o habitarem.

Quatro trabalhos se mantêm no riquíssimo campo do bordado por meio do qual Nita conta um conto e aumenta uma infinidade de pontos utilizando linha e agulha para desenhar, pintar, prender e pendurar elementos. Essa linguagem do bordado com a qual a artista vem trabalhando, oferece a seu modo metódico de fazer manual, uma grande contribuição plástica e de produção de sentido ao campo das artes visuais como um todo. Atualmente fazer um bordado, a depender do estilo, pode ser inteiramente realizado por máquinas que mimetizam alguns antigos trabalhos manuais, cujos propósitos, especialmente quando realizados por mulheres de meados da segunda metade do século 19 até pelo menos a década de 1950, era, entre outros, de integrá-las socialmente. Enxoval de casamento, pré-natal do bebê, batizado dos filhos, entre outros ritos sociais de passagem, os bordados serviam também para decorar as casas. Essa circunscrição generificada do bordado vem sendo contestada desde pelo menos a década de 1990, quando artistas brasileiros como Arthur Bispo do Rosário e Leonilson aparecem em cena. O atual interesse pela poética de Madalena dos Santos Reimbolt bem como a revalorização pelo sistema de arte dos trabalhos da linha e da agulha - a saber Rosana Paulino, Rosana Palazyan, Lidia Lisboa - indicam o caminho fértil que Nita está perseguindo desde meados de 2020. Em obras como “Carta da Lua”, 2024, “Pari uma pedra”, 2023-2024, “Metamorfose”, 2022-2023 e o mais antigo entre eles, “Sempre que entrar nas profundezas”, pense nas alturas 2021-2022, parecem encantadas por histórias ouvidas, emendadas, refeitas em suas obras. Nesse conjunto de obras é tocante o azul noturno estrutural aproximado a outros tons de azuis claros, amarelos, brancos e ocre povoados por miçangas e materiais brilhantes.

Nita também borda sobre suportes já previamente usados como é o caso de “Metamorfose”, 2022-2023 construído sobre uma cortina feita por sua avó, juntamente com uma tapeçaria Gobelin, sobre a qual se desenrola uma estória ouvida e modificada pela memória criadora da artista. Esse trabalho com restos materiais do passado, lembra a poética dos artistas Arthur

Bispo do Rosário e Farnese de Andrade, ambos coletores de sobras com os quais erigiram, cada um a seu modo, uma obra vigorosa. Apesar de Nita afirmar que sua investigação trate da dimensão doméstica, afetiva e do cotidiano, em ao menos duas obras “Carta da Lua”, 2024 e “Pari uma pedra”, 2023-2024, o cotidiano se mistura a algo relativamente excepcional quando sabemos que cacos de azulejos e pedras resultam de caminhadas pelo litoral paulista em São Sebastião e no Parque Itatiaia no Rio de Janeiro.

Na instalação inédita que dá nome à exposição, ao invés do bordado, aparece o macramê, técnica de amarração relativamente generificada, que sustenta um vaso cujo conteúdo é uma planta - mini antúrio natural. Aqui natural e construído são justapostos em uma composição feita de partes de diversas luminárias que ligam o alto - uma cúpula de ferro e vidro colorido em tonalidades ocre, ao baixo, um chão com 64 peças de azulejo. A instalação oferece um arranjo possível entre restos que sozinhos perderam quase que completamente sua força porque quem os produziu, as casas que com eles conviveram foram extintos, tornando-os coisas órfãs, evidências de ruínas. Nesse sentido, a poética de Nita Monteiro, assinala uma delicada paixão pelas formas, texturas, materiais e histórias do passado.





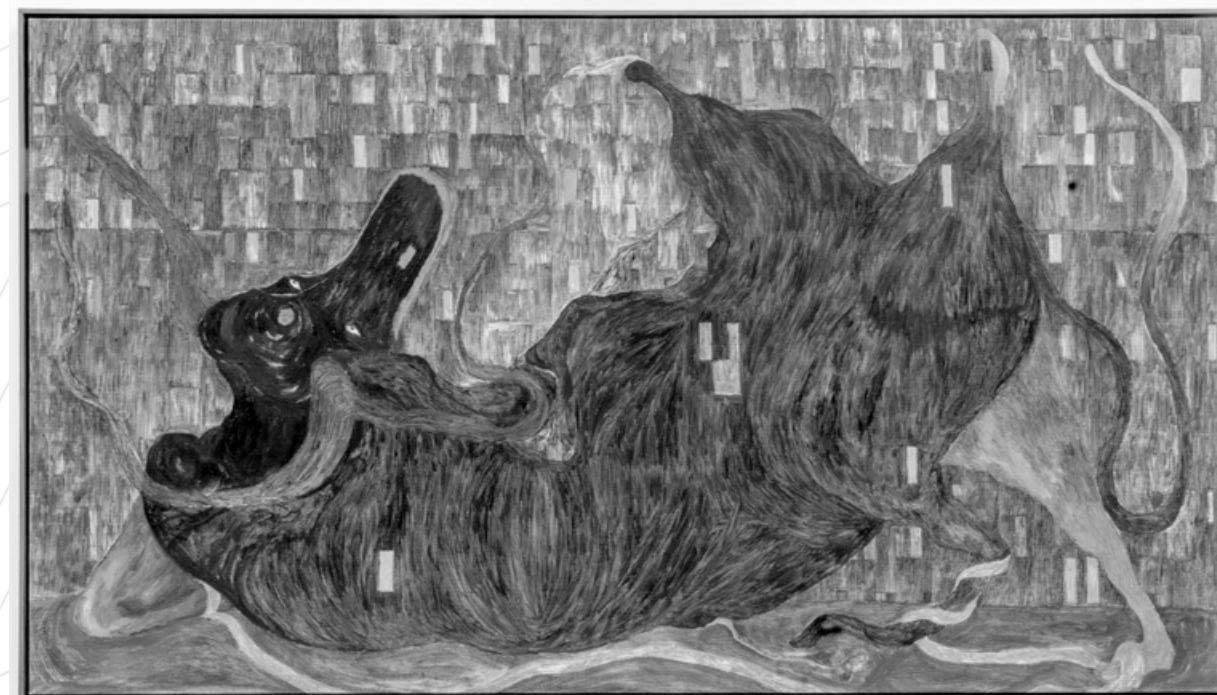
Pedro Neves

Reino do fundo

(Natural de Imperatriz, MA, 1997, reside em São Paulo, SP)

Artista visual que recria no plano pictórico um imaginário de matriz popular a partir de memórias pessoais e coletivas. Neves cresceu em Imperatriz no Maranhão e migrou jovem para a capital mineira onde passou a desenvolver uma prática atravessada por referências do cotidiano, migrações e pela presença do corpo como lugar de fricção política. Participou das exposições “Encruzilhadas da Arte Afro-brasileira”, CCBB SP, 2023; “Dos Brasis”, SESC Belenzinho, São Paulo/SP. 2023; foi artista residente da 8ª Edição da Bolsa Pampulha, entre outras participações.

Numa perspectiva sincretista, em “Reino do Fundo” o artista evoca o sebastianismo combinado às tradições afro-indígenas que vêem a natureza como um elemento constituinte do cotidiano. Inspiradas na dualidade e sincretismo, “Reino do fundo”, exhibe interpretações pictóricas de reinos nas florestas, areias e águas, embaladas por um sistema de crenças e da pintura como meio, que recria, por exemplo, um Dom Sebastião encantado num touro negro.



Relance II, 2024
óleo sobre tela
107 x 199 x 5 cm

Reino do fundo

Vânia Leal

Envolto em pinturas que apresentam memórias — coletivas e pessoais — na retomada do imaginário maranhense, o artista Pedro Neves, natural de Imperatriz do Maranhão, vem desenvolvendo seu trabalho a partir desse corpo político em trânsito, deslocamento e migração, tendo em vista sua mudança ainda jovem para a capital mineira. Motivado pelas intrigantes crenças afro-indígenas dos Lençois Maranhenses, Neves abre caminhos para “Reino do Fundo”, dialogando com as crenças do sincretismo e do sebastianismo.

É importante abrir um breve contexto acerca da narrativa de Dom Sebastião, que governou Portugal e desapareceu durante a Batalha de Alcácer-Quibir, travada no Marrocos em 1578. Com o seu desaparecimento e a subsequente ascensão do domínio espanhol sobre Portugal, consolidou-se, entre os séculos XV e XVII, a esperança popular de que Dom Sebastião voltaria em um momento de crise para restaurar a soberania e a dignidade portuguesas.

A partir dessa propagação das crenças lusitanas, os moradores dos Lençois Maranhenses realizaram uma transubstanciação de Dom Sebastião e de sua corte, associando-os à fauna e à flora da região — anteriormente ocupada pelos povos Tupinambá, que reverenciavam o pajé conhecido como “Cabelo de Velha”.

É importante ressaltar que a tradição oral, aliada às culturas afro-indígenas, é fortalecida pela reorganização do sebastianismo, o qual se articula com as religiões das pajelanças e das curas da região. Essa renovação é sustentada pela resistência dos grupos que buscam afirmar-se como propulsores de fé, encantamentos e sonhos intrínsecos a uma cultura e crença que sempre existiram, mas foram reprimidas pelos colonizadores em suas investidas para eliminar os deuses dos povos originários. Dessa forma, encontraram na roupagem de Dom Sebastião uma estratégia de sobrevivência e existência — com um objetivo muito bem demarcado: toda reverência é voltada para a natureza.

Como guardiões da natureza, os seguidores do sebastianismo utilizam diversas estratégias de culto. Por exemplo: no sebastianismo da Ilha dos Lençois, localizada no município de Cururupu (MA), cultua-se o deserto dos lençois; já no sebastianismo de Portugal, reverenciam-se duas pedras situadas no interior do Maranhão. O viés é sempre o mesmo: salvar e cultivar a natureza, que, segundo a premissa do sebastianismo maranhense, estabelece uma regra fundamental — é proibido matar uma cobra, retirar pedras, arrancar flores ou mover qualquer elemento do lugar, pois toda forma de vida e existência pertence aos encantados. Quem quebrar essas regras será amaldiçoado.

Reza a lenda que muitas joias se encontram pelo caminho, e que as oferendas passam a fazer

parte das terras e águas do território dos Lençois. Retirar algo do lugar é como desfalcar um ser não humano que ali habita. Nos Lençois, a natureza tem direitos garantidos.

Importa reforçar que toda essa crença desenvolvida não é sobre o rei Sebastião de Portugal. Trata-se, antes, de uma estratégia de resistência e de existência, que fortalece as crenças e a fé que já existiam muito antes dos Tupinambá. Tudo é cultuado como esses povos faziam. A grande questão desenvolvida por Neves, no campo pictórico, é a cultuação da natureza do território, com o respeito que se renova a cada dia nos Lençois — terra que se cria e recria com as cobras que ali habitam, como as corais, integradas ao sebastianismo, assim como as águas do mar e dos rios.

Dessa forma, “Reino do Fundo”, nas pinturas criadas por Neves, assume o papel de um tratado entre arte, ecologia e realidade imaterial, articulando memórias pessoais e coletivas. O artista, impregnado de dualidade e sincretismo, cria reinos nas florestas, areias e águas, abrindo caminhos de confronto entre paisagens alagadas que seguem o fluxo rumo ao deserto.

Pedro Neves faz dos Lençois Maranhenses um grande laboratório provido para o reencontro do homem consigo próprio, onde a natureza reina em uma dimensão cultural e social do tempo presente — algo que acontece desde sempre e se fortalece nessa dimensão social diante de uma realidade mais-que-humana e ambiental. Sua obra tem a imponente de subverter a construção histórica dos colonizadores e reconstruir a cultura dos povos indígenas Tupinambá. Ela reina! A cultura popular mantém-se viva e representa a história das pessoas.

As pinturas de Neves são envoltas por significados que promovem reflexões sobre as origens e a duração do tempo: ancestralidade, humanidade e meio ambiente. Pedro, sendo um artista do tempo, opera em um tempo de espiritualidade, cultuado na construção do cotidiano por meio da natureza.

O ápice de sua produção é a pintura de Dom Sebastião encantado em um touro negro. O rei, fascinado por touradas, carregava consigo o desejo de colonizar o norte da África. Na ilha, a figura do touro é a forma encantada de Dom Sebastião, que aparece nos Lençois de Cururupu à espera de seu retorno ao poder. A lenda afirma que uma estrela na testa do touro é sua marca encantada, e que, ao ser ferida, desencantará o rei e seu reino submerso, fazendo São Luís afundar e Lençois elevar-se à capital.

No entanto, Neves, ao realizar a pintura do Touro Negro, apreende a figura de Dom Sebastião como alguém que nunca mais voltará a reinar. O artista reconstrói o imaginário e, por meio de suas pinturas, assegura uma narrativa que

recria — na tradição afro-diaspórica e indígena — o assentamento dos ciclos da humanidade, reavivando experiências de compartilhamento coletivo fundamentadas na cultura, na crença e nas encantarias.

A Amazônia Maranhense é constituída por uma força própria, inventiva, que constrói realidades de outros mundos. Pedro torna o sebastianismo maranhense algo significativo, sensível e aparente — revela os encantados. Suas pinturas são desvelamentos de um mundo encantado esteticamente pela cultura. Elas têm vida!

Os opostos e complementares que estruturam o dualismo — tema central das pinturas do artista — representam arranjos que espacializam discursos cada vez mais empenhados em estabelecer diálogos e valorizar as tradições afro-indígenas, reconhecendo a importância de integrar questões raciais e ambientais em suas narrativas.

A exposição “Reino do Fundo” aborda esses dois pontos, mostrando como as pessoas adeptas do sebastianismo veem a natureza como um órgão constituinte do cotidiano que precisa ser salvaguardado — pois, para além da geografia, trata-se também da preservação da memória.

As crenças populares nos servem como via alternativa para compreender a complexa história do Brasil. Independentemente da forma como tenha chegado, o sebastianismo torna-se, para o povo dos Lençois, a crença de que um mundo melhor está por surgir — através dos animais, das águas, dos mangues e das areias. Assim, a exposição busca provocar um impacto cultural, despertando nos espectadores a conscientização e a reconexão com suas raízes tradicionais, além da necessidade urgente de refletir sobre os desafios relacionados à preservação ambiental.

Aqui, a visualidade é ritual, e a criação de Neves é, entre tantas, uma das manifestações ritualizadas que imantam a multiplicidade da visualidade política e resistente da Amazônia Maranhense — uma força própria, criadora de novos mundos que seguem para além da memória.



Foto: Carlos de Jesus



tetê

Poema longa metragem

(Marabá, PA, 1998, reside em Recife, PE)

Artista multimídia, estudou Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Tetê intervém na terra sobreposta da palavra, do espaço e da tecnologia, com um interesse especial nas noções de poética, patrimônio histórico e coletividade. Essa experimentação é caracterizada por uma linguagem distinta em torno do desejo, do corpo e da terra. “Poema Longa-Metragem” é um experimento que combina tecnologias de emissão de luz azul com a materialidade da tipografia que constitui a unidade poética conhecida como verso. Tomando como pano de fundo a hipótese de uma falha na produção da exposição, o poema veiculado possui como eu lírico o erro, que busca frestas por onde olhar de volta pela janela da tela de tevê.

Não clique nos dígitos que abrem
caminho para o meu telefone

Poema Longa-
Metragem, 2025
vídeo
74”

Tela azul: “eu sou o erro”

Gustavo Caboco

A poeta e artista visual Tetê é natural do município de Marabá, no Pará, e, em 2017, chegou ao Recife para cursar Arquitetura e Urbanismo na UFPE. O deslocamento de seu corpo tornou-se uma pesquisa sobre a origem territorial da artista e sobre as dificuldades reais do que significa estar longe de casa — bem como os efeitos corporais que o distanciamento geográfico entre Recife e Marabá produz em sua vida.

No campo inventivo, o maranhense Gonçalves Dias apropriou-se da palavra Marabá para criar um lamento — um poema sinfônico — sobre uma mulher indígena-mestiça menosprezada em seu território de origem. Na “Marabá” de Gonçalves Dias (1843), o verso “Tu és Marabá!” afirma a ideia da “pessoa estranha”, “sem brilho”, que já não tem o tom da pele de “jambo corado” e desqualifica o ser híbrido.

Tetê, de Marabá, em sua obra, trabalha diretamente nas rasuras de uma voz que ocupa um lugar que supostamente não deveria estar. Tensiona as relações de poder entre instituições a partir da presença do corpo negro e afirma: “Eu posso qualificar meu corpo.” Se, de um lado, na branquitude de Gonçalves Dias, o autor desqualifica o ser híbrido, na poesia de Tetê encontramos uma valorização dos corpos negros e LGBTs, que se constroem a partir da “solidão do navio negreiro” — como afirma a artista em uma conversa que tivemos sobre seus trabalhos.

Em “Poema Longa-Metragem”, Tetê apropria-se da cor azul, num tom RGB de azul puro (0, 0, 255), em que o último número representa a intensidade máxima do azul. Essa cor é usada nas tecnologias quando ocorre um erro em um driver, hardware, conflito de software ou quando algum documento está corrompido. Conhecida como “tela azul” ou “tela azul da morte”, essa cor, no trabalho de Tetê, é proposital. É a partir da tela azul — do erro — que emergem os textos, as palavras e as imagens dos olhos e do rosto da artista.

A instalação conta com três televisores que, num primeiro momento, remetem a um “erro de projeção”, um ruído. O vídeo central tem aproximadamente 76 minutos e, ao assistirmos ao longa-metragem, somos capturados pela narrativa da obra. Ora somos fisgados, quando a artista apresenta a voz do eu lírico: “eu sou o erro”; ora somos enfeitiçados, quando ela diz: “eu vou aparecer no meio do seu sonho”; e somos convocados à resistência quando afirma: “desfazer a captura”. Como se, de um mesmo novelo, a artista trançasse três fios, criando novas camadas sensoriais nos sentidos presenciais.

Em diálogo com a artista, ela menciona a ideia de enxergar o aparelho como sujeito. Em minha leitura, tratamos de três televisores na instalação — portanto, de um diálogo entre três vozes. De modo literal, podemos ler os textos como autobiográficos e vinculados às questões íntimas

da artista. No entanto, se nos aprofundarmos nesses “erros de projeção” e assumirmos o sujeito como o próprio aparelho, passamos a ouvir a voz do televisor — a voz tecnológica. Como se, num lapso, pudéssemos questionar gênero, sexualidade e outras intimidades dirigidas às tecnologias.

Não se trata aqui de um ensaio de ficção científica no trabalho de Tetê. Mas, quando o aparelho se torna sujeito, os olhos da artista — que olham diretamente para a câmera — pertencem à artista ou ao aparelho?

Na obra, o erro de projeção torna-se o eu lírico, e a voz do erro manifesta-se em palavras. Apropriar-se da linguagem da videoarte para seus poemas revela uma estratégia de circulação e alcance. A artista também utiliza recursos do cinema — como as legendas, a duração do filme e a reprodutibilidade técnica — como forma de dialogar e formar público.

O que está em jogo não é apenas a exibição de poemas em vídeo, mas a potência de exposição de artistas periféricos. Apresentar Poema Longa-Metragem no Centro Cultural São Paulo torna-se, na prática, um gesto político: deslocar-se da margem para ocupar o centro — e, ao mesmo tempo, propor a possibilidade de outros centros e pontos de partida.

Na internet, afinal, onde é o centro?

Se nas redes sociais o conteúdo produzido é efêmero e, em muitos casos, consumido de forma rápida e superficial, Tetê nos convida a passar mais tempo com a palavra em seu trabalho. Transformar um poema em um longa-metragem é um convite à reflexão sobre as relações de consumo e imediatismo — uma aposta naquilo que é duradouro e valioso, em contraposição à objetificação do intelecto negro.

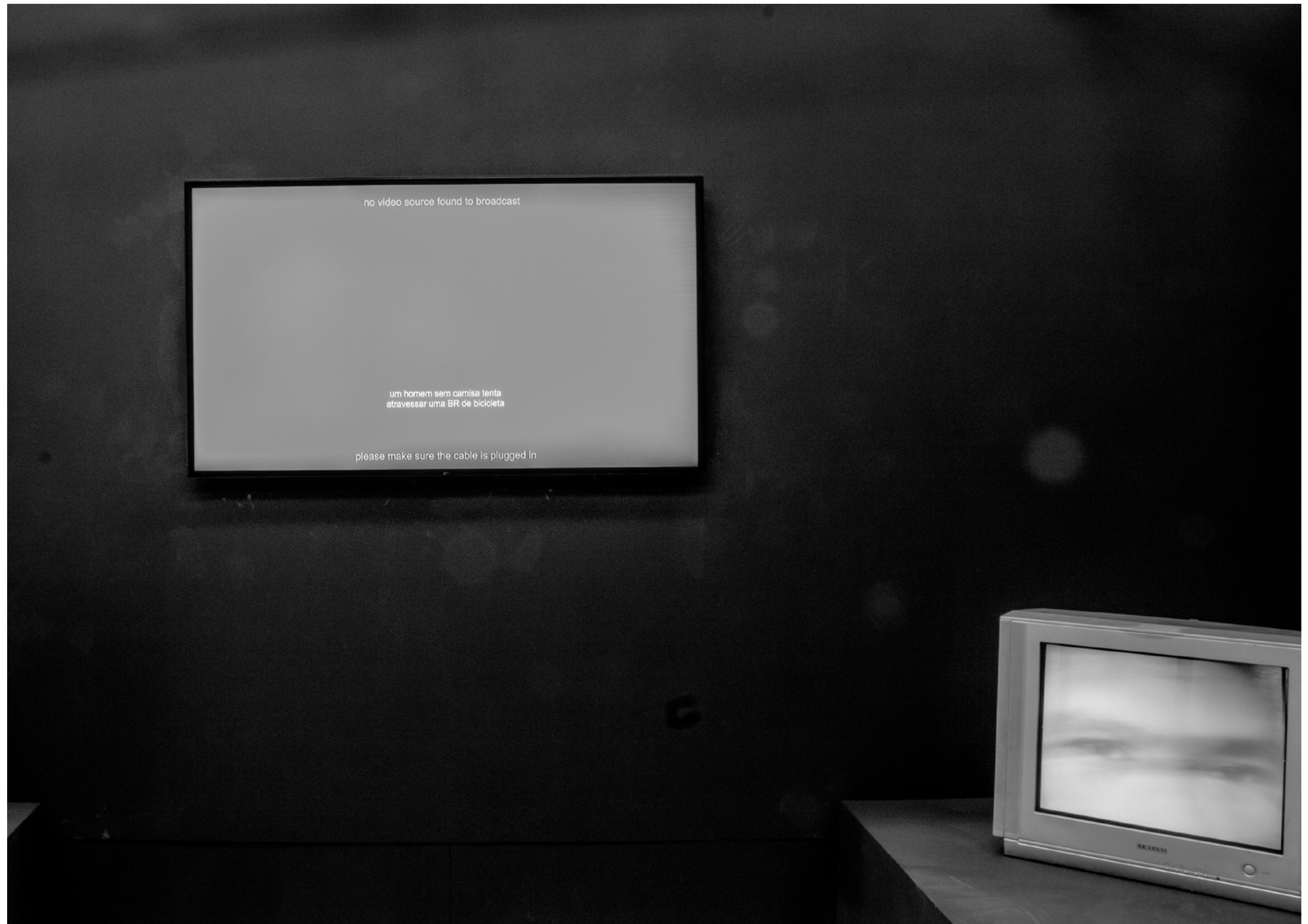


Foto: Carlos de Jesus



Tetê Lian

Banzo

(Poços de Caldas, MG, 1998, reside em São Paulo, SP)

Graduada em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes (São Paulo, SP) e especializada em Arte, Crítica e Curadoria pela PUC-SP. Partindo de abordagens críticas à indústria cultural ocidental, Tetê Lian investiga as intersecções entre terror, raça e colonialidade, direcionando sua pesquisa ao gênero de horror no cinema e na literatura. Mais recentemente, tem se interessado em gerar correspondências entre o pensamento sônico afro-diaspórico (ligado especialmente ao Jazz, ao Blues e ao Hip-Hop) e a sua produção artística. Através de procedimentos experimentais, projetos site-responsive e proposições instalativas, sonoras ou conceituais, a artista analisa as relações entre horror e paradigmas coloniais. Em Banzo, Tetê Lian constrói um diálogo entre a sonoridade do Blues e Jazz e o Atlântico Negro como espaço simbólico e geográfico das expressões artísticas que emergiram das diásporas africanas e das travessias transatlânticas. Originário do contexto afro-brasileiro, o “banzo” é um conceito que encapsula a melancolia e nostalgia intensas provenientes da dor da separação forçosa e da ausência da terra natal. A partir de proposições instalativas e sonoras, a exposição apresenta as características, sonoridades, estruturas e temáticas do Jazz e do Blues como alegorias marítimas que se articulam através de elementos simbólicos recorrentes: a água, a corrente e o azul, evocando imagens fantasmagóricas.



Blue Notes (Notas Azuis), 2025
piano Yamaha Disklavier,
composição musical e samples de
blues, jazz e spirituals
171 x 146 x 151 cm

“Nenhuma chance me é oferecida. Sou sobredeterminado pelo exterior. Não sou escravo da “ideia” que os outros fazem de mim, mas da minha aparição.”
(Frantz Fanon)

Como se define algo a ser temido? Como o temor foi construído dentro da história da sociedade ocidental e como, através da colonização dos territórios, reproduzimos as mesmas lógicas? Essas são algumas perguntas que podemos fazer ao nos depararmos com os trabalhos de Tetê Lian (1998-), artista que nasceu em Poços de Caldas/MG e vive e trabalha em São Paulo.

Intitulada “Banzo” (2025), a instalação de Tetê Lian, assim como outras produções da artista, intersecciona os temas do terror, medo, racialidade e colonização, pela música, cinema, literatura e cotidiano, tratados por ela através de linguagens conceituais e experimentais. Aqui, apresenta-se um trabalho automatizado, com um piano — que toca sozinho uma música autoral da artista —, correntes e cortinas que se movimentam em um ritmo determinado.

Fazendo referência a artistas como Tony Cokes (Virginia, EUA, 1956), Lian propõe uma investigação que se manifesta em códigos materiais para além da imagem, tratando de temáticas inadiáveis, enquanto coloca o público em um estado de imersão e responsividade. Em Cokes, por exemplo, temos uma proposital abdicação da imagem e um destaque dado ao texto e à música, onde o artista valoriza o registro documental de acontecimentos e de lutas relevantes da comunidade negra estadunidense. Com Tetê Lian, vemos uma valorização do experimental através da música e automação, comunicando um tipo específico de dor, que diz da forma como as pessoas negras se sentem e como elas são tratadas na sociedade.

Contudo, a artista não deixa de se utilizar da imagem, ela faz uma torção dos significados literais sobre o que é e o que pode uma imagem de terror e revolta, e se utiliza do visual dentro de seu processo criativo para produzir a materialidade de suas instalações. Assim como em sua outra grande referência, o artista estadunidense Arthur Jafa (Mississippi, 1960), que relaciona narrativa à composição sonora e visual, adicionando camadas de significados das estéticas negras e causando impacto direto na interpretação das imagens.

O rigor técnico, estético e visual do trabalho de Jafa também inspira a artista de forma a provar que é possível falar de temas complexos, relacionando negritude e colonização de forma a quebrar expectativas quanto ao modo de encapsular tal conteúdo. Arthur Jafa também questiona a legitimidade da câmera e as convenções narrativas em seu trabalho, e tudo isso interessa também à Tetê Lian, principalmente

devido ao fato de que, com frequência, narrativas e imagens foram criadas para manipular e distorcer a história e a existência das subjetividades negras.

Em “Banzo”, temos seis principais componentes: as correntes, a música, o piano, as cortinas, a automação e a onda. O som de correntes no chão faz uma associação direta com a situação de submissão na qual eram colocadas pessoas escravizadas. Ao nos aproximarmos da instalação, o som da corrente nos remete à trilha sonora de um filme de terror, onde é impossível não sentir pavor. Lian produz tal associação levando em consideração o imaginário brasileiro da escravidão, especialmente em relatos de pessoas que, ao entrarem em lugares que haviam sido senzalas, afirmam ter ouvido barulhos de correntes.

A artista ainda vai além em sua proposição e reflete sobre como a simbologia das correntes mudam de sentido e viram acessórios presentes em manifestações musicais como o funk e o hip hop, onde seu significado é transformado em ostentação. Tais conversões são muito presentes na história das culturas negras diaspóricas. Outro exemplo é quando a dor é sublimada em músicas que quebram padrões e fundam novos estilos musicais – o blues, nos Estados Unidos, ou o samba, no Brasil.

A música presente na instalação de Lian é feita de três momentos: o efeito de ir e vir como as ondas do mar, o silêncio e os samples de diferentes músicas do blues, jazz e spiritual, destacando a blue note que é adicionada à escala pentatônica e que muitos interpretam como erro ou distorção. É uma nota dissonante extremamente presente e necessária no blues, proporcionando o tom de tristeza e melancolia fundamental ao estilo.

Dessa forma, o blues e o título da exposição “Banzo” estão totalmente sintonizados por seus significados. O banzo, aqui – de origem na língua Quimbundo, de Angola –, representa a melancolia advinda da saudade da própria terra, se referindo àquela saudade do continente africano sentida pelas pessoas negras em diáspora nas Américas. A junção dessas melancolias — expressa pelo blues, que canta as dores e resistências da vida negra, e pelo banzo, com seu profundo significado de saudade e desarraigamento — se cristaliza na blue note, que sintetiza esse sentimento de perda, deslocamento e enfrentamento das opressões.

O movimento forçado de pessoas negras através do Atlântico também é representado pela automação das correntes, pelo movimento das cortinas e pelas teclas do piano que fazem um movimento ritmado. Há nas cortinas azuis, nas correntes e no piano uma mesma escolha por movimentos de idas e vindas, como no movimento das marés – o mar, definido pela artista como “matéria mediadora” e “berço de todas as diásporas”. Essa característica do trabalho pode

abrir interpretações tanto sobre o deslocamento involuntário de milhões de pessoas na nossa história moderna, quanto sobre a orquestração voluntária que a própria artista faz do tempo, da intensidade e da recorrência dos movimentos, agora no presente.

De volta à blue note, e através do conjunto do trabalho de Tetê Lian, é possível traçar uma relação entre a nota destoante que causa um incômodo inicial em uma sociedade ocidental racista e a presença negra considerada como incômodo constante. Consequência disso é pessoas negras serem colocadas em diferentes situações de horror: constante perseguição e violência policial, desumanização, desvalorização cultural, falta de acesso a emprego, alimentação, moradia, educação e lazer digno numa sociedade projetada para destituir essas pessoas de vida e poder, desde a colonização até os dias atuais.

Lian trilha um paralelo entre o terror da realidade e o da ficção, a partir de uma pesquisa bem consolidada sobre cinema e literatura, examinando as representações de personagens negros nas narrativas de horror – geralmente, descartáveis e estereotipados. A desumanização da pessoa negra é presente de diferentes maneiras, por exemplo, quando tipificados de tal forma que não despertam compaixão da audiência e, logo, quando morrem, não geram sensibilidade e comoção.

O mesmo vemos acontecendo no cotidiano — é só pensarmos na quantidade de vezes que a mídia publicita o corpo negro subjugado, e sua morte ou sofrimento tratados como algo que não desperta empatia. A repetição faz com que algo tenebroso se torne natural, até mesmo esperado. Por isso, Lian conduz estratégias de comunicar suas ideias e percepções por meio da instalação de diferentes recursos no espaço expositivo — nos inserindo em uma atmosfera abstrata, densa e aterradora —, buscando impactar aquelas pessoas já amortecidas, fazendo-as sentir, talvez, um lampejo de pavor, um eco distante do terror que muitas entre nós carregam todos os dias.



Foto: Carlos de Jesus



Victor Fidelis

Quando a lua nos sorriu

(São Paulo, 1994, reside em São Paulo, SP)

Artista plástico, graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (USP). Pesquisa o retrato da população afro-brasileira e as questões interpessoais que o interceptam: as trocas afetivas, a busca pela consciência de imagem, as intersecções e a pluralidade de experiências. Em sua produção, procura identificar os sentidos de “nacional” e a contemporaneidade através da representação de hábitos, arquiteturas, objetos, indumentárias e demais signos/resíduos culturais.

“Quando a Lua nos sorriu” apresenta um conjunto formado por cinco pinturas nas quais a luz difusa do anoitecer retrata cenas de trocas interpessoais cotidianas no contexto urbano. Celebra a vida noturna, associada ao momento de ócio e liberdade como reivindicação do direito à existência para além das mazelas e vulnerabilidades que atingem a população afro-brasileira. A lua minguante é elo unificante nas obras apresentadas, indício de um mesmo momento geográfico e temporal, enquanto a arquitetura da cidade - os prédios, sinalização urbana, postes de luz, etc., somados aos objetos da vida comum - marcas, garrafas, celulares, etc., reforçam a banalidade cotidiana, as imperfeições da realidade que caracterizam o urbano que reafirmam as noções culturais e sociais de nosso tempo. Mas sobretudo, trata-se de um estudo de luz e sombra, que condensa a volumetria dos corpos no alto contraste de fontes de luz.



O melhor do Brasil, sem data
tinta acrílica sobre tela
100 x 100 cm

Victor Fidelis e a beleza do ócio no cotidiano negro

Paulete Lindacelva

Situado entre a herança colonial, que reduziu corpos negros a alegorias, e o desejo contemporâneo de reivindicar a humanidade nos pequenos gestos cotidianos, o trabalho de Victor Fidelis se insere com maturidade crítica em uma linhagem de artistas que traduzem o potencial do fazer artístico como ação contra-hegemônica.

O seu trabalho reflete um domínio denso sobre a trajetória da representação da população negra na história da arte brasileira, ancorado em uma crítica estrutural ao modo como a imagem do negro foi — e segue sendo — construída por olhares alheios. Ao citar figuras como Debret, Rugendas e os modernistas, o artista aponta não apenas para o exotismo impregnado nessas visualidades, mas para a persistência do negro como tema e não como sujeito na arte nacional.

É a partir dessa consciência histórica que Fidelis constrói seu projeto: uma pintura que parte de dentro, com voz própria, ancorada nas vivências e subjetividades afro-brasileiras. Com a sua luz tridimensional, a cor e o traço, Fidelis desloca o foco da representação do negro em situações de sofrimento ou folclorização para um espaço de intimidade, descanso e afeto. Suas obras não buscam explicar o “outro” para um público branco — elas falam de si para si, mas com aberturas generosas de identificação para quem estiver disposto a ver com escuta.

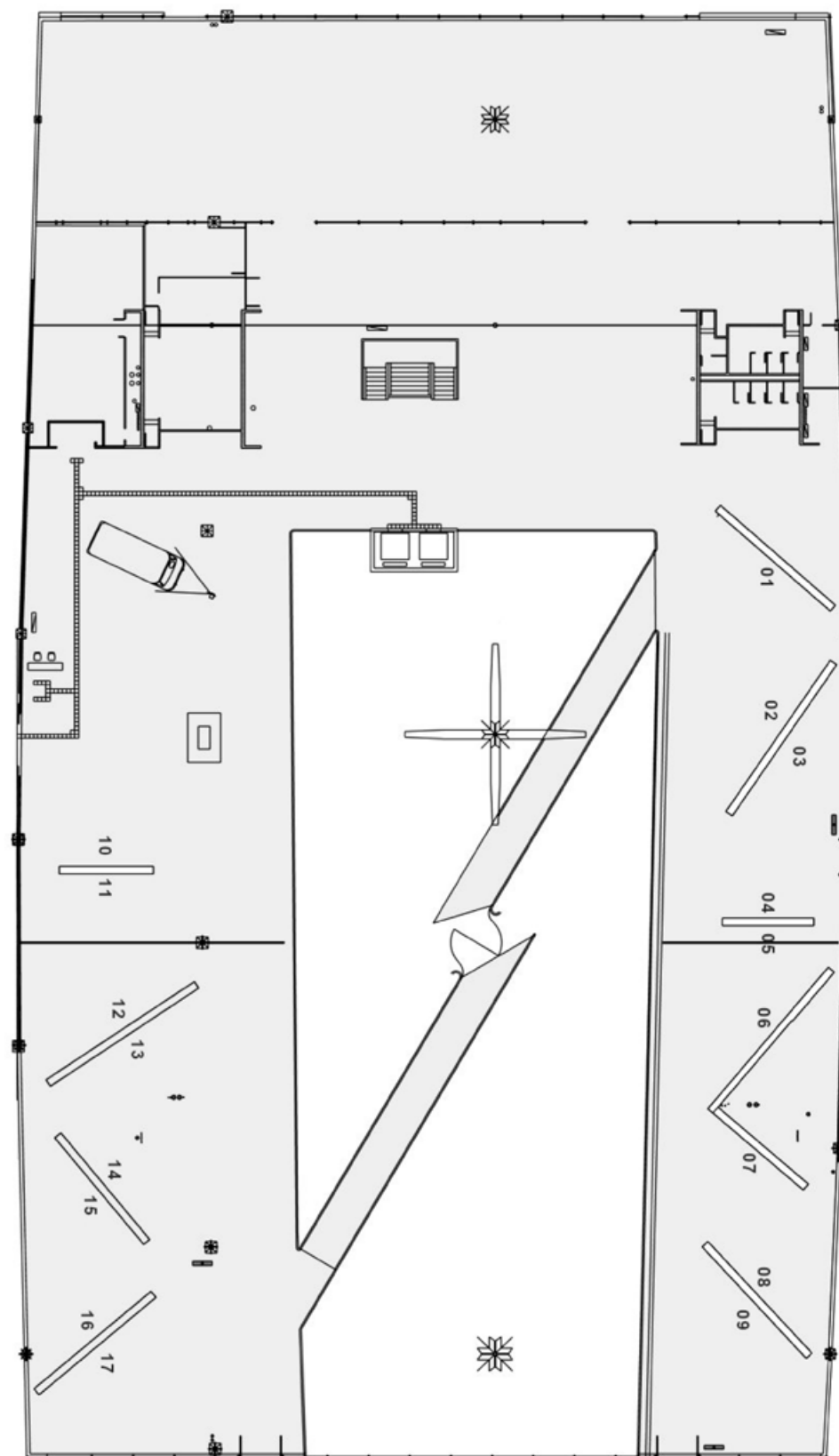
Ao representar cenas noturnas de convivência urbana, Victor Fidelis propõe uma estética do cotidiano atravessada por afetos, tensões e potências coletivas, em que o tempo do descanso e da informalidade se torna um campo de afirmação de existências que desafiam as normativas impostas pela lógica produtivista e excludente da cidade. Nesses ambientes de luz rarefeita e atmosferas introspectivas, os corpos emergem com espessura, revelando a densidade simbólica de gestos ordinários e encontros fugazes. A recorrência de elementos como edifícios, objetos pessoais e estruturas de iluminação pública evidencia não apenas a banalidade dos espaços retratados, mas também sua carga histórica e social, revelando como esses territórios são continuamente reapropriados por sujeitos, cujas presenças foram historicamente desautorizadas. Fidelis mobiliza essas cenas como gesto político-sensível, sugerindo que a experiência urbana é também construída a partir dos modos de estar e de ocupar a cidade por populações dissidentes — especialmente aquelas atravessadas por marcadores de raça, gênero e classe —, criando brechas onde a vida pode ser vivida com dignidade, desejo e liberdade.

Há ainda um diálogo sutil que o artista propõe com a estética modernista, não como homenagem ou continuidade, mas como enfrentamento. Ao evocar referências formais de um movimento que buscou definir o que seria a arte “brasileira”,

Victor Fidelis reescreve essa história de dentro — agora com o negro como autor, não como objeto. A operação não é apenas estética, mas crítica: ele revisita o modernismo a partir de sua própria experiência, revelando os limites daquele projeto cultural quando se trata de agência negra.

A proposta apresentada transcende a mera exibição de obras visuais; configura-se como uma afirmação política e sensível da existência em sua complexidade. Trata-se de uma prática artística entendida não apenas como resistência frente às estruturas hegemônicas, mas como exercício de liberdade — a liberdade de habitar o comum, de reivindicar a pluralidade dos modos de ser, e de afirmar a humanidade em suas múltiplas formas de expressão.





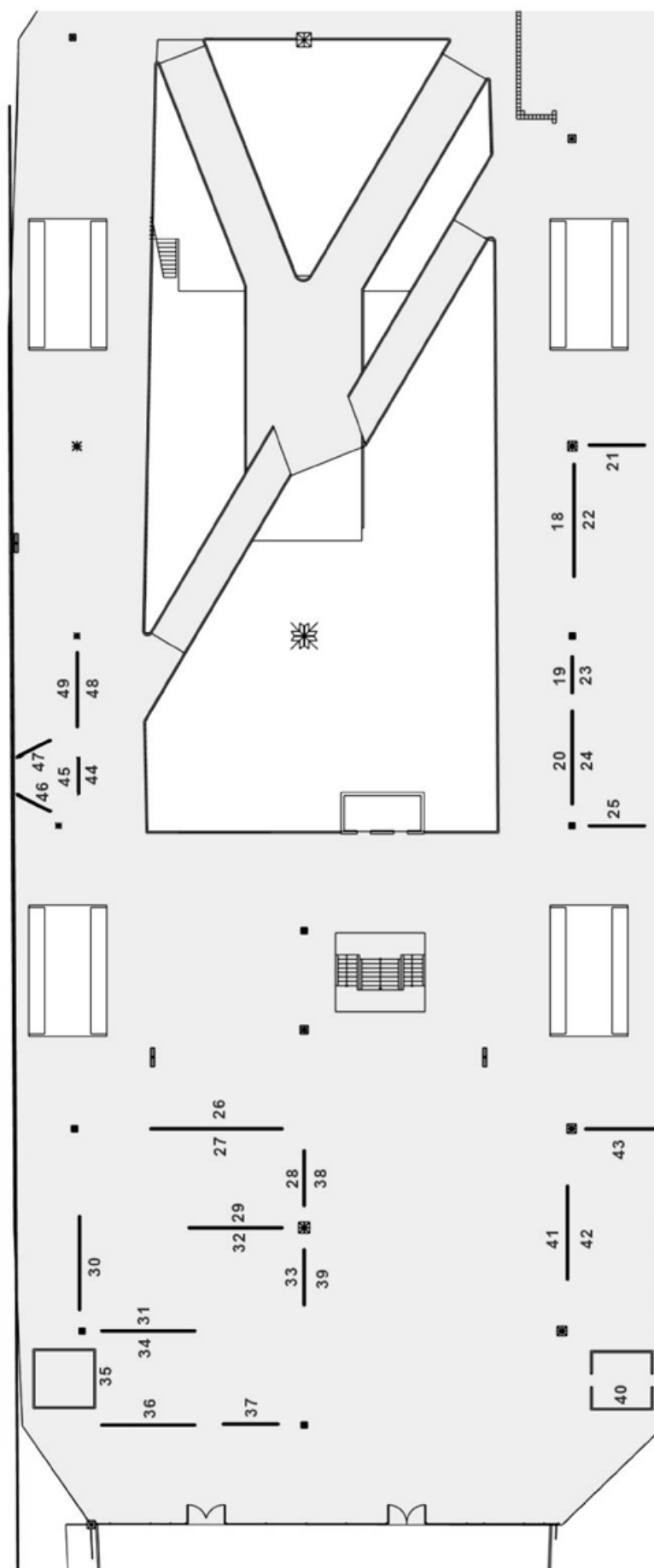
Mapa da exposição

Karen Doho

Arquiteta de exposições do Centro Cultural São Paulo

Piso Caio Graco

- 01 - Desirée Feldmann
- 02 - Mariana Rocha
- 03, 04, 05 e 06 - Elton Hipólito
- 07, 08 e instalação no centro - Dani Shirozono
- 09 e instalação sonora - Gina Dinucci
- 10 - Paineis de abertura
- 11, 12 e instalação no centro - Alan Oju
- 13 - João Guilherme Parisi
- 14 - Pedro Neves
- 15 e 16 - Fefa Lins
- 17, instalação suspensa e site-specific - Edu Silva



Mapa da exposição

Karen Doho

Arquiteta de exposições do Centro Cultural São Paulo

Piso Flávio de Carvalho

- 18 - Paineis de abertura
- 19 e 20 - Jasi Pereira
- 21 e 22 - Gabriela Sacchetto
- 23, 24 e 25 - Victor Fidelis
- 26 - Luiza Sigulem
- 27, 28 e 29 - Estêvão Parreiras
- 30 e 31 - Lucas Almeida
- 32 e 33 - Mestre Aécio de Zaira
- 34, 35, 36, 37 e instalação com cortina, corrente e piano centralizado) - Tetê Lian
- 38 e 39 - Marcel Diogo
- 40 - tetê
- 41 - André Felipe Cardoso
- 42, 43 e instalação central com tela suspensa, círculo de pedras e vela - Flávia Ventura
- 44, 45, 46 e 47 - Aline Bagre
- 48 e 49 - Nita Monteiro

ALAN OJU

Dispositivos, 2024
instalação, concreto, eletrodutos e manta vinílica
medidas variáveis

série Anacrônicos, 2024
concreto e tinta látex
39 x 24,5 x 3,5 cm (cada)

série Matrizes, 2025
concreto
39 x 24,5 x 3,5 cm (cada)

ALINE BAGRE

SALOBRA, 2021
TUDO OU NADO, 2021
LINHAGEM, 2021
BLASFEMA, 2021
LAGOA, 2023
SOPRO D'ÁGUA, 2024
NOSSA SENHORINHA, 2025
BAGRE, 2021
FIOS E FUMOS, 2025
CRIAS, 2024
O TEMPO ENTRE NÓS, 2025
DEPOIS DA QUEBRA, 2025
FONTE, 2021
OUTUBRO DE 1969, 2021
A BORDO, 2024

bordado em algodão cru
30 x 30 x 2 cm (cada)

ANDRÉ FELIPE CARDOSO

Dois Gumes, 2024
notícia serigrafada frente e verso sobre tecido de
linho e algodão
100 x 35 cm

Mina Grande, 2021
carvão, pastel seco, cola, goma laca indiana e lápis
dermatográfico sobre mapa
36 x 46 cm

De Todas As Festas E De Todos Os Festejos,
2023
cestaria de taquara, recortes de livro, cola,
nanquim, guache e acrílica
2 x 28,5 cm

Findamento Das Serras, 2020
cola, recortes de livro e goma laca indiana sobre
página de livro
14,7 x 25,2 cm

O Rancho Das Limas, 2023
talos de buritirana, taquara, arame, fio de cobre,
juta, goma laca indiana, recortes de livro e cola
15 x 20 x 5 cm

Para a Procura, 2024
pensamento datilografado sobre papel
30 x 21 cm

Atravessante N° 04, 2025
folhas de bromélia, fibra de tucumã, fibra de
urtiga, e recortes de livro
56 x 4 cm

Coqueiros Pega Céu, 2022
ripas de madeira, goma laca indiana, cola e
recortes de livro
18,5 x 18,5 x 3,5 cm

Brasão Central, 2022
selos postais dobrados
21 x 21 cm

DANI SHIROZONO

Aqui me protejo, 2021
madeira, resina, acrílica e douração
4 x 48,5 x 5 cm

Reconhecer-se, 2024
madeira, tinta sumi, parafina e douração sobre
papel
72 x 52 x 4 cm

Permaneço para me nutrir, 2022
madeira, papel, nanquim e parafina
11 x 12 x 3 cm

De passagem, 2019-2022
nanquim, papel, MDF e parafina
22 x 22 x 3,5 cm (cada)

Eu queria estar, 2019
nanquim, papel, MDF e parafina
22 x 92 x 3,5 cm

O que se esconde e se revela, 2024-2025
instalação, madeira, acrílica, parafina, metal e
carvão
200 x 400 cm

DESIRÉE FELDMANN

**sem título #5 (série O mundo inteiro é uma
ponte muito estreita)**, 2025
tecido, enchimento, costura, papel cinza, cola de
contato e spray anti-UV
53 x 53 x 8 cm

**sem título #6 (série O mundo inteiro é uma
ponte muito estreita)**, 2025
tecido, enchimento, costura, papel cinza, cola de
contato e spray anti-UV
71 x 24,5 x 6

**sem título #7 (série O mundo inteiro é uma
ponte muito estreita)**, 2025
tecido, enchimento, costura, papel cinza, cola de
contato e spray anti-UV
30,5 x 24,5 x 6

**sem título #4 (série Amuletos para atravessar
paisagens)**, 2025
tecido, enchimento, costura, ferragem ouro, papel
cinza e cola de contato
70 x 20 x 10 cm

Dispositivo para escutar o coração, 2024
tecido, enchimento, costura, ferragem ouro, papel
cinza e cola de contato
200 x 220 x 125 cm

**sem título #2 (série Amuletos para atravessar
paisagens)**, 2025
tecido, enchimento, costura, ferragem ouro, papel
cinza e cola de contato
70 x 43,5 x 6,5

**sem título #6 (série Amuletos para atravessar
paisagens)**, 2025
tecido, enchimento, costura, ferragem ouro, papel
cinza e cola de contato
100 x 56 x 5 cm

**sem título #3 (série Amuletos para atravessar
paisagens)**, 2025
tecido, enchimento, costura, ferragem ouro, papel
cinza e cola de contato
103 x 57,5 x 6 cm

EDU SILVA

Pacto 21, 2025
instalação, mármore e papelão
92 x 22 x 18 cm

Entre, 2021
instalação suspensa, mármore e papelão
60 x 120 cm

Pacto 20, 2025
pó de mármore e papelão
86 x 77 cm (políptico)

Cristalização III, 2025
mármore e papelão
24 x 18 x 3,5 cm (cada)

Desfavorável, 2025
mármore e papelão
22 x 22 x 38 cm

Pacto, 2025
instalação site-specific, mármore e papelão
160 x 70 x 52 cm

ELTON HIPÓLITO

Processo de Tombamento #1 [Museu Nacional], 2022
acrílica sobre lona e caibros de madeira
200 x 140 x 100 cm

Processo de Tombamento #5 [8 de janeiro], 2023
Obra inspirada em foto do 8 de janeiro de Gabriela Biló
acrílica sobre tecido, escora de madeira e livro da Constituição Federal
200 x 160 x 100 cm

Processo de Tombamento #2 [Amazônia em Chamas], 2022
acrílica sobre lona e toras de eucaliptos
200 x 145 x 115 cm

Processo de Tombamento #3 [Serra do Curral], 2022
acrílica sobre lona, toras de eucaliptos e pregos oxidados
200 x 206,5 x 115 cm

Processo de Tombamento #4 [Desastre em Brumadinho], 2023
acrílica sobre tecido e escoras de madeira
200 x 160 x 52 cm

Processo de Tombamento #6 [A caminho do ponto de não retorno], 2025
acrílica sobre lona e toras de eucaliptos carbonizadas
200 x 144 x 100 cm

Processo de Tombamento #8 [As rachaduras vão continuar a acontecer... ou o Afundamento de Maceió], 2025
acrílica sobre tecido, escora de madeira e livro da Constituição Federal
240 x 200 x 20 cm

ESTÊVÃO PARREIRAS

Sem título, 2024
giz de cera e pastel oleoso sobre papel
152 x 125 cm

Sem título, 2024
giz de cera e pastel oleoso sobre papel
120 x 80 cm

Sem título, 2024
giz de cera e pastel oleoso sobre papel
120 x 80 cm

Altar, 2024
giz de cera e pastel oleoso sobre papel
152 x 125

Sem título, 2024
pastel oleoso, lápis de cor e giz de cera sobre papel
122 x 80 cm

Sem título, 2023
aquarela, pastel oleoso, pastel seco, lápis de cor, tinta guache, tinta acrílica e giz de cera sobre papel
110 x 110 cm

Sem título, 2023
giz de cera e tinta guache sobre papel
120 x 91

Armadura, 2023
aquarela, giz de cera, lápis de cor e guache sobre papel
142 x 117 cm

Sem título, 2022
giz de cera e lápis de cor sobre papel
64 x 48 cm

A vida de novo..., 2024
giz de cera e lápis de cor sobre papel
64 x 48 cm

Sem título, 2022
aquarela, giz de cera e lápis de cor sobre papel
42 x 59,4 cm

Sem título, 2024
nanquim, giz de cera e lápis de cor sobre papel
30,5 x 22,9 cm

Sem título, 2022
giz de cera e lápis de cor sobre papel
42 x 59,4 cm

FEFA LINS

Cuidado Comigo (Meus mortos levo eu), 2024
óleo sobre tela
100 x 80 x 4 cm

& se trans for mar, 2022
óleo sobre tela
117 x 77 x 4 cm

Glitch, 2024
óleo sobre tela
141 x 83 x 4 cm

Sêxtupla Mastectomia, 2023
óleo sobre tela
90 x 165 x 4 cm

Quase acredito, 2025
óleo sobre tela
33 x 50 x 4 cm

Para-raios, 2025
óleo sobre tela
100 x 144 x 4 cm

Pedestal, 2024
óleo sobre tela
73 x 53 x 4 cm

Grande Banhistas na Aurora 2, 2025
óleo sobre tela
140 x 109 x 4 cm

Ouça o coro estrelado, 2024
óleo sobre tela
90 x 70 x 4 cm

FLÁVIA VENTURA

Sem título (série Pinturas Quentes)
encáustica sobre madeira
30 x 38 cm

Sem título (série Pinturas Quentes)
encáustica sobre madeira
30 x 38 cm

Sem título (série Pinturas Quentes)
encáustica sobre madeira
30 x 38,5 cm

Sem título (Série Pinturas Quentes)
encáustica sobre madeira
30 x 33 cm

A pedra, 2023
óleo sobre linho
200 x 250 cm

Formas de lamber o tempo, 2022 -
óleo sobre madeira
14,5 x 12,5 cm

Sem título
instalação, pedras portuguesas e vela
250 cm

GABRIELA SACCHETTO

Da janela, 2022
óleo sobre madeira
10 x 19,5 x 6 cm

Caixa d'água, 2025
óleo sobre madeira
12,6 x 13,8 x 1 cm

Martinelli, 2025
óleo sobre madeira
15,5 x 15,6 x 3,3 cm

Grande noite, 2018
óleo sobre madeira
9,5 x 12,5 x 1,6 cm

Viaduto, 2025
óleo sobre madeira
6 x 6,5 x 1,7 cm

Citronela, 2025
óleo sobre madeira
6,9 x 14,1 x 1,5 cm

Chaminés, 2025
óleo sobre madeira
7,5 x 8 x 4,5 cm

Dia e noite, 2024
óleo sobre madeira
20 x 11 x 3,5 cm

Chuchu, 2024
óleo sobre madeira
10,3 x 10,2 x 5,2 cm

Iria, 2024
óleo sobre madeira
7,5 x 9,5 x 1,7 cm

Barraca de flores, 2025
óleo sobre madeira
9,3 x 11 x 3,6 cm

Girassóis, 2025
óleo sobre madeira
18 x 19 x 2 cm

Chão, 2025
óleo sobre madeira
6,7 x 6,7 x 13 cm

Olha pro céu, 2024
óleo sobre madeira
6,6 x 6,7 x 12,5 cm

Dilema, 2025
óleo sobre madeira
9,2 x 10,4 x 5,2 cm

Minhocão, 2025
óleo sobre madeira
20,3 x 12,2 x 1,9 cm

Baú 2022
óleo sobre madeira
9,7 x 9,8 x 3,2 cm

Mirante, 2024
óleo sobre madeira
3,5 x 9,5 x 3 cm

Loire, 2023
óleo sobre madeira
12 x 6 x 3 cm

Campo amarelo, 2024
óleo sobre madeira
4 x 9 x 6,3 cm

GINA DINUCCI

Yakushima, 2023
monotipia sobre papel
150 x 150 cm (cada)

Semi, 2023
instalação, caixas de luz e iluminação LED
15 x 25 x 4 cm (cada)

Gyah gyah-gih shiifurah, 2023
instalação, caixas de som e cabo de aço
15 x 15 x 15 cm cada

JASI PEREIRA

Demarcado, 2024
instalação, isogravura sobre papel
dimensões variáveis

Cabeça, cabaça, 2024
instalação, barro e pigmentos naturais
dimensões variáveis

JOÃO GUILHERME PARISI

A Lei da Correspondência, 2025
óleo sobre tela
120 x 70 x 3,5 cm

Limpeza de encosto é um costume antigo, 2024
óleo sobre tela
50 x 50 x 3,5 cm

Grifos sanguinários por detrás do triunfo da fama, 2024
óleo sobre tela
70 x 70 x 3,5 cm

Erastes, o duplo, 2024
óleo sobre tela
60 x 90 x 3,5 cm

Revanches do Nereu terreno, 2024
óleo sobre tela
100 x 100 x 2 cm

Gabriel, toma-te a outra direção: nosso deus já nasceu em útero masculino e, com ele, as alegrias da terra, 2024
óleo sobre tela
60 x 50 x 3,5 cm

Uma falta proteção e os triunfos da fama sobre o tempo, 2025
óleo sobre tela
80 x 50 x 3,5 cm

Anjos desgostosos jamais deveriam ter coroado abutres predatórios, 2024
óleo sobre tela
50 x 50 x 3,5 cm

Para governar a natureza com pés de ferro, 2024
óleo sobre tela
60 x 50 x 3,5 cm

LUCAS ALMEIDA

A seis pés abaixo da lua, 2025
carvão e colagem sobre papelão fixado em chassi
21 x 43,5 cm

Janelas, 2025
carvão e colagem sobre papelão fixado em chassi
60 x 61,5 cm

Um mano do seu mano, 2025
carvão e colagem sobre papelão fixado em chassi
137 x 121 cm

Um lugar perfeito para guardar as horas, 2025
carvão e colagem sobre papelão fixado em chassi
91 x 56 cm

Caminhos Baixos, 2024
carvão e colagem sobre papelão fixado em chassi
44 x 62,5 cm

Combinações, 2025
carvão, colagem e massa acrílica sobre papelão fixado em chassi
57 x 60 x 33 cm

O nome do sol, 2025
carvão e colagem sobre papelão fixado em chassi
97,5 x 91 cm

E o que era negro, 2024
carvão e colagem sobre papelão fixado em chassi
79 x 64 cm

LUIZA SIGULEM

série Jeito de corpo, 2024-2025
fotografia
56 x 70 cm (cada)

MARCEL DIOGO

série Angoera, 2014 - 2025
óleo sobre tela
40 x 50 x 5 cm (cada)

MARIANA ROCHA

Uma gota guarda os segredos, 2025
tinta acrílica, bastão de óleo e pastel oleoso sobre tela
170 x 280 x 5 cm

Vazar pela pálpebra a dor, infiltrar pelas veias o escuro, 2024
tinta acrílica e pastel oleoso sobre tela
174 x 131 x 5 cm

Foi desde sempre o mar, 2025
tinta acrílica, bastão de óleo e pastel oleoso sobre tela
173 x 116 x 5 cm

Úmida, 2025
tinta acrílica e pastel oleoso sobre tela
145 x 174 x 5 cm

MESTRE AÉCIO DE ZAIRA

Número 8, 2021
luthieria e marchetaria
67 x 20 x 8 cm

Rabecão, 2021
luthieria e marchetaria
74 x 20 x 20 cm

Rabeca de cintura, 2021
luthieria e marchetaria
70 x 25 x 8 cm

Viola de orelha, 2024
luthieria e marchetaria
78 x 27 x 7 cm

O maia, 2021
luthieria e marchetaria
78 x 27 x 9 cm

A gota, 2021
luthieria e marchetaria
55 x 21 x 7 cm

Violoncelo com rabeca, sem data
luthieria e marchetaria
72 x 29 x 9 cm

Aspiral, 2021
luthieria
74 x 20 x 20 cm

A greguinha, sem data
luthieria e marchetaria
28 x 21 x 6 cm

A barroca, sem data
luthieria e marchetaria
27 x 21 x 7 cm

Som da Natureza, 2021
luthieria
54 x 25 x 10 cm
Obra interativa

NITA MONTEIRO

Carta da Lua, 2024
tecidos reaproveitados, miçangas, latão e azulejo bordados sobre tecido
80 x 39 cm

Metamorfose, 2022-2023
tecidos reaproveitados, miçangas, latão e azulejo bordados sobre tecido
65 x 234 cm

Somos todos carne da terra e luz do sol, 2025
instalação, materiais diversos
264 x 130 x 130 cm

Pari uma Pedra, 2023-2024
tecidos, miçangas, latão e azulejo bordados sobre tecido
89 x 87 cm

“Sempre que entrar nas profundezas, pense nas alturas”, 2021-2022
tecidos variados, bordados, pedras e miçangas
100 x 152 cm

PEDRO NEVES

Deserto, 2024
óleo sobre tela
28 x 21 x 5 cm

Mangue, 2024
óleo sobre tela
28 x 21 x 5 cm

Realeza, 2024
óleo sobre tela
170 x 130 x 5 cm

Sopro, 2024
óleo sobre tela
170 x 130 x 5 cm

Relance II, 2024
óleo sobre tela
107 x 199 x 5 cm

TETÊ

Poema Longa-Metragem, 2025
vídeo
74”

DIAGRAMA, 2025
vídeo
30”

TETÊ LIAN

Corrente, 2024
corrente de aço galvanizado, arduino e motor de passo
Dimensões variáveis

Blue Notes (Notas Azuis), 2025
piano Yamaha Disklavier, composição musical original e samples de blues, jazz e spirituals

Blues:
Help Me - Sonny Boy Williamson
Keep It To Yourself - Sonny Boy Williamson
Honky Tonk Blues - Jelly Roll Morton
Boom Boom - John Lee Hooker

Jazz:
All Blues - Miles Davis (ft. John Coltrane,
Cannonball Adderley, Bill Evans)

Spiritual/Gospel:
Wade In The Water - Desconhecido
171 x 146 x 151 cm

Blue Velvet (Veludo Azul), 2025
cortina de veludo e trilho motorizado
185 x 600 x 10 cm

VICTOR FIDELIS

Quando a lua nos sorriu, sem data
tinta acrílica sobre tela
120 x 120 cm

Nuvem de metal (Cranes in the sky), 2025
tinta acrílica sobre tela
120 x 120 cm

Algum segredo interrompido, sem data
tinta acrílica sobre tela
100 x 100 cm

O carrossel, sem data
tinta acrílica sobre tela
100 x 100 cm

O melhor do Brasil, sem data
tinta acrílica sobre tela
100 x 100

Grupo de crítica

Alexandre Araujo Bispo, Aline Albuquerque, Ana Paula Lopes, Deri Andrade, Gustavo Caboco, João Victor Guimarães, Keyla Sobral, Marcio Harum, Mayara Carvalho, Paulete Lindacelva, Uila, Vânia Leal.

Alexandre Araújo Bispo

Doutor em Antropologia Social - USP. Atualmente em estágio Pós-doutoral - UFRJ. Pesquisador-bolsista do Lab de Pesquisa MAM-SP, 2024. Realizou, entre outras, as exposições: Deborah Paiva - Janaína Torres Gal. SP-Arte Rotas Brasileiras 2025. Indiscretos, Casa Yara DW 2025. Ensaios de imaginação espacial - Janaína Torres Gal. SP-Arte 2025. Azul, individual do artista Crânio - Gal Luis Maluf, 2024. Somatória de forças, individual da artista Aline Bispo - Gal Luis Maluf, 2024. Pra vela não se apagar, individual do artista Guilherme S. Silva, Janaína Torres Gal, 2024. Margens de 22: Presenças Populares, Sesc SP, 2023. Medo, fascínio e repressão na Missão de Pesquisas Folclóricas – 1938 - CCSP 2015.Tem textos publicados em revistas como: Religião e Sociedade; C&, Zum, entre outras. Tem textos em catálogos entre os quais no CCSP, IAC Miami, IMS, Pinacoteca de SP. Co-autor entre outros de: Mulheres no ensino de arte no Brasil (2023); Arte Saberes Antropologia 2021; Arte contemporânea 2000-2020 (2021); Cidades sul americanas como arenas culturais (2019).

Aline Albuquerque

Aline Albuquerque (São Paulo, 1974). Artista visual, gestora, educadora e curadora independente. Tem graduação em Artes Plásticas pela Universidade Estadual de São Paulo - UNICAMP, mestrado em Artes pela Universidade Federal do Ceará - UFC. Sua produção e interesse compreendem temas relacionados à arte e política, arte e educação, ativismo, processos de criação coletivos e colaborativos, micropolíticas urbanas. Em parceria com Lucas Dilacerda, realizou a curadoria da exposição “Reflorestamento”, no MAC - CE (2022), e com Ricardo Resende e Gisele de Paula, realizou a curadoria da Exposição “Leonilson: Montanhas protetoras e ao longe, vulcões, rios, furacões, mares, abismos e das amizades”, na Pinacoteca do Ceará (2023). Com Odile Burluraux e Suzana Sousa compõe a curadoria da exposição “O poder de minhas mãos”, em cartaz no SESC - Pompéia, em São Paulo, até janeiro de 2026. Com a instalação coletiva AGITPROP tem participado de exposições coletivas em museus como o MAR - RJ, MASP,

Museu Nacional da República - DF, Pinacoteca do Ceará, entre outros. Foi coordenadora do Laboratório de Artes Visuais da Escola de Formação e Criação do Ceará - Porto Iracema das Artes, de 2019 a 2024. Atualmente é gerente de Difusão e Ação Cultural do MIS - CE.

Ana Paula Lopes

Nascida em São Caetano do Sul (1983) e residente em Santo André. Mestre em História da Arte pela Unifesp (2022), e graduada em Arte: História, Crítica e Curadoria pela PUC-SP (2014). Trabalhou nas galerias White Cube, Mendes Wood DM e Jaqueline Martins. Publicou textos na Revista Terremoto (México) e Experiências Negras (publicação digital do Instituto Tomie Ohtake). Foi produtora da Paisagens Expandidas, exposição individual de Sandra Mazzini no Museu Nacional da República (Brasília), coordenou o programa educativo da exposição Mãe Preta na Funarte-SP e foi curadora assistente no Instituto Tomie Ohtake. Atualmente é assistente de curadoria na Pinacoteca do Estado de São Paulo, Docente no Curso de Artes Visuais na Faculdade Santa Marcelina (SP) e membro do comitê de indicação do Prêmio PIPA de 2025. Pesquisa o espaço geopolítico na construção da curadoria, com base no geógrafo Milton Santos e na história das exposições na América Latina nas décadas de 1970 e 1980.

Deri Andrade

Penedo, AL, Brasil, 1987
Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG, Brasil
Deri Andrade é pesquisador, curador e jornalista. Mestre em Artes (Universidade de São Paulo - USP), especialista em Cultura, Educação e Relações Étnico- raciais (CELACC - Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação - USP) e formado em Comunicação Social: Habilitação em Jornalismo (Centro Universitário Tiradentes - Unit). Curou exposições individuais e coletivas no Brasil e em países como Inglaterra e Itália. Interessa-se por arte contemporânea, com foco nas poéticas de artistas negros/as/es e desenvolveu a plataforma Projeto Afro, resultado de um mapeamento de artistas negros/as/es em âmbito nacional. Tem passagens por instituições culturais, como o Museu de Arte Moderna de São Paulo, a Unibes Cultural e o Instituto Brincante. Atualmente é Curador assistente no Instituto Inhotim.

Gustavo Caboco

Gustavo Caboco (Curitiba, Roraima. 1989). Do povo Wapichana, sua produção artística se desdobra nas áreas das artes visuais, cinema e literatura, explorando os deslocamentos dos corpos indígenas, os processos de valorização das culturas indígenas e o direito à memória. Suas proposições acontecem em espaços educativos, como escolas, universidades, centros culturais, comunidades indígenas e quilombolas. Desenvolve pesquisa autônoma em acervos e arquivos museológicos como forma de contraposição às narrativas hegemônicas da colonialidade. Vencedor do Concurso FNLIJ Tamoios de Textos de Escritores Indígenas com o texto “Semente de Caboco” (2018) e autor do livro, “Baaraz Kawau” (2019); participou da Exposição ‘VAIVÉM’ no CCBB. Participou da exposição “VÉXOA - nós sabemos” na Pinacoteca e foi vencedor do 3o Prêmio seLecT de Arte e Educação em 2020. Foi artista convidado da 34a Bienal de São Paulo e da exposição Moquém Surari no MAM - São Paulo em 2021. Em 2022, realizou a performance “encontro di-fuso” na Universidade de Manchester durante o “Festival of Latin American Anti-Racist and Decolonial Art”, foi convidado para o encontro indígena “aabaakwad” no pavilhão Sámi na Bienal de Veneza, foi artista convidado do 32a programa de exposições do CCSP com “Coma Colonial”, realizou a individual “ouvir àterra” na Millan (São Paulo), lançou o livro “Baaraz Ka’aupan” no Museu Paranaense em Curitiba. Em 2023, lançou na FLIP a publicação “Literatura do Invisível” e em 2024 assina a curadoria do Pavilhão Hãhãwpuá junto de Denilson Baniwa e Arissana Pataxó na Bienal de Veneza.

João Victor Guimarães

João Victor Guimarães (Salvador-BA) é crítico de Artes Visuais, pesquisador e curador. Graduando em Artes pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), é curador da exposição“Ecos Malês” (co curadoria: Mirella Ferreira), na Casa das Histórias de Salvador, eleita a segunda melhor exposição coletiva do Brasil em 2024 por voto popular na Revista Select. Também atua como curador da exposição “Afrobrasilidade: uma homenagem a dois Valentins e um Emanuel” ao lado de Paulo Herkenhoff na FGV Arte. Integrou o Comitê de Indicação do Prêmio PIPA 2025 e recentemente colaborou para a fundação do Museu de Arte Contemporânea da Bahia, colaborando também como assistente de curadoria da exposição “Raizes: começo, meio, começo” no Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira (MUNCAB).

Como crítico de Arte, colabora para três das mais importantes revistas de artes do país: Select, DASArtes e Bravo! Em escala internacional, colabora para a Umbigo Magazine. Integra o time editorial responsável pela criação da Revista FGV Arte.

Keyla Sobral

Artista Visual, Escritora, Doutora e Mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará. Atua ainda como curadora independente, sendo atual curadora adjunta da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA; curadora adjunta do Arte Pará 2019 (Exposição Deslendário Amazônico); Curadora adjunta da exposição Delírio Tropical, realizada dentro projeto Solar Foto Festival, na Pinacoteca do Ceará 2024-2025. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: Delírio Tropical, Fortaleza, 2025; 1a Bienal das Amazônia – Itinerância, Macapá, 2025; Aqui tá fazendo calor, Belém, 2024; 1a Bienal da Amazônia, Belém, 2023; Amazônia Presente, Museu Casa das Onze Janelas, 2023; Festival ON/OFF, França, 2023; Programa Pivô Satélite, Bel-SP, 2023; Eu, mesmo sem farol, segui, Espaço Cultural Silveira Athias, Belém, 2023; Matéria Difusa, um olhar sobre a coleção MACRS, Rio Grande do Sul, 2022; Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, 2021; Praia, Galeria da Gávea, Rio de Janeiro. 2019; Triangular arte deste Século, Casa da Cultura da América Latina, da Universidade de Brasília, Brasília, 2019; Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, Museu do Estado do Pará, 2019; Salão Arte Pará 2019, Deslendário Amazônico. Museu do Estado do Pará, 2019, entre outros.

Marcio Harum

Marcio Harum desenvolve trabalhos na interseção entre curadoria, programas públicos e educação. Realizou em 2025 a mostra “Raios e Ramos” na Biblioteca Mário de Andrade em São Paulo, e em 2023-24, Década dos Oceanos no CCBB Rio de Janeiro e São Paulo. Apresentou a exposição Uma Rede: Arte Postal da América Latina e Europa do Leste 1970-1980 na Bienal de Arte Contemporânea SACO 1.1, em Antofagasta, Chile, 2023. Coordenou o Programa CCBB - Arte e Educação em São Paulo entre 2018 e 2020. Foi curador de artes visuais do Centro Cultural São Paulo de 2012 a 2016. Curou a 2a Bienal do Barro em Caruaru (PE), 2019. Exibiu a coletiva Via Aérea no Sesc Belenzinho em 2018, Transmigração de Arnaldo Dias Baptista na Caixa Cultural em São Paulo e A Cidade, as Ruínas e Depois na Torre

Malakoff/Funarte em Recife em 2016, e mais as individuais Bambaísmo de Daniel Barclay na Sala Miró Quesada, em Lima, no Peru, e Estados Ordinários da Consciência de Michel Zóximo no Santander Cultural de Porto Alegre em 2015. Tem participado de comissões julgadoras de seleção e premiação dos mais destacados editais de artes visuais do país.

Mayara Carvalho

Mayara é formada em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo e atua como curadora, escritora, pesquisadora e educadora. Sua prática se baseia em histórias locais, narrativas revolucionárias e questões ambientais urgentes, com uma abordagem anticolonial. Foi Curatorial Fellow no programa New Curators e co-curadora da exposição Akámi-, no Camden Art Centre, em Londres. Também integrou o conselho curatorial da 5ª edição da exposição do The Gallery UK, com o tema “Não é fácil ser verde”, selecionando trabalhos sobre meio ambiente e clima. No Brasil,foi assistente de curadoria na exposição Línguas Africanas que Fazem o Brasil, no Museu da Língua Portuguesa, e colaborou no livro Negros na Piscina: Arte Contemporânea, Curadoria e Educação, organizado por Diane Lima.

Paulete Lindacelva

Paulete Lindacelva (Recife, 1994) é artista visual, curadora independente e pesquisadora, cuja prática atravessa questões de raça, gênero, sexualidade e ancestralidade. Residente em São Paulo, desenvolve investigações visuais e curatoriais que operam na interseção entre arte, oralidade e tecnologias de cuidado, com ênfase em epistemologias negras e dissidentes. Criou e coordenou a plataforma “Outros Fins Que Não a Morte”, reunindo práticas visuais e textuais como formas de narrar mundos por vir, especialmente a partir de experiências negras, trans e nordestinas. Sua atuação é marcada pela transdisciplinaridade, fazendo da curadoria uma prática estética e política, compreendida não apenas como mediação institucional, mas como forma de escuta, afeto e insurgência visual.

Uila

Uila Garcia é educadora e pesquisadora dedicada ao estudo das imagens e da cultura, com destaque para os movimentos negros e LGBTIAPN+, e à educação em espaços culturais. Bacharel em História da Arte pela Universidade Federal de

São Paulo, possui formação técnica em Gestão e Responsabilidade Cultural e Comunicação Visual. Também é autora de ensaios críticos e roteiros educativos, contribuindo para a educação antirracista em espaços como o Museu Afro Brasil, Emanuel Araújo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Sesc, Museu da Diversidade Sexual, entre outros. Publicou coletivamente o livro “IDNAC - Construções Coletivas: Identidade Nacional e Modernidade Brasileira” de projeto homônimo.

Vânia Leal

Vânia Leal é natural de Macapá (AP) e é mestre em Comunicação, Linguagem e Cultura pela Universidade da Amazônia (UNAMA). Foi Curadora Educacional do Projeto Arte Pará de 2007 a 2022. Foi avaliada pelo Rumos Itaú Cultural 2015/2016 e integrou a comissão de seleção do Rumos Itaú Cultural 2019/2020. Foi curada da Coleção Eduardo Vasconcelos em Belém/PA, em 2021, 2022 e 2023, e curada da primeira Bienal das Amazônias , em 2022/2023. Integrou a comissão julgadora do 32º Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo. Atualmente faz parte do grupo de crítica do CCSP e é Diretora de Projetos Especiais do Centro Cultural Bienal das Amazônias – CCBA, Belém (PA). Vive e trabalha em Belém.

Banca de avaliação

Aline Moreno de Oliveira, Ana Avelar, Claudinei Roberto da Silva, Maria Adelaide do Nascimento Pontes, Orlando Maneschy, Rafael Vitor Barbosa Sousa, Thamires Cordeiro Nunes.

Aline Moreno de Oliveira

Aline Moreno (1992) nasceu em Campinas, SP. Atualmente vive e trabalha em São Paulo, SP. Artista visual desde 2014, graduou-se em Artes Visuais pela ECA-USP (2017) e fez mestrado em Poéticas Visuais na mesma instituição (2024). Dentre as exposições, destacam-se as individuais: Toda pedra faz sombra, na Galeria Luis Maluf (2025); A pedra é fruto do acaso, na Galeria Belizário, (2023) e “Elevações“ no Sesc Pato Branco (2022). A artista foi recipiente dos prêmios: Proac Artes Visuais 2021, 50º Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba, Mostra da Juventude do Sesc, 23º Salão de Praia Grande, 47º Salão de Arte Contemporânea de Santo André, 12º Salão de Arte de São Bernardo, 15º Salão de Artes Visuais de Ubatuba e 36º Salão de Artes Plásticas de Jacarezinho.

Ana Avelar

Ana Avelar é professora da Universidade de Brasília - UnB, crítica e curadora. Tendo sido curadora da Casa Niemeyer (UnB) entre 2017 e 2021, é reconhecida por conectar arte contemporânea e impacto cultural, contemplando diversos públicos. Realizou exposições em espaços renomados como Centro Cultural Banco do Brasil de Belo Horizonte (CCBB-BH), Museu da Inconfidência (MG), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e Farol Santander (SP), além do SESC Pompéia (SP). A exposição “Atualização do Sistema”, realizada pelo grupo de pesquisa Academia de Curadoria, sob sua coordenação, no Museu Nacional da República (DF), ganhou o prêmio de melhor exposição do centro-oeste pela Associação Brasileira de Críticos de Arte – ABCA em 2024. É conselheira do Prêmio Pipa e júri de editais de artes visuais como Bolsa Pampulha (MG) e Rumos Itaú Cultural (SP), além desta edição do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo (SP).

Claudinei Roberto da Silva

Claudinei Roberto da Silva nasceu em 1963 em São Paulo onde vive e trabalha, artista visual, curador e professor de Educação Artística pelo

Departamento de Arte da Universidade de São Paulo. Curador - “13ª edição da Bienal Naifs do Brasil” Sesc Piracicaba São Paulo 2016 (curadoria compartilhada com Clarissa Diniz e Sandra Leibovici). 37º Panorama da Arte do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Modernismo desde aqui Paço das Artes 2022. Mãos 35 anos da Mão Afro-Brasileira MAM SP e Museu Afro Brasil Emanoel Araujo 2023/24. As vidas da natureza morta – Museu Afro Brasil Emanoel Araujo 2023. Mães – no imaginário da arte – Museu Afro Brasil 2023. Coordenou o Núcleo Educativo do Museu Afro Brasil. Coordenador Artístico Pedagógico do projeto multinacional “A Journey trough African diáspora” do American Aliance of Museuns em parceria com o Museu Afro Brasil e Prince George African American Museum 2011

Maria Adelaide Pontes

Curadora de artes visuais do Centro Cultural São Paulo, doutora em arte pela USP e mestra pelo Instituto de Artes da UNESP. Atua desde 2012 com o edital Programa de Exposições do CCSP e em curadorias do acervo da instituição; Integrou júri do Salão Anapolino de Artes, Anápolis/GO (2020), Edital Porto Iracema das Artes, Fortaleza (2022), 1º Salão Nacional de Arte Contemporânea de Goiás (2022) e do 1º Programa de Exposições do Centro Cultural do Cariri/CE (2024).

Orlando Maneschy

Orlando Maneschy é curador, professor-pesquisador e artista. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Realizou estágio pós-doutoral na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. É professor na Universidade Federal do Pará. É coordenador do grupo de pesquisa Bordas Diluídas: Questões da Espacialidade e da Visualidade na Arte Contemporânea (UFPA/CNPq). É curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Tem participado de diversos projetos, exposições, e foi contemplado com prêmios e bolsas de instituições como Funarte, CNPq e Capes. Seus focos de interesse são a arte brasileira e a museologia. Realizou, dentre outras, as seguintes curadorias: Deslendario Amazônico. Arte Pará 2019, Museu Histórico do Estado do Pará, 2019; Bodanzky: Notas de um Brasil Profundo, 2021 e 2024; FotoAtiva 40 Anos, SESC, 2024; Delírio Tropical, Pinacoteca do Ceará, 2024; e Terra Incógnita, notas amazonianas, Galeria de Arte da UFPA, no Mercedários, 2025. É membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP.

Rafael Vitor Barbosa Sousa

Rafael Vitor Barbosa Sousa é historiador formado pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP) e mestre em filosofia pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da mesma universidade. Atualmente trabalha no Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, do Centro Cultural São Paulo, atuando prioritariamente na área de gestão documental, com destaque para atividades relacionadas à curadoria, descrição e conservação de acervos.

Thamires Cordeiro Nunes

Produtora cultural desde 2012, desenvolve trabalhos na área ligados à curadoria e direção criativa. Desde 2019, atua na Coordenadoria de Programação Cultural da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, nas frentes de curadoria e programação de música e artes visuais em projetos como Virada Cultural, Museu de Arte de Rua, Mês da Consciência Negra e outros grandes eventos do calendário da cidade.

Quadro cronológico

1990	COMISSÃO DE SELEÇÃO José Américo Motta Pessanha Rodrigo Neves Sônia Salzstein	ARTISTAS SELECIONADA(O)S Alberto Alexandre Martins Carlos Uchôa Cláudio Oretti Daniela Baudoin Débora Paiva Edgar Racy Felipe Andery	Gabriela de Castro Herman Tacasey José Fernando José Francisco Alves Lucia Koch Mariannita Luzzati Marina Saleme Nazareth Pacheco	Nina Moraes Stela Barbieri Teresa Duarte ARTISTAS CONVIDADA(O)S Angelo Venosa Antonio Lizarraga Elizabeth Jobim Fernanda Gomes	Leonilson Nuno Ramos Renata Tassinari Rodrigo Andrade Rodrigo de Castro Sérgio Romagnolo
1991	COMISSÃO DE SELEÇÃO José Américo Motta Pessanha José Resende Lorenzo Mammi Sheila Leirner Sônia Salzstein ARTISTAS SELECIONADA(O)	S Angela Brodziak Arnaldo de Melo Artur Lescher Eduardo e Paulo Climachauska Eduardo Frota Elisa Bracher	Fernanda Mendes Gustavo Rezende João Modé Marcelo Pileggi Marco Buti Marcos Chaves Marcus André Paulo Barreto	Pedro Paulo Domingues Ricardo Basbaum Rochelle Costi Rodrigo Cardoso Rosângela Rennó Rossana di Munno Sandra Tucci Teté Barachini	Valeska Soares Vera Helena Ferreira ARTISTAS CONVIDADA(O)S Carlito Carvalhosa Carlos Clémen Ernesto Neto Ester Grinspum Laura Vinci
1992	COMISSÃO DE SELEÇÃO Carlos Fajardo José Américo Motta Pessanha Leonilson Sônia Salzstein ARTISTAS SELECIONADA(O)	Adriano Pedrosa Alejandra Conte Ana Lúcia Muglia Anarré Smith Courtney Smith Daniel Acosta Edith Derdyk Franklin Cassaro	José Rufino Lina Kim Regina Johas Ricardo Bezerra Rosane Cantanhede Sandra Cinto Solange Pessoa Thiago Szmrecsanyi	Valdirlei Dias Nunes ARTISTAS CONVIDADA(O) S Amélia Toledo Cláudio Mubarrac Karin Lambrecht Luiz Zerbini Marco Giannotti	Niura Belavinha Paulo Pasta
1993	COMISSÃO DE SELEÇÃO Carmela Gross João Cândido Galvão Maria Alice Milliet Maria Angélica de Moraes Maria Luiza Librandi	ARTISTAS SELECIONADA(O)S Brígida Baltar Cezar Bartholomeu Dora Longo Bahia Edilson Viriato Eduardo Coimbra Elisa Campos	Fábio Lopes Fábio Lima Freire Gabriela Machado Geórgia Kyriakakis Guto Citrângulo Leila Danziger Liliza Mendes Marcelo Orsi	Mônica Rubinho Regina Johas Valéria Costa Pinto	
1994	COMISSÃO DE SELEÇÃO Camila Duprat Martins Carlos Uchôa Miriam Bolsoni Paulo Pasta Tadeu Chiarelli	ARTISTAS SELECIONADA(O)S Adriana Rocha Adriano Gomide Albano Afonso Alexandre Kayo André Graupner Lenz Cristina Guerra	Cristina Rogozinski Elias Muradi Fabiola Moulin Gó José Bechara José Francisco Alves Jussara Salazar Liana Delamanha	Livia Flores Lucia Fetal Luciano Bortoletto Marcia Xavier Monica Barth Nydia Negromonte Rosana Monnerat Rosana Paulino	Teresa Viana Vera Martins Vicente de Melo Walter Guerra ARTISTAS CONVIDADA(O) S Fernando Lucchesi
1995	COMISSÃO DE SELEÇÃO Camila Duprat Martins Ivo Mesquita Lisette Lagnado Miriam Bolsoni Regina Silveira	ARTISTAS SELECIONADA(O)S Afonso Tostes Angela Freiburger Carlos Navarrete Chico Stefanovitz Erika Verzutti Fábio Noronha	Félix Bressan Flávio Abuhad Francisco José Maringuelli Gilberto Mariotti Giorgia Volpe Jonathan Gall Lisa Schwaier Lorena B. Geisel	Márcia Thompson Marcos Marcelino Marcos Venuto Raquel Garbelotti Regina de Paula ARTISTAS ADA(O)S Anarré Smith	Carlito Carvalhosa Emmanuel Nassar Germana Monte-Mor Gerty Saruê Marina Saleme Monica Nador Rubens Mano Salvio Daré
1996	COMISSÃO DE SELEÇÃO Alberto Tassinari Camila Duprat Fábio Miguez Miriam Bolsoni Stella Teixeira de Barros	ARTISTAS SELECIONADA(O)S Andrea von Lüdinghausen Angela Rocha Celina Yamauchi César Brandão Del Pilar Sallum Elaine Tedesco	Elizabeth Dorázio Fernanda Junqueira Fernando Burjato Guilherme Maranhão Icléa Goldberg José de Quadros Juliana Bollini Juliana Chagas	Juliano de Moraes Luciana Mourão Michael Fröhlich Odires Mlászho Patrícia Franca Regina Riva Renata Padovan de Barros	Roberto Bethônico Vânia Mignone Yiftah Peled Zina Ferraz

COMISSÃO DE SELEÇÃO Camila Duprat Martins Lorenzo Mammí Miriam Bolson Rodrigo Andrade Sônia Salzstein	ARTISTAS SELECIONADA(O)S Alejandro Isasmendi Almandrade Charo Garaigorta Daniela Kutschat Danillo Gímenes Villa Elyeser Szturm	Gé Orthof Helena Pessoa Helena Trindade José Luiz de Pellegrin Lúcia Mindlin Loeb Luciano Buchmann Marcelo Salum Marcelo Solá	Marta Martins Paola Junqueira Ricardo Homem Tonico Lemos	ARTISTAS CONVIDADA(O)S Angelo Venosa Marco Buti Marco Giannott Sônia Labouriau Tuneu
---	---	---	--	--

COMISSÃO DE SELEÇÃO Adriano Pedrosa Camila Duprat Martins Jac Leirner Marcantonio Vilaça Miriam Bolsoni	ARTISTAS SELECIONADA(O)S Adriana Tabalipa Cristina Guerra Cyriaco Lopes Dália Rosenthal Eduardo Aquino Frederico Dalton	Frederico Pinto Jarbas Lopes João Loureiro Laura Lima Luiz Carvalheiros Mário Röhnelt Paula Trope Paulo Buennos	Regina Sposatti Tiago Carneiro da Cunha	Eduardo Frota Iran do Espírito Santo Marco do Valle Rodrigo Andrade Sérgio Sister
---	--	---	---	--

COMISSÃO DE SELEÇÃO Camila Duprat Martins Dudi Maia Rosa Felipe Chaimovich Miriam Bolsoni Nelson Aguilar	ARTISTAS SELECIONADA(O)S André Severo Angela Santos de Andrade Antonio Carlos Dorta Caio Reisewitz Cida Junqueira Cybelle Scallon	João Louro Jorge Ferro Leopoldo Ponce Leya Mira Brander Lourdes Colombo Marcelo Arruda Marcelo Zocchio Marcius Galan	ARTISTAS CONVIDADA(O)S Marcus Vinícius Paulo D'Alessandro Ulysses Bóscolo de Paula Valérie Dantas Mota	ARTISTAS CONVIDADA(O)S Cassio Michalany Jac Leirner Marcelo Villares Marcus André Sergio Fingermann
--	--	--	---	---

COMISSÃO DE SELEÇÃO Camila Duprat Martins Iran do Espírito Santo Luiz Renato Martins Miriam Bolsoni Rodrigo Naves	ARTISTAS SELECIONADA(O)S Ana Kesselring Andreia Yonashiro Antonio Pinheiro Bet Olival Chico Linares David Cury Fernando Leite	Georgia Vilela Larte Ramos Mauro Piva Rubens Espírito Santo Salvator Minerbo Thereza Salazar	ARTISTAS CONVIDADA(O)S Carlos Clémen Célia Euvaldo Márcia Pastore Renata Tassinari	
---	---	--	---	--

COMISSÃO DE SELEÇÃO José Resende Marco Giannotti Rejane Cintrão ARTISTAS	SELECIONADA(O)S Adalgisa Campos Ana Luiza Dias Batista André Luis Yassuda Carla Zaccagnini Clarice Zanella Sanvicente Eurico Lopes	Felipe Cohen Flávia Yue Heloísa Botelho Luiz Rodolfo Annes Marcelo Nunes Ni da Costa Rafael Campos Rocha	Sidney Amaral Suiá Ferlauto Thiago Honório Verônica Cordeiro Vincent Roven Wagner Malta Tavares	ARTISTAS CONVIDADA(O)S Carmela Gross José Damasceno Laura Vinci Lucia Koch Marcia Xavier Mauro Restiffe Raquel Garbelotti Sandra Cinto
---	---	---	---	---

COMISSÃO DE SELEÇÃO Carlos Augusto Calil Ivo Mesquita Paulo Venâncio Filho Sérgio Sister Stella Teixeira de Barros	ARTISTAS SELECIONADA(O)S Amitkar Packer Ana Kalaydjian Ana Paula Oliveira Augusto Sampaio Beatriz Carvalho Carlos Lopes Claudio Elisabethsky	Cleone Augusto Debora Ando Denise Agassi Diego Belda Fabiano Marques Fernanda Mendes Luiz Grupo COMfluencia Guilherme Teixeira Marcia Cymbalista	Mila Milene Chiovatto Sandra Schechtman Stella Van Der Klugt Stephan Dotschinoff Thiago Bortolozzo	Tatiana Blass Tiago Mesquita PRÊMIO AQUISIÇÃO Ana Paula Oliveira Diego Belda Fabiano Marques Thiago Bortolozzo
--	--	---	---	--

COMISSÃO DE SELEÇÃO Carlos Augusto Calil Célia Euvaldo Ricardo Resende Roberto Conduru Stella Teixeira de Barros	ARTISTAS SELECIONADA(O)S Aline Van Langendonck Ana Holck Andrea Aly Carolina Lopes Cezar Bartholomeu Claudio Matsuno Estela Sokol	Fabio Kneese Flaks Fernado Vilela Hugo Fortes Iara Freiberg João Carlos de Souza Karina El Azem Katia Prates Mirella Marino Newman Schutze	Tatiana Blass Tatiana Ferraz Vanderlei Lopes Wagner Morales	Rafael Vogt Maia Rosa Raul Motta Taísa Palhares Tiago Mesquita PRÊMIO AQUISIÇÃO Katia Prates Tatiana Blass Vanderlei Lopes Wagner Morales
--	---	---	---	---

COMISSÃO DE SELEÇÃO Carlos Augusto Calil Laura Vinci Ligia Canongia Luiz Camilo Osório Stella Teixeira de Barros	ARTISTAS SELECIONADA(O)S Amalia Giacomini Amanda Mei Bernardo Pinheiro Daniella Martini Ding Musa Eliana Bordin Fabrcício Lopez	Felipe Barbosa Flavia Bertinato Jailtão Járed Domício João Paulo Leite Jorge Menna Barreto Laura Huzak Andreato Maria Cristaldi Patricia Osses Rodrigo Matheus	Rosana Ricalde Stefan Schmeling Tamara Espírito Santo Vitor César	Rafael Vogt Maia Rosa Thais Rivitti PRÊMIO AQUISIÇÃO Fabrcício Lopez Járed Domício João Paulo Leite Laura Huzak Andreato
--	---	--	---	--

COMISSÃO DE SELEÇÃO	ARTISTAS	ARTISTAS	GRUPO DE CRÍTICA	PRÊMIO AQUISIÇÃO
Carlos Augusto Calil	SELECIONADA(O)S	Egídio Rocci	Paulo Nenflídio	Cynthia Marcelle
Leda Catunda		Giuliano Montijo	Rodrigo Borges	Débora Bolsoni
Marcio Doctors		Helen Faganello	Rosângela Dorázio	Cauê Alves
Rodrigo Moura		Isadora Bonder	Sara Ramo	Guy Amado
Stella Teixeira de Barros		Juliana Kase	Sílvia Amélia	Jose Augusto Ribeiro
		Lia Chaia	Taís Ribeiro	José Bento Ferreira
		Mariana Lima	Thiago Rocha Pitta	Rafael Campos Rocha
		Nino Cais		Thaís Rivitti

COMISSÃO DE SELEÇÃO	ARTISTAS	ARTISTAS	ARTISTAS CONVIDADA(O)	PRÊMIO AQUISIÇÃO
Artur Lescher	SELECIONADA(O)S	Christiana de Moraes	Marcelo Moscheta	José Bento Ferreira
Inês Raphaelian		Fábio Tremonte	Marco Willians	Rafael Campos Rocha
Marcelo Araújo		Henrique Oliveira	Martha Lacerda	Thaís Rivitti
Nelson Felix		Ivan Henriques	Mathheus Rocha Pitta	
		Bettina Vaz Guimarães	Pedro Motta	
		Brígida Campbell	Pitágoras Lopes	
		César Fujimoto	Gonçaves	
		Chico Togni	Rafael Alonso	
			José Augusto Ribeiro	

COMISSÃO DE SELEÇÃO	ARTISTAS	ARTISTAS	ARTISTA CONVIDADO	PRÊMIO AQUISIÇÃO
Guto Lacaz	SELECIONADA(O)S	Georgiana Vidal	Reginaldo Pereira	Felipe Cama
Inês Raphaelian		Juliana Morgado	Rodrigo Rosa	Gaio
Martin Grossmann		Lulli	Rommulo Vieira	Marcone Moreira
Paulo Climachauska		Marcelo Berg	Conceição	Raphael Franco
Rafael Vogt Maia Rosa		Marcone Moreira	Sami Hassan Akl	Sami Hassan Akl
		Gaio	William Toledo	
		Oswaldo Carvalho		
		Raphael Franco		

COMISSÃO DE SELEÇÃO	ARTISTAS	ARTISTAS	GRUPO DE CRÍTICA	PRÊMIO AQUISIÇÃO
Inês Raphaelian	SELECIONADA(O)S	Fernando Velázquez	Pino	Paula Alzugaray
Martin Grossmann		Luciana Ohira e Sergio Bonilha	Rodrigo Bivar	PRÊMIO AQUISIÇÃO
Paula Alzugaray		Marcelo Amorim	Yukie Hori	Cristiano Lenhardt
Paulo Portella Filho		Marina Camargo		Luciana Ohira e Sergio Bonilha
Sandra Cinto		Monica Tinoco		Bonilha
ARTISTAS		Naiah Mendonça	ARTISTAS	Marina Camargo
SELECIONADA(O)S		Paula Almozara	CONVIDADOS	Rodrigo Bivar
Anne Cartault d'Olive		Paulo Almeida	Fernando Limberger	
			Jarbas Lopes	
			João Loureiro	

COMISSÃO DE SELEÇÃO	ARTISTAS	ARTISTAS	GRUPO DE CRÍTICA	PRÊMIO AQUISIÇÃO
Carla Zaccagnini	SELECIONADA(O)S	Luiz Marchetti	Fernanda Pitta	Cris Bierrenbach
Lucia Koch		Marina Weffort	Gabriela Motta	Ilan Waisberg
Mario Ramiro		Maurício Topal de Moraes	Gilberto Mariotti	Marina Weffort
Martin Grossmann		Paulo Nazareth	Ricardo Basbaum	Roberto Bellini
Thaís Rivitti		Rafael Carneiro	Rochelle Costi	
ARTISTAS		Ricardo Carioba	GRUPO DE CRÍTICA	
SELECIONADA(O)S		Roberto Bellini	Cauê Alves	
Alexandre Vogler		Sofia Borges	Clarissa Diniz	
Alex dos Santos		Tiago Judas	Fernanda Albuquerque	
		Letícia Ramos	Fernanda Lopes	

COMISSÃO DE SELEÇÃO	ARTISTAS	ARTISTAS	GRUPO DE CRÍTICA	PRÊMIO AQUISIÇÃO
Cristiana Tejo	SELECIONADA(O)S	Jonathas de Andrade	Clarissa Diniz	Bartolomeo Gelpi
Dora Longo Bahia		Leandro Cardoso	Fernanda Pitta	Deyson Gilbert
Felipe Scovino		Michel Zózimo	Gabriela Motta	Jonathas de Andrade
Fernando Oliva		Nara Amélia	Gilberto Mariotti	Nara Amélia
Martin Grossmann		Rafael Assef	Jorge Menna Barreto	
ARTISTAS		Renata Ursaila	Kiki Mazzucchelli	
SELECIONADA(O)S		Renzo Assano	Luisa Duarte	
		Thiago de Melo		

COMISSÃO DE SELEÇÃO	ARTISTAS	ARTISTAS	GRUPO DE CRÍTICA	PRÊMIO AQUISIÇÃO
Carmela Gross	SELECIONADA(O)S	Bruno Storni	Antônio Ewbank	Magnólia Costa
Valéria Piccoli		Bruno Vieira	Carlos Eduardo Riccippo	Patrícia Wagner
Fernando Cocchiarale		Carolina Caliento	Cayo Honorato	Rodrigo Moura
Ricardo Resende		Daniel Scandurra	Liliane Benetti	
José Augusto Ribeiro		Rafael Adorjan	Marcio Harum	
		Daniel de Paula	Paulo Borghi	
		Lucas Arruda	Cauê Alves	
		Mariana Galender	Fernando Gerhein	
		Aruan Mattos Lopes e	Frederico Coelho	
		Flavia Regaldo		

COMISSÃO DE SELEÇÃO	ARTISTAS	ARTISTAS	GRUPO DE CRÍTICA	PRÊMIO AQUISIÇÃO
Ana Maria Tavares	SELECIONADA(O)S	Marina Rheingantz	Eurico Lopes	Claudia Hersz
Ana Maria Belluzo		André Ricardo	Antônio Ewbank	Marlene Stamm
Moacir dos Anjos		Anton Steenbock	Bitu Cassundé	Paulo Nimer Pj
José Augusto Ribeiro		Celina Portella	Egídio Rocci	Pedro França
Fernanda Lopes		Clara Ianni	Mabe Bethônico	
			Alex Cerveney	
			Lenora de Barros	

COMISSÃO DE SELEÇÃO Kikki Mazzuchelli Nilton Campos Orlando Maneschy Marcio Harum Tiago Almeida	ARTISTAS SELECIONADA(O)S Rafael RG Márcia Beatriz Granero Rodrigo Cass Rodolpho Parigi Jimson Vilela Chico Togni Daniel Escobar Keyla Sobral	Maira de Neves Newton Goto Pedro Wirz Thiago Gonçalves	Fyodor Pavlov Andreevich f. Marquesteado e Sergio Funari Paulo Climachauska Marcelo Cipis PRÊMIO AQUISIÇÃO DÊNIO ESCOBAR Jimson Vilela Rafael RG	PRÊMIO RESIDÊNCIA Keyla Sobral (Instituto Hilda Hilst – SP) GRUPO DE CRÍTICA Antônio Ewbank Bernardo Mosqueira Carlos Eduardo Riccioppo Cavo Honorato Daniela Castro Liliane Benetti	Paula Borghi Renan Araujo Samuel de Jesus Tales Ab'Saber Tobi Maier
---	---	---	---	--	---

COMISSÃO DE SELEÇÃO Fernando Oliva José Spaniol Marta Mestre Marcio Harum Maria Adelaide Pontes	ARTISTAS SELECIONADA(O)S Jaime Lauriano Mai-Britt Wolthers Renata de Bonis Rodrigo Sassi Alexandre Brandão Vitor Butkus Zed Nesti Marcio Shimabukuro	(Shima) Ana Mazzei Bárbara Wagner e Benjamin de Burca Henrique César Vitor Mizael	Rubens Mano Nazareno Rodrigues Edith Deryk Monica Nador	(Instituto Sacatar- Bahia) Luísa Nóbrega Silva (Instituto Hilda Hilst – São Paulo)	Arturo Gamero Bruno Mendonça Daniela Castro Jacopo Crivetti Viscont Leonardo Araujo Mário Gioia Paulo Portella Filho Renan Araujo Tatiana Ferraz Thais Rivitti Tiago Santinho
---	---	--	--	--	---

COMISSÃO DE SELEÇÃO Julia Rebouças Sérgio Romagnolo Tobi Maier Marcio Harum Maria Adelaide Pontes	ARTISTAS SELECIONADA(O)S Daniel Bilac Daniel Lie Denielle Fonseca Luiza Baldan Marie Carangi Marssares Pedro Caetano Renato Valle	Romy Pocztaruk Tatiana Cavinato Vijai Patchineelam Viviane Teixeira	Vitor Cesar Enrico Rocha Wagner Malta Tavares	GRUPO DE CRÍTICA Bruno Mendonça Ana Luisa Lima Tiago Santinho Daria Jaremtchuck Renan Araujo Mario Gioia Daniela Castro Guilherme Bueno Ligia Nobre Beatriz Lemos
---	--	--	---	--

COMISSÃO DE SELEÇÃO Giselle Beiguelman José Augusto Ribeiro Ricardo Resende Marcio Harum_ Maria Adelaide Pontes	ARTISTAS SELECIONADA(O)S Alan Adi Alessandra Bochio e Felipe Merker Castellani Anna Israel Bruno Miguel Daniel Jablonski Flora Rebollo Gian Spina	Gustavo Torres Maurício Adinolfi Odaraya Mello Tiago Mestre Yuli Yamagata	Jota Medeiros Luiz Roque	Cidade do México/México) Roberta Carvalho (JA,CA – Jardim Canadá Centro de Arte e Tecnologia – Nova Lima/MG	Ana Luisa Lima Ana Maria Maia Bruno Mendonça Clarissa Diniz Diego Matos Fabrícia Jordão Marta Ramos-Yzquierdo Renan Araujo Sanzia Pinheiro Tiago Santinho
---	--	---	-----------------------------	---	--

COMISSÃO DE SELEÇÃO Ivo Mesquita Mario Ramiro Mônica Nador Maria Adelaide Pontes Nathalie Schreckenberg	ARTISTAS SELECIONADA(O)S Andréa Tavares Affonso Uchoa e Warley Desali André Griffo Aline Dias Bruno Brito	Bruno Ferreira Cristiane Mohallem Felipe Fittipaldi Coletivo Filé de Peixe Filipe Barrocas Gabriela Celan Thalita Hamaoui	ARTISTAS CONVIDADAS Dora Longo Bahia Rosana Paulino	PROPOSTA CURATORIAL Raphael Fonseca	GRUPO DE CRÍTICA Tiago Santinho Ana Maria Maia
---	--	---	--	---	---

COMISSÃO DE SELEÇÃO Agnaldo Farias Lisette Lagnado Luiza Proença Maria Adelaide Pontes Marisa Bueno	ARTISTAS SELECIONADA(O)S Aline Motta Anna Costa e Silva Carlos Monroy Elaine Arruda Gsé da Silva Juliana Frontin	Martlos Bakker Monica Ventura Raylander Mártis Santidio Pereira Carlos Pinheiro e Carla lombardo Leonardo Remor e Denis Rodríguez	Ricardo Burgarelli e Hortência Abreu Wagner leite Viana e Janaina Barros	ARTISTAS CONVIDADA(O)S Debora Bolsoni Henrique Oliveira	Diane Lima Fabrícia Jordão Julia Coelho Leonardo Araujo Beserra Maíra Vaz Valente Paola Fabres
---	---	--	---	--	---

COMISSÃO DE SELEÇÃO Bitu Cassundé Claudinei Roberto da Silva Paulo Henrique Silva Maria Adelaide Pontes Diana Tsonis	ARTISTAS SELECIONADA(O)S Alexandre Alves Carolina Cordeiro Caroline Valansi Claudia Nên Edilson Parra Evandro Prado Julia Panadés	Júnior Pimenta Larissa Schip Luciana Paiva Nô Martins Paul Setúbal Rafael Vilarouca Raquel Nava	Denilson Baniwa Renata Felinto Virgínia de Medeiros GRUPO DE CRÍTICA Alexandre Araujo Bispo André Pitol Camila Bechelany	Fabricia Jordão Leno Veras Leonardo Araujo Beserra Maíra Vaz Valente Paola Fabres	
--	---	---	--	---	--

COMISSÃO DE SELEÇÃO Diane Lima Marcelo Campos Marcio Harum Maria Adelaide Pontes Hélio Menezes	ARTISTAS SELECIONADA(O)S Alice Lara Ana Clara Tito Bruno Novaes Charlene Bicalho Denise Alves Elitson	Helô Sanvoy Iagor Peres Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda (Antonio Amador e Iandir Jr.) Lidia Lisboa Luana Vitra Moara Brasil	Peter de Brito Rafael Bqueer	Conceição Ventura Profana	Leno Veras Linga Acacio Luiza Proença Renato Araujo Silva Tiago Gualberto
--	--	--	---------------------------------	------------------------------	---

COMISSÃO DE SELEÇÃO
Paulete Lindacelva
Sandra Benites
Thiago De Paula Souza
Hélio Menezes
Maria Adelaide Pontes

ARTISTAS
SELECIONADA(O)S
Adriano Machado
Bianca Foratori
biarrtzzz
Caroline Ricca Lee
Cipriano
Diambe
Douglas Ferreira
Gilson Plano

Guilhermina Augusti
Juliana dos Santos
Kulumym-Açu
Maria Macêdo
Nídia Aranha
Nau Vêgar
Oswaldo Gaia
Priscila Rezende
Rebeca Carapiá
Renan Teles

Sheyla Ayo
Tiago Gualberto

ARTISTAS
CONVIDADA(O)S
Ailton Krenak
Ayrson Heráclito
Carmézia Emiliano
Eneida Sanches

GRUPO DE CRÍTICA
Amanda Carneiro
Ana Raylander Mártis
Ariana Nuala
Bitu Cassundé
Claudinei Roberto da Silva
Denilson Baniwa
Diane Lima
Joyce Farias
Linga Acácio

Luiza Proença
Raquel Barreto
Renato Araújo Silva

COMISSÃO DE SELEÇÃO
Beatriz Lemos
Renata Felinto
Vânia Leal
Maria Adelaide Pontes
Sylvia Monasterios

ARTISTAS
SELECIONADA(O)S
Ana Mogli Saura
Camila Soato
Dariane Martiöl
Davi de Jesus do
Nascimento
Etiana Amorim
Elisa Arruda
Emaye Natalia Marques

Francelino Mesquita
Juliana de Oliveira
Keila Sankofa
Lia Mae D Castro
Marcelino de Melo Gadi
(Nenê)
Marjô Mizumoto
Mulambo
Natali Mamani
Paulo Chavonga

Rogério Vieira
Rose Afefé
Tinho
Xadalu Tupã Jekupé

ARTISTAS
CONVIDADA(O)S
Dora Longo Bahia
Gustavo Caboco
Moisés Patrício
Rosana Paulino

GRUPO DE CRÍTICA
Ana Cecília Soares
Ana Raylander Mártis dos
Anjos
Ariana Nuala
A Transälien
Bitu Cassundé
Carollina Lauriano
Denilson Baniwa
Guilherme Teixeira

Joyce Farias
Luciara Ribeiro
Raquel Barreto
Val Sampaio

BANCA DE AVALIAÇÃO
Fabiana Lopes
Luciara Ribeiro
Renato Araújo Silva
Maria Adelaide Pontes
Thamires Cordeiro
Victor Hugo de Souza

ARTISTAS
SELECIONADA(O)S
Andrea Lali
Carolina Itzá
Carolina Velasquez
Cho
Cris Peres
Dinho Aarújo

Dyana Santos
Érica Storer
Espejismos
Felipe Rezende
Génova Aalvarado
George Teles
Gio Soifer
iah bahia

Iris Helena
Jeff Barbato
Lucimélia Romão
Milena Ferreira
Morena
Natan Dias
PV Dias
Renan Marcondes

soupixo
Val Souza

GRUPO DE CRÍTICA
Aaline Albuquerque
Ana Cecília Soares
A Transälien
Carollina Lauriano

Deri Andrade
Guilherme Teixeira
Gustavo Caboco
Mayara Carvalho
Mônica Cardim
Uila
Val Sampaio
Vânia Leal

BANCA DE AVALIAÇÃO
Aline Moreno de Oliveira
Ana Avelar
Claudinei Roberto da Silva
Maria Adelaide do
Nascimento Pontes
Orlando Maneschy
Rafael Vitor Barbosa Sousa
Thamires Cordeiro Nunes

ARTISTAS
SELECIONADA(O)S
Alan Oju
Aline Bagre
André Felipe Cardoso
Dani Shirozono
Desirée Feldmann
Edu Silva

Elton Hipólito
Estêvão Parreiras
Fefa Lins
Flávia Ventura
Gabriela Sacchetto
Gina Dinucci
Jasi Pereira
João Guitherme Parisi

Lucas Almeida
Luiza Sigulem
Marcel Diogo
Mariana Rocha
Mestre Aécio de Zaira
Nita Monteiro
Pedro Neves
tetê

Tetê Lian
Victor Fidelis

GRUPO DE CRÍTICA
Alexandre Araújo Bispo
Aline Albuquerque
Ana Paula Lopes
Deri Andrade

Gustavo Caboco
João Victor Guimarães
Keyla Sobral
Marcio Harum
Mayara Carvalho
Paulete Lindacelva
Uila
Vânia Leal

PREFEITO DA CIDADE DE SÃO PAULO
Ricardo Nunes

SECRETÁRIA MUNICIPAL DE CULTURA
Totó Parente

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO
Diretor
José Mauro Gnaspini

Assessoria
Veruska Matos

CURADORA DE ARTES VISUAIS | CCSP
33º PROGRAMA DE EXPOSIÇÕES DO
CENTRO CULTURAL SÃO PAULO
MOSTRA 2023 - 2024

Curadora
Maria Adelaide Pontes

Curadora-assistente
Maria Luiza Meneses

Arquiteta de Exposição
Karen Doho

Estagiária
Isabella de Barros

Montagem Expográfica
Alex Sandro Antonio Cruz
Luciano Ferreira
Valdir Pereira Damasceno

Montagem Fina
Amarelo

CATÁLOGO DO 33º PROGRAMA DE
EXPOSIÇÕES

Supervisão de Informação

Supervisor
Fellipe Cartier

Coordenadora
Isabela Pretti

Administrativo
Cristiane Lopreto

Administrador de sistemas TI
Edmário Silva

Comunicação visual
Marco Aurélio
Steffany Lima

Audiovisual
Alessandro Santos
Nina Bastian Gocke

Redação
Alexandre César
Danilo Amaral

Redes Sociais
Sabrina Godoy

Estagiários
Binha Sakata
Carlos de Jesus
Camila Martins
Maria Paula Azevedo

Central de Informações
Márcia Pagani
Maurício Faria

Equipe gráfica
Bruno Valeiro
João Batista Amaro
João Francisco dos Santos
Paulo Sérgio Cassiano

ISBN: 978-65-993292-7-2

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO
R. Vergueiro, 1000
CEP: 01504-000
Paraíso / São Paulo SP / Estação Vergueiro
+55 11 3397 4002
www.centrocultural.sp.gov.br
ccsp@prefeitura.sp.gov.br

 Centro Cultural São Paulo

 @ccspoficial

 @ccsp_oficial

 Centro Cultural São Paulo