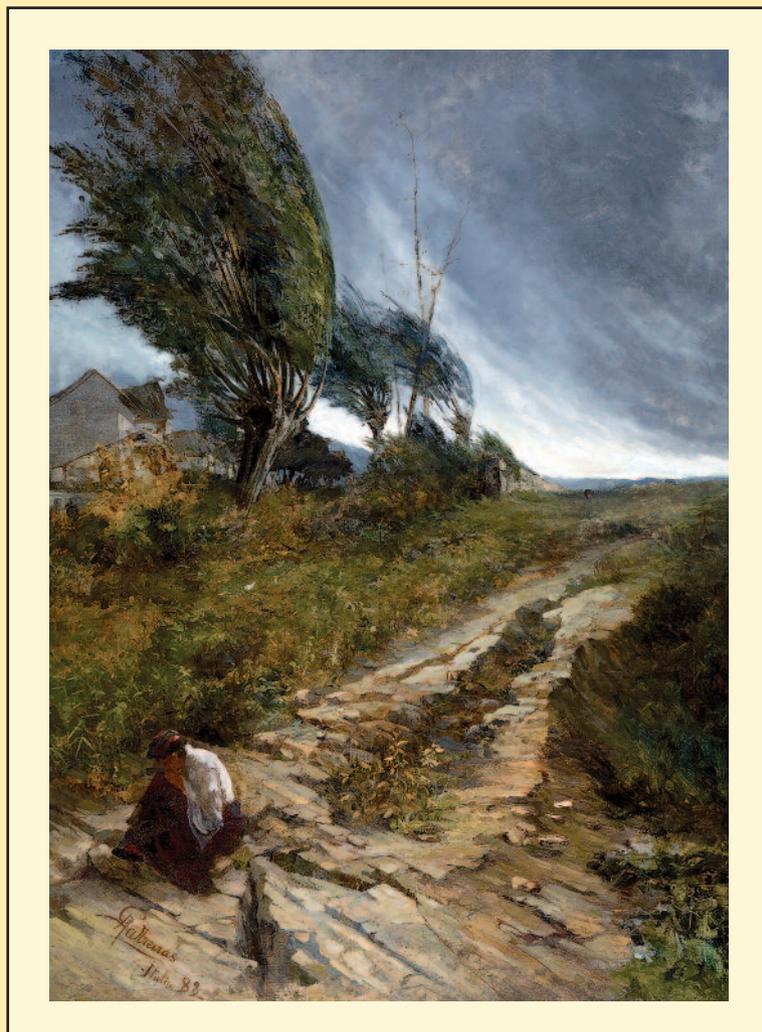




Pinacoteca de São Paulo



Pinacoteca de São Paulo

J. Safra
Instituto Cultural



J. Safra
Instituto Cultural

MINISTÉRIO DA
CULTURA



**Pinacoteca
de São Paulo**

J. Safra
Instituto Cultural

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Pinacoteca de São Paulo.
São Paulo: Instituto Cultural J. Safra, 2016.
(Coleção museus brasileiros)

Bibliografia

1. Centro Cultural São Paulo (SP). Divisão de Artes Plásticas
2. Coleção de Arte da Cidade de São Paulo - Catálogos
3. Iconografia 4. Pinacoteca do Estado de São Paulo - Acervo
5. Pinacoteca do Estado de São Paulo - Coleção
6. Pinacoteca do Estado de São Paulo - História I. Série.

16-08273

CDD-709.981611

Índices para catálogo sistemático:

1. Pinacoteca do Estado de São Paulo:
Cidade: Coleção de arte 709.981611

ISBN: 978-85-67492-01-8

Obras Publicadas

MASP - Museu de Arte de São Paulo - 1982
MAS-SP - Museu de Arte Sacra de São Paulo - 1983
MP-USP - Museu Paulista da Universidade de São Paulo - 1984
MNBA - Museu Nacional de Belas Artes - 1985
MPEG - Museu Paraense Emílio Goeldi - 1986
MAS-UFBA - Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia - 1987
MVBCB - Museu de Valores do Banco Central do Brasil - 1988
MHN - Museu Histórico Nacional - 1989
MAC-USP - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - 1990
MLS - Museu Lasar Segall - 1991
MI - Museu Imperial - 1992
MRE - Itamaraty - 1993
PINACOTECA - Pinacoteca do Estado de São Paulo - 1994
INCONFIDÊNCIA - Museu da Inconfidência - 1995
MCM - Museu Castro Maya - 1996
MAB - Museu de Arte da Bahia - 1997
MAM-SP - Museu de Arte Moderna de São Paulo - 1998
MAM-RJ - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - 1999
MVBCB - Museu de Valores do Banco Central do Brasil - 2000
MUHNE - Museu do Homem do Nordeste - 2000
MAM-SP - Museu de Arte Moderna de São Paulo - 2001
MARGS - Museu de Arte do Rio Grande do Sul - 2001
MRE - Itamaraty - 2002
MCB - Museu da Casa Brasileira - 2002
MEPE - Museu do Estado de Pernambuco - 2003
BIBLIOTECA NACIONAL - Fundação Biblioteca Nacional - 2004
PINACOTECA MUNICIPAL - 2005
MAPRO - Museu Mariano Procópio - 2006
MUSEU NACIONAL - 2007
MAM-BA - Museu de Arte Moderna da Bahia - 2008
FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO - 2009
MUSEU AFRO BRASIL - 2010
MUSEU DA REPÚBLICA - 2011
MUSEU DO CEARÁ - 2012
MUSEU CASA DE RUI BARBOSA - 2013
MUSEU DO FUTEBOL - 2014
MUSEU OSCAR NIEMEYER - 2015

Sobre capa: *Fachada Pinacoteca; Foto Divulgação Pina SP*

Capa: *ANTONIO PARREIRAS, VENTANIA, 1888, Óleo sobre tela, 150 x 100 cm*

Copyright © Instituto Cultural J. Safra. Impresso no Brasil

Todos os sinais distintivos (incluindo, mas não limitado às marcas e nomes empresariais) identificados nesta publicação são propriedade e objeto de direitos exclusivos de seus respectivos proprietários, titulares e/ou licenciados.

**Pinacoteca
de São Paulo**

Apresentação

A publicação deste segundo volume que o Instituto Cultural J. Safra dedica à Pinacoteca de São Paulo completa a série de manifestações que celebram os 110 anos do Museu (alcançados em dezembro de 2015).

Em 1994 – ano da publicação do primeiro volume desta coleção dedicado à Pinacoteca – a Instituição estava prestes a completar 90 anos e se preparava para sua definitiva inserção no ambiente cultural brasileiro e internacional por meio das transformações que – por solicitação de Emanuel Araújo, então diretor do Museu – o arquiteto Paulo Mendes da Rocha desenvolveria em seguida no edifício da Pinacoteca, adaptando-o às exigências atuais da museologia sem, no entanto, macular as circumspectas estrutura e fachada do edifício projetado em 1905 pelo Escritório Ramos de Azevedo.

Em 1998, ao entregar à comunidade o edifício renovado da Pinacoteca, Emanuel Araújo dava início a uma nova etapa da história institucional do Museu, fadado, desde então, a assumir forte protagonismo no âmbito das instituições museológicas latino-americanas. Uma nova etapa, diga-se, que ganharia outro alento em 2004, quando o então diretor da Instituição, Marcelo Araújo, agregou um novo edifício – a Estação Pinacoteca –, ampliando as atividades da Instituição.

De 1998 a 2016, mais dois aspectos podem ser ressaltados para esclarecer as razões que levaram a Pinacoteca de São Paulo a alcançar essa posição privilegiada nos âmbitos local e internacional. Em primeiro lugar, destacaria o investimento continuado da Instituição na formação e constante atualização profissional de sua Equipe. E tal proposta – é forçoso salientar –, nunca esteve voltada apenas para as “áreas fins” (curadoria, pesquisa, conservação, restauro e educação), mas também para aquelas “meio” (infraestrutura, segurança, atendimento e administração). Tal investimento criou na Pinacoteca um corpo excepcional de profissionais que, atuando nessas diversas áreas, possui como meta comum proporcionar ao público que visita a Pina uma experiência de cidadania plena.

A segunda razão que explica o protagonismo assumido pela Pinacoteca é o igualmente contínuo trabalho da Instituição para engajar a sociedade civil ao seu destino.

Da Associação de Amigos da Pinacoteca, criada em 1992, surgiria, em 2005, a Associação Pinacoteca Arte e Cultura – APAC, organização social que no mesmo ano assinaria um Contrato de Gestão com a Secretaria da Cultura do Estado para gerenciar a Pinacoteca, imprimindo-lhe a agilidade desejada, permitindo-lhe consolidar parcerias com patrocinadores, doadores e instituições museológicas no Brasil e no exterior para o intercâmbio, e associações nos campos de curadoria, conservação e restauro, educação e exposições. Neste último quesito, tornaram-se históricas as mostras que a Pinacoteca desenvolveu com a Tate Modern, de Londres, e a Fundação Serralves, do Porto (Mira Schendel, 2014) e com a Art Gallery de Ontário/Canadá e a Terra Foundation for American Art (Paisagem nas Américas, 2015/2016, e que, em 2015 ganhou o Prêmio de Excelência como Outstanding Exhibition pela Associação dos Curadores Norte-americanos).

Como outro corolário dessa nova fase da Pinacoteca, cito a criação, em 2012, do núcleo de Patronos da Arte Contemporânea que, desde então, ajudou a Pinacoteca de São Paulo a ampliar sua expressiva coleção de arte brasileira contemporânea. Algumas das mais de 20 obras já adquiridas por meio dos aportes dos patronos podem ser admiradas neste segundo volume que o Banco Safra dedica à Pinacoteca.

Com este foco contínuo na ampliação sistemática do acervo (não voltado apenas à arte contemporânea, como pode ser percebido neste livro), a Pinacoteca de São Paulo segue confiante na importância de sua associação a outros membros e/ou entidades da sociedade brasileira, no sentido de continuar seu trabalho em prol da constante construção da cidadania no Brasil – sendo este livro um belo exemplo. A Pinacoteca, assim, agradece ao Instituto Cultural J. Safra por mais esta oportunidade de continuar sua tarefa.

Tadeu Chiarelli
Diretor-Geral

Pinacoteca de São Paulo



Fachada da Pinacoteca Luz

Pinacoteca de São Paulo: Breve Histórico de uma Coleção

A constituição de uma coleção de arte pertencente ao Governo do Estado de São Paulo nos primeiros anos do século XX deve ser entendida como parte de um processo mais amplo de aparelhamento da capital paulista com novos equipamentos culturais e de instrução pública, que fossem condizentes com a importância econômica e política que a cidade adquire nesse momento no cenário nacional. Assim, é sintomática a criação quase simultânea de instituições como a Escola Politécnica, em 1893, ou a Biblioteca Pública de São Paulo, em 1895, bem como o Horto Florestal, instituição de pesquisa voltada ao incremento da agricultura no Estado, inaugurado em 1896. Decisivas para os acontecimentos que levariam à criação da Pinacoteca são as inaugurações do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (1894), como também a construção do edifício-monumento do Ipiranga, concluída em

1890, onde foi instalado o Museu do Estado, ou Museu Paulista, finalmente aberto ao público em 1895. Entre suas muitas coleções, o Museu Paulista foi dotado desde o início de suas atividades de uma galeria de belas artes, em que se planejava reunir representações da história e dos costumes locais e nacionais.

Quando a Pinacoteca do Estado de São Paulo foi criada em 25 de dezembro de 1905 pelo governo estadual, constituiu-se numa galeria de pintura junto ao Liceu de Artes e Ofícios, instituição de ensino profissionalizante, destinada a formar artesãos e trabalhadores para a construção civil e o comércio, cujas origens remontam à antiga Sociedade Propagadora da Instrução Popular, transformada em Liceu em 1882. O acervo inicial da Pinacoteca era composto de 26 pinturas, dos quais 20 foram transferidas da galeria artística do Museu Paulista e outras seis adquiridas pelo Governo do Estado especialmente para compor esse

acervo. As pinturas eram expostas em uma das salas do segundo andar do edifício recém-construído – embora nunca terminado – do Liceu de Artes e Ofícios.

Nesses primeiros anos do século XX, o Liceu era dirigido por Francisco de Paula Ramos de Azevedo, engenheiro e arquiteto, cujo escritório foi responsável pelo projeto de vários dos edifícios públicos mais importantes da cidade de São Paulo, entre eles o próprio edifício-sede do Liceu junto ao parque da Luz, hoje ocupado pela Pinacoteca de São Paulo. À frente da instituição, Ramos de Azevedo havia proposto uma reformulação do plano de ensino que apontava claramente para sua intenção de fazer do Liceu o fundamento de uma futura escola de belas artes em São Paulo. Esse intuito já se manifestava, aliás, na própria notícia veiculada no jornal *Correio Paulistano*¹ sobre a abertura da Pinacoteca, que menciona a conveniência de transformar o Liceu na futura Escola de Belas Artes de São Paulo. O propósito da atuação do governo estadual na criação da Pinacoteca parece ter sido, portanto, o de reunir um conjunto de obras de excelência, que pudesse servir como referência artística para os alunos do Liceu e, ao mesmo tempo, incentivar o desenvolvimento do gosto pelas artes no ambiente local, além de operar como fomento à produção artística. A Pinacoteca, em seus primeiros anos, parece ter sido idealizada para ser um ponto de irradiação, que atuaria concretamente na formação de um sistema de arte local.

As primeiras pinturas que constituíram a coleção da Pinacoteca eram de autoria de oito artistas ativos no final do século XIX, entre os quais se destacam os paulistas José Ferraz de Almeida Júnior e Pedro Alexandrino, mas também o fluminense Oscar Pereira da Silva e a francesa Berthe Worms. Fica evidente aqui o esforço do governo estadual em formar uma coleção valorizando os artistas locais ou aqueles que, como Pereira da Silva e Worms, tinham fixado residência em São Paulo e influenciavam, como professores de pintura e desenho, o restrito meio artístico da cidade. Por outro lado, a opção por separar, dentre o enciclopédico acervo do Museu Paulista o que se considerava na época “acervo artístico” traz à tona a permanência de um debate que se prolongava desde o século anterior a respeito da distinção entre o valor documental que se atribui a uma obra de arte e o seu valor intrinsecamente artístico. Dessa forma, os diversos gêneros de pintura praticados nas academias, como as cenas de gênero e interioranas, a natureza-morta e a paisagem, assim como algumas pinturas de história, vieram integrar a Pinacoteca

de São Paulo, enquanto outras obras que se adequavam a um certo discurso histórico que se pretendia instaurar no monumento do Ipiranga permaneceriam no Museu Paulista, com as peças de arqueologia, antropologia, zoologia e documentos daquela coleção.

Essas reflexões acerca da natureza do acervo abrigado em cada instituição levariam a outras transferências de obras realizadas posteriormente entre os dois museus. Em 1947, durante a gestão de Sérgio Buarque de Holanda no Museu Paulista, outros 25 itens foram encaminhados daquele museu à Pinacoteca. Além de medalhas e outros objetos, integravam esse lote 19 obras de Almeida Júnior, adquiridas durante o governo de Adhemar de Barros para formar uma galeria Almeida Júnior naquele museu. Desde 1905, a Pinacoteca já possuía em seu acervo o *Caipira Picando Fumo*, 1893, e a *Amolação Interrompida*, 1894. Com essas novas transferências, concentra-se no museu praticamente todo o ciclo de pinturas caipiras do artista, que constitui hoje um dos segmentos mais importantes da coleção, e, sobretudo, aquele que o público mais identifica com a Pinacoteca. Se a inserção desse conjunto na coleção do Governo do Estado, por um lado, é indicativa da valorização do primeiro artista que, a partir de São Paulo, alcança projeção nacional, por outro, a desvinculação dessas obras do acervo do Museu Paulista, responsável por compor a narrativa oficial da história regional, indica uma revisão da importância do mito do caipira paulista dentro do museu, conforme aponta o historiador Pedro Nery em seu estudo sobre as origens da coleção da Pinacoteca.² Vale ressaltar que houve também movimentos no sentido contrário, ou seja, obras transferidas da Pinacoteca para o Museu Paulista, como é o caso da *Partida da Monção*, 1897, de Almeida Júnior, requisitada em 1929 pelo diretor Affonso d’Escagnolle Taunay para a composição da Sala das Monções.

No ano seguinte, 1948, outros 12 itens chegam à Pinacoteca vindos do Ipiranga. Nesse lote, cabe destacar a obra *A Providência Guia Cabral*, pintura de Eliseu Visconti datada de 1900, quando foram celebrados os 400 anos da chegada dos portugueses ao Brasil. Do ponto de vista compositivo, a pintura de Visconti organiza-se em torno da figura alegórica da Providência Divina que, com uma das mãos, toca a cabeça do navegador Pedro Álvares Cabral, e com a outra segura uma tocha, que parece servir para iluminar o caminho das naus portuguesas. Ainda que a pintura de alegorias seja compreendida nas academias de belas artes como uma derivação da pintura histórica, é bem provável que a modernidade da composição de Visconti

não facilitasse a sua compreensão naquele momento como uma pintura de história. Seu aspecto é certamente por demais decorativo, o que parece ter sido decisivo na orientação de encaminhá-la ao museu de arte. Por outro lado, interessava conservar no Ipiranga apenas as obras em que se confirmasse a interpretação de uma história do Brasil a partir de São Paulo.

A Pinacoteca permanece ligada ao Liceu até 1911, quando se dá sua regulamentação como instituição autônoma, ainda que a designação de um diretor para o museu viesse a acontecer apenas na década de 1930. Nessa ocasião o Livro de Tombo do museu é criado e, no ano seguinte, é publicado o primeiro catálogo da coleção. Essa pequena encadernação de seis páginas elencava as pouco mais de 50 pinturas que naquela altura constituíam a coleção do museu. Esse número representava já mais que o dobro do conjunto inicial, apontando para o rápido crescimento do acervo em apenas 7 anos de atuação institucional.

Com a regulamentação do programa de Pensionato Artístico, em 1912,³ a Pinacoteca passou a contar com a entrada sistemática de obras para suas coleções. De modo semelhante ao que ocorreu na Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, a partir da década de 1840, o Pensionato Artístico previa que o Governo do Estado de São Paulo subvencionasse estudos de aperfeiçoamento de artistas paulistas na Europa. Após um exame de seleção, o vencedor era apontado por uma comissão, em que desempenhava um papel central – e bem decisivo – o senador José de Freitas Valle. Ao Governo do Estado cabia garantir a permanência do estudante na Itália ou na França por cinco anos, período que poderia ser prorrogado por mais dois anos, com uma bolsa mensal. Em contrapartida os artistas deveriam apresentar provas de seu processo de aperfeiçoamento, doando para a Pinacoteca, em seu retorno, cópias de quadros célebres de mestres europeus, bem como trabalhos originais executados ao final do período da bolsa.

Até 1949, quando o programa do Pensionato Artístico deixou de existir, o acervo da Pinacoteca foi acrescido de obras de artistas como Lopes de Leão e Tulio Mugnaini, pintores formados no círculo do Liceu de Artes e Ofícios e que viriam a ser, ambos, diretores da Pinacoteca: Lopes de Leão dirigiu o museu entre 1939 e 1944 e Mugnaini o sucedeu até 1965. De modo geral, a produção enviada pelos contemplados da premiação era bastante afim aos padrões estabelecidos pelas escolas de belas artes.

Nesse panorama, despontam como importantes exceções a escolha do escultor Victor Brecheret e da pintora Anita Malfatti como pensionistas do Estado, agraciados com a bolsa respectivamente em 1921 e 1923. Por um lado, por serem artistas já identificados com linguagens mais vanguardistas, tendo ambos passado anteriormente por períodos de estudos no exterior. Mas também, e, especialmente no caso de Malfatti, por já terem ultrapassado os 25 anos estipulados como idade limite para obtenção do prêmio. A pintora, vinte anos depois de sua passagem pela Academia de Berlim e pela Independent School of Arts em Nova York, viaja para Paris, onde executa cópias de Eugène Delacroix e Jean-François Millet, ambas enviadas para a Pinacoteca em cumprimento à Lei do Pensionato. A doação da obra original, que deveria comprovar seu aperfeiçoamento no exterior, não ocorreu, entretanto, como previa o regulamento do programa. Em 1929, a artista opta por encaminhar ao museu a obra *Tropical*, pintada em 1917 e não uma obra executada durante o período contemplado pela bolsa.

Paralelamente à expansão da coleção promovida pelo programa do Pensionato Artístico, o Governo do Estado teve uma atuação bastante regular na compra de obras para o acervo da Pinacoteca desde os primeiros anos da instituição. As compras revelam uma atenção dos gestores públicos às oportunidades surgidas, por exemplo, em exposições realizadas na cidade, como é o caso da aquisição da pintura *Praia de Fortaleza*, do pintor paraibano Aurélio de Figueiredo, irmão de Pedro Américo, que expôs seus trabalhos em São Paulo em 1912. É o caso também de Pedro Weingärtner que, retornando de um período na França, realizou uma mostra na cidade com 50 pinturas. Entre elas estava *A Fazedora de Anjos*, executada em Paris em 1908, adquirida pelo Governo do Estado durante a exposição em 1911 e destinada ao acervo da Pinacoteca. Hoje, uma das obras mais conhecidas da coleção do museu, não só é um tríptico de grande porte, como também de forte conteúdo moral, que concentra sua narrativa no embaraçoso tema do infanticídio de crianças nascidas fora de uniões estáveis. Essa é uma escolha que nos leva a considerar outros aspectos da função didática que se atribuía à arte naquele momento: a obra parece indicar não apenas um bom exemplo de prática artística e domínio técnico do métier, como também parece chamar a atenção para consequências funestas dos desvios da boa conduta moral. Diversas obras da coleção inicial da Pinacoteca revelam certa preferência por temas moralizantes, pelo sentimentalismo das cenas familiares ou de trabalhadores humildes.



Átrio Joseph Safra, Pina Luz

De toda forma, o fato de a pintura de Aurélio de Figueiredo, datada de 1910, ter sido adquirida em 1912, bem como a de Weingärtner ter sido comprada três anos após sua execução, reforçam o princípio de que a Pinacoteca sempre se dedicou a colecionar obras contemporâneas, orientando a organização de seu acervo no sentido de reunir exemplos importantes da produção artística mais recente.

As compras realizadas pelo governo estadual para o museu nesses primeiros anos não se limitavam a artistas brasileiros, contudo. A regulamentação de 1911, aliás, dispunha que a Pinacoteca se dedicaria a reunir igualmente autores nacionais e estrangeiros, desde que observado o critério de qualidade das obras adquiridas. Já se notava naquela data a presença na coleção do museu de ao menos dois artistas de origem espanhola: os irmãos Agustín e Pablo Salinas, pintores que expuseram com regularidade em São Paulo entre 1910 e 1919.⁴ Outros nomes, como Pradilla y Ortiz, Moreno Carbonero, Luis Graner ou Cubells y Ruiz tiveram suas obras adquiridas nos anos seguintes por ocasião de exposições organizadas em São Paulo, uma delas no próprio edifício do Liceu, pelo também artista e espécie de marchand José Pinelo Llul.⁵ Esses eventos, assim como outros semelhantes promovidos por artistas de origens italiana e francesa, indicam a intensa circulação de estrangeiros no meio paulista durante os anos de 1910, cujo impacto se pode sentir não apenas na composição do acervo da Pinacoteca, como também na formação de muitas das coleções privadas da cidade. As notícias de compras feitas por particulares por ocasião das exposições de artistas estrangeiros são frequentes nos jornais da época e muitas das obras adquiridas acabariam por ser direcionadas à Pinacoteca décadas depois, quando se intensificam os processos de doação de lotes de obras provenientes de espólios familiares. Outro

aspecto muito importante a ressaltar é a coincidência das compras feitas contemporaneamente pelo governo estadual e por colecionadores particulares, bastante sintomática da proximidade entre as esferas de decisão pública e privada, em especial naquele período.

Entretanto, o momento em que se nota uma diversificação mais acentuada no perfil das obras que compõem o acervo da Pinacoteca ocorre entre 1928 e 1935. Isso se deve principalmente a três aquisições realizadas pelo Governo do Estado nesses anos: em 1928 dá entrada na coleção a pintura *Bananal*, 1927, de Lasar Segall; no ano seguinte, a *São Paulo*, 1924, de Tarsila do Amaral; e em 1935, o *Mestiço*, 1934, de Cândido Portinari. As duas primeiras obras foram adquiridas diretamente dos artistas por iniciativa do então governador Julio Prestes, com quem Segall e Tarsila mantinham laços de amizade. Já *Mestiço*, a primeira pintura de Portinari a ser adquirida por um museu público, é encaminhado à Pinacoteca por expressa recomendação de Mario de Andrade. Ao se reunirem à escultura *Carregadora de Perfume*, 1923, doada ao museu por Victor Brecheret, em 1927, e à já referida *Tropical*, de Anita Malfatti, essas obras vieram a constituir o primeiro núcleo de caráter modernista a ingressar no acervo de um museu brasileiro.⁶ Que esse museu tenha sido de São Paulo, cidade onde aconteceu a Semana de Arte Moderna de 1922, parece reforçar a hipótese de uma política deliberada de consagração inicial desse movimento artístico. Há que se considerar ainda que a presença de *Bananal*, *Mestiço* e *Tropical* na coleção da Pinacoteca no ciclo de pinturas caipiras de Almeida Júnior, recoloca o debate sobre um caráter nacional nas artes, indicando um interesse da dita geração modernista pela herança africana na cultura brasileira.

Ainda entre as compras realizadas pelo governo estadual, vale destacar os investimentos feitos para aquisição de grandes conjuntos de um só artista, como foi o caso, por exemplo, do espólio de Pedro Alexandrino, comprado da viúva do pintor em 1944. O conjunto, que reúne muitas pinturas acabadas e também esboços, entre os quais pequenos estudos de paisagem, assunto não imediatamente associado à produção de Alexandrino, colabora para uma visão bastante completa do processo criativo do artista. O espólio é constituído ainda de itens como pincéis, paletas, cavaletes, caixa de pintura e os próprios objetos que o pintor utilizava para compor suas naturezas-mortas, como cálices, porcelanas, peças de latão e cobre. Contudo, a compra para a Pinacoteca da máscara mortuária de Pedro Alexandrino, pelo Governo do Estado, no

ano de sua morte, em 1942 (como aconteceria também com Almeida Júnior), sugere que o culto à personalidade do pintor por meio da constituição de uma *memorabilia* se sobrepunha, por vezes, ao simples reconhecimento de sua contribuição ao incremento do meio artístico local.

Décadas mais tarde, o governo estadual adquire um conjunto de 384 obras do gravador Marcello Grassmann, que compreende, no momento da compra, a produção completa do artista. Integram esse conjunto suas primeiras xilogravuras, como também experiências em litografia, além de exemplares das diversas técnicas usadas pelo artista na confecção de suas gravuras em metal. Outro importante lote a ser mencionado, adquirido mais recentemente, em 2005, diz respeito a aquarelas de autoria de Miguelzinho Dutra, pintor natural de Itu, SP, cuja atividade se estende até Piracicaba e Rio Claro, na segunda metade do século XIX. Como é possível notar pelos exemplos aqui elencados, desde os primeiros anos de atividade da Pinacoteca até a atualidade, a aquisição de obras pelo Governo do Estado vem ocorrendo com alguma regularidade, dependendo das prioridades estabelecidas pelas gestões, assim como do grau de envolvimento dos governantes com o projeto institucional do museu.

A participação da sociedade civil, por meio de doações feitas ao patrimônio estadual, tem também colaborado de maneira decisiva para a constituição desse acervo centenário. Nunca é demais ressaltar que a Pinacoteca sempre teve o privilégio de contar com o apoio tanto de artistas quanto de colecionadores particulares, desde sua fundação e ao longo de sua história, para a ampliação qualificada de sua coleção.

Entre as muitas doações feitas por artistas ao acervo da Pinacoteca, uma das mais expressivas em termos numéricos é, sem dúvida, a do espólio de Henrique Bernardelli, que dá entrada no museu em 1937, no ano seguinte ao falecimento do pintor. Totalizando o impressionante número de 733 itens, o conjunto legado por Henrique Bernardelli contempla, além de pinturas e um número expressivo de estudos, projetos de ornamentação e caricaturas, também obras de seu irmão Rodolfo, bem como de outros artistas do seu círculo de relações. Certamente cientes da importância e influência de sua atuação no ambiente artístico do País, e pensando na perenidade de suas trajetórias, os irmãos Bernardelli parecem ter planejado muito bem o destino do seu legado. O total do espólio dos dois irmãos foi encaminhado no mesmo ano a pelo menos cinco instituições diferentes: a Pinacoteca e o Museu Paulista,



Exposição “Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo”

em São Paulo; o Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora, MG; o Museu Nacional de Belas Artes e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, no Rio de Janeiro. O cruzamento desses acervos e a reconstituição do espólio original permanece como um grande campo de pesquisa a ser explorado por essas instituições, iniciativa que permitiria iluminar inúmeros aspectos relativos à produção dos irmãos Bernardelli, além de elucidar também as possibilidades de atuação de artistas brasileiros na transição do século XIX para o XX. Poucas carreiras poderiam ser tão exemplares nesse sentido como as de Henrique e Rodolfo Bernardelli. A adição desses grandes conjuntos à coleção do museu – como o de Pedro Alexandrino (compra do Governo do Estado), de Almeida Júnior (transferência do Museu Paulista) e dos irmãos Bernardelli (doação de espólio) – levariam a uma reorganização das salas expositivas da Pinacoteca. A criação de salas monográficas, homenageando os três artistas mencionados, reforçam a ideia do culto à personalidade que parece ter sido, em meados do século XX, um princípio orientador tanto da formação do acervo quanto da maneira de mostrá-lo.

Outro conjunto de obras que impressiona pela quantidade e qualidade dos itens incorporados à coleção da Pinacoteca é o legado por Renina Katz, que em diferentes ocasiões, entre 1976 e 2012, encaminha ao museu um total de 967 obras. Tratando ainda da imagem impressa, a importante doação efetivada por Arthur Luiz Piza, em 2015, vem certamente situar a coleção de artes gráficas da Pinacoteca entre as mais representativas do País, fruto de um trabalho sistemático de construção de coleção empreendido pelo curador Carlos Martins no Gabinete de Gravura do museu. O acervo reunido permite aos interessados o estudo dos mais diversos aspectos da gravura moderna e contemporânea no País.

As doações de lotes de obras provenientes de coleções privadas foram outra prática corrente que, notadamente a partir da década de 1940, vem colaborando para o incremento do acervo da Pinacoteca. A coleção doada pela família Azevedo Marques, por exemplo, é formada por um conjunto de 122 obras que deram entrada no museu em 1949. Ainda que aglutinem artistas brasileiros como Almeida Júnior, Pedro Alexandrino e Antonio Parreiras, bem como nomes ligados ao círculo do Liceu paulista e do Pensionato, como os irmãos Dario e Mario Villares Barbosa, Alípio Dutra e Lopes de Leão, trata-se predominantemente de um conjunto que traz à Pinacoteca um contingente expressivo de arte europeia da transição entre o século XIX e o XX. Pintores e escultores franceses, alemães, holandeses, italianos, espanhóis e portugueses – bem como a excepcional presença do pintor mexicano Francisco Romano Guillemín –, dão o perfil dessa coleção, certamente formada a partir das exposições ocorridas na cidade de São Paulo durante os anos de 1910, mas também em viagens pela Europa. O gosto pela arte figurativa, em especial pelas cenas de gênero e paisagens, muito exemplificado pelo núcleo de pinturas do francês Paul Michel Dupuy, não descarta, no entanto, a notável pintura *Menino*, de Lasar Segall, datada de 1923, de forte caráter expressionista e, certamente, uma nota dissonante na comparação com o restante da coleção legada ao museu. Não falta ao conjunto o retrato do patriarca José Manuel de Azevedo Marques, bem como a pintura da residência da família, ambas realizadas pelo artista francês Gabriel Biessy entre 1909 e 1910.⁷

O mesmo Biessy pintaria nos mesmos anos os retratos de Joaquim Pinto da Silveira Cintra e sua esposa Eleonora Schmidt da Silveira Cintra, descendentes dos barões de Campinas. Esses dois retratos, bem como um conjunto de outras 61 obras seriam encaminhados em nome da família Silveira Cintra à Pinacoteca em 1956. Esse número seria acrescido de outras doadas esparsamente nos anos seguintes em nome de outros membros da mesma família. O perfil dessa coleção assemelha-se em linhas gerais ao legado da família Azevedo Marques, embora se concentre em artistas brasileiros (ou ativos no Brasil) de uma geração anterior, como é o caso de Nicolau Facchinetti, Giovanni Battista Castagneto ou João Batista da Costa. Como particularidade também, o conjunto denota um apreço especial pelas artes aplicadas, expresso no conjunto notável de medalhas e placas comemorativas que passam a compor o acervo da Pinacoteca.

A partir da década de 1990, há significativo aumento de doações, coincidindo com a reforma do edifício da Pinacoteca, que passa a garantir as condições técnicas adequadas ao pleno exercício de suas atividades e à conservação de obras segundo os padrões museológicos internacionais. Muitas dessas novas entradas, em sintonia com o ocorrido em museus no exterior e com o debate historiográfico que se desenvolve no mesmo período, recuperam obras de artistas do final do século XIX e inícios do século XX, atualmente revalorizados após um longo período de depreciação. Mais recentemente, e sinal da sobrevivência da prática das doações vindas de colecionadores privados, vale destacar a atuação do casal Lais Helena Zogbi Porto e Telmo Giolito Porto que, a partir de 2004, tem encaminhado regularmente ao museu obras de grande importância para o incremento da coleção. Além de diversas pinturas que representam cenas urbanas de São Paulo, datadas da primeira metade do século XX, também obras muito singulares de artistas já representados na coleção da Pinacoteca. Considere-se, por exemplo, a pintura *Longe do Lar*, que passou a integrar o acervo em 2014. Seu autor, Benedito Calixto, é conhecido principalmente pela pintura de marinhas e vistas de cidades do litoral paulista. *Longe do Lar*, ao contrário, é um autorretrato de ateliê, pintado na Europa, em 1884. O ar melancólico da pintura, reforçado pelo predomínio dos pretos e ocre, são um inesperado contraste à luminosidade dos azuis brilhantes e verdes das marinhas de Calixto, acrescentando novos ingredientes à compreensão do trabalho desse artista. Da mesma forma, a pequena e curiosa pintura de Henrique Bernardelli, *Bandeirante e Índia* – não datada mas provavelmente executada na década de 1920 –, vem oferecer um contraponto às suas grandes obras históricas dedicadas ao tema dos bandeirantes. Indica também o interesse do colecionismo privado por cenas de gênero histórico, uma vez que pertenceu, como indica a etiqueta afixada no verso da pintura, à coleção de José Adolpho da Silva Gordo Filho, proprietário do Engenho Central de Piracicaba, SP, e outras usinas naquela região.

As 477 obras doadas à Pinacoteca em 2007, pela Fundação Estudar, trazem à tona um caso bastante singular no contexto do colecionismo no Brasil. Esse acervo, que se tornou conhecido como Coleção Brasileira/ Fundação Estudar, teve origem num conjunto de obras adquirido em 1996 dos herdeiros do colecionador e antiquário Jacques Kugel, personalidade bastante conhecida do mercado de arte francês. Transferida para São Paulo em 1997,

a Coleção Brasileira manteve uma equipe de pesquisadores dedicada ao seu estudo e à promoção de exposições e publicações em torno do acervo. Em 2003, foi firmado um comodato com a Pinacoteca e a coleção foi transferida para o museu, sendo finalmente incorporada ao acervo quatro anos depois.

Para uma instituição como a Pinacoteca, até então conhecida por abrigar um acervo que contemplava principalmente arte brasileira da transição do século XIX para o XX, a Coleção Brasileira/ Fundação Estudar veio acrescentar um conjunto significativo de artistas europeus, que estiveram de passagem pelo Brasil ou aqui residiram, assim como artistas brasileiros das primeiras gerações formadas pela Academia Imperial de Belas Artes, antes ausentes do acervo. Em grande parte, as obras da Coleção Brasileira integram o universo iconográfico do que se convencionou chamar de artistas viajantes. Nesse conjunto, vale destacar, por exemplo, a pintura *Revista das Tropas Destinadas a Montevideú*, de Jean-Baptiste Debret, uma das primeiras obras de caráter histórico realizadas pelo artista em 1816, ano de sua chegada ao Rio de Janeiro como integrante da Colônia Lebreton. Ou mesmo o papel de parede *Vues du Brésil*, xilogravura de 15 metros, impressa em 1829 pela Manufatura Zuber, na França, a partir das imagens da *Voyage Pittoresque dans le Brésil*, de Johann Moritz Rugendas. Excepcional ainda nesse conjunto é a alegoria *América*, datada da segunda metade do século XVII, recentemente atribuída ao pintor alemão Stephan Kessler, cuja composição se organiza a partir de um vasto repertório de gravuras e livros de viagem que circulavam pela Europa entre os séculos XVI e XVII. A pintura introduz na coleção do museu o importante tema da imaginação sobre o Novo Mundo, no momento em que o continente permanecia ainda interdito ao trânsito de estrangeiros.

Os Salões de Arte promovidos pelo Governo do Estado foram outra iniciativa que proporcionou a entrada consistente de obras no acervo da Pinacoteca. Vale assinalar que os trabalhos premiados nos Salões Paulistas de Arte Moderna, que ocorreram entre 1951 e 1968, ficavam sob a guarda do Serviço de Fiscalização Artística do Estado. No final da década de 1970, a historiadora e crítica de arte Aracy Amaral, então diretora do museu, solicitou ao Serviço de Fiscalização a transferência das obras premiadas, que viriam crescer ao acervo pinturas de Maurício Nogueira Lima, Luiz Sacilotto e Judith Lauand,



Exposição “Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo”

entre outros. A partir de 1969, o Salão Paulista de Arte Moderna passaria a se chamar Salão Paulista de Arte Contemporânea, e os trabalhos premiados passaram a ser destinados diretamente à Pinacoteca.

Justamente a partir da gestão de Aracy Amaral, que se tornou diretora da Pinacoteca em 1976, é notável uma atuação mais incisiva dos gestores da instituição na composição do seu acervo. Além de transformar o museu num espaço mais experimental, abrigando experiências ligadas à arte-xerox e à *performance*, Amaral empreendeu ações específicas no sentido de atualizar a coleção da Pinacoteca, incorporando conjuntos de obras menos identificadas com o que se chamava à época de “arte acadêmica”. Essas ações dizem respeito, por exemplo, a compras efetuadas pelo governo estadual de obras relativas ao período do Concretismo e Neoconcretismo no Brasil, como *Bicho*, 1961, de Lygia Clark, ou *Espaço Convexo*, de Waldemar Cordeiro. Também à identificação de obras de interesse para o acervo do museu que estivessem dispersas em repartições do Governo do Estado, solicitando sua transferência. O incremento da coleção ligada às vertentes abstrato-geométricas coincidiu com a antológica exposição organizada por Amaral na Pinacoteca e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ) intitulada Projeto Construtivo Brasileiro na Arte⁸, ainda hoje mostra referencial para o estudo da atuação dos grupos Frente e Ruptura, bem como dos desdobramentos ocorridos a partir do final da década de 1950 no campo da abstração. Amaral interessou-se ainda por artistas autodidatas e ligados às tradições populares, requerendo a transferência à Divisão de Defesa do Patrimônio Cultural e Paisagístico, por exemplo, da obra *A Matança da Vaca no Sítio*, 1959, de José Antonio da Silva, e adquirindo a pintura *Bandeira do Divino*,

de Emigdio de Souza, artista referencial para a trajetória de Alfredo Volpi. Tal incorporação atesta o reconhecimento da relevância da arte dita popular para os desdobramentos da arte moderna no País, promovendo a incorporação dessa produção no âmbito da história da arte narrada pelos museus brasileiros, como já havia acontecido no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) e no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp).

O movimento de atualização da coleção da Pinacoteca se estende pela década de 1980, quando o museu é dirigido por Fabio Magalhães, Maria Cecília França Lourenço e Maria Alice Milliet. São incorporadas, por exemplo, pinturas de artistas como Nuno Ramos e Carlito Carvalhosa, ambos na época iniciando suas carreiras no grupo da Casa 7. Nesse período, iniciam-se também as negociações para que a Pinacoteca passe a ocupar todo o edifício da Luz, naquele momento dividido com a Escola de Belas Artes. Mas o grande processo de renovação do museu, tanto do ponto de vista de sua coleção quanto da estrutura física de seu edifício-sede, ocorreu durante a gestão do museólogo e artista Emanuel Araújo, que assumiu a diretoria da Pinacoteca em 1992.

Sob o comando de Emanuel Araújo, a Pinacoteca tornou-se uma instituição museológica moderna, orientada por padrões internacionais tanto para exposição quanto para conservação de acervos. O museu, que sempre havia partilhado o edifício da Luz com outras várias instituições, passa pela primeira vez a ocupar todo o prédio, agora renovado pela intervenção do arquiteto Paulo Mendes da Rocha. Os espaços revitalizados e o empenho do diretor na expansão dos horizontes do museu, permitem à instituição ganhar estatura internacional e abrigar mostras que até hoje são lembradas pelo público paulista, como as duas exposições de esculturas de Auguste Rodin, ocorridas em 1995 e 2001. Emanuel Araújo promoveria ainda outras mostras internacionais de sucesso, como a de Aristide Maillol e Niki de St.-Phalle, garantindo que todas elas legassem à coleção da Pinacoteca testemunhos de sua passagem pela instituição.⁹ Araújo, que acabaria por fundar, em 2004, o Museu Afro Brasil, teve atuação perseverante no sentido de dar visibilidade à produção de artistas de ascendência africana, seja na organização de exposições apresentadas na Pinacoteca, como *Vozes da Diáspora* (1993) e *Herdeiros da Noite* (1994), seja na constituição de um acervo em que esses artistas estivessem satisfatoriamente representados. Dão entrada na coleção da Pinacoteca nesses anos, nomes

como Octávio Araújo, Estevão Silva e Rubem Valentim, entre muitos outros. Os dez anos da administração Emanuel Araújo foram um ponto de inflexão na história da Pinacoteca.

O museólogo Marcelo Mattos Araújo, que sucede Emanuel Araújo na direção do museu, a partir de 2002, fundamenta sua atuação numa visada de longo alcance sobre a história institucional. O entendimento de que a produção recente sempre foi privilegiada na composição do acervo do museu orienta seus princípios de atuação. Nesse sentido, a criação do Projeto Octógono Arte Contemporânea em 2003, com curadoria de Ivo Mesquita, é simbólica, uma vez que situa a produção contemporânea no espaço central do edifício, definindo-o hoje como o lugar a partir do qual pode-se refletir sobre a coleção ali conservada.

Por outro lado, sob a gestão de Marcelo Araújo, a atuação da Pinacoteca é redirecionada tendo em conta o perfil dos demais museus da cidade. Assume-se como missão institucional que a Pinacoteca deve ser o museu de arte em São Paulo onde se narra uma história da arte no Brasil, princípio que fundamenta não apenas as aquisições feitas para a coleção, como também a maneira como essa coleção é comunicada ao público nas mostras de longa duração. Para tanto, Araújo busca estabelecer parcerias e comodatos que venham a agregar ao acervo da instituição conjuntos significativos, reforçando a representatividade de determinados períodos históricos na coleção. Exemplo dessa política é o já referido comodato firmado com a Coleção Brasileira / Fundação Estudar, que resultou na doação do conjunto alguns anos depois. Como também com a Fundação José e Paulina Nemirovsky, este assinado em 2006, que trouxe para a Pinacoteca um notável conjunto de 269 obras modernistas (e modernas), entre as quais se destaca a célebre *Antropofagia*, 1929, de Tarsila do Amaral, além de obras de Ismael Nery, Vicente do Rego Monteiro, Alberto da Veiga Guignard e Alfredo Volpi, entre outros. Mais recentemente, o comodato estabelecido com a Associação Cultural Goivos, responsável pela coleção que pertenceu à família do empresário Roger Wright, proporciona a chegada de 178 obras à Pinacoteca, datadas principalmente do período entre 1960 e 1980.

A chegada das obras pertencentes à Fundação José e Paulina Nemirovsky à Pinacoteca ocorre no momento da expansão física do museu, que passa a ocupar, a partir de 2004, um segundo edifício: a Estação Pinacoteca. Situado



Fachada da Estação Pinacoteca

no Largo General Osório, ao lado da Estação Julio Prestes e da Sala São Paulo, o edifício, assim como a sede original da Pinacoteca, é projeto do escritório Ramos de Azevedo. O prédio foi ocupado originalmente pelos armazéns e escritórios da Estrada de Ferro Sorocabana e, em período mais recente, pela sede do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (Deops/SP). Desde 2006, a Estação Pinacoteca abriga um amplo programa de exposições temporárias, notadamente voltadas à arte contemporânea brasileira, além da Biblioteca Walter Wey, do Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca e de setores técnicos e administrativos do museu. A Estação Pinacoteca divide sua sede com o Memorial da Resistência de São Paulo, instituição surgida da conversão em lugar de memória da parte térrea do edifício. Esse Memorial dedica-se à preservação das memórias da resistência e da repressão política do Brasil republicano.

Se, a partir de 1992, o ritmo de crescimento do acervo da Pinacoteca acelera sensivelmente, até o final da gestão de Marcelo Araújo a coleção praticamente triplica em número de obras. Não apenas, mas sobretudo, por meio

da entrada de obras contemporâneas de autoria de artistas brasileiros. Os únicos estrangeiros que ingressam na coleção nesse período são artistas portugueses, considerados pela proximidade cultural entre Brasil e Portugal. Vasco Araújo, Carlos Bunga e José Pedro Croft são alguns desses artistas presentes na coleção da Pinacoteca.

Em muitos sentidos, a gestão de Ivo Mesquita, iniciada em 2012, dá prosseguimento às políticas implantadas durante a administração de Marcelo Araújo, almejando, contudo, um alcance internacional ainda mais ambicioso. Mesquita empenha os recursos repassados diretamente pelo Governo do Estado para aquisição de obras na compra de peças muito pontuais, que de fato viriam a cobrir ausências importantes no acervo. É o caso, entre outros, do retrato da esposa do pintor Tadashi Kaminagai, adquirido em 2013, ou então do *Autorretrato com Menina*, 1944, de José Pancetti, uma compra concluída no ano seguinte. Para a aquisição da produção artística mais recente, o segmento da coleção da Pinacoteca que mais se expandiu nos últimos 15 anos, foram criadas outras estratégias, como o programa dos Patronos de Arte Contemporânea.

Foi por meio do grupo dos Patronos, em atividade desde 2012, que o museu adquiriu sua primeira obra em vídeo, um trabalho da artista Carla Zaccagnini intitulado *Duas Margens*, 2003-2012, ao qual viriam se somar posteriormente outros de autoria de Cao Guimarães e Sara Ramo, por exemplo. Obras de grandes dimensões, como esculturas de Nelson Félix e José Damasceno, também foram adquiridas pelo programa de Patronos, bem como a primeira *performance* da coleção, *O Nome*, 2011, obra desenvolvida para a Pinacoteca pelo artista Mauricio Ianês.

Da mesma forma, Tadeu Chiarelli, à frente da instituição desde 2015, fundamenta sua atuação com um olhar atento para a história recente do museu. Identifica no legado de Emanuel Araújo e, em particular, no seu trabalho para constituir um acervo em que artistas afrodescendentes estejam dignamente representados, um dos aspectos que singulariza a coleção da Pinacoteca em relação aos demais museus da cidade. Escolhe como um dos principais eixos de sua atuação o incremento e a atualização dessa coleção, trazendo para o museu tanto obras de jovens artistas, como Jaime Lauriano e Rommulo Vieira Conceição, quanto de artistas com carreiras mais sedimentadas, caso de Rosana Paulino. A fotografia é outra das vertentes privilegiada por Chiarelli na complementação do acervo.

A coleção da Pinacoteca, hoje com mais de 10 mil obras, foi se constituindo ao longo desse percurso centenário a partir de estratégias mais ou menos consensuais e iniciativas mais ou menos personalistas, todas, porém, muito efetivas na consolidação do patrimônio artístico hoje conservado na instituição. Incompleto, como são todas as coleções por definição, esse acervo é um retrato das idas e vindas da história institucional e conserva as marcas dos interesses dos seus gestores, administradores, equipe técnica e apoiadores. Para além da porção mais visível das operações do museu – exposições temporárias, programas de ação educativa, entre outros – as atividades cotidianas da Pinacoteca orbitam, primordialmente, o acervo que a instituição conserva. Ele está no centro das reflexões que norteiam a atuação institucional nos seus mais variados aspectos.

Valéria Piccoli
Curadora Chefe

Referências

1. Correio Paulistano, 24/12/1905, p.1.
2. NERY, Pedro. **Arte, pátria e civilização: a formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1893-1912)** [on-line]. São Paulo: Museologia, Universidade de São Paulo, 2015. Dissertação de Mestrado. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/103/103131/tde-29102015-120926/>>.
3. É importante ressaltar que 1912 é a data do decreto que regulamenta o programa, embora já houvesse bolsistas enviados à Europa pelo governo estadual desde a década de 1890, conforme aponta pesquisa desenvolvida pela curadora Ana Paula Nascimento para a exposição O Pensionato Artístico na República Velha (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2 de março a 3 de novembro de 2013).
4. NASCIMENTO, Ana Paula. São Paulo: meio artístico e as exposições (1895-1929). In: **Oitocentos – Arte Brasileira do Império à República**. Rio de Janeiro: Edur-UFRRJ/ Dezenove-Vinte, 2010, tomo 2, p.74.

5. José Pinelo Llull organizou três exposições de arte espanhola em São Paulo, mas atuava num circuito mais extenso que incluía, além do Rio de Janeiro, mostras em Buenos Aires, Argentina e Montevideu, Uruguai. A esse respeito, ver Fernanda Pitta. “A paisagem naturalista estrangeira na coleção do Museu Mariano Procópio, suas relações com a coleção da Pinacoteca e com o meio artístico brasileiro”. In: **Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014, pp. 84-112.
6. Sobre esse tema, ver ARAÚJO, Marcelo Mattos. **Os modernistas na Pinacoteca: o Museu entre a Vanguarda e a Tradição**. Tese (Doutorado) - FAU-USP, 2002.
7. Biessy também promoveu exposições de seus trabalhos em São Paulo, nos anos de 1909 e 1913. Conforme Ana Paula Nascimento, op. cit., p.74.
8. A Pinacoteca produziu em 2014 uma edição fac-similar do catálogo organizado em 1977 por Aracy Amaral para acompanhar a exposição.
9. A Pinacoteca possui em seu acervo dez esculturas de Rodin, uma de Maillol, além de dois trabalhos de Niki de St. - Phalle, dentre eles, a popular *Fonte das Nanás*.

A Pinacoteca hoje: áreas técnicas e o acervo



Catálogo de obras, Núcleo de Acervo Museológico

Núcleo de Pesquisa e Curadoria

Todas as atividades do Núcleo de Pesquisa e Curadoria, em atuação desde o início da gestão de Marcelo Araújo, visam a prover subsídios para as decisões tomadas pela Diretoria e pelo Conselho de Orientação Artística, e depois coordená-las e executá-las em conjunto com os diversos setores do museu. Seu campo de ação envolve duas importantes tarefas: conservação e difusão do patrimônio museológico, compreendido na sua materialidade e significações simbólica e cultural.

A prática e o desenvolvimento dos trabalhos de pesquisa, organização - técnica, cronológica, estilística - e ampliação dos acervos, consolida a História da Arte como disciplina responsável pela articulação das diversas produções artísticas dentro e fora do museu. Portanto, a pesquisa, em História e Crítica de Arte, implica um trabalho de reflexão sobre os conteúdos e aspectos formais e históricos das obras de arte. Assim como o estudo dos métodos de abordagem do objeto artístico, preservando a continuidade dessas narrativas.

Desta forma, pode-se dizer que são três os papéis desempenhados pelos curadores e pesquisadores dentro do museu: como guarda da herança cultural, são responsáveis pela preservação, documentação, pelo estudo, pela difusão e, quando há recursos, pelo aumento dessa herança; como colecionador, devem tentar trazer o máximo de obras para dentro da instituição, de maneira criteriosa e articulada, considerando a pertinência dos objetos ao museu, seus programas e objetivos; como ideólogo ou agente cultural operando dentro do sistema da arte, devem assegurar a visibilidade das práticas artísticas, mostrando e problematizando os processos de criação, produção e circulação.

Para tanto, os curadores/pesquisadores da Pinacoteca trabalham com artistas, outros historiadores e críticos; realizam pesquisas em outros museus, bibliotecas, exposições, coleções particulares e ateliês de artistas, no intuito de propor e subsidiar a realização de exposições, publicações, seminários e conferências que acontecem aqui no museu.

Núcleo de Acervo Museológico

O Núcleo de Acervo Museológico (NAM) tem a sua origem após a reorganização do Departamento de Museologia, no início dos anos 2000. A sua constituição permitiu melhor definição do escopo das atividades do Acervo Museológico, voltadas para a produção e gestão da documentação das obras da coleção e interface com entidades que regulam e fiscalizam as aquisições, movimentações, guarda e extroversão do acervo artístico da Pinacoteca. Entre as principais atribuições do NAM estão os trabalhos de catalogação das obras, a formalização das aquisições junto ao Estado, a gestão dos empréstimos do acervo e dos comodatos estabelecidos com a Pinacoteca, além da assistência ao Conselho de Orientação Artística do museu e o atendimento de solicitações de uso de imagem e pesquisadores interessados na documentação das obras e acesso aos itens não expostos nas dependências do museu.

O acervo da Pinacoteca vem sendo formado e documentado há 110 anos. Diferentes metodologias foram utilizadas para o registro das obras de arte que, por sua vez, refletiram as mudanças no modelo de gestão do museu e implementações dos recursos tecnológicos disponíveis para a catalogação e gestão das informações. A documentação das obras é hoje composta por fichas catalográficas antigas, livros de tombo, fotografias, fichas catalográficas atualizadas em papel e base de dados digital, entre outras listas e documentos correlatos produzidos para auxiliar na administração do acervo, tais como cartas, contratos e cópias de processos. A interface pública de acesso a parte das informações sobre os itens da coleção se dá pelo website do museu e o último catálogo geral foi publicado no ano de 1988.

A forma de atuação do NAM compreende uma rotina permeada por atividades de introversão e extroversão, incorporando a pesquisa, o acesso direto às obras de arte, a interação com agentes produtores (artistas, curadores, historiadores) e constante interlocução com outras entidades como o Iphan, outras Secretarias do Estado, o Ibram, organizações jurídicas que possuem comodatos com a Pinacoteca, editoras, museus, universidades, etc. A pesquisa desenvolvida é voltada exclusivamente para a catalogação dos itens incorporados ao acervo e prevê o contato direto com as obras em reserva técnica seguida de fotografiação e levantamento da procedência, histórico de exposições e bibliografia. Eventualmente, aproximações e contatos com doadores, artistas, curadores, conservadores



Núcleo de Acervo Museológico

e historiadores da arte são necessários para um aprofundamento das informações coletadas.

Diante da estrutura organizacional do museu e de seu longo período de existência, o NAM é responsável pela produção, consolidação e disponibilização de informações normalizadas e corretas sobre as obras de arte da coleção da Pinacoteca, e daquelas em comodato. Desde 2011, a equipe do núcleo trabalha sistematicamente na revisão da catalogação de todos os itens da coleção, tendo atingido, até o presente, uma cobertura verificativa de 35% do acervo. A revisão sistemática em curso pressupõe a produção de registro atualizado para todos os itens da coleção, aplicando-se metodologia semelhante às obras que ingressam na instituição. Para o sucesso na execução desse trabalho foi produzido, no ano de 2014, o *Manual de Catalogação do Acervo Museológico da Pinacoteca do Estado de São Paulo*, documento interno que contempla orientações para a catalogação das obras e publicação das informações no então banco de dados utilizado pela Pinacoteca, o Donato.



Centro de Documentação e Memória, Pina Estação

De 2004 a 2016, o Donato esteve ativo no museu como o principal banco de dados do acervo artístico e, neste exato momento, a Pinacoteca vive a circunstância de renovação tecnológica para o registro de sua coleção, posto que participa de projeto de migração de dados para um sistema mais atual e abrangente adquirido pela Secretaria da Cultura do Estado para este museu e outros sob sua tutela. O projeto contempla o compartilhamento de informações entre os museus participantes e inaugura uma nova fase em que a Pinacoteca passa a interagir e orientar procedimentos e informações de seu acervo com instituições possuidoras de coleções tipologicamente diversificadas.

Nos últimos três anos, os principais esforços do NAM estiveram voltados para a criação de instrumentos que orientassem o tratamento documental diário com o acervo, como a elaboração do citado Manual de Catalogação e outros documentos vigentes, como um vocabulário controlado interno e próprio para a descrição dos materiais e técnicas das obras, a elaboração, com outras equipes

do museu, da Política de Acervo da instituição, a redação, com um curador e especialista, de um guia para os trabalhos de revisão da catalogação da coleção de Fotografia e o estabelecimento de procedimentos para disponibilização de imagens das obras para reprodução, bem como a consulta a documentos correlatos e aos itens não expostos na instituição.

Os desafios cotidianos são muitos e estão alocados no contexto de uma instituição centenária. Entretanto, nosso intuito é que as obras do acervo da Pinacoteca sejam cada vez mais difundidas e integradas à vida das pessoas que visitam física ou remotamente este museu. Principalmente, trabalhamos para que as obras de arte estejam corretamente descritas e identificadas, respeitando as suas especificidades e disponibilizando o maior número de informações sobre esse relevante e especial acervo, cujo constante tratamento, crescimento e diversificação vão ao encontro do desejo de extroversão – até mesmo quando nos falta espaço físico para mostrá-lo.



Biblioteca Walter Wey, Pina Estação

Biblioteca Walter Wey e Centro de Documentação e Memória: Arte, Informação e Memória na Pinacoteca de São Paulo

A atuação da Biblioteca Walter Wey alinha-se à missão institucional da Pinacoteca de promover ações que consolidam sua função de centro propulsor de difusão de informações e produção de conhecimento em artes visuais no Brasil. Embora tenha iniciado suas atividades em 1959, durante a gestão de Tulio Mugnaini, com o objetivo inicial de atender apenas ao público interno de pesquisadores, a Biblioteca foi estabelecida oficialmente em 1970, por decreto. Passa a denominar-se Biblioteca Walter Wey em 1998, em homenagem ao diplomata, crítico e incentivador das artes que exerceu o cargo de diretor da Pinacoteca no período de 1972 a 1974.

A Biblioteca possui uma coleção de mais de 200 metros lineares de dossiês de artistas, os quais são formados por documentos efêmeros, como convites, programas, bilhetes, livretos, panfletos, catálogos, cartões-postais, folheto de exposições, peças publicitárias, cartazes, recortes de jornal, cartões telefônicos, fotografias, informativos biográficos, bibliografias, marcador de página, agenda, tíquetes de exposição e outros, além dos livros, catálogos e álbuns.

Outro destaque são as Coleções Especiais, formadas por obras bibliográficas que possuem certos critérios de raridade e por fotografias, cartazes, cartões-postais, objetos tridimensionais, correspondências. Dentre os documentos que compõem a coleção, estão alguns objetos pessoais que pertenceram ao arquiteto Ramos de Azevedo, cuja história e relacionamento com a Pinacoteca datam desde sua atuação como diretor e idealizador do prédio do Liceu de Artes

e Ofícios. Cabe ressaltar que o acesso a este material, hoje, não seria possível sem a dedicação da incansável bibliotecária Lucila de Sá Carneiro.

Em 2005, ano de comemoração do centenário do Museu, a necessidade de tornar disponíveis documentos que trouxessem subsídios para a estudo da memória institucional e celebração dessa efeméride, culminou com a criação do Centro de Documentação e Memória (Cedoc). O projeto foi viabilizado graças ao apoio recebido da Vitae e ocorreu durante a gestão de Marcelo Mattos Araújo. O escopo inicial limitava-se a organizar e tornar acessível o arquivo permanente do museu. Desde então, o Cedoc tem primado pela aplicação dos mais avançados métodos de conservação e preservação de seu acervo em papel, e mais recentemente tem desenvolvido políticas para preservação de seu acervo digital.

O Arquivo Institucional é formado pela documentação gerada pelo Museu, e inclui projetos, relatórios, registros fotográficos, registros audiovisuais, folhetos, convites, cartazes, catálogos, reunindo sobretudo documentos primários. É válido mencionar que o NAM é responsável pelo processo de documentação das obras, e possui, portanto, um arquivo especialmente dedicado a isso.

Outra seção que se sobressai é a parte dedicada à memória institucional. Além dos documentos de arquivo, são coletados os produtos gerados para comercialização, como xícaras, canecas, jogos, lápis, dentre outros, e outras tipologias documentais que não são, necessariamente, documentos de arquivo, mas estão revestidos de valor para pesquisa e testemunho.

Centro de Documentação e Memória, Pina Estação





Pinafamília, Núcleo de Ação Educativa

A partir de 2007, o Cedoc passou a custodiar também arquivos pessoais de artistas, curadores, críticos de arte e ex-colaboradores do museu. Trata-se de conjunto documental que em certa medida complementa e dialoga com o Arquivo Institucional, tendo em vista a presença constante da Pinacoteca no meio da produção artística brasileira.

Em 2014, após uma reestruturação organizacional, a Biblioteca Walter Wey e o Cedoc passam a funcionar sob uma mesma coordenação. Esse fato possibilitou novas reflexões acerca do fluxo informacional na Pinacoteca. É inquestionável que arquivos e bibliotecas são áreas totalmente distintas e possuem metodologias próprias para lidar com seus documentos. Contudo, é sabido que a publicação das informações em meio web tem estreitado essas fronteiras, e todas as instituições assim chamadas de memória, incluindo os museus, tendem a deslocar o foco do documento físico para a informação, ou seja para o conteúdo do documento e seu acesso.

Buscamos construir pontes para que os acervos possam se conectar e dialogar, de forma que seja possível oferecer ao consulente e pesquisador instrumentos que auxiliem no acesso à informação. Esperamos contribuir, deste modo, para a consolidação e construção de novo conhecimento em artes no Brasil.

Núcleo de Ação Educativa: Uma Pequena História de Grandes Conquistas

Entre os muitos e competentes profissionais que realizaram ações educativas no museu, talvez o momento mais conhecido, pela quantidade de documentos deixados, pela presença na memória da população, seja o período entre as décadas de 1980 e 1990. Nesse produtivo espaço de tempo já se desenvolviam os potenciais educacionais da coleção e da instituição, sob a coordenação do educador Paulo Portella. Atividades de desenho, a partir de modelos vivos; ações no parque da Luz; e atividades com crianças foram desenvolvidas de forma continuada, tendo como foco a produção plástica dos participantes.

Desde 2002, sob a direção de Marcelo Mattos Araújo, uma das prioridades da instituição passou a ser a implantação e consolidação de um núcleo de ações educativas capaz de dar conta tanto da multiplicidade e riqueza das obras do acervo da Pinacoteca, quanto da variedade de seu público. Esse desafio foi encarado a partir das propostas da Nova Museologia, e da percepção do museu como espaço que pode contribuir não só para uma vida cultural ativa, mas com uma participação decisiva na sociedade.

Contando, de início, apenas com a coordenação, alguns educadores e um responsável pela agenda, o NAE inicia



Programa Educativo para Públicos Especiais, Núcleo de Ação Educativa

suas atividades sem ter sequer sala exclusiva, compartilhando dos espaços e da infraestrutura do então Núcleo de Museologia. Daquela época até o presente, nossa equipe passou por diferentes formações, e atualmente temos pouco mais de 20 integrantes, que desempenham diferentes funções, entre elas a de educadores, agendadores, técnicos em educação e coordenadores, cujas ações podem ser vistas em diferentes espaços nos dois edifícios do museu.

Como forma de trabalho, sempre que possível optamos por uma construção colaborativa entre todos esses agentes. Um dos exemplos foi a definição de nossa missão, redigida a partir da missão institucional e de textos propostos pelos integrantes do núcleo, sistematizados em discussões envolvendo todos e que ficou assim definida: promover processos educativos para diferentes públicos em arte, história/memória, patrimônio e cultura, contribuindo para o exercício da diversidade, o diálogo e a construção e difusão do conhecimento.

Também foram definidos nossos objetivos gerais, elaborados a partir de uma pesquisa de público realizada ainda em 2002, e assim estabelecidos: desenvolver ações educativas a partir das obras do acervo e das apresentadas em exposições

temporárias; promover a qualidade da experiência do público no contato com as obras; garantir a ampla acessibilidade ao museu e incluir e transformar em frequentes, públicos não habitualmente frequentadores. Para cumprir nossa missão e nossos objetivos, realizamos vários programas, projetos e ações, todos articulados sob pressupostos pedagógicos comuns.

Podemos apresentar essa variedade de atuações em dois amplos eixos, um voltado ao público que já visita habitualmente o museu (escolares, professores, família e público em geral), cujas atividades encontram-se agrupadas na Coordenação dos Programas de Atendimento ao Público Escolar e em Geral (Copapeg) e a Coordenação de Programas Educativos Inclusivos (Copei), responsável pelos programas voltados aos públicos não habituais de museus.

Fazem parte do Copapeg o programa de visitas educativas destinados aos grupos escolares, professores e ao público em geral; também participa dessa coordenação o projeto Pinafamília, que articula diferentes ações e publicações para grupos familiares no museu, transformando o processo de aprendizagem inerente à visita em momentos de lazer e estímulo à convivência familiar. As ações



Reserva Técnica, Núcleo de Conservação e Restauro

educativas realizadas em exposições temporárias também estão sob essa coordenação, além dos dispositivos para autonomia de visitas, que produz recursos educativos para a utilização autônoma dos visitantes, tais como jogos, pôsteres e dispositivos expográficos. Também aqui são desenvolvidos vários processos de formação de professores, estimulando os docentes para o uso da arte e do patrimônio como recursos pedagógicos, congregando a prática educativa da educação formal, com a praticada no museu.

Na Copei, estão os programas Educativo para Público Especiais (Pepe), responsável pela acessibilidade aos conteúdos do museu para pessoas com deficiência sensorial, motora e/ou mental/intelectual, e o de Inclusão Sociocultural (Pisc) voltado aos mais diferentes perfis de pessoas em situação de vulnerabilidade. O Programa Meu Museu também compõe essa coordenação, desenvolvendo ações voltadas ao público idoso e seus cuidadores; além do Programa Consciência Funcional, voltado ao desenvolvimento profissional e pessoal dos funcionários do museu.

Nos 15 anos de atuação do NAE, ampliamos as ações educativas para atender a uma vasta multiplicidade de

público e, ao mesmo tempo, nos esforçamos para realizar processos formativos para diferentes profissionais, além de publicar materiais de apoio e textos teóricos que se tornaram referência na área de educação em museus.

Núcleo de Conservação e Restauro

A constituição do Núcleo de Conservação e Restauro data do final de 2005, quando a Pinacoteca de São Paulo teve sua gestão estruturada como uma Organização Social (OS) de Cultura. O Núcleo abrange o Laboratório de Conservação e Restauro e as Reservas Técnicas, considerando-se as localizadas nos edifícios do museu e também as reservas externas.

Sua equipe é composta por sete conservadores restauradores formados e dois técnicos que, no decorrer dos anos de sua atuação profissional, se especializaram dentro da instituição. Essa estrutura permite que os conservadores restauradores, conscientes da responsabilidade para com os acervos públicos do patrimônio artístico, exerçam a profissão com critérios atualizados e métodos aprimorados. O objetivo é executar nosso trabalho dentro dos melhores parâmetros que hoje estão vigentes no mundo, considerando a política de intervenção mínima e reversibilidade, associadas a uma severa conservação preventiva como principal atividade.

A partir dos anos 90, as medidas de conservação preventiva passam a ser, para os grandes museus, uma ação estratégica, no sentido de diminuir os riscos a que os acervos estão submetidos e minimizar os danos provocados por intervenções de restauro. Os trabalhos desenvolvidos no Laboratório de Conservação e Restauro estão interligados aos da Reserva Técnica, sistematizado por condutas e procedimentos, que também levam em conta as diferentes atividades do Museu, visando a uma conservação preventiva integrada. Essas características fazem com que o Núcleo de Conservação e Restauro da Pinacoteca seja hoje uma referência para os museus de todo o Brasil.

O Laboratório

Em 1992, ao assumir a direção da Pinacoteca, Emanuel Araújo, constatando a falta de profissionais da área na instituição, a precariedade das instalações e o mau estado de conservação do acervo, contratou restauradores, concretizando a estruturação do antigo Departamento de Restauro durante a reforma do edifício. O projeto do arquiteto Paulo Mendes da Rocha e equipe privilegiou esses espaços, que ocupam três amplas salas com áreas envidraçadas, que dão acesso ao corredor de circulação do público.

Durante esse percurso, uma política de acessibilidade em relação aos demais colegas, permitiu compartilhar conquistas e dificuldades, e resultou na organização de palestras e cursos independentes, ou em parceria com a Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo e associações afins. O objetivo era sempre atender às solicitações de estagiários do Brasil e exterior, buscando aprimorar e ampliar as questões que envolvem a conservação preventiva e curativa, tanto do edifício como da coleção. Essa política fez com que o atual Núcleo de Conservação e Restauro se consolidasse como um espaço de disseminação de conhecimento dentro dessa área de atuação, e suas instalações têm norteado a implantação de outros centros dentro das instituições brasileiras.

As Reservas Técnicas

Pelo histórico da Pinacoteca, pode-se deduzir que até 1932, as obras, ao serem incorporadas ao acervo, ficavam expostas. Nesse ano, a Pinacoteca foi transferida para a sede da Imprensa Oficial e parte das obras foi dispersada por outros órgãos do Estado. Até seu retorno ao edifício da Luz, em 1947, o acervo ultrapassava mil obras e não há registro das condições de armazenamento.

Em 1951, o diretor Túlio Mugnaini, em ofício ao diretor da Escola de Belas Artes, solicitou espaço para a instalação do “depósito de quadros”, o que não ocorreu, como se pode depreender pela denúncia feita por ele, em 1956, ao *Diário da Noite*, em que apontava o “completo abandono” da Pinacoteca. Com Walter Wey como diretor, a Pinacoteca inaugura em 1972 a então denominada Caixa Forte. Era uma sala, no pavimento térreo, com 100 metros quadrados, revestida de concreto, com porta de cofre bancário e um ar-condicionado que apenas conservava a temperatura. No final dos anos 1980, a coleção, então com 3 mil obras, ocupava mais três salas do pavimento térreo.

Em 1994, durante a gestão de Emanuel Araújo, foram instalados os primeiros traineis, painéis aramados e deslizes, a partir de doação da Vitae – Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social e a denominação Reserva Técnica tornou-se de uso corrente pelos funcionários. Esses espaços foram paulatinamente ampliados e equipados com todas as medidas de segurança e controle ambiental para abrigar um acervo que, nos últimos 20 anos, cresceu exponencialmente.

Nosso desafio, como o de todos os museus, é trabalhar para a ampliação qualificada dos espaços internos, e também

encontrar soluções para novos espaços, compatíveis com uma política de aquisição continuada que dimensione e avalie as atuais limitações.

Relações Internacionais

O aspecto internacional é parte importante da história da Pinacoteca. Embora hoje a coleção seja mais voltada à produção de artistas brasileiros ou intrinsecamente relacionados à cultura brasileira, vemos nela a presença de franceses, holandeses, portugueses, italianos, ingleses, graças às particularidades da História do nosso País e de como se deu a construção do sistema de arte no Brasil.

Ao analisar a programação e o histórico de colaborações, nota-se que desde cedo a Pinacoteca assegurou a apresentação de cenas artísticas internacionais. Em 1913, por exemplo, a Exposição de Arte Francesa de São Paulo, organizada pelo Comité France-Amérique, no Liceu de Artes e Ofícios, onde a Pinacoteca estava sediada, causou grande impacto ao apresentar a produção francesa ao público brasileiro.

Partindo da premissa de que a construção e consolidação de uma identidade nacional é historicamente uma das funções principais dos museus, podemos considerar a exportação das artes de um País como a exportação de sua identidade. Nesse sentido, os museus desempenham papel fundamental na compreensão da rica diversidade em que estamos inseridos, possibilitando mais tolerância diante das diferenças. Podemos também considerar essa contextualização com outras culturas como um estímulo ao autoconhecimento. Assim, é importante não nos restringirmos ao âmbito nacional, sobretudo quando pensamos em um museu com tamanha projeção.

Museus posicionam-se no cenário internacional por meio de atividades, programas, projetos e parcerias que transcendem o marco geográfico, realizados dentro de uma rede de instituições internacionais. Uma das ferramentas mais efetivas para ampliar a notabilidade de um museu é o empréstimo de obras de sua coleção para outros museus e centros culturais no mundo. Esses empréstimos, somados à realização de exposições desenvolvidas com parceiros internacionais, ao intercâmbio de profissionais entre museus, participação em fóruns de discussão e a adoção de práticas profissionais comuns acordadas internacionalmente, permitem o engajamento de um público ainda mais vasto e ajudam a promover um discurso cultural mais amplo.

A Pinacoteca incrementou sua rede de conexões internacionais nesses últimos anos, alcançando um patamar de museu reconhecido e respeitado por seus pares em todo o mundo

e assumindo posição importante na cena cultural brasileira como uma das instituições mais dinâmicas do País. Com a intensificação de suas atividades internacionais, um passo natural para consolidar de forma decisiva essa posição e atestar a envergadura de seus projetos internacionais, foi a criação, em 2009, de um cargo especial responsável pelas Relações Internacionais, com o intuito de centralizar as diversas iniciativas de núcleos distintos do museu, além de propor novos projetos próprios que vão ao encontro das ambições institucionais, determinadas em sua missão e enraizadas em suas atividades fim.

Para citar apenas alguns exemplos recentes, pode ser destacada a parceria do Núcleo de Conservação e Restauro com o Lacicor – UFMG e o Getty Conservation Institute, combinando conhecimentos de história da arte e métodos científicos para estudar os materiais usados em obras da coleção da Pinacoteca do período Concreto; a cooperação do Núcleo de Ação Educativa com o Museo de Antioquia, referência em práticas educativas sociais, resultando na exposição Museu e Territórios; o intercâmbio de publicações realizado entre a Biblioteca Walter Wey e bibliotecas de instituições como o Centre Pompidou, MFA Houston, o Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, que amplia o acervo bibliográfico da Pinacoteca e divulga nossa produção no exterior; a participação em eventos culturais oficiais como o Ano da França, além da rica e sólida programação de exposições temporárias realizadas

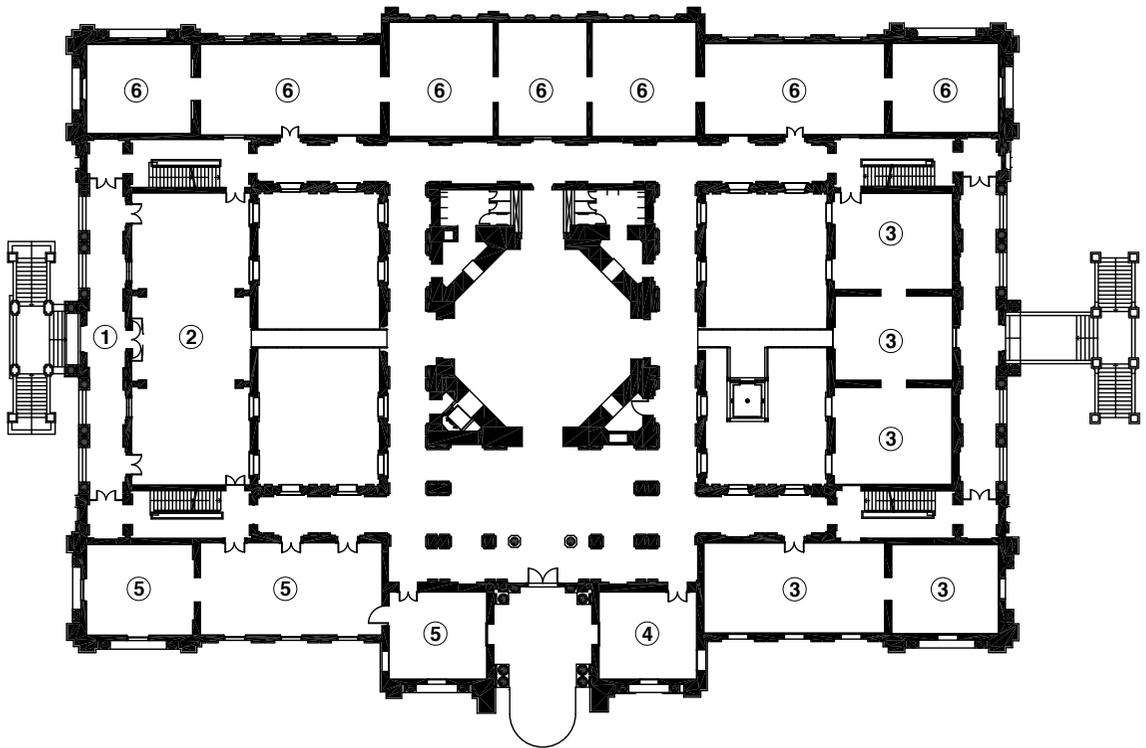
regularmente em parceria com diversas instituições culturais – como a exposição Paisagem nas Américas: Pinturas da Terra do Fogo ao Ártico, colaboração de 6 anos entre a Pinacoteca e outras duas instituições do continente americano, que resultaram em uma exposição itinerante, reconhecida com o prêmio AAMC Foundation Awards for Excellence; o estímulo à capacitação profissional com a participação de profissionais da Pinacoteca em seminários, simpósios e workshops internacionais; a parceria inédita de longo prazo abarcando inúmeras áreas do museu com a Tate e, em casos de iniciativas próprias propostas, a realização do Seminário Museus-Satélite, a exposição de Tino Seghal, o acordo com o Itamaraty para disponibilizar catálogos da coleção do museu em embaixadas e consulados brasileiros no exterior ou o intercâmbio de exposições com o Centro León, da República Dominicana, que permitiu apresentar um fotógrafo dominicano na Pinacoteca e parte da coleção fotográfica do museu em Santiago de los Caballeros.

A ambição para o futuro, no que diz respeito às Relações Internacionais, é certamente manter esse patamar conquistado, com colaborações regulares, e ampliar a possibilidade de conhecimento da Pinacoteca - sua coleção, sua *expertise*, suas práticas - e da produção artística nacional no mundo, confirmando a posição do Brasil como lugar incontornável no cenário das artes visuais.

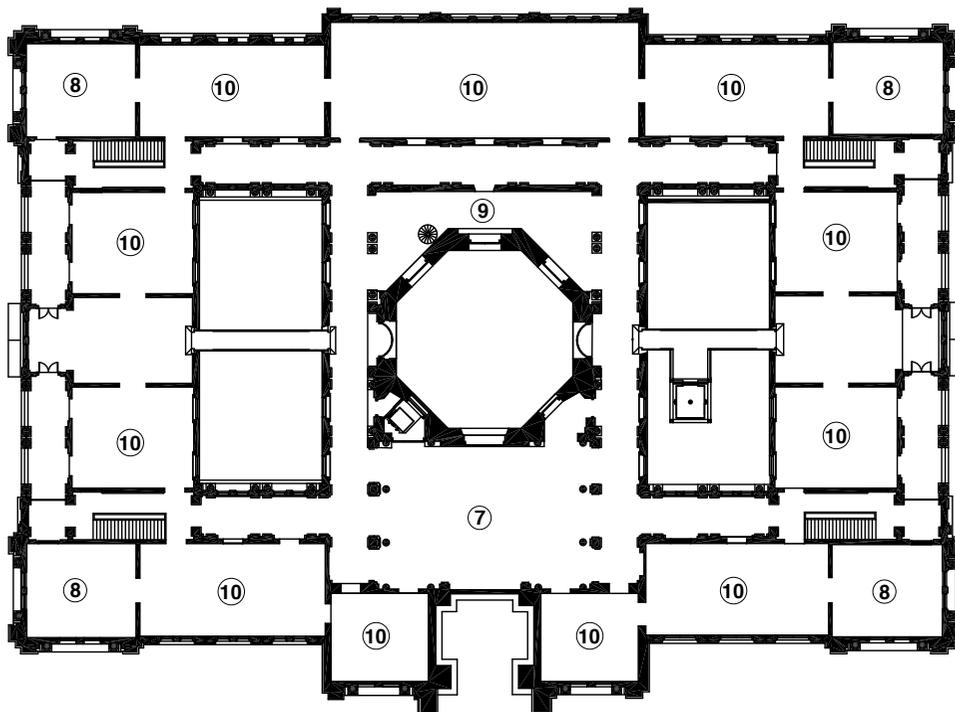
Roteiro de Visita

Pina Luz

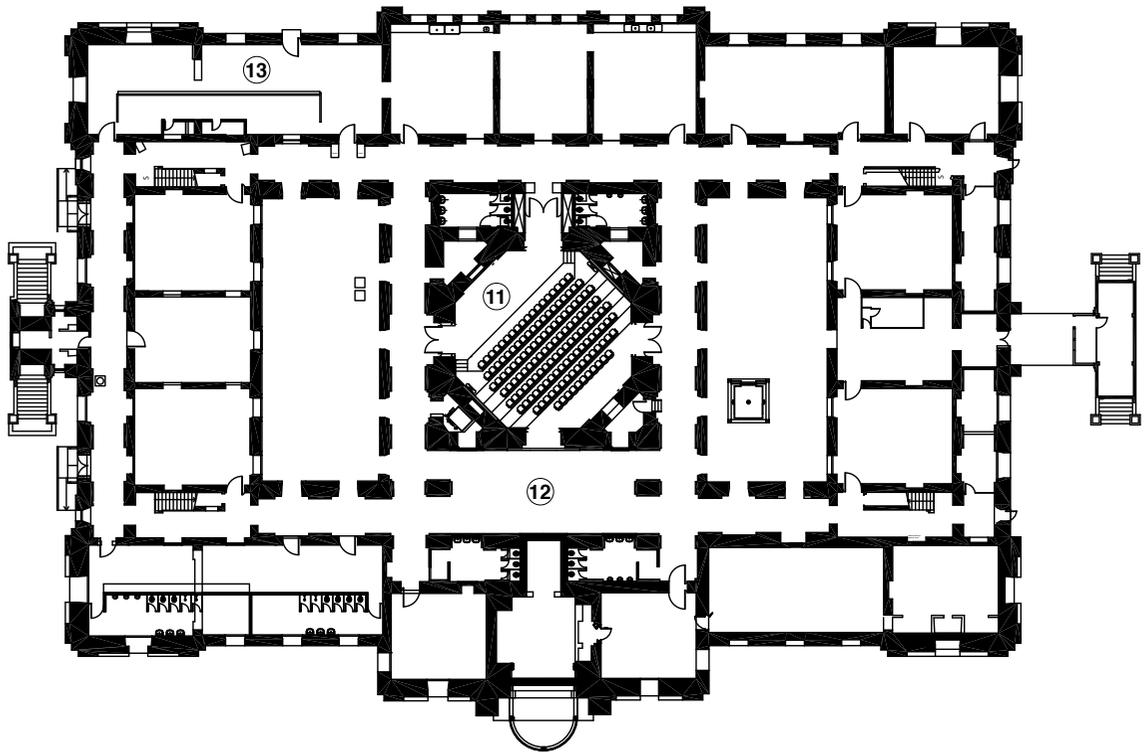
1º Pavimento



2º Pavimento



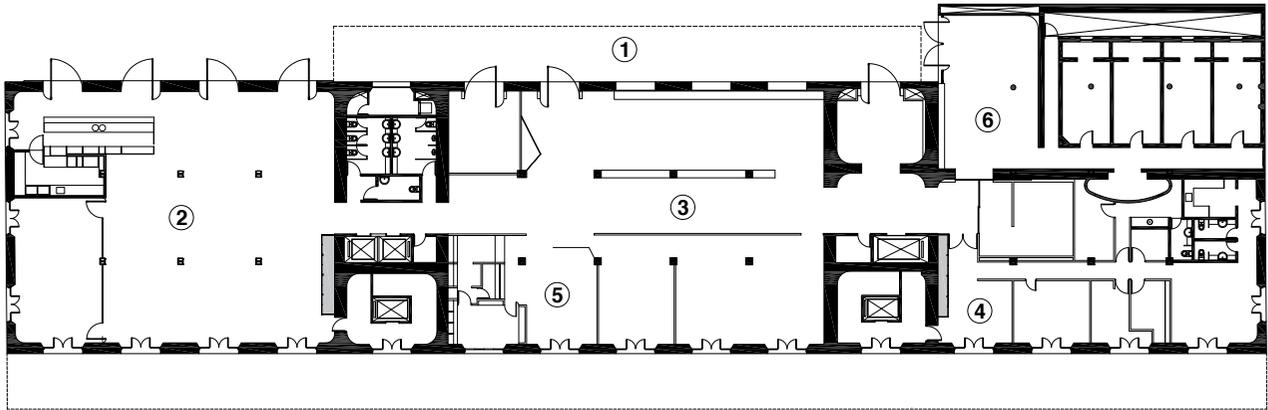
Pavimento Térreo



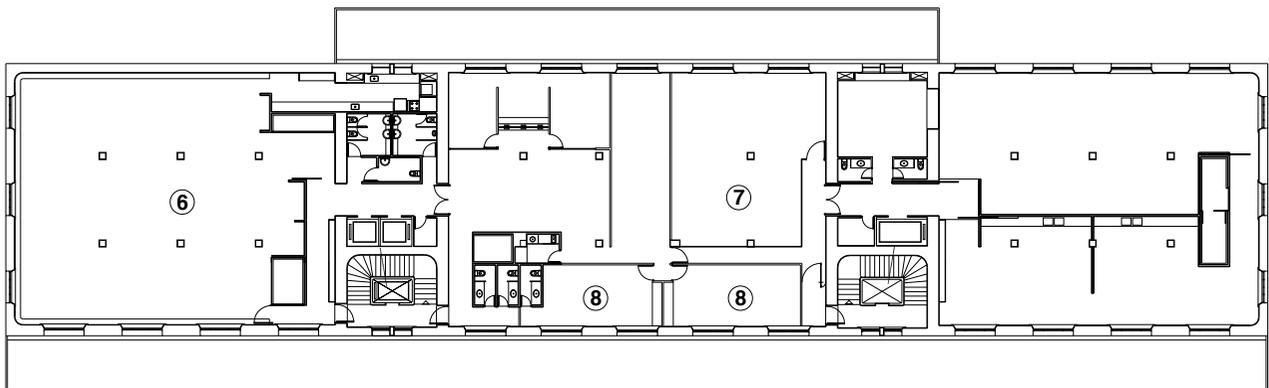
- | | |
|--------------------------------------|--------------------------------|
| 1. Bilheteria | 8. Exposição Temporária |
| 2. Recepção | 9. Galeria Tátil de Esculturas |
| 3. Galeria José e Paulina Nemirovsky | 10. Exposição de Acervo |
| 4. Loja | 11. Auditório |
| 5. Galeria Roger Wright | 12. Espaço NAE |
| 6. Galeria de Exposições Temporárias | 13. Cafeteria |
| 7. Átrio Joseph Safra | |

Pina Estação

Térreo



1º Pavimento



1. Estacionamento

2. Cafeteria

3. Exposições Temporárias -
Memorial da Resistência

4. Recepção

5. Bilheteria

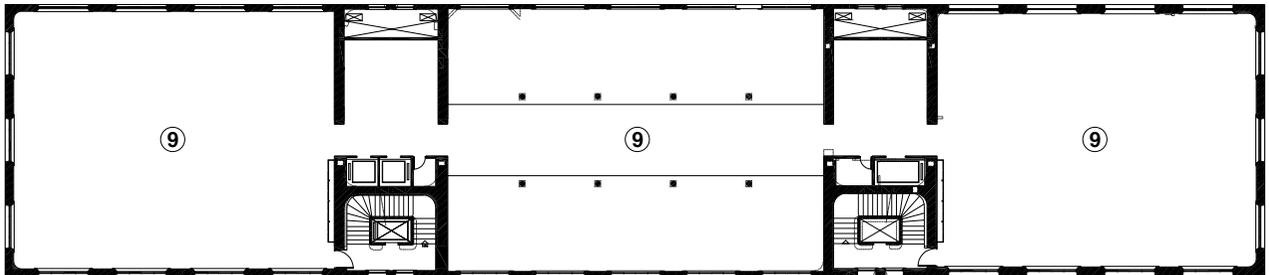
6. Biblioteca

7. Centro de Documentação e Memória

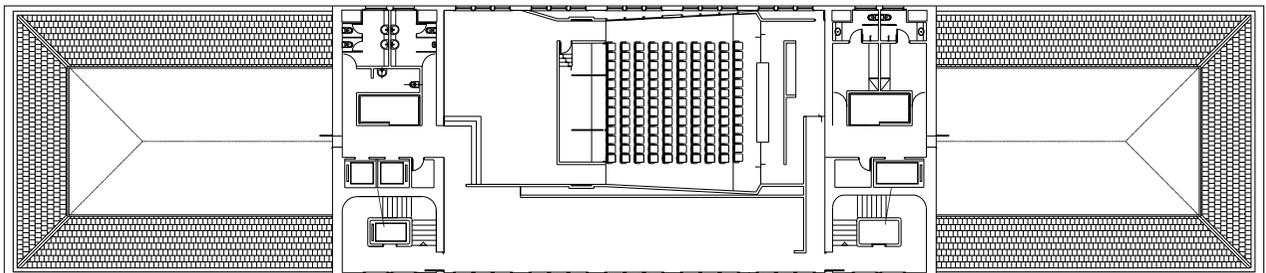
8. Memorial da Resistência

9. Exposições temporárias

4º Pavimento – Exposições Temporárias



5º Pavimento – Auditório Vitae



Acervo

AMÉRICA

Segunda metade do século XVII

Óleo sobre tela

153,3 x 250 cm

Coleção Brasileira/Fundação Estudar

Doação da Fundação Estudar, 2007

ÁFRICA

Segunda metade do século XVII

Óleo sobre tela

135,5 x 250 cm

Coleção Brasileira/Fundação Estudar

Doação da Fundação Estudar, 2007

Stephan Kessler*(Donauwörth, Alemanha, 1622 – Brixen, Itália, 1700)*

Stephan Kessler foi um pintor bastante ativo e conhecido da região tiroleza (fronteira com Áustria, Itália e Suíça), no século XVII. Fixado na cidade italiana de Brixen (ou Bressanone), o artista dispôs de variada produção que incluiu temas religiosos, encomendados pelo clero, e obras profanas ou alegóricas, encomendadas pela nobreza local. O conjunto de duas obras expostas na Pinacoteca faz parte desse último núcleo. É provável que fizessem par com outras duas pinturas alegóricas representando a Ásia e Europa – e compondo, assim, o conjunto dos quatro continentes –, cujos parceiros e existência são, no entanto, ainda desconhecidos.

América e África são representantes típicas de obras que tendiam a explorar, em uma visão eurocêntrica, regiões distantes, somente conhecidas pelos europeus por meio de histórias de exploradores e religiosos ou, ainda, de gravuras e livros de viagem. Nas duas obras da Pinacoteca, permanece o caráter fantasioso das composições realizadas por Kessler, que, ao representar essas regiões exóticas correspondentes à metade do mundo conhecido, demonstra um enorme desconhecimento sobre elas, baseando-se em concepções oriundas da organização social e cultural europeia.

As duas figuras principais nas pinturas da América e África são casais, devidamente acompanhados dos seus filhos, uma interpretação europeia sobre a noção tradicional de “família”. Em *América*, essa associação é levada a metáforas ainda mais extremas e contraditórias. Se, ao fundo, o modelo da mãe que amamenta o bebê índio se assemelha ao das tradicionais madonas com o menino Jesus, no primeiro plano, à direita, a mãe macaca parece fazer o mesmo, aparentemente “rebaixando” o indígena a uma condição animalesca, que é de fato coadunada pela proximidade de outros animais selvagens. Tratar-se-ia de uma condição sub-humana, como se debatia nos círculos filosóficos da época, que é reforçada pela representação da cena canibalesca no centro da tela. Esta faz referência aos banquetes tupinambás que, na imagem, perdem toda a referência de sua origem ritualística e esporádica para se apresentarem como um corriqueiro churrasco de domingo. Em *África*, a proximidade entre o homem e o animal selvagem continua, ainda que Kessler represente os africanos com hábitos vestimentares e alimentares bem mais próximos dos europeus, além de inserir nessa alegoria continental as diferenças hierárquicas que africanos teriam entre senhores e criados, traço inexistente na alegoria americana.

Para a composição dessas imagens, o artista lidou com um vasto conjunto de representações que lhe estava disponível, o qual, certamente inclui o pioneiro e influente trabalho de Cesare Ripa para as alegorias principais, *Iconologia* (1593), bem como a referência incontornável das gravuras de Theodore de Bry e, mais particularmente, de Charles Le Brun.



JOÃO TEIXEIRA ALBERNAZ

*DESCRIÇÃO DE TODO O
MARÍTIMO DA TERRA DE
SANTA CRUZ, VULGARMENTE
CHAMADO O BRASIL*

1640, edição posterior a 1654

Livro em tipografia sobre couro e

31 mapas em aquarela e tinta ferrogálica
sobre papel

28,7 x 41 cm (aberto)

28,7 x 21 x 2,6 cm (fechado)

Coleção Brasiliana/Fundação Estudar

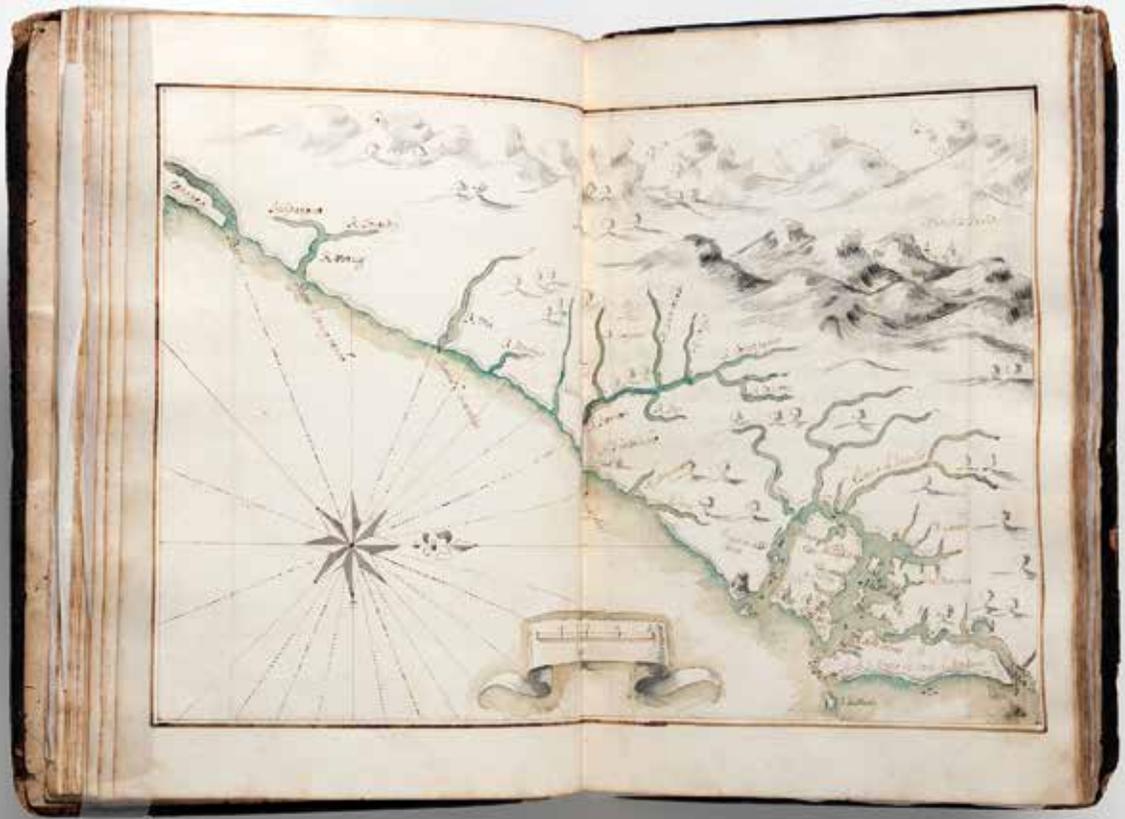
Doação da Fundação Estudar, 2007

João Teixeira Albernaz

(Lisboa, Portugal, c. 1560 – Lisboa, Portugal, c. 1652)

João Teixeira Albernaz foi um cosmógrafo português, integrante de uma família que realizou os primeiros atlas da região da América Portuguesa, ativos desde as últimas décadas do século XVI.

Descrição de todo o marítimo da terra de Santa Cruz, vulgarmente chamado o Brasil vem, assim, somar-se a representações gráficas realizadas por seu pai, o cosmógrafo Luís Teixeira, bem como por seu filho, João Teixeira Albernaz II. Este atlas em formato de livro foi produzido como resultado de ações políticas que visavam dar a ver a ocupação do território brasileiro, ainda há poucas décadas “descoberto”. A obra foi produzida em 1640, mas resulta de séries de estudos feitos em campo por Albernaz, provavelmente entre 1634 e 1636, no quais ele produziu, com detalhes e registros de todo o litoral norte e sul do País, desde o Rio da Prata até o Amazonas. São arroladas características geográficas da costa, sinalizando portos, ilhas habitáveis e recursos naturais; redes fluviais; locais de ocupação humana em suas mais diversas dimensões – aldeias, fazendas, vilas, povoados e cidades –; fronteiras entre as capitânicas e zonas militares, entre outros.



AUTOR NÃO IDENTIFICADO

FRAGMENTO DE RETÁBULO

Século XVIII

Madeira policromada

94 x 67,5 x 1,7 cm

Doação de Lais Helena Zogbi Porto e
Telmo Giolito Porto, 2009

A autoria dessa obra não é conhecida, como a propósito boa parte das produções artísticas ou de artesanaria realizadas no Brasil colonial até o final do século XVIII. Sua função era, no entanto, clara: os retábulos integravam um conjunto de obras que possuíam um fim sobretudo devocional ou litúrgico. Eram peças de diferentes dimensões e materiais – dentre os quais destacava-se a madeira –, que eram posicionados atrás ou acima dos altares de igrejas ou templos. No fragmento de retábulo da Pinacoteca, pode-se ver de que modo o artista orienta a imagem policromada especialmente a partir do princípio da simetria, rebatendo-a especularmente em uma combinação de elementos florais e humanos pagãos (pequenos *putti*), que se relacionam claramente com as ornamentações das arquiteturas eclesiais. A única exceção aberta a esse princípio na composição é feita em suas bordas, região em que se pode ver o esforço do artista em dissimular a superfície da madeira por meio da imitação do mármore vermelho, em manchas assimétricas e aleatórias. A prática era recorrente no Brasil colonial, posto que o mármore, material decorativo caro e cuja cultura de extração ainda não era corrente no Brasil, não estava disponível em suas regiões mais remotas.

A superfície da madeira é quase completamente ocupada por esses elementos, numa comum demonstração de invenção artística e de justificativa de proficiência gráfica do artista.



AUTOR NÃO IDENTIFICADO

*RETRATO DE DOM BERNARDO
RODRIGUES NOGUEIRA,
1º BISPO DE SÃO PAULO*

Segunda metade do século XVIII

Óleo sobre tela

110 x 73,5 cm

Doação da Associação dos Amigos da
Pinacoteca do Estado, 1997

Embora a pintura de cavalete fosse pouco comum no período colonial brasileiro, o *Retrato de Dom Bernardo Rodrigues Nogueira* é um exemplo importante da retratística mesmo em locais tão afastados do centro de poder, como era o caso de São Paulo, em meados do século XVIII. Rodrigues foi o primeiro bispo de São Paulo, a mais alta ocupação de sacerdotes católicos e, portanto, um representante da autoridade local. Português de nascimento, ocupou sua função no País no curto período de 1746 a 1748, interrupção decorrente de seu falecimento. Ainda que de data desconhecida, é possível que esse retrato seja uma cópia de obra muito similar do Museu de Arte Sacra de São Paulo. Na pintura, Rodrigues é apresentado com os atributos de sua função: vestes, anel de bispado, crucifixo. Entretanto, o interesse da imagem concentra-se no contraste cromático e, mais significativamente, entre gestos e expressões da figura: a sobrancelha direita, desenhada com uma linha bastante sinuosa, que acrescenta gravidade à expressão desse lado do rosto, se opõe à linha notadamente arredondada do lado esquerdo, que, por sua vez, o ameniza. Do mesmo modo, a mão esquerda se esconde sob a veste, ao passo que a direita, à mostra e bastante enfática, exprime o gesto de bênção, tão característico das figuras religiosas e, particularmente, da iconografia do Cristo.

Ex.^{mo} R.^{mo} S.^{mo} D. BERNARDO RODRIGUES NOGUEIRA
PRIM.^o BISPO DE S. PAULO.



JEAN BAPTISTE DEBRET

*REVISTA DAS TROPAS DESTINADAS
A MONTEVIDÉU, PRAIA GRANDE*

c. 1816

Óleo sobre cartão colado sobre tela

41,6 x 62,9 cm

Coleção Brasileira/Fundação Estudar

Doação da Fundação Estudar, 2007

Jean Baptiste Debret

(Paris, França, 1768 – Paris, França, 1848)

O pintor francês Jean Baptiste Debret teve grande importância no cenário artístico brasileiro da primeira metade do século XIX. Integrou, com demais conterrâneos, o que a bibliografia brasileira designou como Missão Artística Francesa ou, ainda, Colônia Francesa, que chegou ao Brasil em 1816, poucos anos após a instalação da família real portuguesa no Brasil. Um dos responsáveis por fundar a futura Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, de ensinar a pintura a alunos brasileiros, e de organizar as primeiras exposições artísticas nacionais, Debret realizou, no ano de sua chegada ao País, a *Revista das Tropas Destinadas a Montevidéu, na Praia Grande*. O quadro faz parte de uma série de pinturas de pequenas dimensões realizadas pelo artista em seus primeiros anos no País – entre as quais se destacam o *Retrato de Dom João VI*, o *Desembarque da Princesa Leopoldina*, ambos no acervo do Museu Nacional de Belas Artes – registrando cenas históricas da corte dos Bragança no Rio de Janeiro. A pintura representa a simulação de exercícios militares realizados diante do príncipe regente dom João (futuro rei dom João VI), que acontecem perto de uma praia em Niterói, naquele ano. Sobre o cavalo branco, no centro da tela, o monarca observa os movimentos das tropas comandadas pelo marechal-general Lorde Beresford (presumivelmente o homem que estende o chapéu sobre a mão), líder da divisão do Exército que foi enviado ao sul do Brasil para resolver a Questão Platina. Esse conflito dizia respeito ao interesse do Brasil em anexar ao território nacional a região que corresponde, hoje, ao Uruguai. Em estreita relação com modelos da pintura europeia, nos quais o chefe de estado aparece imóvel e concentrado, destacado da multidão de soldados, a pintura de Debret é um dos primeiros exemplos de imagens que esboçam a constituição do gênero da pintura de história no Brasil, que ganharia proeminência nas telas de batalha pintadas por Pedro Américo e Vitor Meireles, na década de 1870.



NICOLAS ANTOINE TAUNAY

RETRATO DA MARQUESA DE BELAS

1816

Óleo sobre tela

63,8 x 51,2 cm

Coleção Brasileira/Fundação Estudar

Doação da Fundação Estudar, 2007

Nicolas Antoine Taunay

(Paris, França, 1755 – Paris, França, 1830)

Como Debret, Nicolas Antoine Taunay também integrou a chamada Missão Artística Francesa, que chegou ao Brasil em 1816. Um dos nomes mais destacados da comitiva, Taunay, membro do Institut de France, transitava entre diferentes gêneros pictóricos, embora fosse considerado primordialmente um pintor de paisagens e cenas de gênero. Autor de obras de grande formato, e também de pinturas com figuras miniaturizadas, habilidade decorrente do seu treino precoce em uma tradicional família de artistas. Realizou ainda, na França e no Brasil, pinturas de paisagem, históricas e retratos. O *Retrato da Marquesa de Belas*, do acervo da Pinacoteca, foi elaborado logo após sua chegada ao País e apresenta um contraste curioso. De um lado, permanece na retratada, dona Constança Manuel de Meneses, um semblante amistoso, reforçado por leve sorriso e utilização de paleta bastante clara que se concentra na região do seu rosto e do belo colarinho branco, cintilado por pequenos pontos cinzas, azuis e brancos. Essa configuração faz quase esquecer que, de outro lado, ela está trajando as roupas de luto pela morte da rainha dona Maria I (mãe de dom João VI), de quem era camareira-mor. A pintura integra uma sequência de outros retratos de coleções brasileiras, realizados por Taunay no período em que esteve no Brasil, entre 1816 e 1821, incluindo alguns de seus familiares.



ZÉPHERIN FERREZ

BUSTO DE DOM PEDRO II

1839

Gesso

58,8 x 46 x 25,5 cm

Compra do Governo do Estado de
São Paulo, 2002

Zéphérin Ferrez

(Saint-Laurent, França, 1797 – Rio de Janeiro, RJ, 1851)

Zéphérin Ferrez é o artista mais novo a fazer parte da Missão Francesa no Brasil, tendo chegado ao País na companhia de seu irmão mais velho, o escultor Marc Ferrez, meses após o desembarque do núcleo de artistas mais destacados da comitiva. Especializado em gravura e em confecção de medalhas, tornou-se, a partir de 1836, professor da Academia Imperial de Belas Artes, estabelecendo, ainda, parceria de longo prazo com seu irmão na produção de esculturas e baixos-relevos, encomendados para ocasiões comemorativas do reino e, depois, do império brasileiro.

O *Busto de Dom Pedro II* data de 1839, dois anos antes da coroação do monarca. A obra foi produzida em direta relação com o modelo que o próprio Ferrez havia elaborado para o busto de dom Pedro I, de 1826 (atualmente na coleção do Museu Nacional de Belas Artes). Outra referência é a pintura de Félix-Émile Taunay retratando o futuro dom Pedro II, datada por volta de 1837 (também no acervo do MNBA). Em ambos os casos, pai e filho, olhando de modo grave para o horizonte, portam seus trajes militares e carregam as medalhas e insígnias imperiais. Dom Pedro II carrega sobre o coração a medalha da Imperial Ordem do Cruzeiro do Sul, criada por seu pai em comemoração à sua Aclamação, Sagração e Coroação como primeiro imperador do Brasil, em 1822, primeira ordem honorífica genuinamente brasileira. Também sustenta, no centro do seu peito, o Tosão de Ouro, uma ordem de cavalaria fundada em 1429 por Filipe III, duque da Borgonha, para celebrar o seu casamento com a infanta Isabel de Portugal, filha de dom João I. Dom Pedro II ostenta essa insígnia como maneira de sinalizar, nele, a conversão da dupla linhagem da qual era herdeiro, decorrente da divisão daquela ordem pelo monarca espanhol Carlos II: de um lado, os Bragança, em sua conexão com a Espanha e Portugal; de outro, os Habsburgo, da Áustria. Em resumo, esses símbolos, calculadamente explorados na iconografia imperial, exaltam ao mesmo tempo, a fundação de um novo império, que se vê, contudo, nascer legitimado no seio de antigas tradições europeias.



RIO DE JANEIRO

1844

Óleo sobre tela

82,3 x 117,5 cm

Coleção Brasileira/Fundação Estudar

Doação da Fundação Estudar, 2007

Alessandro Ciccarelli*(Nápoles, Itália, 1811 – Santiago, Chile, 1879)*

Alessandro Ciccarelli nasceu e completou toda sua formação artística na Itália, em Nápoles e Roma. Desembarcou no Brasil na primeira metade da década de 1840, possivelmente com a comitiva que trazia a princesa Teresa Cristina para seu casamento com dom Pedro II, conseguindo rapidamente se inserir no pequeno circuito artístico e social da corte. Tratava-se de um feito que replicaria 8 anos depois, quando, a convite do governo chileno, se mudou para Santiago, onde ajudou a fundar a primeira Academia de Pintura daquele País, tornando-se o seu primeiro diretor. No Brasil, além de obter algumas encomendas, como a execução de retratos e de uma grande tela que celebrava, justamente, o casamento dos monarcas, tornou-se, mesmo, professor de desenho da imperatriz. A tela *Rio de Janeiro* produzida em sequência a recepções positivas que Ciccarelli teve, nesse período, com obras que apresentou na Exposição Geral de Belas Artes de 1843, a primeira da qual participaria no País. Uma dessas obras era uma paisagem noturna, na qual enfatizava o “efeito de luar”, então bastante praticado. *Rio de Janeiro* evidencia o sentido de composição e a sensibilidade cromática de Ciccarelli. Numa tela inteiramente organizada pela escolha da linha do horizonte que a divide ao meio, investiu em um desenho de massas e figuras bastante claro e correto, preenchendo-o com cores crepusculares, que transformaram a visão baía de Guanabara em uma espécie de arcádia tropical. O episódio representado à sombra, em primeiro plano – no qual um provável escravo parece oferecer um lagarto abatido a uma mulata –, apesar de pitoresco, permanece secundário diante da aconchegante imagem da natureza carioca, de fatura perfeitamente lisa, moldada em meias-tintas por cores quentes (amarelos e laranjas) e neutras (cinzas e verdes).



JOSEPH LÉON RIGHINI

*SÍTIO SOSSEGO, SÃO LUÍS,
MARANHÃO*

1865

Óleo sobre tela

49,1 x 93,8 cm

Compra do Governo do Estado de
São Paulo, 2013

Joseph Léon Righini

(Turim, Itália, 1820 – Belém, PA, 1884)

Righini nasceu em Turim, Itália, proveniente de uma família de artistas. Estudou na Academia de Belas Artes daquela cidade, voltando-se à prática da cenografia e da decoração. Como resultado dessa especialização, desembarcou em Recife em 1856, acompanhando, na qualidade de cenógrafo, a companhia de ópera italiana de José Ramonda, logo se dirigindo a São Luís do Maranhão. Atuou ainda em Salvador e se fixou na década de 1870 em Belém, onde viveu até seu falecimento, em 1884. Melhor conhecido por suas paisagens, também frequentou bastante a pintura de retratos e a fotografia (já em papel), prática que passou a anunciar desde a sua chegada ao Maranhão. É muito provável que a combinação da técnica fotográfica com a pictórica tenha amparado diversas de suas pinturas.

Sítio Sossego, São Luís, Maranhão talvez seja uma delas. Antes intitulada de *Paisagem do Nordeste* e *Paisagem do Maranhão*, identificações recentes concluíram que a imagem representa o sítio de propriedade de José Ferreira da Silva Júnior, possivelmente o primeiro dono da pintura, de quem teria partido a encomenda. Do mesmo modo que em outra imagem de sua autoria, também no acervo da Pinacoteca (*Residência às Margens do Rio Anil*), Righini escolheu explorar em Sítio Sossego uma descrição do aspecto bucólico e ordenado da propriedade, o que reforça seu caráter de encomenda. Na porção que sucede a apresentação do barranco em primeiro plano (um comum expediente cenográfico, que exacerba a sensação e profundidade da paisagem), aparece a propriedade: a casa grande, com um quintal interno, no qual se apresenta uma fonte jorrante; e um terreno, aparentemente composto de um pomar e de uma horta. A organização racional desses espaços arquitetônico e natural, cujo ponto de vista destaca sua posição como a de um pé de vale, confere diversidade e variedade suficientes às demais zonas da imagem. Predomina a alternância orgânica de massas arredondadas da vegetação, compostas por diferentes qualidades de verdes, e a regularidade horizontal dos telhados laranjas das construções em último plano.



HENRI NICOLAS VINET

*VISTA DO CONVENTO DE
SANTA TERESA TOMADA
DO ALTO DE PAULA MATOS*
1863

Óleo sobre tela

57,7 x 82,5 cm

Coleção Brasileira/Fundação Estudar

Doação da Fundação Estudar, 2007

Henri Nicolas Vinet

(Paris, França, c. 1817 – Niterói, RJ, 1876)

Desde que desembarca no Brasil, em 1856, Henri Nicolas Vinet permanece o tempo todo, até sua morte, no Rio de Janeiro, tornando-se um dos mais importantes pintores do terceiro quarto do século XIX. Pintor de paisagens por excelência, formou-se na França, durante os anos 1830 e 1840, num momento bastante importante para a renovação desse gênero pictórico, promovida, em especial, por meio da valorização da pintura ao *plein-air*, isto é, pelo estímulo da experiência do artista com a natureza “real”. Alguns estudos de obras feitas por Vinet, de coleções brasileiras, sugerem, com efeito, que tenha praticado esse tipo de pintura, daí, também, a afirmação corriqueira de que teria sido aluno de Jean-Baptiste Corot, defensor da pintura ao ar livre, e integrante da pioneira Escola de Barbizon. Da obra *Vista do Convento de Santa Teresa* há mesmo um pequeno estudo preparatório, feito do natural pelo artista, hoje no Museu Nacional de Belas Artes, que leva a crer que a obra da Pinacoteca tenha sido produzida posteriormente em ateliê, a partir dele. Trata-se de uma paisagem densa, cuidadosamente composta e quase “palpável”, conforme sugeriram alguns autores a respeito do caráter geral da produção do artista. Sobre a linha do horizonte, que corta a imagem ao meio, Vinet apresenta o Convento de Santa Teresa que, em sua monumentalidade e dimensão, parece dar sequência (como obra humana dedicada à espiritualidade) à mesma monumentalidade das montanhas cariocas, ao fundo do quadro (como obra divina). O peso plástico da paisagem natural, na metade inferior do quadro, repete a mesma densidade e o aspecto geral do desenho das nuvens, na parte superior. Ainda na parte inferior, Vinet orienta o quadro a partir de diagonais assimétricas, primárias e secundárias, formadas pelo alinhamento de certos elementos. A mais importante delas é definida pela espessa faixa de luz que corta o quadro e se estende até a grande árvore no canto superior direito. Nela se situam o Convento e o pitoresco casal que parece caminhar em direção a essa edificação. Outra diagonal, menos importante, mas significativa para a organização do quadro se forma pela união de árvores e arbustos que partem do lado esquerdo, sobre a linha do horizonte, e terminam no canto inferior da tela.



HENRY CHAMBERLAIN

MR. CHAMBERLAIN'S HOUSE

CATETE. RIO DE JANEIRO

[Casa do Sr. Chamberlain no Catete.

Rio de Janeiro]

c. 1820

Aquarela sobre papel colado sobre cartão

19,7 x 26,6 cm

Coleção Brasileira/Fundação Estudar

Doação da Fundação Estudar, 2007

MR. CHAMBERLAIN'S HOUSE

CATETE. RIO DE JANEIRO

[Casa do Sr. Chamberlain no Catete.

Rio de Janeiro]

1820

Aquarela sobre papel colado sobre cartão

19,7 x 27,3 cm

Coleção Brasileira/Fundação Estudar

Doação da Fundação Estudar, 2007

Henry Chamberlain

(?, Inglaterra, 1796 – ?, Bermudas, 1843)

Henry Chamberlain não é exatamente um artista, mas um militar britânico que teve passagem relativamente curta pelo Brasil, entre 1819 e 1820. Durante a sua estadia, dedicou-se, entretanto, à produção de diversos desenhos e estudos em aquarela, cujos temas estiveram frequentemente ligados à interpretação dos aspectos da vida cotidiana na cidade do Rio de Janeiro, incluindo a arquitetura e os costumes dos habitantes, livres e escravos.

Entre 1821 e 1822, já em Londres, Chamberlain publicou o álbum *Views and Costumes of the City and Neighbourhood of Rio de Janeiro* (Vistas e Costumes da Cidade do Rio de Janeiro e Arredores), que continha 36 gravuras, produzidas a partir de seus trabalhos feitos no Brasil – alguns inspirados nos bastante conhecidos desenhos do português Joaquim Cândido Guillobel.

Entre várias imagens de Chamberlain de que dispõe a Pinacoteca, estão duas aquarelas que representam a casa no Catete em que morou com seu pai, cônsul-geral britânico no Brasil. A despeito da presença marcante dessa e de outras construções nas aquarelas, bem como da imponência das montanhas cariocas no último plano, o interesse de Chamberlain pelos hábitos da população escrava da corte, central para a sua publicação de 1821, também permanece nessas duas imagens. Em uma, representa o trabalho dos escravos no que parece ser uma pedreira. Um deles, que escala a rocha, está incumbido de liberar blocos de pedra; outros dois se atêm a seus deslocamentos; e outro, mais ao fundo, a quebrá-los em peças menores. Na segunda aquarela, um escravo caminha em direção ao fundo da imagem, carregando um pacote em seus ombros; e o outro parece estar pronto para fazer o mesmo.

Se o caráter por vezes anedótico dessas imagens – em boa parte reforçado graficamente pelo desenho ingênuo e limitado de Chamberlain –, parece “naturalizar” as ações desempenhadas por esses escravos e não se pode esquecer que ele, assim como muitos outros ingleses vindos ao Brasil durante o século XIX, utilizaram suas publicações para repudiar as condições de sujeição e degradação humana decorrentes da escravidão.



FÉLIX ÉMILE TAUNAY

RUA DIREITA, RIO DE JANEIRO

1823

Aquarela sobre papel

22,1 x 28 cm

Coleção Brasileira/Fundação Estudar

Doação da Fundação Estudar, 2007

PRAIA DOM MANUEL

c. 1823

aquarela sobre papel

25,5 x 29,5 cm

Coleção Brasileira/Fundação Estudar

Doação da Fundação Estudar, 2007

Félix Émile Taunay

(Montmorency, França, 1795 – Rio de Janeiro, RJ, 1881)

Félix-Émile Taunay era filho de Nicolas-Antoine Taunay, a quem sucedeu na cadeira de pintura de paisagem, flores e animais, na Academia Imperial de Belas Artes. Além de ser secretário da instituição, Félix-Émile foi ainda, por muito tempo, seu diretor, tornando-se uma das personalidades artísticas mais importantes da primeira metade do século XIX brasileiro.

Ainda que tenha produzido algumas pinturas de retratos e história, a produção artística mais significativa e conhecida desse artista é representada pela paisagem. *Praia Dom Manuel e Rua Direita, Rio de Janeiro*, integram esse grupo temático, se bem que se tratem de dois estudos em aquarela, técnica frequentemente utilizada por artistas brasileiros ou viajantes para notações cromáticas ou para estudos de cenas relativamente complexas, feitas ao ar livre, mas com relativa rapidez, que podiam ser, futuramente, transformados em pinturas a óleo.

Praia Dom Manuel é, com efeito, um desses exemplos. Trata-se de uma representação de uma das ruas tangentes ao largo do Paço, no centro do Rio, colada ao porto, que serviu de base para a produção da obra *Paisagem Histórica de um Desembarque no Largo do Paço* (c.1829), do Museu Imperial de Petrópolis. Estudo e tela representam o descarregamento e o desembarque de um navio no cais. Se, na pintura, o caráter lírico da imagem, rendido pela exploração de uma luz quente que atravessa e realça algumas figuras predominantemente terrosas da porção inferior da tela, e, ainda, pelo contraste com as interações azuláceas, cinzentas e amareladas do céu anuviado, na aquarela, permanece o aspecto notacional de um esboço tocado por rápidas pinceladas de cor, o que conservou, mais do que na pintura a óleo, o movimento de pessoas, animais e objetos explorados na composição.

Em *Rua Direita*, Taunay explorou a visão pitoresca de outra região central do Rio de Janeiro oitocentista. O aspecto notacional da aquarela permanece na descrição que faz dos tipos humanos – homens importantes de cartola que conversam entre si, militares e escravos em seus afazeres. Entretanto, nessa imagem, ele então adicionava a intenção de uma descrição linear, que se apresenta por meio do desenho pormenorizado da arquitetura daquela rua. Tratava-se de uma contribuição que se soma a de outros artistas contemporâneos a Taunay, que também se interessaram em representar a vivacidade da rua mais importante do Rio de Janeiro até o início do século XX.



KARL ROBERT VON PLANITZ

BOTAFOGO

c. 1840

Nanquim sobre papel

27 x 37 cm

Coleção Brasileira/Fundação Estudar

Doação da Fundação Estudar, 2007

Karl Robert von Planitz

(?, Alemanha, 1806 – Rio de Janeiro, RJ, 1847)

O barão von Planitz chegou ao Brasil em 1832, fixando-se definitivamente no Rio de Janeiro. Doutor em filosofia, tornou-se professor de geografia e história no Colégio Pedro II, fundado em 1837, além de integrar a equipe editorial das primeiras revistas publicadas no Brasil, entre os anos 1830 e 1840.

Essa obra é uma entre as várias vistas que von Planitz produziu no fim da década de 1840, representando diversas aspectos então considerados “pitorescos” da paisagem da cidade do Rio de Janeiro. Entre elas, incluem-se não apenas esta, de Botafogo – na qual se pode ver um dos avanços da Baía de Guanabara, com o Pão de Açúcar ao fundo –, mas, ainda, imagens da Glória, de São Cristóvão e da Lagoa Rodrigo de Freitas. Os nove desenhos que a Pinacoteca possui dessa série foram utilizados como imagens preparatórias para a produção do álbum litografado *12 Vistas do Rio de Janeiro*, executadas por Otto Speckter (1807-1871) e publicado no começo da década de 1840. Como em todas as imagens que fundamentam a produção desse álbum, a obra de Planitz é caracterizada pela extrema atenção às características topográficas gerais e, mesmo, aos detalhes naturais e elementos arquitetônicos, muitos dos quais existem e podem ser visitados ainda hoje.



Miguelzinho Dutra

(Itu, SP, 1810 – Piracicaba, SP, 1875)

Miguel Arcanjo Benício de Assumpção Dutra teve significativa atuação artística no interior de São Paulo, durante várias décadas do século XIX. Desempenhou diversas ocupações ligadas às artes gráficas, plásticas e à artesanaria, trabalhando com ourivesaria, arquitetura, decoração, pintura e escultura, além de praticar poesia e música, um modelo de atuação característico da tradição colonial portuguesa. A formação nesses ofícios deu-se fora do âmbito institucional, iniciada com seu pai, um afrodescendente livre com permissão para praticar a ourivesaria, e continuada muito provavelmente no meio intelectual religioso e no contato com a cultura artística impressa disponível no Brasil, na primeira metade dos anos 1800.

Importante no conjunto de obras de Miguelzinho Dutra são os desenhos de fisionomia e estudo das expressões, certamente executados por meio da cópia de estampas de manuais franceses de desenho. Entre seus modelos, é possível identificar manuais de autoria de Charles Le Brun, um dos mais destacados artistas franceses do século XVII, autor de uma importante conferência dedicada ao estudo da fisionomia e da expressão das emoções humanas (chamadas “paixões”), editada postumamente em várias tiragens acrescidas de gravuras feitas com base em suas ilustrações, que se tornaram referenciais para escultores e pintores na tradição acadêmica dos séculos subsequentes. A observação desses fatores permite relativizar as construções históricas a respeito de sua atuação: longe de ser o artista ingênuo, autodidata, primitivo, conforme sua fortuna crítica, Dutra estava inserido na cultura de seu tempo. A forma de trabalho do artista e o respaldo que teve em sua comunidade também permite compreender algumas das estratégias de inserção e ascensão social agenciadas por afrodescendentes livres no Brasil oitocentista.



NATUREZA-MORTA COM FRUTAS

1873

Óleo sobre tela

53,8 x 67 cm

Coleção Brasileira/Fundação Estudar
Doação da Fundação Estudar, 2007*NATUREZA-MORTA COM FLORES*

1873

Óleo sobre tela

53,8 x 67 cm

Coleção Brasileira/Fundação Estudar
Doação da Fundação Estudar, 2007**Agostinho da Motta***(Rio de Janeiro, RJ, 1824 – Rio de Janeiro, RJ, 1878)*

Agostinho José da Motta foi um dos mais importantes pintores de paisagem e natureza-morta do País durante o Segundo Império. Aluno da Academia Imperial de Belas Artes, foi vencedor do prêmio de viagem ao exterior, que lhe permitiu estudar em Roma, na primeira metade da década de 1850. Assumiu, na década seguinte, suas funções como professor na mesma Academia e no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, também produzindo diversas obras que foram enviadas com regularidade às Exposições Gerais das Belas Artes.

Natureza-Morta com Frutas e *Natureza-Morta com Flores* são dois exemplos da maestria de Motta num gênero de pintura que, a despeito da reavaliação gradual que sofria no século XIX, ainda permanecia no degrau mais baixo da escala dos gêneros pictóricos, encimada pela pintura de história. No País, a pintura histórica foi, justamente, pensada como a representante máxima para a veiculação de valores tipicamente brasileiros, embora, em certos momentos, a pintura de paisagem tenha reivindicado também para si essa tarefa. Nessas obras, Motta parece querer demonstrar, todavia, que também era possível construir esses valores por meio de um gênero ainda tímido no País, tradicionalmente fundamentado em reflexões moralizantes sobre a brevidade da vida e a inutilidade da vaidade, mas convertido, depois da segunda metade do século XIX, a seus aspectos essencialmente decorativos.

Furtando-se ao comum expediente de apresentar flores e frutos sobre uma mesa ordenada, coberta por uma toalha rendada, ou, mesmo, sobre um parapeito de janela, o artista os apresenta, em ambos os quadros, ao ar livre. São naturezas-mortas ainda não interiorizadas, que guardam, assim, sua conexão com a terra. Todas as espécies escolhidas são, com efeito, representantes genuínas da flora americana, particularmente a brasileira. Em *Flores*, orquídeas, poinsettias e jasmims-manga dividem o espaço pictórico com uma metade de maracujá, uma goiaba, e o que aparenta ser um cacho de siriguelas. Em *Frutas*, uma sequência seleta de frutos tropicais: uma enorme jaca aberta, o abacate, de novo a goiaba, a carambola, a pinha, a pitanga e os ramos de café. Este último, um produto simbolicamente importante para o Brasil, presente mesmo nos brasões imperiais desde a primeira metade dos anos 1800, parece reforçar o caráter dessas imagens como alegorias nacionais, construídas por meio de seus elementos naturais e não humanos.



PEDRO ALEXANDRINO

BANANAS E METAL

c. 1900

Óleo sobre tela

98 x 130,5 cm

Transferência do Museu Paulista, 1905

OSTRAS E COBRES

1899

Óleo sobre tela

78,5 x 107 cm

Transferência do Museu Paulista, 1905

Pedro Alexandrino

(São Paulo, SP, 1856 – São Paulo, SP, 1942)

Figura influente no meio artístico de São Paulo nas primeiras décadas do século XX, Pedro Alexandrino está representado na coleção da Pinacoteca desde a sua fundação, em 1905. Frequentador do ateliê de Almeida Júnior, estudou também na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e em Paris, para onde viajou na qualidade de pensionista do Governo do Estado de São Paulo, em 1896. Anos mais tarde, Alexandrino torna-se professor de Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, entre outros artistas paulistas. Ao contrário das obras de Agostinho da Motta, em que o artista desejava expressar certa “brasilidade” pela escolha de elementos tipicamente americanos, apresentando-os em um ambiente aberto, Alexandrino estava mais propenso ao diálogo com códigos e objetos tradicionais da pintura de natureza-morta europeia. Em *Ostras e Cobres*, por exemplo, o artista faz referência a hábitos alimentares tipicamente europeus. Ostras e queijos compartilham a mesa com garrafas de vinho (produtos importados, inexistentes na produção brasileira e, portanto, acessíveis a poucos no País) e um belo jarro de cobre. Alexandrino investe na composição frontal, sem dúvida sua preferida para esse gênero de pintura, utilizando a mesa como estrutura de composição e delimitação dos planos consecutivos da pintura: o primeiro, que coincide com a parte mais próxima ao observador; o segundo, e mais importante, onde é colocado o tema do quadro; e o terceiro, representado pela parede de fundo. Nesses planos, são distribuídos os componentes da pintura que servem para demonstrar a habilidade do artista na representação de diferentes texturas, formas, brilhos e reflexos.

Em *Bananas e Metal*, permanece o mesmo tipo de organização espacial, ainda que a mesa, antes de madeira, dê lugar agora a uma de pedra, representada com o pitoresco detalhe da avaria em sua borda, o que ajuda, com a pequena linha diagonal no lado esquerdo do quadro, a aumentar a sensação de profundidade da imagem. Mesmo que nessa tela o pintor apresente um cacho de bananas, elemento que poderia sugerir a “tropicalidade” brasileira, a austeridade da composição e a economia de elementos certamente não permitem essa leitura. A obra sugere mais uma demonstração de virtuosismo do artista, que se esmera no desenho em escoreço do cacho de bananas, bem como no modelado e nos brilhos da superfície polida do jarro de metal. Um pequeno pedaço de papel perto do jarro, cujo reflexo aparece em difícil perspectiva na face curva, é mais um detalhe a corroborar a maneira como o artista enfrenta os desafios impostos pela composição.



Almeida Júnior

(Itu, SP, 1850 – Piracicaba, SP, 1899)

A despeito de sua prolixa produção nos mais variados gêneros da pintura, Almeida Júnior tornou-se mais conhecido pelas representações que realizou dos tipos caipiras. Aluno da antiga Academia Imperial de Belas Artes, foi bolsista direto do imperador dom Pedro II, que custeou seus estudos na Europa. Almeida Júnior afirmou-se como um dos artistas mais destacados do Brasil no início da Primeira República, especialmente no contexto paulista, no qual a burguesia ascendente desejava promover uma nova visão da história do Brasil que perpassava, com o aporte artístico, pela afirmação da importância de São Paulo para a emancipação política e econômica do País.

Em *O Importuno*, justamente uma pintura alheia ao conhecido ciclo caipira, Almeida Jr. se interessou por um tema muito frequentado na história da arte: o do ateliê do artista e, em especial, a relação mítica entre esse profissional e a sua modelo. Aparentemente em vias de retomar seu trabalho, quando se prepara para continuar a pintar uma jovem nua (como sugere a tela inacabada no centro da pintura), o artista é interrompido e, ao fundo da tela, descortina parte do pano que fecha o salão principal do seu estúdio para observar quem o interrompe. A modelo, por sua vez, que parece se despir (ou talvez esteja se vestindo às pressas), também espreita o inconveniente. Ambos, ao olharem para o fundo da imagem, permitem que o observador contemple, sem ser visto, todos os elementos e detalhes dessa cena intimista. Dessa maneira, pode se dar conta de que boa parte do vivo interesse do quadro está, precisamente, nessa espécie de jogo de esconde / revela. Elementos como as cortinas, que ora vedam ora mostram partes da cena, a mulher que vemos vestida e ao mesmo tempo nua na tela, a pessoa que interrompe a seção (o importuno do título) cuja figura não é revelada, todos têm papel fundamental para o estabelecimento de uma atmosfera ao mesmo tempo tensa e sensual explorada por Almeida Júnior.



ALMEIDA JÚNIOR

*ESTUDO PARA
"PARTIDA DA MONÇÃO"*

1897

Óleo sobre tela

73 x 120 cm

Transferência do Palácio do Governo,
1997

A tela *Partida da Monção* é um estudo preparatório para a grande tela homônima de Almeida Júnior, pertencente ao Museu Paulista da USP, instituição cuja coleção ajudou a formar, no início do século XX, o núcleo original de obras da Pinacoteca. Trata-se de um dos três estudos para o único quadro em que o artista representou número elevado de figuras, pois sempre preferiu utilizar uma ou no máximo duas personagens em suas pinturas. Algumas dessas figuras individuais, a propósito, podem ser reconhecidas nos tipos representados nessa grande composição.

As monções eram caravanas que se dirigiam por via fluvial ao oeste, e foram, em grande parte, responsáveis pela expansão das fronteiras brasileiras para o interior do continente. Zarpavam do porto de Ararituaba (hoje, Porto Feliz) em busca de riquezas, em longas canoas de madeira, utilizadas para descer durante meses o rio Tietê, Paraná e afluentes até chegar a Cuiabá.

No estudo, Almeida Júnior organiza a composição de modo a reforçar a carga emotiva do momento da partida. Dois grupos de pessoas, pintados com cores quentes e separados por larga faixa cinzenta de terra, estão na iminência de se separar. Do lado esquerdo, embarcando ou prestes a embarcar em suas canoas, com remos e mais pertences em mãos, estão os expedicionários, todos homens, que olham quase em sua totalidade o grupo oposto dos que ficam: pais, mães, filhos, mulheres e, ainda, a curiosa dupla do padre que abençoa a partida e do pequeno coroinha cabisbaixo, talvez filho de algum dos viajantes. A configuração geral desse estudo foi mantida na obra final. No entanto, além de algumas modificações em figuras específicas, o artista explorou com mais veemência a grande diagonal que parte do canto inferior esquerdo, dirigindo-a, perfeitamente, ao extremo superior oposto, como maneira de explorar uma sucessão de planos em perspectiva, decorrente da diminuição gradual e rítmica das figuras.



CEIFA

1907

Óleo sobre tela

51 x 100,6 cm

Doação da Família Numa de Oliveira,
2015**Pedro Weingärtner***(Porto Alegre, RS, 1853 – Porto Alegre, RS, 1929)*

Pedro Weingärtner foi um pintor que trilhou um percurso singular, se comparado a outros artistas brasileiros de destaque na transição do século XIX para o XX. Sua formação artística não passou pela Academia Imperial de Belas Artes e nem pelo almejado “prêmio de viagem”. Não obstante, estabeleceu trajetória marcada por longas estadias alternadas no Brasil e exterior. Descendente de família de alemães, iniciou seus estudos artísticos com seu pai e irmão, desenhistas e litógrafos de profissão, além de estudar com Delfim da Câmara. Aos 24 anos, transferiu-se para a Europa, iniciando seus estudos independentes em diferentes cidades. Autor de copiosa produção, em sua maioria representada pela pintura de cavalete de pequeno e médio formatos, Weingärtner demonstrou preferência por temas rurais, em sintonia com a emergência dos temas regionalistas no contexto geral da arte brasileira. São assuntos corriqueiros da vida no campo, por vezes imbuídos de apelos sociais, morais ou mesmo anedóticos, além de cenas de cultivo, colheita, ou ocasiões festivas, como feiras e missas.

Ceifa pertence a esse universo. A obra é doação recente que faz par com o outro quadro da Pinacoteca intitulado *Ceifa* (Anticoli), ambos representando uma comuna italiana na província de Roma. Neste último, de 1903, Weingärtner escolheu representar a colheita do trigo em pleno curso. Em *Ceifa*, o artista manteve o mesmo assunto, mas explorou outra fase do processo, notadamente a final. O grupo de cavalos guiados pelo homem ao lado continua a amassar os últimos feixes de trigo, no intuito de soltar seus grãos. Do lado direito, um trio continua a juntar os talos amassados em outra das enormes pilhas no fundo do quadro, destinadas a alimentar o rebanho no inverno. A intensa atividade nesse plano mais longínquo contrasta com o descanso a que o homem, o menino e os animais se entregam no primeiro plano. Na reflexão sobre esses dois momentos (esforço e descanso, suor e recompensa), Weingärtner parece chamar atenção para o papel dignificante do trabalho, cujo aprendizado se iniciaria já na infância.





PEDRO WEINGÄRTNER

LA FAISEUSE D'ANGES [A Fazedora de Anjos]; 1908; Óleo sobre tela; 151 x 375 cm; Compra do Governo do Estado de São Paulo, 1911

A Fazedora de Anjos é um tríptico, ou seja, obra composta a partir de três telas, cuja narrativa se depreende na leitura sequencial. O tema e a sua intenção são de difícil precisão, mas não há dúvidas de que abordam questões morais, mais especificamente o infanticídio, em especial no que se refere a crianças frutos de relações de adultério ou filhos de mulheres solteiras. O próprio Weingärtner menciona a inspiração numa notícia de jornal que teria lido em Paris, falando de uma mulher abortadeira – chamada de *faiseuse d'anges*, na França – que havia queimado 150 crianças.

No primeiro painel, uma bela jovem desce de uma carruagem, seguida por uma mulher mais velha, que coloca a mão sobre o ombro da primeira. Supõe-se uma cena carnavalesca noturna, com foliões a dançar ao fundo. Entre a jovem e esses bufões, um homem de cartola acena num gesto de galanteio. Atrás dele, a figura diabólica do Mefistófeles reforça a referência ao poema *Fausto*, de Goethe e, portanto, à sedução da jovem Margarida pelo personagem principal. No painel central, o maior deles, uma mulher sentada – aparentemente a mesma jovem –, carrega um bebê no colo. Hesitante, com olhar longínquo, a mulher sustenta a cabeça com a mão direita, num gesto tradicional da melancolia reflexiva.



Mais ao fundo, do lado oposto, uma senhora a observa, com olhar e postura que parecem sugerir espera e impertinência. A criança parece ser fruto da relação da jovem com o homem galanteador, mas é difícil saber se teria se tratado de uma relação casual ou se a mulher, inteiramente em negro, é então uma recém-viúva, ainda em luto. No último painel, um feixe de luz ilumina diretamente uma senhora, com as mesmas feições daquela do painel anterior, que se apoia numa mesa repleta de moedas de ouro. Os galhos e folhas secas no chão parecem servir para alimentar um forno já aceso, para o qual a mulher se vira e olha. Mescladas à fumaça que sai dele, estão as imagens de pequenos anjos que se esvaem em direção à mesma janela, uma alusão às “criaturas” que aquela mulher continuava a queimar naquele momento.

O forte conteúdo moral desta obra, adquirida três anos depois de sua elaboração, em Paris, leva a considerar um aspecto da função didática que se atribuía à arte naquele momento: a obra parece indicar não apenas um bom exemplo de prática artística, como também chama a atenção para consequências funestas dos desvios da boa conduta moral. Diversas obras da coleção inicial da Pinacoteca revelam essa preferência por temas moralizantes.

Henrique Bernardelli

(*Valparaíso, Chile, 1858 – Rio de Janeiro, RJ, 1936*)

Henrique Bernardelli é um pintor de grande destaque no Brasil durante as últimas décadas do século XIX e início do XX. Chegou ao País ainda criança, com a família. Aos 11 anos, ingressou na Academia Imperial de Belas Artes, ao lado do seu irmão, o futuro escultor Rodolpho Bernardelli. Em 1878, viajou por conta própria a Roma, para continuar seus estudos artísticos, retornando ao Brasil em 1886. Foi, durante anos, professor da Escola Nacional de Belas Artes antiga Academia convertida depois da proclamação da República. Ao longo de sua carreira, além de pinturas de história e cenas de gênero, recebeu diversas encomendas para realizar projetos de decorações em edifícios, incluindo públicos, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

A data e algumas circunstâncias sobre a produção e significado de *Bandeirante e Índia* ainda permanecem em aberto, embora aproximações muito sugestivas venham sendo realizadas. Coloca-se, de início, a questão da datação da obra. Imaginava-se, pela temática e suas características, que a pintura poderia ter sido feita entre as décadas de 1920 e 1930, período em que o artista produziu uma série de encomendas de tema indianista. Porém, a partir do encontro de novos dados, outras datações foram sugeridas, que recuam para a década de 1910 ou mesmo por volta de 1895. Segundo essa hipótese, bastante crível, a pintura *Bandeirante e Índia* formava originalmente um díptico, e foi intitulada *Prólogo*, do qual haveria um *Epílogo*, isto é, o início e o fim de uma história. O assunto do quadro parece reforçar a hipótese.

Nesse provável prólogo, em meio a uma mata densa em distintas formas e verdes, um bandeirante empenha-se em seduzir uma índia, com aparente consentimento dela. O aspecto inicialmente cômico e inusitado do episódio parece já anunciar o seu oposto trágico. Ao fundo, quase inteiramente imerso no breu da floresta, se vê a figura de outro índio, que observa atônito a cena. Segundo a crítica da época, o fechamento da história estava, de fato, na tela *Epílogo*, na qual o mesmo bandeirante teria sido representado por Bernardelli estirado no chão, morto pelo índio que, casado com a índia seduzida, teria se vingado.

A confirmação dessa segunda pintura poderia confirmar essa hipótese e, ainda, restituir a obra da Pinacoteca ao seu ciclo original.



HENRIQUE BERNARDELLI

CABEÇA DE ÍNDIO

c. 1925

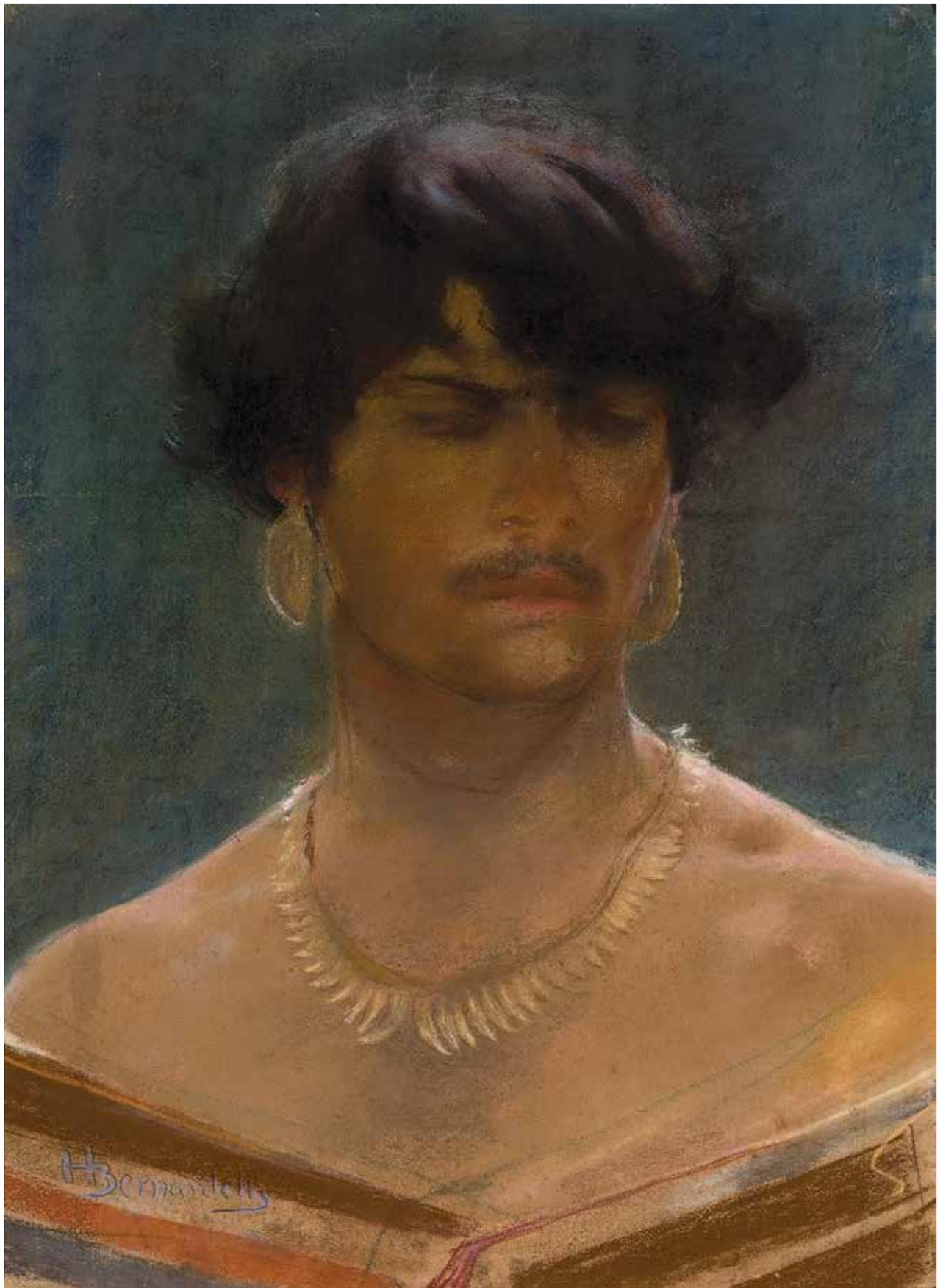
Pastel sobre cartão

64,5 x 48 cm

Doação do Espólio do artista, 1937

Cabeça de Índio é também uma obra que integrou o conjunto de estudos realizados por Henrique Bernardelli para as pinturas encomendadas pelo Museu Paulista.

Esse é um estudo de natureza curiosamente ambígua. Feito em pastel, o artista preteriu grande parte da precisão linear da imagem por meio de um tratamento semelhante ao *sfumatto*. Contornos externos ou internos praticamente inexistem, embora seja ainda possível perceber, na articulação geral das massas de cor, a gravidade que o artista quis imprimir à figura do índio. A partir da exploração de cores opostas na escala cromática – laranja, para a figura, e verde, para o fundo – outros valores opoentes são postos em aproximação. À austeridade da expressão geral do índio, que parece render homenagem à sua bravura e atributos masculinos, somam-se atributos e aparência ligeiramente femininos, que afloram pela delicada representação dos seus acessórios: brincos, colar, tecido multicolorido que envolve o torso. O resultado final é uma figura ao mesmo tempo severa e sensual.





RODOLPHO BERNARDELLI

(Guadalajara, México, 1852 – Rio de Janeiro, RJ, 1931)

MOEMA; 1895; Fundição de 1998; Bronze; 25 x 218 x 95 cm; Doação do Protocolo de Intenções entre a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Museu Nacional de Belas Artes, o Banco Safra e Sandra Brecheret Pellegrini, 1998

Rodolpho Bernardelli era o irmão mais velho, colaborador e amigo do pintor Henrique Bernardelli. Ao contrário deste, especializou-se em escultura. Estudou na Academia Imperial de Belas Artes, e recebeu o Prêmio de Viagem para estudar na Itália entre 1877 e 1885. Já no período republicano, entre 1890 e 1905, foi diretor da Escola Nacional de Belas Artes – antiga Academia Imperial –, com forte atuação no cenário artístico nacional.

Moema é feita quando o artista, já maduro, gozava de grande reconhecimento. A obra retoma um tema, como também modelos literários e artísticos, já explorados pelo Romantismo indianista das décadas anteriores, apresentando-se quase como um epílogo dessa visão poética do indígena no período imperial. Se o episódio original ao qual essa obra faz referência eram os versos do poema *Caramuru*, publicado pelo frei José de Santa Rita Durão, em 1781, o modelo artístico imediato ao qual Bernardelli se reporta é a pintura homônima produzida



em 1866 por Victor Meirelles, seu professor na Academia. Em ambas as obras, Moema jaz morta sobre as águas, após se afogar enquanto nadava atrás do navio que levava Caramuru, nome indígena dado ao português Diogo Álvares Nogueira, por quem a personagem era apaixonada. Na escultura, ao contrário da pintura de Meirelles, Bernardelli representa a figura indígena de bruços, numa configuração que permite ver apenas um lado do seu rosto infantil, mas coloca em evidência a sequência de curvas que se inicia suave em suas costas, ganhando contornos mais marcados na região do quadril.

Bernardelli, com essa obra, apresenta um nu feminino, entre outros que havia produzido ao longo de sua carreira; um nu em qualquer medida mórbido, decadentista, feito para ser contemplado originalmente pelo olhar masculino e, por isso mesmo, provido de intensa carga sensual.

PEDRO AMÉRICO

VISÃO DE HAMLET

1893

Óleo sobre tela

164,5 x 97 cm

Compra do Governo do Estado de
São Paulo, 2001

Pedro Américo

(Areias, PB, 1843 – Florença, Itália, 1905)

Pedro Américo atravessou com notável visibilidade todo o Segundo Império e a primeira década do advento da República. Desde muito jovem, um notável aluno de pintura, estudou na Academia Imperial de Belas Artes e também em Paris, financiado diretamente pelo imperador dom Pedro II. Nos anos seguintes, alternou estadias no Rio de Janeiro e em outras cidades europeias, vindo a se instalar definitivamente em Florença, Itália. Legou diversas pinturas de história significativas para a construção de uma imagem cultural do Brasil durante o século XIX, entre as quais, o conhecido *Grito do Ipiranga*, de 1888, da coleção do Museu Paulista da USP.

Em *Visão de Hamlet*, Américo torna mais uma vez pública sua dívida para com a literatura. A propósito, desde 1882 ele próprio havia se dedicado a esse gênero de escrita, publicando então vários romances até o fim da sua vida. O tema escolhido para a pintura retoma a peça Hamlet, de William Shakespeare, um dos mais influentes dramaturgos da cultura ocidental.

A peça, do início do século XVII, narra a história do príncipe dinamarquês Hamlet, que se vê assombrado pelo fantasma do seu pai, o rei, assassinado secretamente pelo próprio irmão. O fantasma convence Hamlet a agir em busca de vingança, o que desencadeia uma série de mortes, inclusive culminando com a do próprio personagem principal.

Na tela, Américo escolhe combinar na mesma composição duas cenas narradas em trechos distintos do texto original: uma, do primeiro ato, quando Hamlet – de olhos arregalados, com o braço direito suspenso, em sinal de assombro – é surpreendido pela visão do fantasma do seu pai, representado ao fundo da tela; a outra, do quinto ato, quando o jovem toma nas mãos a caveira do antigo bobo da corte e profere a famosa frase “Ser ou não ser. Eis a questão”. Com essa fusão, o artista se vale de um expediente tradicional da pintura de história, que é representar numa mesma composição narrativas que, nos textos, não ocorrem necessariamente ao mesmo tempo. A tela foi pintada em 1893, quando Pedro Américo, de volta a Florença, havia cumprido, no Brasil, dois anos de mandato como deputado eleito pela Paraíba, sua província natal.



VENTANIA

1888

Óleo sobre tela

150 x 100 cm

Doação de Julieta de Andrada Noronha,
1965**Antonio Parreiras***(Niterói, RJ, 1860 – Niterói, RJ, 1937)*

Antônio Parreiras impôs-se como um dos pintores de paisagem mais conhecidos no Brasil durante o último quarto do século XIX e primeiras décadas do XX, inclusive produzindo importantes encomendas de pinturas de história regionais. Estudou na Academia Imperial de Belas Artes, deixando a escola para juntar-se ao grupo de pintores liderado por Georg Grimm, com o intuito de pintar ao ar livre, fora dos moldes de ateliê propostos pela academia. Estudou na Itália por alguns anos, residindo primeiro em Roma, e fixando-se depois em Veneza. Em seu retorno, iniciou volumosa produção pictórica, que encontraria representação em diversas coleções públicas e privadas no Brasil.

Ventania é uma obra produzida no ano da chegada de Parreiras à Itália, em 1888. Nessa pintura, como sugere já o título, está interessado nos bruscos movimentos da natureza no momento que precede a tempestade. O céu carregado em cinza, e as árvores tornadas quase arcos, sugerem a enorme força do vento.

Apesar de representar um evento natural, espontâneo e efêmero, é possível perceber o cuidado de Parreiras na organização da sua composição. A linha do horizonte divide a tela perfeitamente ao meio e delimita duas zonas cromáticas distintas. Cada uma é orientada a partir de movimentos coordenados de grandes diagonais, que reforçam a impressão de vigoroso movimento. A parte inferior é ainda composta por pequenas diagonais continuamente entrecortadas, ortogonais à grande diagonal dessa parte, mas paralela à diagonal da parte superior, o que ajuda a unificá-las em um todo harmônico. Ainda corroborando para esse jogo de tensões, Parreiras executou a tela com pinceladas carregadas de tinta, traço que aumenta a vibração e a impressão volumétrica da pintura. No solo, no canto inferior esquerdo, o artista pintou uma mulher encurvada e de costas para o sublime evento, que apenas o observador do quadro tem o prazer e a segura tranquilidade de ver.



ELISEU VISCONTI

TORSO DE MENINA

c. 1895

Óleo sobre tela

76 x 63 cm

Doação de Julieta de Andrada Noronha,
1965

Eliseu Visconti

(Salerno, Itália, 1866 – Rio de Janeiro, RJ, 1944)

Visconti foi um artista com largo leque de atuação: pintura, decoração, artes gráficas e industriais. Estudou no Liceu de Artes e Ofício no Rio de Janeiro e na Academia Imperial de Belas Artes, de onde saiu para estudar no chamado Ateliê Livre, composto de vários artistas independentes. Retornou mais tarde à Academia, já transformada em Escola Nacional de Belas Artes, depois do advento da República. Obteve nela o Prêmio de Viagem, que lhe permitiu estudar na França, Espanha e Itália. Desde então, produziu pinturas de todos os gêneros, inclusive decorativas, em diversos edifícios públicos – como o Teatro Municipal do Rio de Janeiro –, além de criar composições gráficas para a imprensa em geral e desenhar objetos de uso cotidiano, como vasos, por exemplo.

Torso de Menina é uma obra feita durante o período de Visconti na Europa. Trata-se do que convencionalmente se chamava de “academia”, isto é, um estudo de nu, tomado do natural em aulas de modelo-vivo, executado a lápis ou, para alunos já avançados, a óleo, como é o caso dessa pintura. As “academias” eram o cerne e ápice do ensino tradicional nas academias de arte, e a coincidência dos seus nomes não é casual.

O período no qual Visconti estuda na Europa foi marcado pela reformulação de métodos e teorias de ensino. A presente pintura acompanha, de fato, essa transformação. O artista não utiliza aqui um dos modelos que foram predominantes durante vários séculos no aprendizado formal artístico. Em lugar de representar uma figura masculina branca, no topo de sua forma física, que deveria imitar, tradicionalmente, as poses grandiloquentes da estuária grega, ele escolheu pintar uma figura feminina, pré-adolescente, mestiça e de porte acanhado. A torção desajeitada de um corpo em franca mudança parece seguir a expressão da menina, cuja cabeça, bem mais âmbar que o resto do corpo, guarda algo também de desconcertado. Com ar de franco desconforto, o pintor faz da presença dessa jovem um potente estudo de alteridade artística.



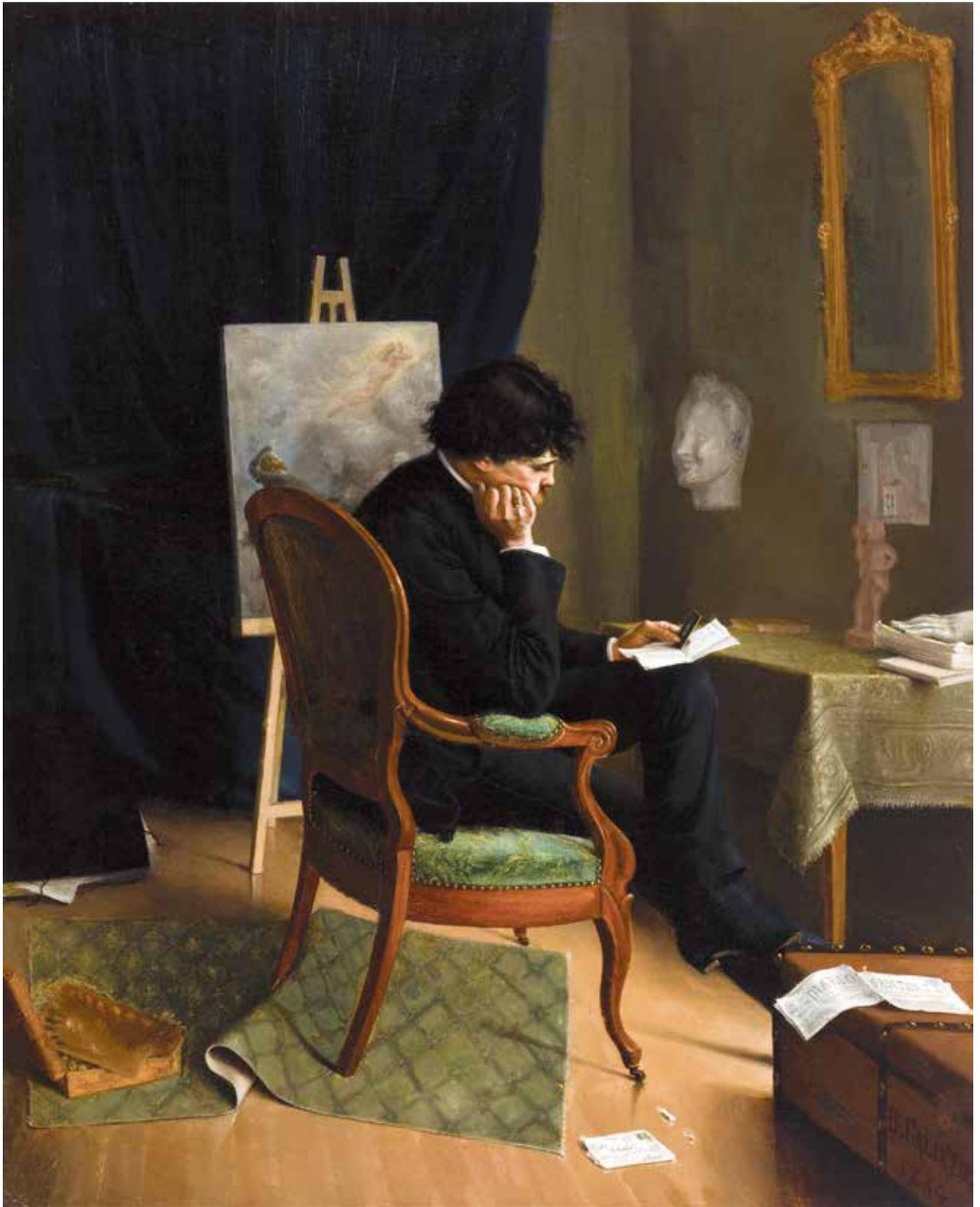
Benedito Calixto

(Itanhaém, SP, 1853 – São Paulo, SP, 1927)

Benedito Calixto nasceu e cresceu no interior do estado de São Paulo. Iniciou os estudos artísticos com seu tio, em Brotas. Um pouco mais velho, em Santos, estudou com Tomás Antônio de Azevedo, colaborando com este para a decoração de alguns edifícios. Entre 1883 e 1884, esteve na França para estudar desenho e pintura na Académie Julian, instituição bastante frequentada por vários artistas brasileiros. De retorno ao Brasil, recebeu suas primeiras encomendas de pinturas de história, de vistas e marinhas. Entre elas, inclui-se longa sequência de trabalhos que foram incorporados ao Museu Paulista.

Longe do Lar foi produzida durante os quase dois anos em que Calixto viveu em Paris. É uma cena de ateliê, na verdade, um autorretrato do artista em seu ateliê – subgênero frequente na produção de artistas nacionais e estrangeiros –, nitidamente executado a partir de fotografia. Talvez se trate de uma fotografia feita com a câmera que o próprio artista havia comprado ainda naquele ano.

No espaço representado, encontram-se todos os atributos que caracterizam a profissão do retratado, sua nacionalidade, bem como a justificativa do tema melancólico da pintura. Os atributos do pintor estão sinalizados pela paleta e a caixa de tinta no chão, o cavalete com a tela inacabada, as três pequenas esculturas, bem como a pequena pintura ou desenho pregado à parede. É um artista que fez uma pausa no trabalho. O jornal dobrado sobre a mala-baú apresenta frases escritas em português. O periódico é o *Diário de Santos*, cidade onde morava Calixto. Por fim, o apelo emocional que preenche essa pintura também é evidente. O motivo pelo qual o artista interrompe seu trabalho decorre de uma carta que recebe também do Brasil, cujo envelope, aberto, está jogado no chão. Mão sobre o rosto, profundamente contemplativo, ele olha para o texto e para uma pequena fotografia que parece trazer a imagem de sua mulher, provável autora da carta. A essa altura, Calixto já era de fato casado, e pai de três filhos, e a pintura parece ser a maneira mais poética de afirmar, por meio da pintura, a falta que os seus lhe faziam quando se encontrava em outro continente.



PEDRO PERES

FASCINAÇÃO

1909

Óleo sobre madeira

35,7 x 31,2 cm

Doação de Suzana Camará, em memória de seu pai Carlos Alberto Soares Moreira, 2005

Pedro Peres

(Lisboa, Portugal, 1850 – Rio de Janeiro, RJ, 1923)

Português de nascimento, Pedro Peres chegou ao Brasil ainda criança. Estudou no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e na Academia Imperial de Belas Artes. Aluno predileto de Victor Meirelles, viajou à Europa em 1879, após participar da Exposição Geral de Belas Artes com a tela *Elevação da Cruz* (hoje no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro), que teve positiva repercussão oficial. No Brasil, recebeu algumas encomendas oficiais e se dedicou à produção de pinturas de gênero, de retratos, além de ser professor de desenho.

Fascinação, uma pintura de gênero, é obra que data de 1909. Seu tema, entretanto, ainda ecoa os efeitos sociais da escravidão, abolida oficialmente no País em 1888. Traz abordagem de cunho crítico, também enfrentada por outros artistas da mesma geração, que se concentra em reflexões sobre distinção de classe e cor. O assunto que se anuncia no título da obra resume simplesmente o curioso estranhamento de uma criança ao olhar uma boneca. A criança negra mostra-se surpresa, inocentemente hipnotizada pela alteridade.

O espectador, todavia, compreende melhor as intenções do pintor ao tratar desse confronto. Peres representa duas realidades brasileiras distintas que, embora próximas na tela, são opostas em diversos níveis. Cada uma num canto da tela, um largo espaço as separa, simbolicamente representado pela fresta da porta entreaberta, que deixa entrever uma sala ao fundo, onde estão uma cadeira de balanço e estantes com livros. Tudo é apresentado em termos de oposição: a boneca é excessivamente arrumada e ornada, a criança veste uma roupa muito simples; a boneca está sentada, suspensa em uma cadeira, e, embora não toque o solo, está devidamente calçada, enquanto a criança, ereta, suporta seu próprio peso, tendo os “pés no chão”, descalços.



ESTÊVÃO SILVA

NATUREZA-MORTA

1889

Óleo sobre tela

80 x 36 cm

Compra do Governo do Estado de
São Paulo, 2001

Estêvão Silva

(Rio de Janeiro, RJ, 1845 – Rio de Janeiro, RJ, 1891)

Estevão Silva estudou na Academia Imperial de Belas Artes, com Agostinho da Motta, pintor também conhecido por ser um especialista em naturezas-mortas. Contudo, Silva ainda praticou o retrato e a pintura de história. Foi o primeiro artista negro a obter destaque na Academia do Rio de Janeiro, ganhando notoriedade a ponto de ser considerado um dos maiores pintores de natureza-morta do século XIX no Brasil.

A obra em questão foi produzida em 1889, mesmo ano em que Silva enviou 27 pinturas à Exposição Universal de Paris, destinadas a decorar o pavilhão brasileiro. Talvez se trate de um estudo preparatório para uma dessas obras, ou uma delas.

A composição é organizada como uma guirlanda em forma de “S” espelhado. Silva escolheu representar um cacho entrelaçado de papoulas roxas (flor muito cultivada, precisamente, para ornamentação, ou para extração de óleo e tinturas) e de limões-sicilianos (a despeito do nome, não são originários da Sicília). Realizou essa pintura sobre um fundo acinzentado neutro, moldando os elementos principais a partir de uma série de contrastes cromáticos: ao amarelo predominante dos limões responde o roxo ou magenta predominante das flores; ao reflexo rubro e alaranjados dos mesmos frutos, contrapõem-se algumas escalas de verde dos galhos e folhas.

Além dessas características, propriamente formais, a orientação vertical que o artista escolheu dar à pintura parece reforçar, mais uma vez, o seu aspecto sobretudo decorativo.



BELMIRO DE ALMEIDA

*ESTUDO DE NU DE MENINO
DE PERFIL*

1884

Carvão sobre papel

60,5 x 43,8 cm

Doação de Hércules Barsotti, 1999

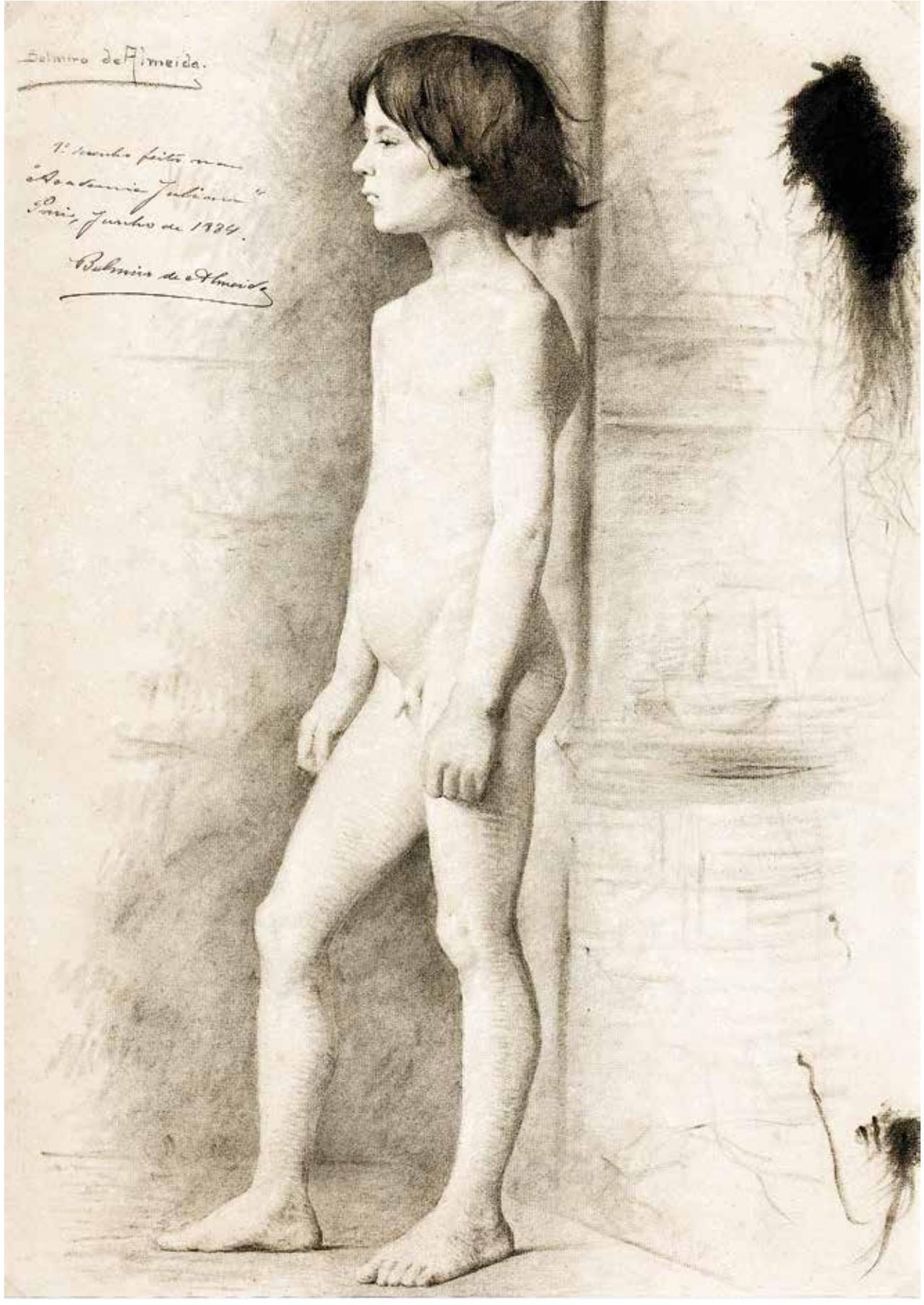
Belmiro de Almeida

(Serro, MG, 1858 – Paris, França, 1935)

Belmiro de Almeida é um dos artistas brasileiros mais interessantes da segunda metade do século XIX e início do século seguinte, apesar de ainda não ter sido suficientemente conhecido. Estudou no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, bem como na Academia Imperial de Belas Artes, além de também frequentar o Ateliê Livre, formado pelos artistas Henrique Bernardelli e Rodolpho Amoêdo. Viajou a primeira vez para a Europa em 1884, retornando quatro anos depois. Em seguida, passou a se dedicar a diversas experimentações artísticas, que incluíram a pintura, escultura e caricatura.

Estudo de Nu de Menino de Perfil é realizado com modelo-vivo pelo artista, em Paris, em junho de 1884. Segundo inscrição feita no próprio desenho, é o “1º desenho feito na ‘Academia Julian’”, uma escola de arte privada e largamente frequentada por artistas estrangeiros que residiam no período em Paris. De algum modo, próximo da pintura de menina, feita por Eliseu Visconti (reproduzida também neste livro), esse desenho representa uma figura humana fora do “cânone” tradicionalmente estabelecido em academias europeias, isto é, a imagem masculina, no ápice de sua forma física. Nessa imagem, o exercício proposto foi o de representar um menino, talvez um pré-adolescente. O ponto de vista tomado por Belmiro de Almeida é o perfil esquerdo do jovem, que permanece de pé, em posição escultórica: braços relaxados, pé e perna direitos levemente avançados e relaxados, pé e perna esquerdos tencionados, definindo o centro de gravidade.

O artista parece ter usado um carvão relativamente fino, tendo-o desgastado em uma mancha do lado direito do desenho. A mesma mancha provavelmente serviu como recurso para impregnar os dedos de Almeida com matéria, que os utilizou como esfuminho sobre o desenho – técnica recorrente em desenhos feitos a carvão, como é o caso dessa “academia”.



Eulimiro de Almeida.

1.º desenho feito com
"Acetato de Zinco"
Paris, Junho de 1924.

Eulimiro de Almeida

SOUZA PINTO

LE BAQUET DE BLEU

[*O Balde de Anil*]

1907

Óleo sobre tela

78 x 62,5 cm

Incorporada ao acervo, 1913

Souza Pinto

(*Angra do Heroísmo, Portugal, 1856 – Finistère, França, 1939*)

Souza Pinto foi um pintor português que iniciou sua formação artística na Escola de Belas Artes da cidade do Porto. Obteve o Prêmio de Viagem daquela instituição, e partiu para Paris em 1880. Estudou na École des Beaux-Arts, onde provavelmente teve contato e se tornou próximo de alguns pintores brasileiros que lá também estudavam, como é o caso de Almeida Júnior. Expôs regularmente nos Salões anuais, demonstrando preferência por reproduzir temas campestres, vinculados à representação naturalista de tipos humanos e paisagens. Estabeleceu longa carreira entre a França e Portugal, também em exposições individuais com o intuito de vender seus trabalhos em outros países, incluindo o Brasil.

O Balde de Azul ou *O Balde de Anil* foi comprado em uma dessas ocasiões. Em 1912, Souza Pinto apresentou dezenas de suas pinturas no Rio de Janeiro e em São Paulo. A obra foi adquirida pelo Governo do Estado de São Paulo e incorporada imediatamente à coleção pública de arte.

Apesar de parecer, num primeiro momento, uma pintura que representa uma lavadeira – uma bretã, da região noroeste da França –, trata-se na verdade de uma tingidora. O anil no balde era (e ainda é) muito utilizado para o tingimento de tecidos em algodão, entre outros materiais. Souza Pinto concentrou toda a narrativa da pintura na figura feminina e em seus acessórios. Para tanto, utilizou o carrinho de madeira, o corpo ereto e o braço obliquamente esticado da mulher para formar um perfeito triângulo, que encerra num ciclo visual e imaginativo os passos do tingimento que está prestes a acontecer.

Reforçando a iminência desse processo, na parte inferior e no primeiro plano da tela, o artista cria uma clareira terrosa no pasto até então verde, do lado direito do riacho, realçando, com a ajuda do amarelo da palha, o aspecto cintilante do azul-anil que preenche o balde. Esse objeto está, a propósito, posicionado no exato centro vertical da tela. O pano branco que tomba das mãos da mulher reforça a verticalidade da tela e conduz continuamente a atenção do observador para o balde azul, que dá título à tela.



ERNEST ANGE DUEZ

EN REPOS [Descanso]

1891

Óleo sobre madeira

50 x 62 cm

Compra do Governo do Estado de
São Paulo, 1946

Ernest Ange Duez

(Paris, França, 1843 – Saint-Germain-en-Laye, França, 1896)

Duez trabalhou inicialmente em uma manufatura de seda, e iniciou seus estudos de pintura apenas aos 27 anos. Tornou-se amigo de artistas que vieram a se tornar bastante renomados, como os americanos John Singer Sargent e James McNeil Whistler. Pintor da geração dos impressionistas, Duez optou por técnica mais “acabada” e por representações realistas. Tornou-se conhecido pela produção de cenas humanas, especialmente circundadas pelas cinzentas paisagens marítimas da região da Normandia, no norte da França.

En Repos [Descanso] é uma pintura cuja inspiração vem do universo burguês da França do século XIX, e de seus hábitos. Uma dama, confortavelmente reclinada sobre uma poltrona, aproveita seu chá e a lareira no conforto de uma bela sala. A despeito da imposição de um tema, a pintura parece ser, entretanto, um verdadeiro estudo de superfícies, no qual se alternam diferentes formas e objetos “macios” e “duros”, que são modelados a partir de uma combinação virtuosa de diferentes pinceladas, acabamentos, e organização visual. Para os tecidos, tapetes, para o fogo da lareira, o artista investiu em pinceladas mais ralas, bastante soltas, mas ainda moduladas, sugerindo, em vários pontos, formas que quase beiram a abstração. Para os mármore, madeiras, metais, porcelanas, cristais, permanece mais atenção aos detalhes e ao alisamento das superfícies, construídas a partir de um tratamento mais linear do desenho e da fatura. Essa tensão entre “quentes” e “frios”, de algum modo, já simbolizada pela lareira, é visualmente organizada pela grande faixa negra do vestido da mulher, cintilada de laços azuis, que divide a tela diagonalmente ao meio. Na parte onde se encontram as superfícies “macias” da tela, tudo está organizado com linhas oblíquas, círculos (do leque), curvas e contracurvas (dos tecidos). Na parte onde estão as superfícies “duras”, uma sucessão de retas, retângulos e linhas verticais, que acompanham uma passagem abrupta de zonas de cor bem delimitadas: do branco ao vermelho; deste, ao azul; e deste ao preto.



NICOTA BAYEUX

COEUR MEURTRI [Coração Ferido]

c. 1913

Óleo sobre tela

87 x 67 cm

Compra do Governo do Estado, 1913

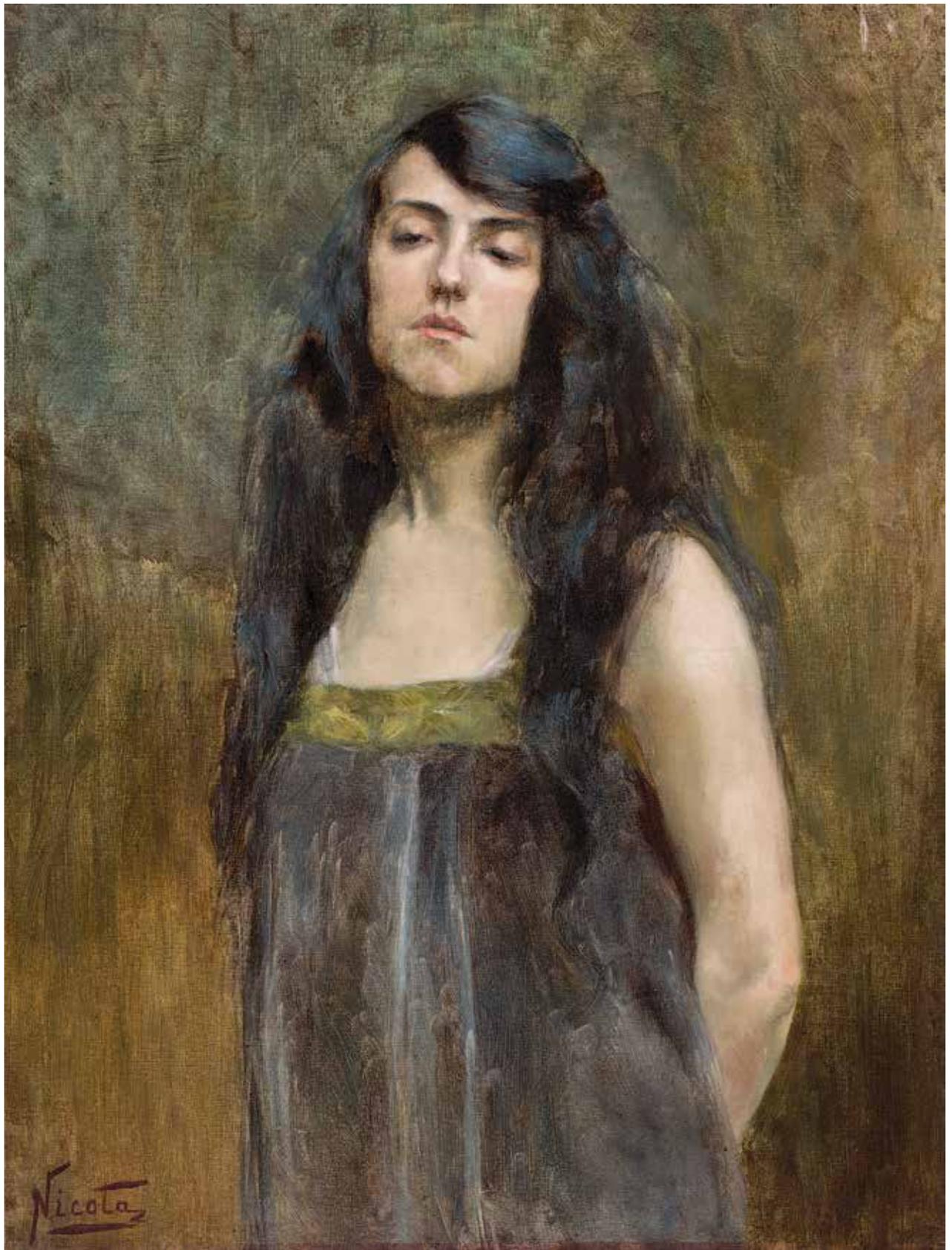
Nicota Bayeux

(Campinas, SP, 1879 – Campinas, SP, 1923)

Natural de Campinas, Bayeux estudou inicialmente com o pintor Carlo de Servi, em São Paulo. Pouco antes ou logo após casar-se, morou por algum tempo em Paris, estudando na Academia Julian. Retornou ao Brasil em 1914, após o início da Primeira Guerra Mundial. Muito pouco é ainda conhecido sobre a vida dessa artista, como também acontece com outras artistas brasileiras do final século XIX e início do XX.

Coeur Meurtri [Coração Ferido] foi comprada pelo Governo do Estado de São Paulo, em 1913, após ser apresentada na Segunda Exposição Brasileira de Belas Artes. É um trabalho feito no período em que a artista estava na França, provavelmente pintado nas aulas da Academia Julian, onde Bayeux estudou com Tony Robert-Fleury e Jean-Paul Laurens. Com efeito, apesar do título indicar um tema passional, associado à representação de uma pintura de gênero, a imagem é um estudo de modelo, no qual a indicação da paixão parece apenas se referir ao suposto estado de espírito incorporado pela mulher que posa. O resultado dessa pintura aproxima-se bastante dos exercícios tradicionais feitos em academias europeias, chamados de “estudos de expressão”, a partir dos quais eram propostos temas como “dor”, “agonia”, “satisfação”, para que os alunos praticassem a tradução dessas emoções em suas obras.

Numa visão quase fantasmagórica, Bayeux construiu uma imagem por meio de toques irregulares do pincel, que ora se embebe de uma tinta mais densa, ora bastante rala; ora alisa verticalmente a tela, ora a fricciona de maneira um pouco mais intensa. A paleta de cores é toda de tonalidades rebaixadas, que parecem se combinar com a imagem do olhar longínquo da modelo, na sugestão dos sofrimentos evocados pela imagem.



TÚLIO MUGNAINI

OUTONO

1925

Óleo sobre tela

179,5 x 145,5 cm

Doação do artista, 1928

Túlio Mugnaini

(São Paulo, SP, 1895 – São Paulo, SP, 1975)

Mugnaini estudou no Liceu de Artes e Ofícios da capital paulista, antes de começar a trabalhar como decorador, especialmente de igrejas. Em 1914, viajou para a Europa, tendo vivido primeiramente em Florença, Itália, e depois em Roma. De volta a São Paulo, recebeu o Prêmio de Viagem do Governo do Estado e viajou para Paris, estudando na Academie Julian. Residindo novamente em sua cidade natal, instalou o ateliê no famoso palacete Santa Helena, edifício na Praça da Sé frequentado por diversos outros artistas, e onde também lecionou pintura. Foi o segundo diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo, ocupando o cargo entre 1944 e 1965. *Outono* é uma obra que se reporta a um tema clássico da história da arte: as alegorias das quatro estações do ano. A pintura faz parte de um conjunto heterogêneo de obras, executadas em diferentes gêneros pictóricos, que Mugnaini produziu em 1925, algumas compondo a coleção da Pinacoteca. Nessa pintura, duas jovens nuas personificam a estação outonal, tomadas em sua relação com a fertilidade, a vida e a natureza. O balanço rítmico dos corpos articula uma sugestiva relação cíclica entre essas figuras, estabelecendo uma metáfora do tempo e das estações do ano, uma das quais elas próprias encarnam. Juntas, as jovens colhem frutos típicos de outono, como uvas e pêssegos. Uma delas, de costas, segura a cesta de frutas e um tecido, que cai verticalmente, dobrando-se ao chão; a outra, de frente, arranca os frutos, tendo o sexo encoberto pelo mesmo tecido. Ao fundo, o artista investiu numa paisagem azulada, marcada por zonas de perspectiva bem demarcadas e quase planimétricas, compostas de verdes, magentas e azuis, acrescentando à cena uma atmosfera etérea e onírica. Chama ainda atenção, nessa pintura, a combinação curiosa de um desenho rigorosamente construído e o uso de pequenas pinceladas fragmentadas que compõem a superfície dos corpos.



Clodomiro Amazonas

(Taubaté, SP, 1883 – São Paulo, SP, 1953)

Clodomiro Amazonas iniciou seus estudos em pintura ainda jovem, em sua cidade natal, já então relacionados à prática da restauração. Adulto, mudou-se para São Paulo, onde estudou com Carlo de Servi, trabalhando também como ilustrador. Relacionou-se com artistas e intelectuais paulistas do período, ajudando a fundar o Salão Paulista de Belas Artes, em 1934.

Quaresmeira Florida é obra assinada mas não datada, na qual Amazonas continua a afirmar a sua predileção pela paisagem, e a manter os mesmos postulados que o guiaram permanentemente na prática da pintura. Apesar de viver em São Paulo durante o período de surgimento da geração modernista, estabelecendo contato direto com vários artistas que integraram esse grupo, ele se manteve fiel a uma produção de raiz naturalista.

Quaresmeira Florida guarda certo frescor da pintura ao ar livre, na qual o enquadramento aparentemente desprezioso da paisagem parece se impor por sobre qualquer escolha de composição mais detida. Uma enorme massa de diferentes verdes domina a tela. São compostas por notações relativamente simples e por golpes calculados de diferentes pincéis, que sugerem o efeito pictórico apresentado pelas espécies de árvores representadas. Em meio a essa zona densa de verdes, dois pequenos episódios de ipê-roxos pontuam o centro e um dos cantos da pintura, oferecendo o primeiro contraponto para o equilíbrio relativo da composição, continuado do lado esquerdo, com a gradação menos imponente de diferentes azuis da água, das montanhas e do céu.



Lopes de Leão

(São Paulo, SP, 1889 – São Paulo, SP, 1964)

Lopes de Leão dedicou-se desde jovem à pintura, em paralelo a seus estudos na Faculdade de Direito de São Paulo. Nessa cidade, participou de algumas exposições antes de iniciar uma série de viagens à Europa, a fim de estudar pintura e gravura, algumas das quais financiadas pelo programa de Pensionato Artístico oferecido pelo Governo do Estado de São Paulo. Residiu em Florença, Itália e Paris na França, e viajou para vários países, como Alemanha e Bélgica. Em sua volta definitiva a São Paulo, ajudou a fundar a Sociedade Paulista de Belas Artes, e tornou-se diretor da Escola de Belas Artes de São Paulo. Foi nomeado, em 1939, o primeiro diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Inverno em Munique é uma pintura que se coloca um pouco à margem na produção de Lopes de Leão. Com uma paleta sempre densa, marcada pelo uso frequente de cores em um leque cromático predominantemente quente, o artista se viu com frequência bastante interessado nos efeitos de luz e sombras coloridas (sobretudo azuis) em paisagens rurais e marítimas, confessando suas dívidas para com o legado das gerações pós-impressionistas do final do século XIX e início do XX. De fato, é raro ver no conjunto de obras desse artista o uso de negros ou de combinações “acromáticas”. Uma das exceções conhecidas é, justamente, a pintura do acervo da Pinacoteca. A cena representa uma *cour* – praça ou pátio interno formado pelo encontro ortogonal de edifícios – e foi pintada durante a viagem do artista à Alemanha.

Em lugar de uma natureza orgânica, a obra estrutura-se pelo cruzamento de verticais e horizontais levemente deslocadas, que se formam pelo alinhamento das janelas e portas, pelas duas grandes árvores no plano mais próximo e pelas figuras humanas de pé. Ao contrário de sua usual gama variada de zonas cromáticas, permanecem também duas cores predominantes: o branco da neve e os marrons. O espetáculo que parece interessar ao artista é, precisamente, o de uma atmosfera de luz difusa e indireta, que transfere a atenção à beleza das sutis modulações da neve, incomum a um brasileiro. Para representá-la, o artista não a trata apenas com tons de branco, mas com pequenas notas de violeta e cinza levemente amarelado.



ANTONIO ROCCO

OS MINEIROS

1905

Óleo sobre tela

111 x 132,7 cm

Doação de Raymundo Magliano Filho,
em memória de Raymundo Magliano,
2009

Antonio Rocco

(Amalfi, Itália, 1880 – São Paulo, SP, 1944)

Antonio Rocco iniciou seus estudos artísticos no Instituto de Belas Artes de Nápoles. Em 1913, mudou-se para o Brasil e se fixou em São Paulo, onde desde logo granjeou grande reputação. Começou a produzir suas pinturas e a dar aulas para os públicos masculino e feminino, em classes específicas. Expôs frequentemente no Rio de Janeiro e São Paulo, além de enviar obras para serem incluídas em mostras internacionais.

Os Mineiros é uma obra produzida e apresentada na Itália, no último ano de formação artística de Rocco. Assemelha-se em temática e tonalidades a outra obra do mesmo artista, também pertencente à coleção da Pinacoteca, cujo ingresso na coleção é bem mais antigo. A obra *Os Imigrantes* compõe com esta um conjunto de forte cunho social, que se atém às dificuldades das classes mais pobres italianas, que imigraram regularmente desde o fim do século XIX, para outros países. O Brasil, e, mais especificamente, São Paulo, foi um dos destinos mais procurados por esses imigrantes, que se aventuravam em atividades de pouca remuneração e alto risco.

Em *Os Mineiros*, Rocco não pintou apenas as relações complicadas de trabalho em uma mina, mas escolheu uma cena dramática. Um trabalhador acidentado está caído no chão. Talvez estivesse soterrado, já que um dos pés está descalço. É socorrido por outros homens, cujas posições na imagem sugerem um movimento crescente em forma de espiral. À medida que se afastam do centro dessa espiral, as demais figuras assumem reações gradualmente menos afetadas pelo infortúnio do acidentado.



TARSILA DO AMARAL

*ESTUDOS DE DOIS NUS
FEMININOS RECLINADOS*

1923

Grafite sobre papel

35,5 x 24,6 cm

Doação da Família Tarsila do Amaral,
1973

Tarsila do Amaral

(Capivari, SP, 1886 – São Paulo, SP, 1973)

Tarsila do Amaral começou seus estudos de escultura e pintura em 1916, em São Paulo. Entre 1920 e 1922, viajou a Paris, onde estudou na Academie Julian. Embora não tenha participado diretamente da Semana de Arte Moderna de 1922, Tarsila aproximou-se do grupo modernista, tornando-se um de seus membros mais destacados. Em 1923, novamente em Paris, entrou em contato com vários artistas e intelectuais destacados de sua geração, alguns dos quais viriam ao Brasil para excursões em sua companhia. O período em que foi casada com o poeta Oswald de Andrade tornou-se um dos mais frutíferos de sua carreira, quando produziu algumas de suas obras mais conhecidas, como *Antropofagia* e *Abaporu*.

Dois Nus Femininos Reclinados é um dos muitos estudos e desenhos a grafite que se conhece de Tarsila. Foi elaborado no Brasil, após a chegada de sua primeira estada em Paris, onde pôde desenvolver uma série de experimentações, alternadas ora em relação a contribuições de artistas vanguardistas, ora a modelos mais tradicionais de ensino, que incluíam o estudo do nu. Os dois estudos de corpo feminino dividem o espaço da folha com três outras figuras: dois sólidos, e o que aparenta ser um estudo notacional de paisagem. O nu na porção inferior da superfície é claramente uma variação do outro que está acima, mais acabado e estruturado.

A figura é representada sentada, com as pernas cruzadas, levemente reclinada em direção à lateral, posição dada pelo movimento de apoio que executa o braço direito, cujo suporte a artista não quis, contudo, desenhar. Apesar da aparente naturalidade da pose, o desenho está longe de ser um estudo naturalista do modelo-vivo: além do rosto sem feições, o resto da figura é composto de linhas retas curtas e interrompidas, alternadas em poucas zonas por arcos. Mais do que apenas simplificar o corpo feminino, a artista parece querer contê-lo e encerrá-lo numa forma que assegura o seu domínio no processo de produção poética.



LASAR SEGALL

MENINO

c. 1923

Óleo sobre cartão colado sobre
aglomerado

70,3 x 50,6 cm

Doação da Família Azevedo Marques,
1949

Lasar Segall

(Vilna, Lituânia, 1889 – São Paulo, SP, 1957)

Integrante de uma família de origem judaica, Segall nasceu na atual Lituânia, onde começou seus estudos artísticos, em 1905. Continuou posteriormente sua formação em Berlim e Dresden, Alemanha, inaugurando suas primeiras exposições individuais. Veio a São Paulo pela primeira vez entre 1912 e 1913, retornando em seguida à Europa, onde, anos depois, ajudou a fundar o grupo de pintores expressionistas chamado Dresdner Sezession. Em 1923, estava mais uma vez em São Paulo, onde então fixaria residência tornando-se um dos principais articuladores da geração modernista no País.

Menino é uma pintura realizada aproximadamente no período em que Segall decidiu se mudar em definitivo para São Paulo. A obra está envolta em uma atmosfera de dramaticidade e tensão. Alguns autores aludem à experiência que o próprio artista vivenciou com as violências da Primeira Guerra Mundial, assunto que se tornaria recorrente em sua trajetória. Composto com pouquíssimos recursos plásticos, o quadro combina o peso simbólico de tintas terrosas e azuis enegrecidos com o desenho tenso de um menino que se senta encolhido sobre uma cadeira e repousa suas mãos sobre os joelhos. A criança fita com gravidade o observador, estabelecendo uma relação ao mesmo tempo íntima e incômoda, e tornando-o cúmplice de um episódio cujo conteúdo desconhecemos.





LASAR SEGALL

EMIGRANTES III; 1936 ; Areia e óleo sobre tela; 86 x 197,7 cm; Compra do Governo do Estado de São Paulo, 2012

Emigrantes III revela o interesse crescente que Segall demonstrou ter, desde os anos 1920, na temática do êxodo das populações judaicas, sua própria condição de vida a partir de 1906. A obra faz parte de uma longa série produzida pelo artista nesse sentido, marcada, todavia, nos anos 1930, por abordagem menos radical e experimental. Nesse período, suas figuras são mais realistas, modeladas de maneira diversa do período expressionista. Esse parece ser um aspecto característico dos quatro anos em que Segall viveu em Paris, entre 1928 e 1932, quando entrou em contato com artistas que, como Picasso, então se dedicavam ao que se convencionou chamar de “retorno à ordem”.

O tratamento sóbrio e a concretude matérica de *Emigrantes III* (obra na qual Segall adiciona areia e serragem às tintas como maneira de produzir um relevo de fato volumétrico) evidenciam o diálogo com a escultura, também praticada pelo artista nos anos 1930.



Cinco figuras tratadas escultoricamente estão, com efeito, na mesma superfície da tela, embora pareçam fazer parte de distintos planos de perspectiva. A combinação dos gestos das mãos, de expressões faciais lânguidas, e da variação limitada da paleta, que se concentra em um sóbrio tom sépia, reforçam o aspecto melancólico da obra. Um idoso, dois homens, uma mulher e uma criança sugerem os membros de uma família patriarcal, e lembram a origem judaica do artista. Algumas das figuras pintadas são do seu círculo próximo, também representadas em outras de suas obras. A mulher, ao centro, lembra a figura de Lucy Citti Ferreira, pintora, modelo e colaboradora de Segall. O senhor de vasta barba está em outras pinturas, como em *Meus Avós* ou *Velhice*. Juntas, não parecem transmitir apenas a condição inicial de deslocamento dos imigrantes, mas se apresentam como uma metáfora das experiências do próprio Segall.

JOHN GRAZ

SEM TÍTULO

Gesso

87,5 x 101,5 cm

Doação do Instituto Lina Bo e

P. M. Bardi, 2000

John Graz

(Genebra, Suíça, 1891 – São Paulo, SP, 1980)

John Graz iniciou, em 1908, seus estudos em arquitetura e decoração na Escola de Belas Artes de sua cidade natal. Entre 1911 e 1913, estudou na Escola de Belas Artes de Munique, e, de 1913 a 1915, mais uma vez em Genebra, onde conheceu os artistas brasileiros Antonio Gomide e sua irmã, Regina Gomide, com quem se casou. Morou ainda na França e na Espanha. Em 1920, mudou-se para o Brasil, participando, em seguida, da Semana de Arte Moderna de 1922. Nas décadas seguintes, projetou e executou trabalhos de decoração, arquitetura, mobiliário e demais objetos, além de continuar sua produção plástica e gráfica.

A obra em questão, embora não esteja intitulada, tem um tema claro: representa um caçador em ação, cuja interação com a ave do seu lado direito, que agarra com uma mão, e sua torção em direção ao antílope do lado esquerdo, que também quer alcançar, é sutilmente explorada por Graz como a de um vigoroso balé. A rítmica e o potente movimento da obra se apresentam por meio da combinação das indicações de tensão muscular da figura masculina seminua e do mamífero, e das diferentes diagonais desenhadas por seus corpos e pela lança. O púbis do caçador, no centro da composição, é o ponto concêntrico da composição, a partir do qual vetores de movimento partem em direção às extremidades do relevo.

Mesmo que essa obra não seja datada, a síntese de formas feita pelo artista lembra as suas dívidas para como o *art déco* do início do século, do qual foi, ao lado dos irmãos Gomide, um dos introdutores em São Paulo.



REVOLUÇÃO DE 1932
 Década de 1930
 Gesso
 67,8 x 57 cm
 Doação de Fulvia Leirner e
 Adolpho Leirner, em homenagem a
 Marcelo Mattos Araújo, 2009

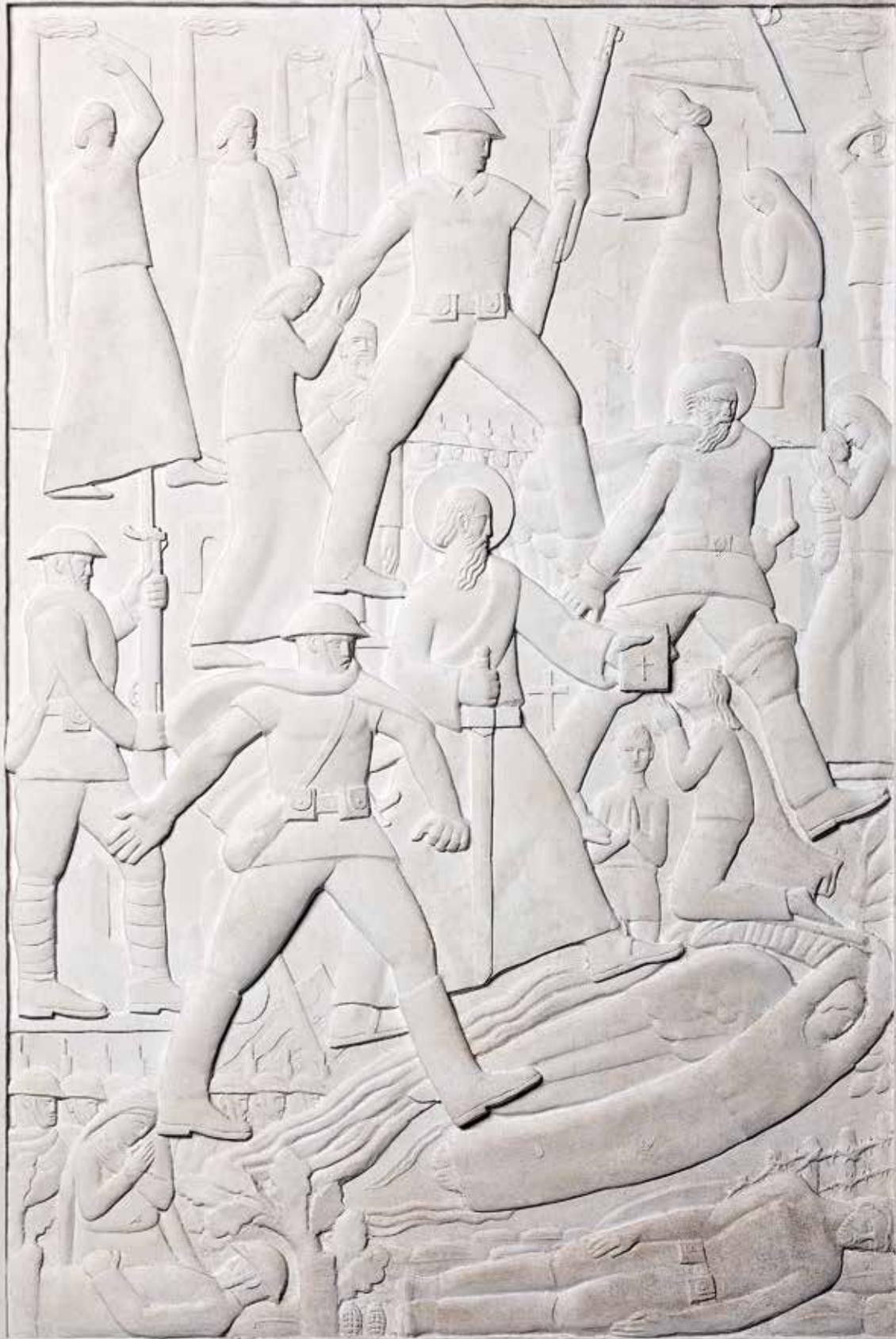
Antelo Del Debbio

(?, Itália, 1901 – ? 1971)

Antelo Del Debbio nasceu em Viareggio, província florentina, imigrando com a família ao Brasil ainda pequeno, em 1904. Seu pai era construtor do escritório do arquiteto Ramos de Azevedo, para o qual colaborou por diversas vezes. Foi estudar em Lucca, Itália, na década de 1920, onde conheceu o artista Fúlvio Pennachi. Comerciante de mármore e proprietário de uma oficina de arte funerária, trabalhou sobretudo com escultura, técnica a partir da qual legou vários monumentos públicos, em granito e bronze, em cemitérios de São Paulo.

Revolução de 32 é um relevo em gesso que representa um dos maiores conflitos civis bélicos da história do Brasil, estabelecido, inicialmente, entre uma elite paulistana deposta do poder presidencial, à qual se uniram outros segmentos regionais, e o grupo formado após a ascensão de Getúlio Vargas, amplamente suportado por militares.

Representando heroicamente o lado paulista, a obra mescla o tema bélico à iconografia cristã, cujos mártires e símbolos parecem se juntar e suportar as ações de resistência local. Assim, no centro da obra, as figuras semelhantes e rítmicas dos dois soldados, que energizam e movimentam a composição, emolduram compassadamente a provável imagem do apóstolo São Paulo, sugerido pela espada e pelo evangelho, seus atributos iconográficos tradicionais. A alusão parece garantir a legitimidade da causa, em uma dupla esfera, terrestre e espiritual. O próprio apóstolo torna-se, a propósito, agente do movimento e alegoria do estado de São Paulo. Além dele, um anjo que voa e acompanha o grupo e uma figura feminina em prantos, em alusão à virgem ou à maternidade, ocupam também o espaço da representação. Um pouco mais ao lado, uma figura de bandeirante – importante para a invenção de uma história nacional gloriosa, que teria passado pelo empenho paulista – também segue o grupo com o vigor de largas passadas. A síntese geométrica dos corpos, efetuada por Debbio, assim como aquela realizada por John Graz, continua a sugerir seus vínculos com as investigações do *art déco* e suas conexões diretas com a decoração, no início do século XX. Imagina-se que a obra foi motivada para se tornar uma peça em bronze para um túmulo ou memorial, aparentemente nunca realizados.



NO CAFEZAL

c. 1930

Óleo sobre tela

100 x 138 cm

Compra do Governo do Estado
de São Paulo, 1951

Georgina de Albuquerque

(Taubaté, SP, 1885 – Rio de Janeiro, RJ, 1962)

Georgina de Albuquerque iniciou seus estudos em Taubaté, com o pintor Rosalbino Santoro. A partir de 1904, frequentou a Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Em 1906, casou-se com o pintor Lucílio de Albuquerque, com quem viajou a Paris, para continuar sua formação artística. Permaneceram na França até 1911. De volta ao Brasil, além de expor regularmente suas obras, tornou-se professora e, mais tarde, a primeira diretora mulher da Escola Nacional de Belas Artes.

No Cafezal é uma obra realizada já no período em que a artista leciona na Escola. A pintura atesta a absorção que fez dos recursos das pinturas impressionistas e pós-impressionistas, elaborados desde o último quarto do século XIX e início do XX. A influência permanece, de fato, em outras obras de Georgina. Trata-se de uma imagem que resgata a cultura cafeeira às suas raízes paulistas, a despeito de ter, desde muito jovem, se mudado para o Rio de Janeiro. Esse afastamento talvez seja o que tenha levado a artista a explorar uma cena aparentemente tranquila, que contrasta com a realidade assoladora do trabalho na lavoura. Com as extremidades de suas enxadas deitadas ao chão, todas as nove figuras, compostas predominantemente de mulheres, parecem sugerir demasiada tranquilidade e facilidade em seus trabalhos. Apenas o homem em primeiro plano repousa.

Apesar de representar um tema contemporâneo, que também interessou a outros artistas no Brasil, a abordagem quase idealista, isenta a pintura de qualquer crítica social, permanecendo apenas uma cena de gênero. A obra ganhou o *Prêmio Fernando Costa*, no 13º Salão Paulista de Belas Artes, em 1941.



Fulvio Pennacchi

(Villa Collemandina, Itália, 1905 – São Paulo, SP, 1992)

Fulvio Pennacchi nasceu na região da Toscana, na Itália, mudando-se em 1924 para Lucca, onde começou sua formação no Instituto Real de Belas Artes. Em 1929, fixou-se em São Paulo, dedicando-se a diferentes trabalhos. A partir de 1935, aproximou-se de membros do Grupo Santa Helena, composto em sua maioria de artista recém-imigrados, entre os quais Francisco Rebolo, também integrando outra associação, a Família Artística Paulista. Além de se dedicar à pintura em cavalete e muralista e à decoração, praticou com crescente interesse a cerâmica.

Paisagem com Figuras em Pé é uma obra exemplar dos interesses temáticos de Pennacchi em pintura. A partir da década de 1940, eles se firmavam, em conjunto ou em revezamento, na representação de assuntos religiosos, de imigrantes ou caipiras – estes dois últimos, por vezes, confundidos em suas obras. Na pintura, uma fila de interioranos (negros, mulatos, brancos) confraterniza, aparentemente após a missa. Um segundo grupo de pessoas, minúsculo, parece sair ou entrar da igreja, que ocupa o ponto mais alto da composição e ajuda a encadear a sequência de pequenos imóveis que sugerem a profundidade de campo na imagem. A obra é claramente estruturada a partir do sentimento e da intenção de simetria: duas mulheres no centro, dois trios em seus lados, e dois homens na extremidade. A mesma intenção se repete em vários pontos do quadro, encontrando, por fim, o espelhamento equilibrado de duas torres da igreja, ao fundo.

Sobre o espaço e o tempo na escultura, há diferença de expectativas tradicionais, a partir das quais a percepção total de uma escultura se dá pela movimentação do observador no espaço, compreendendo-a, sucessivamente, em diversos pontos de vista. Em muitos trabalhos de Camargo parece ser, a escultura que se investe de cinetismo, sem que o observador saia do lugar.

A presente obra lida, justamente, com essa questão. Feita inteiramente em mármore branco, assemelha-se, em sua verticalidade e seu afinamento, a um totem ou, ainda, a um pequeno obelisco. Mas, em lugar de versar com a firmeza estática (e simbolicamente perene) da coluna vertical, o artista lhe infunde dez cortes que estão, cada um, em relação de imediata continuidade com o anterior e o posterior. Cada módulo parece não apenas mudar paulatinamente de forma em direção ao seu vizinho, como parece ainda girar sobre o seu próprio eixo. Em lugar da escultura pedir que o observador gire em torno dela, é a obra que “gira” para ele. Trata-se, sem dúvida, de uma inversão de papéis, que mais do que questionar a relação sujeito-objeto na arte, abre para esse binômio novas possibilidades de fruição.



FRANCISCO REBOLO

PAISAGEM DO MORUMBI

1946

Óleo sobre tela

63,3 x 78,9 cm

Compra do Governo do Estado de
São Paulo, 1969

Francisco Rebolo

(São Paulo, SP, 1902 – São Paulo, SP, 1980)

Filho de imigrantes espanhóis, Francisco fez seus estudos artísticos iniciais na Escola Profissional Masculina do Brás, em São Paulo. Além de se dedicar à decoração de paredes, chegou a praticar profissionalmente o futebol. Em 1926, abriu um negócio de decoração, transferindo-o, quase uma década depois, para o palacete Santa Helena, quando começou a produzir suas primeiras pinturas e a se aproximar dos demais artistas imigrantes que também alugavam espaços no mesmo edifício. Com Fulvio Pennacchi, Aldo Bonadei e Mario Zanini, fez parte da Família Artística Paulista.

Em *Paisagem do Morumbi*, Rebolo ateve-se aos arredores do novo bairro onde escolhera morar, bastante afastado do centro de São Paulo – então lugar de reunião dos intelectuais e artistas da cidade. A pintura é representante do fim da primeira fase da obra do artista. Se, nas obras desenvolvidas desde 1930, percebe-se o seu interesse pelo detalhamento da paisagem e dos volumes que aumentam a impressão de profundidade, nessa imagem já podem ser vistos seus primeiros procedimentos no sentido de maior abstração das formas e síntese dos planos. Quase todos os elementos são compostos por zonas de cores plenas, relativamente simples, e a sensação de perspectiva vem mais por suas sobreposições do que pelo tratamento dos volumes. A obra anuncia o exacerbamento futuro dessa postura, marcada pela aproximação de Rebolo das tendências abstracionistas que, no Brasil, ganham muita força a partir dos anos 1950.



MÁRIO ZANINI

OLARIA

1942

Óleo sobre tela

33 x 46 cm

Doação de Lais Helena Zogbi Porto e
Telmo Giolito Porto, 2014

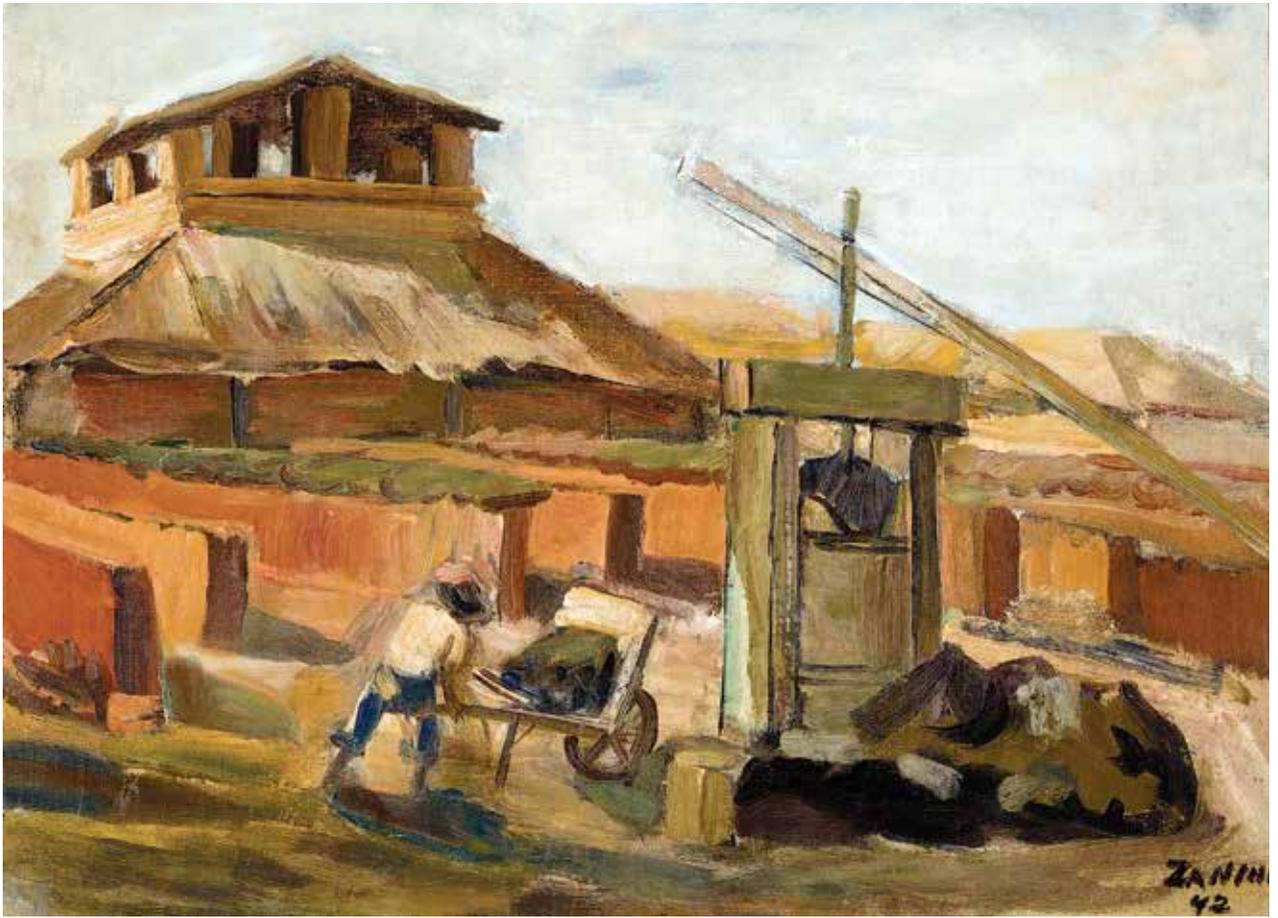
Mário Zanini

(São Paulo, SP, 1907 – São Paulo, SP, 1971)

Como Rebolo, com quem trabalhou em seu escritório, nos anos 1930, Mário Zanini também iniciou seus estudos artísticos na Escola Profissional Masculina do Brás. Foi letrista da Companhia Antártica Paulista antes de se matricular, em 1924, no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Na década de 1940, trabalhou na empresa de azulejos artísticos do artista Rossi Osir, quando começou a pintar e a realizar suas primeiras exposições individuais, vinculando-se futuramente ao Grupo Santa Helena.

Olaria é um trabalho que marca a fase inicial da produção pictórica do artista. Contudo, já expressa o interesse permanente que dedicou à representação de cenas do cotidiano da cidade de São Paulo, em seus pontos centrais ou periféricos, além da atenção dada a seus tipos humanos, por vezes representados em seus afazeres.

Concedendo pouco espaço à representação do céu, Zanini ateu-se, de fato, aos aspectos característicos de uma olaria – empresa destinada à produção de artefatos em barro e argila. Ao fundo, o barracão onde são modelados e armazenados os objetos, domina a cena, criando um primeiro jogo de diagonais que orientam o olhar do observador, logo direcionado às fileiras também inclinadas de tijolos que secam ao sol, com suas proteções características. Mais à frente, um trabalhador com seu carrinho de mão humaniza a cena. Ao seu lado, uma guilhotina. A imagem é inteiramente composta a partir de uma relação complementar de verdes e laranjas, que ajudam a dinamizar a composição e a representação do trabalho naquele ambiente, bastante característico da São Paulo da década de 1940, repleta de olarias que margeavam o Rio Tietê e o Rio Pinheiros.



LUCY CITTI FERREIRA

MATERNIDADE

1938

Óleo sobre papel

71 x 49 cm

Doação de Marcelo Mattos Araújo,
em homenagem à artista, 2004

Lucy Citti Ferreira

(São Paulo, SP, 1911 – Paris, França, 2008)

Lucy Citti Ferreira viveu sua infância entre Itália e França. Em 1930, começou seus estudos artísticos, no Havre, na França. Em Paris, entre 1932 e 1934, frequentou a Escola Nacional Superior de Belas Artes. Em 1934, fixou-se em São Paulo, onde entrou em contato com vários artistas, brasileiros e imigrantes, entre eles Lasar Segall, de quem seria também aluna e modelo para diversas obras. Participou e organizou várias exposições coletivas e individuais, nos anos seguintes. Mudou-se mais uma vez para a França, em 1947, participando, casualmente, de exposições artísticas no Brasil nas décadas subsequentes.

Maternidade é uma pintura elaborada 4 anos depois da chegada da artista ao Brasil, quando já estabelecia estreito contato e mantinha colaboração com Lasar Segall. A obra vincula-se, de fato, a temas e maneiras de compor bastante praticados pelo artista, especialmente durante os anos de 1930 e 1940. No entanto, a imagem é articulada a partir de um tipo de paleta muito característica a Ferreira nesses mesmos anos, na qual predomina uma combinação constante de rosas, marrons, negros e azuis acinzentados, aplicados por meio de pinceladas bastante visíveis e localmente ritmadas. A pintura reatualiza, na figura de uma mulher negra contemporânea que segura seu bebê no colo, um dos temas mais frequentes da história da arte: a Virgem com o menino Jesus. A combinação dessas duas figuras aparece em, pelo menos, dois outros trabalhos produzidos pela artista aproximadamente no mesmo período: em outra pintura a óleo muito semelhante à obra da Pinacoteca, intitulada *Mãe Negra*; e em um desenho a grafite e nanquim intitulado *Família*, no qual a artista adicionou à composição uma figura masculina.



ALDO BONADEI

VITRAL

1958

Óleo sobre tela

80 x 60 cm

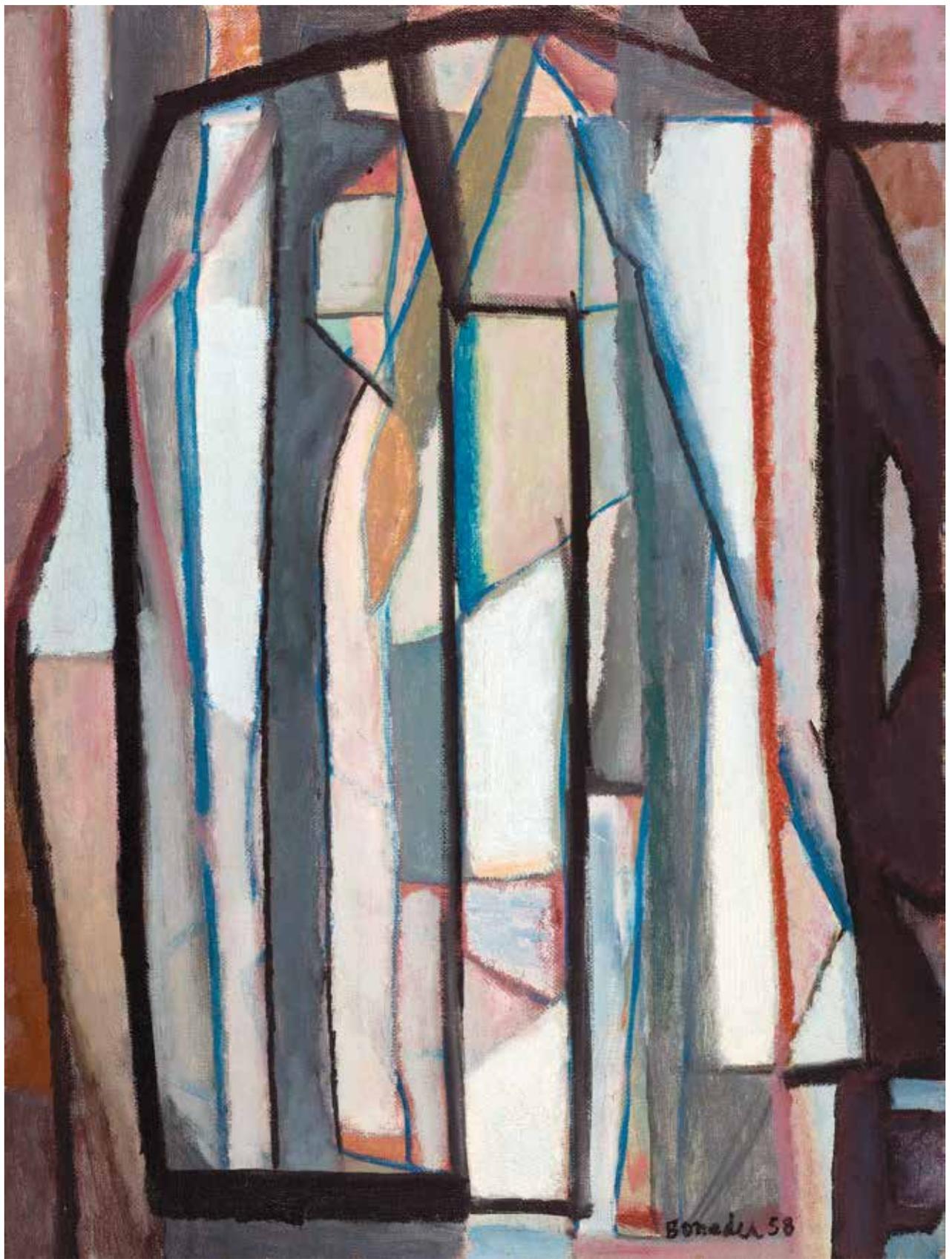
Transferência do Departamento de
Museus e Arquivos, 1986

Aldo Bonadei

(São Paulo, SP, 1906 – São Paulo, SP, 1974)

Filho de imigrantes que possuíam negócios de costura em São Paulo, Aldo Bonadei iniciou seus estudos artísticos com Pedro Alexandrino e Antonio Rocco, entre 1923 e 1928. Em 1930, viajou para a Itália, e estudou até 1931 na Academia de Belas Artes de Florença. De volta a São Paulo, integrou o Grupo Santa Helena, e fez também parte da Família Artística Paulista. Interessou-se bastante pelo estudo da música em sua relação com as artes plásticas, experiência que o levou a ser um dos primeiros artistas brasileiros a frequentar a abstração. Trabalhou com frequência no desenho de moda – em colaboração com os negócios de sua família – e figurino para teatro. Foi professor na Escola Livre de Artes Plásticas, organizada pelo psiquiatra Osório César, no hospital psiquiátrico do Juqueri, em São Paulo, uma das primeiras experiências de escola de arte de princípios modernos na cidade.

Vitral é produzido num momento em que o artista realizava incursões na pintura abstrata. Em pleno período de atividade do movimento concreto no Brasil, corolário de um abstracionismo que se pretendia mais “impessoal” e “racional”, Bonadei procurou produzir uma pintura que, apesar de também abstrata, aflora relações notadamente subjetivas entre ritmos de cores e formas, numa orientação vertical predominante. Linhas negras de espessura e traçado irregulares são subdivididas por outras linhas coloridas, subordinadas e de menor espessura e presença. Estas, por sua vez, encerram zonas de cor em sua maioria representadas por brancos e beges. As diferentes vibrações e dimensões de cada dessas áreas de cores e linhas criam a sensação de planos alternados, que tendem a quebrar a planaridade da pintura. Reenviam o observador, assim, à experiência dos vitrais, por meio da qual a qualidade e intensidade cromática de cada zona (geralmente também delimitada por linhas negras) estabelece diferentes graus de luminosidade e profundidade.



Bonada 58

AXL LESKOSCHEK

BANANENVERKÄUFER

[*Vendedor de Banana*]

1942

Linoleogravura sobre papel

23,8 x 29 cm

Compra do Governo do Estado de
São Paulo, 2014

Axl Leskoschek

(*Graz, Áustria, 1889 – Viena, Áustria, 1975*)

Também pioneiro da gravura artística no Brasil, Axl von Leskoschek começou a estudar na Escola de Belas Artes de sua cidade natal, Graz, na Áustria, e ainda na Escola de Artes Gráficas em Viena, a partir de 1919. Realizou suas primeiras individuais a partir de 1921. No fim da mesma década, trabalhou como cenógrafo. Com a expansão nazista, foi para a Suíça e, em seguida, em 1940, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde, além de continuar seus trabalhos de gravura e ilustração, tornou-se professor, formando uma geração importante de artistas no Brasil, entre eles Fayga Ostrower, Ivan Serpa e Renina Katz. Em 1948, retornou para a Europa.

Vendedor de Banana é uma obra produzida no início da estadia de quase uma década do artista no Brasil. O contraste com a obra de Goeldi, anteriormente comentada, é patente. Se, na gravura deste último, predominam os negros de uma superfície quase inteiramente impregnada de tinta, na imagem de Leskoschek estão perfeitamente equilibrados brancos e pretos, não apenas nos preenchimentos das figuras, mas em seus contornos. Na imagem, todos os elementos parecem estar conectados e contidos, ordenadamente aglomerados, sem que nada queira escapar de suas bordas. E, no entanto, é investida de um jogo contínuo de diferentes temas, texturas, formas “positivas” e “negativas”: traços retos ou oblíquos, pontos, círculos ou quadrados, curvas e retas, natureza e arquitetura, realidade e fantasia. Nos extremos vibrantes do preto e branco que coexistem nessa gravura (mas também do trabalho e lazer), árvores de coração, um sol resplandecente, crianças a brincar, pedestre, ciclista e, claro, um vendedor de bananas, que caminha com seu carrinho de mão, definem uma cena na qual a euforia da vida parece ditar a sua tônica.



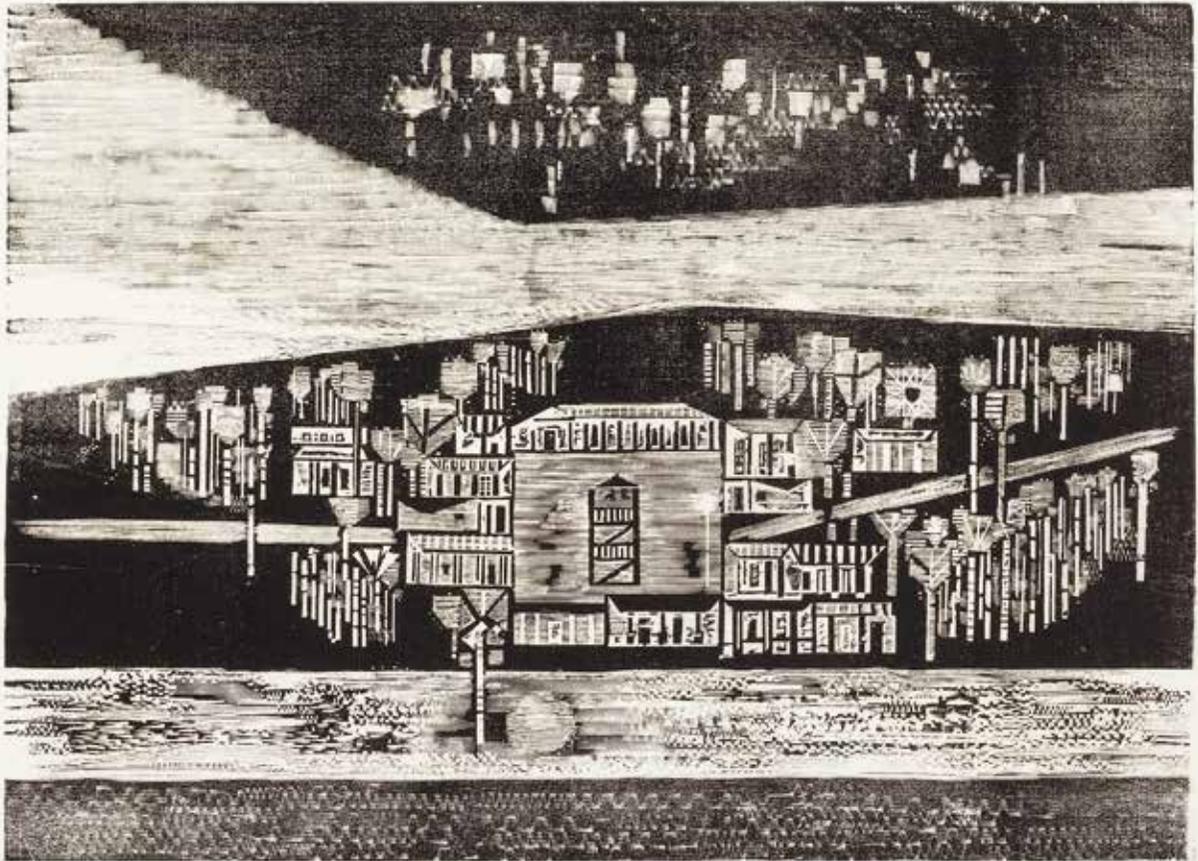
Lívio Abramo

(Araraquara, SP, 1903 – Assunção, Paraguai, 1992)

Outro pilar da difusão da gravura artística no Brasil, Lívio Abramo nasceu no interior, mudando-se em 1911, com a família, para a capital. No começo da década de 1920, começou a publicar suas primeiras ilustrações, entrando em contato com Segall, com a obra de Goeldi e, mais tarde, de Tarsila. Filiou-se ao Partido Comunista e dedicou-se integralmente ao sindicalismo. Alguns anos depois, voltou a gravar e a ilustrar obras de escritores brasileiros. Recebeu o Prêmio de Viagem no Salão Nacional de Belas Artes, e foi para Paris em 1951, onde ficou por 2 anos. No Brasil, foi premiado na 2ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1954. Deu aulas de gravura no MAM-SP, formando vários artistas destacados, como Maria Bonomi e Antonio Henrique do Amaral. Em 1962, mudou-se para Assunção, dirigindo, até o fim de sua vida, o Setor de Artes Plásticas e Visuais da Missão Cultural Brasil-Paraguai.

Paraguay inaugura o contato poético permanente que o artista teria com esse país. Quando produziu a gravura, em 1957, Abramo não havia ainda se mudado para Assunção. Entretanto, já em 1956, havia exposto nessa mesma cidade, produzindo em seguida algumas obras relacionadas à sua experiência local. A presente imagem é uma representante exemplar das investigações visuais que interessavam a Abramo no final dos anos 1950, especialmente relacionadas ao Paraguai. O motivo principal é uma leitura da paisagem urbana do país. A imagem é organizada por uma linha de terra que a corta ao meio. Na parte de cima, tem-se aparentemente a visão de uma rua, sucedida por uma sequência de construções sobre um morro e, mais acima ainda, o sol. Na parte inferior, o que parece ser o reflexo na água dos prédios em primeiro plano, todavia, é impressão desmentida quando se observa mais atentamente a gravura.

A permanência desse “parece ser” decorre de uma síntese difícil, mas conseguida por Abramo a partir desse período: ele estava cada vez mais interessado em conciliar uma imagem de inspiração figurativa a investigações de cunho abstrato, a partir das quais os objetos eram reduzidos a formas simples em que predominavam traços verticais ou horizontais. O estabelecimento de uma geometria orgânica cria, como em *Paraguay*, um jogo alternado de significados que se potencializam. Observando elementos específicos que têm aparência inteiramente abstrata, no conjunto, a visão que se têm devolve a certeza de uma referência do “real”, sem que a gravura se fixe numa única percepção assertiva do que pretende mostrar.



Woodcut

Parsons - 1866

TADASHI KAMINAGAI

MINEKO KAMINAGAI

Década de 1950

Óleo sobre tela

77 x 63 cm

Compra do Governo do Estado de
São Paulo, 2013

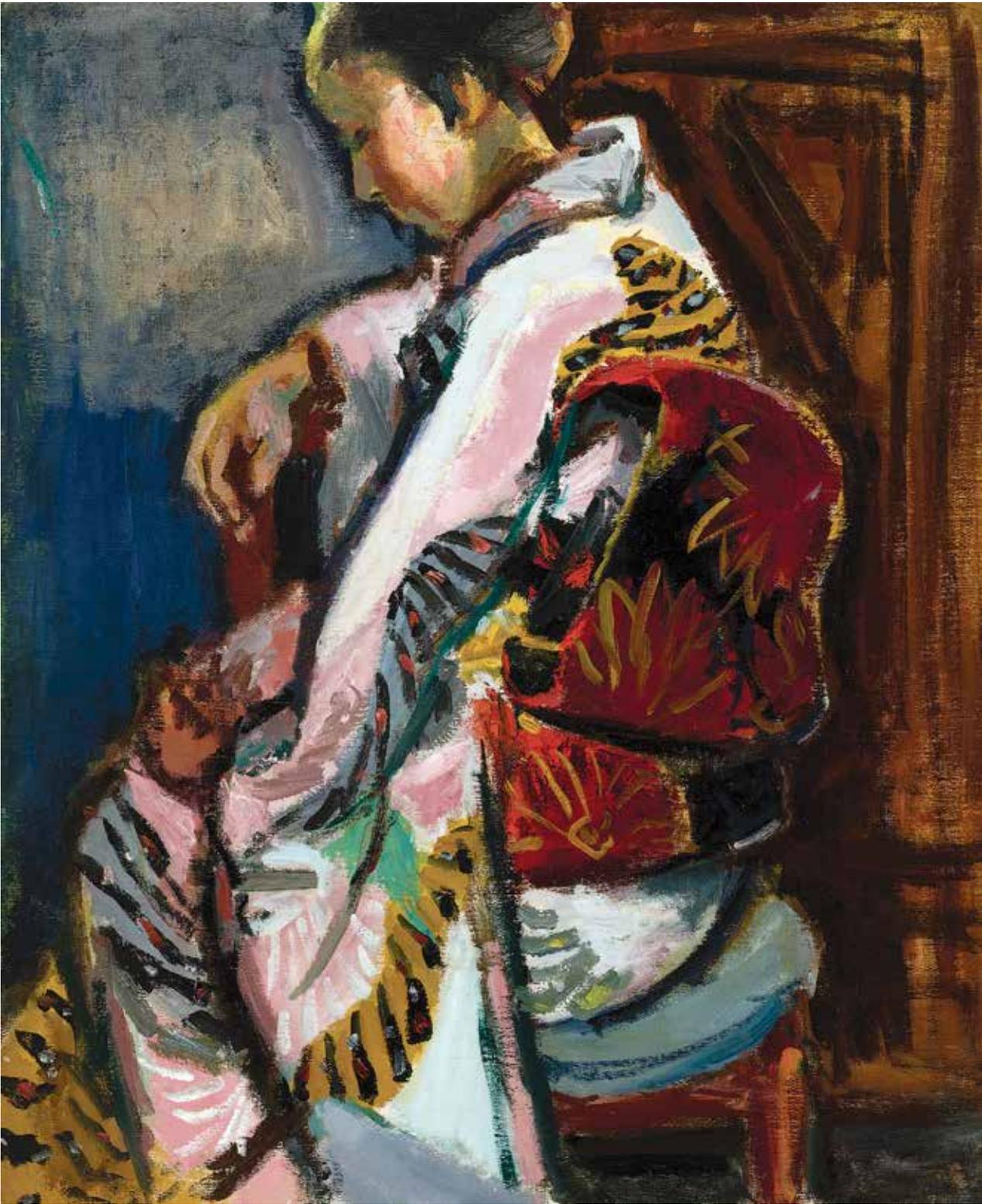
Tadashi Kaminagai

(Hiroshima, Japão, 1899 – Paris, França, 1982)

Tadashi Kaminagai, nascido no Japão, viveu naquele país até 1927, como monge budista, missionário e agricultor, viajando bastante. A partir de então, mudou-se para Paris, iniciando seus estudos artísticos com Tsugouharu Foujita. Participou de exposições naquela cidade, até retornar ao Japão, em 1938. No ano seguinte, após o irrompimento da Segunda Guerra Mundial, mudou-se para o Rio de Janeiro, aclimatando-se por intermédio de Portinari. Continuou a produzir e, também, a dar aulas. A partir de 1947, alternou residência entre Brasil, França e Japão.

Mineko Kaminagai foi produzida durante esse período. A obra representa a esposa do artista, com vestes tradicionais japonesas, o quimono, sentada em uma cadeira. Apesar de se tratar de pessoa íntima a Kaminagai, a pintura é menos um retrato do que um potente estudo de composição e cor, no qual trabalha com todo o leque de cores-pigmento primárias, a saber, amarelo, vermelho, azul, preto e branco.

A obra é construída apenas em dois planos: no primeiro, ocupando toda a extensão vertical à tela, está a imagem da mulher; no segundo, bastante próximo, o fundo. A partir da cisão operada pela figura de Mineko, o artista explora a oposição equilibrada de azuis e vermelhos, que dominam a impressão geral da pintura. No centro, como uma faixa oblíqua, o quimono branco está também impregnado de reflexos e sombras vermelhos e azuis. Ainda sobre essa zona, envelopada por uma grossa linha negra – que, a despeito de ser negra, vibra em cromaticidade –, Kaminagai insere cuidadosamente áreas de amarelo, a terceira e última das cores-pigmento primárias. No aparente silêncio e introspecção da modelo, a pintura muda fala, com efeito, por meio de todas as suas cores.



TOMOO HANDA

CAFEZAL

1952

Óleo sobre tela

65 x 53,3 cm

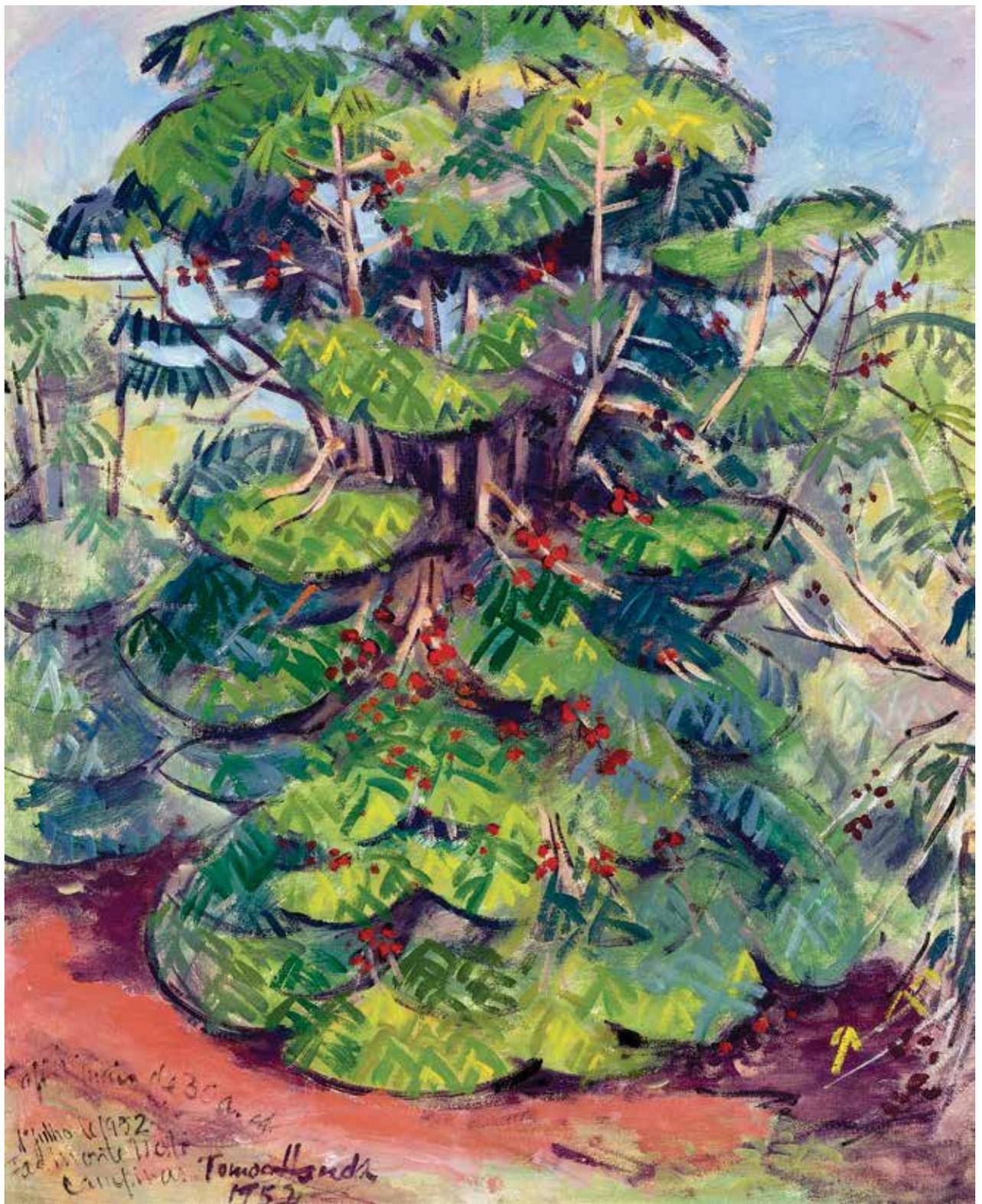
Doação de Lais Helena Zogbi Porto e
Telmo Giolito Porto, 2011

Tomoo Handa

(Utsunomiya, Japão, 1906 – Atibaia, SP, 1996)

Tomoo Handa nasceu no Japão, chegando ainda criança no interior de São Paulo, com a família, para trabalhar numa lavoura de café. Em 1921, na capital, estudou na Escola Profissional Masculina do Brás e, depois, na Escola de Belas Artes de São Paulo. Em 1953, fundou com outros artistas de origem japonesa o Grupo Seibi, período no qual começou a expor seus trabalhos. Participou da I Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, além de outras exposições importantes do período. Integrou ainda o Grupo Guanabara. Manteve-se invariavelmente ligado à tradição da pintura figurativa, produzindo, sobretudo, paisagens e retratos.

Cafezal é representante do primeiro gênero pictórico. A obra alinha-se a outras produzidas especialmente na década de 1950, por meio das quais o artista retoma, senão a sua relação afetiva, ao menos sua experiência direta vivida, quando criança, nas plantações de café. A despeito do título, que sugere a visão de uma plantação de café e suas longas e conhecidas perspectivas, a pintura concentra-se, de fato, em um único arbusto. Ainda claramente herdeiro das experimentações pós-impressionistas, Handa, que é sobretudo um pintor colorista, procede a uma calculada abstração das formas, criando zonas cromáticas de predominância de verdes que estão contidas em uma sucessão de formas geometrizadas. Assim, o pé de café corresponde, integralmente, à sobreposição de dois cones invertidos. Os ramos de cada um deles tornam-se, por sua vez, semicírculos ascendentes; e as folhas, pequenos traços diagonais. O dinamismo dessas formas e as suas interações – que se completam com o salpicamento de grãos de café sugeridos em vivo vermelho – agitam toda a imagem da árvore, conferindo-lhe forte caráter expressivo.



Café... 1430 A. M.
1952
Campinas Tomocallanda
1952

JORGE MORI

PONTE VELHA DE PINHEIROS

1945

Óleo sobre papel colado sobre compensado

36,5 x 56 cm

Doação do artista, 2010

Jorge Mori

(São Paulo, SP, 1932)

Também um artista de origem japonesa ligado à figuração, Jorge Mori começou cedo seus estudos artísticos, com Yoshiya Takaoka, desde logo expondo nacionalmente suas obras. Foi o pintor mais jovem a expor na I Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, passando também a integrar, nessa mesma década, o Grupo Guanabara. Em seguida, foi para Paris estudar pintura, experimentando diversas técnicas, como mosaico, afresco, têmpera. Nos anos seguintes, inaugurou um circuito internacional de exposições, obtendo, especialmente na França, diversas premiações. Nunca abandonou o interesse pela pesquisa das técnicas pictóricas.

Ponte Velha de Pinheiros é uma das primeiras pinturas produzidas por Mori, ainda muito jovem, com aproximadamente 12 anos, quando estava prestes a ingressar no ateliê de Yoshiya Takaoka, seu futuro cunhado. Como no caso de Handa, a pintura também lembra sua dívida para com alguns procedimentos herdados das investigações pós-impressionistas. É provável que tenha feito parte da sua primeira exposição individual, realizada em São Paulo, momento no qual suas pinturas e o seu talento precoce começavam a chamar a atenção de críticos e escritores de arte no Brasil, como Sergio Milliet e Mario Pedrosa.

A obra, composta por uma paleta bastante reduzida, guarda certo frescor da pintura ao ar livre. Em *Ponte Velha*, o jovem Mori parece estar, de fato, mais preocupado com o embate com a paisagem, do que com a busca de um equilíbrio cromático ou compositivo, aos quais seria ainda introduzido por seu primeiro professor. Se, por um lado, está patente o procedimento em boa medida exitoso a partir do qual o artista consegue reduzir os elementos representados a aparições essenciais, sem perder o naturalismo da cena, por outro, o pincel parece seguir ainda hesitante o olho na superfície da imagem, testemunhando empenho e dúvida de um artista em início de carreira.



PIQUES

1933

Óleo sobre tela

66 x 75 cm

Doação da Associação dos Amigos
da Pinacoteca do Estado, 2005

Benedito José Tobias

(São Paulo, SP, 1894 – São Paulo, SP, 1940)

Sobre Benedito José Tobias ainda são poucas as informações. Morto ainda jovem, foi um artista negro, dos poucos atuantes em São Paulo na primeira metade do século XX. Frequentou os ateliês dos pintores Hélio Seelinger e Torquato Bassi, dedicando-se especialmente à produção de paisagens, retratos, naturezas-mortas e figuras de negros, que tiveram boa recepção pela clientela paulista. Desde 1934, participou diversas vezes do Salão Paulista de Belas Artes.

Piques é uma pintura que representa alguns dos aspectos do centro da cidade de São Paulo, nos anos 1930. Atual Largo da Memória, no Anhangabaú, Piques era, no início do século XIX, o ponto de chegada de viajantes vindos de Pinheiros, Água Fria e Sorocaba.

A imagem é dividida em duas claras porções. Na inferior, que chama primeiro a atenção do observador, o pintor se interessa pelas diferentes formas dos telhados das casas e prédios do local, em seus aspectos desordenados e irregulares. Na parte superior, apesar de representar o assimétrico parque do Anhangabaú, permanece a sensação inversa: a do caráter ordenado do local. Todas as ruas dessa porção convergem para o canto superior direito da imagem, no qual, além do pintor adicionar o pitoresco grupo de homem e mulheres que se apressam para atravessar a rua, podem ser vistos ainda carros estacionados e as linhas do bonde, sinais de uma cidade que, em crescente expansão, reclamava os primeiros ganhos de sua modernização, a despeito da persistência dos sinais de precariedade evidenciados no primeiro plano, como se convivessem ali dois mundos em permanente contraste.



ARCANGELO IANELLI

RUA TABATINGUERA

1954

Óleo sobre tela

61 x 46 cm

Doação do Espólio do artista, 2011

Arcangelo Ianelli

(São Paulo, SP, 1922 – São Paulo, SP, 2009)

Arcangelo Ianelli iniciou ainda jovem seus estudos artísticos como autodidata. Em 1940, estudou na Associação Paulista de Belas Artes. Na mesma década, frequentou o ateliê de Waldemar da Costa, onde também estavam outros artistas, como Hermelindo Fiamminghi e Lothar Charoux. Integrou o Grupo Guanabara. Na década de 1960, viajou para a Europa com o Prêmio de Viagem do Salão Nacional de Arte Moderna. Além de artista, foi curador e membro de júri em mostras no país e no exterior. Sua trajetória artística conheceu mudança significativa, iniciada na pintura figurativa, passando pela abstração informal, pela abstração formal, e atingindo, por fim, a produção da escultura, também abstrata.

Rua Tabatinguera data do período em que Ianelli realizava suas primeiras exposições individuais em São Paulo e Rio de Janeiro, estando especialmente voltado à produção de marinhas, paisagens rurais e urbanas, grupo do qual essa obra é, portanto, um belo exemplar. A escolha de uma linha de horizonte alta, que não aparece nem mesmo na tela, caracteriza outras pinturas dos anos 1950, e já sinaliza a intenção de uma abstração crescente do espaço em direção a novas relações entre formas e cores. Mesmo que a identificação de objetos vistos em perspectiva conste ainda de maneira não sistemática nessa obra, já se percebe, com efeito, a simplificação das superfícies, texturas e formas (prédios, pessoas, carros, torres), reduzindo-as à essencialidade dos elementos geométricos, como triângulos, paralelepípedos, losangos, trapézios.

O tema – a representação de uma rua – parece importar muito menos do que a proposta de uma nova visualidade para esse lugar. Em sua fase figurativa, essa visualidade é impregnada de certo silêncio e uma vibração espiritual que cruzará, com efeito, toda a obra de Ianelli.



JEAN MANZON

*CENA URBANA NO VIADUTO
DO CHÁ, SÃO PAULO*

1950, ampliação de 2009

Fotografia analógica preto e branco –
ampliação sobre papel fibra

78,4 x 78,4 cm

Doação da Cepar Cultural Assessoria
de Projetos Ltda, 2013

Jean Manzon

(Paris, França, 1915 – Reguengos de Monsaraz, Portugal, 1990)

Jean Manzon nasceu em Paris. Iniciou sua carreira como repórter fotográfico na revista *Paris Soir*. Mudou-se para o Brasil em 1940, trabalhando nos *Diários Associados*, em especial na revista *O Cruzeiro*, propondo, com ela, significativa mudança visual na produção jornalística brasileira do período. A partir dos anos 1950, passou a produzir centenas de filmes documentários, e foi premiado com alguns deles em mostras internacionais. Retornou à Europa em 1968.

Cena Urbana no Viaduto do Chá faz parte de um conjunto de fotografias de Manzon produzidas no centro de São Paulo, na década de 1950. Se, em algumas, permanece o caráter claramente estudado da composição, nesta, tem-se a impressão de uma captação espontânea, a ponto de a perspectiva estar ligeiramente rotacionada em relação ao eixo vertical, como se o fotógrafo quisesse representar apressadamente o aspecto transitório do Viaduto do Chá, um dos lugares mais movimentados da cidade de São Paulo. Entretanto, a despeito das pessoas que passam do lado esquerdo, todos provavelmente transeuntes reais, a mulher repousada sobre o corrimão do viaduto – objeto voyeurista dessa imagem – aparece em outras de suas fotografias, o que parece garantir, também para essa imagem, o procedimento do “falso flagrante”, frequentemente realizado por Manzon. No fundo da imagem, à direita, pode-se ver o Edifício Matarazzo, atual sede administrativa da Prefeitura de São Paulo. Mais à frente, na altura da placa Ford, a Praça do Patriarca.



FERNANDO LEMOS

MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA,
PINTORA - TERCEIRO MOVIMENTO FORA DE REGISTRO

1949 – 1952

Impressão c. 2004

Fotografia analógica preto e branco –
saída digital sobre papel fotográfico

50 x 50 cm

Doação do artista, 2006

Fernando Lemos

(Lisboa, Portugal, 1926)

Fernando Lemos nasceu em Lisboa, Portugal. Entre os anos 1930 e 1940, estudou na Escola de Artes Decorativas Antonio Arroio e na Sociedade Nacional de Belas Artes. No início dos anos 50, produziu mais assiduamente a fotografia, interessando-se por abordagens surrealistas. Mudou-se para São Paulo em 1953. Trabalhou como desenhista, pintor e *designer* gráfico. A partir da década de 1960, tornou-se professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Foi também presidente da Associação Brasileira de Desenho Industrial.

Maria Helena Vieira da Silva, Pintora-Terceiro Movimento Fora de Registro é uma imagem que integra uma série de fotografias de intelectuais e artistas portugueses, tomadas durante o período da ditadura salazarista, na virada dos anos 40-50. Trata-se do núcleo inicial de fotografias que Lemos produziu depois de ter se dedicado, até então, à pintura, ao qual ele próprio atribuiu, posteriormente, um caráter de resistência política: um “procedimento de combate em atividade”.

Da Silva foi uma personalidade bastante conhecida no meio português do seu tempo. Radicada desde os anos 20 em Paris, e com uma produção internacionalmente difundida, a pintora foi captada em seu ateliê. Em procedimento comum a algumas das fotografias da série, mas também às produções dadaístas e surrealistas (que incluem solarizações, sobreposições, colagens), essa imagem também é produzida a partir da sobreposição de duas tomadas consecutivas, feitas sem retoques, em preto e branco. Em uma das exposições, a mais diáfana, a artista é vista de frente; em outra, em três quartos. Em ambas, permanece o ar enigmático da modelo, traço reforçado pela passagem abrupta de volumes do seu rosto e corpo a partir de uma única fonte de iluminação lateral.

A duplicação do “corte” efetuado pela fotografia e a coexistência de duas camadas nessa imagem pressupõem o questionamento não apenas do espaço e tempo – problematização que se esboça como metáfora do espaço cubista – mas, ainda, sobre a incapacidade de fornecer uma única imagem que resuma, sem equívocos, a existência de um sujeito.



FOTOFORMAS

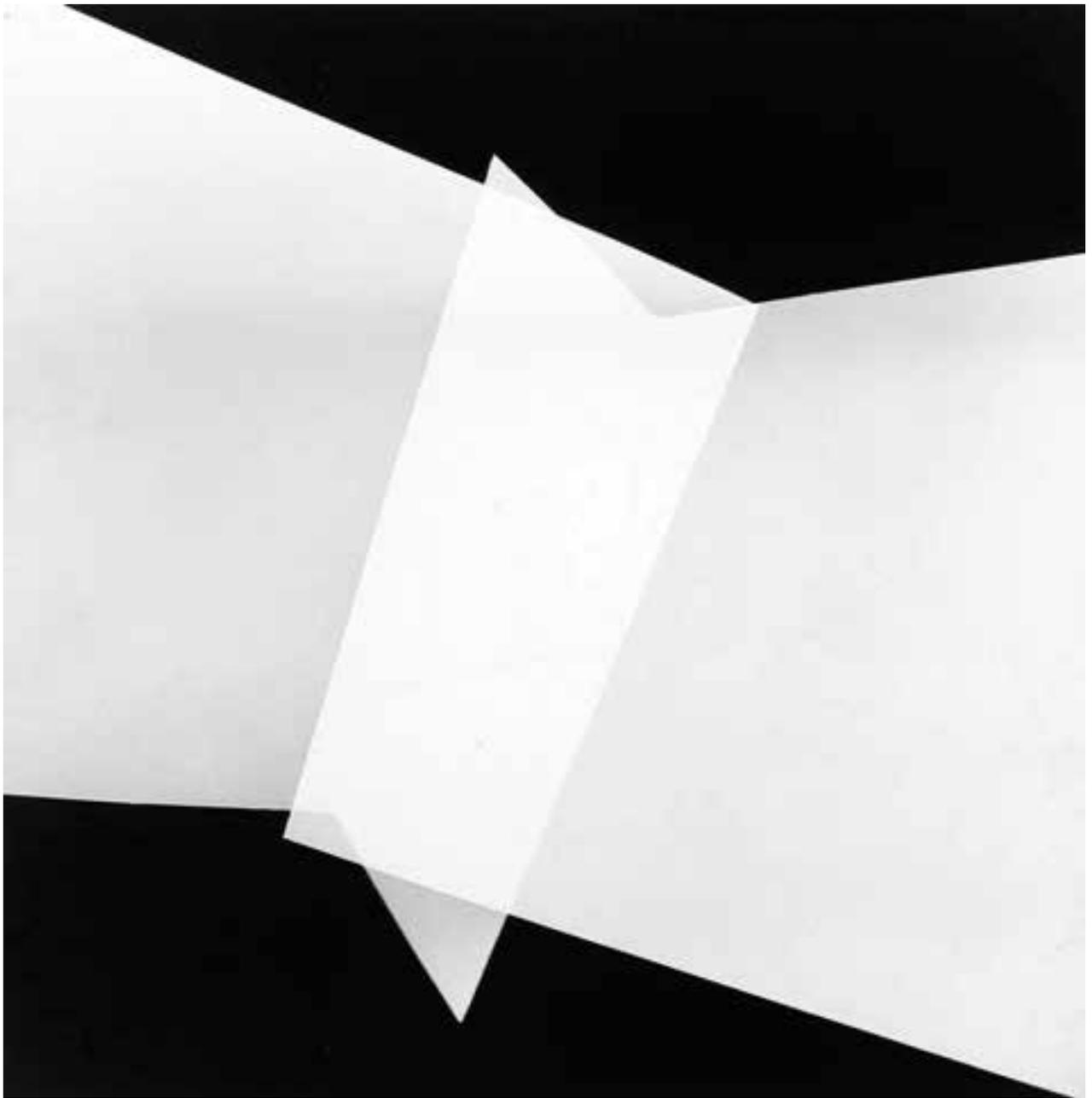
Entre 1948 e 1951, ampliação de 1977
fotografia analógica preto e branco –
ampliação sobre papel colado sobre
aglomerado
49,4 x 49,4 cm
Doação do artista, 1977

Geraldo de Barros

(Chavantes, SP, 1923 – São Paulo, SP, 1998)

Geraldo de Barros teve prolixa atuação como pintor, fotógrafo, gravador e *designer*, ocupações sempre marcadas por constantes experimentações de materiais e técnicas. A partir de 1946, estudou desenho e pintura com Clovis Graciano, Yoshiya Takaoka e Collete Pujol. Também em seguida começou a fotografar e a realizar experimentos de corte, sobreposições, colagens e intervenções manuais sobre imagens já reveladas ou sobre negativos. Integrou o Foto Cine Clube Bandeirantes, além de dar aula de fotografia no Masp. Em 1951, obteve bolsa para viajar à França e Alemanha. No Brasil, participou do Grupo Ruptura, ao lado de Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, entre outros, e do Grupo Rex. A partir de 1954, trabalhou como *designer* gráfico e de produtos, além do seu trabalho fixo como bancário. A fotografia aqui apresentada faz parte do conjunto inicial intitulado *Fotoformas*, que o artista produziu entre 1948 e 1951, exposto, ainda naquele último ano, no Masp. São experimentações feitas com uma câmera Rolleiflex (aparelho que permitia múltiplas exposições sobre um único negativo), que marcaram a passagem de Barros da figuração – praticada até então por ele na pintura – à abstração.

Nesta fotoforma, o artista busca a contraluz como maneira de trazer à imagem um aspecto iminentemente planar, destituindo-as de qualquer sensação de profundidade. Nela, Barros capta por duas vezes consecutivas o vão de uma porta, girando a câmera 180 graus, obtendo, ao final, uma imagem que se aproxima, sugestivamente, das pinturas de artistas concretos realizadas no Brasil também a partir dos anos 1950, incluindo por ele próprio. O resultado final dessa imagem, nela permanece, como aliás em todo o conjunto das fotoformas, o que o próprio Barros indicava como o procedimento central de sua produção poética em fotografia: a “exploração e domínio do acaso”.



Willys de Castro

(Uberlândia, MG, 1926 – São Paulo, SP, 1988)

Willys de Castro empreendeu larga e múltipla produção nas artes plásticas, no teatro e em várias vertentes do *design*. Mineiro, mudou-se para São Paulo em 1941, estudando desenho com André Fort. Trabalhou como desenhista técnico, além de se formar em Química Industrial. Em 1950, começou a pintar, já orientado à abstração geométrica. Com Hércules Barsotti, abriu um estúdio de projetos gráficos, também atuando como figurinista e cenarista. Em 1958, viajou para a Europa, onde estudou durante um ano. Na volta, no Rio de Janeiro, juntou-se ao Grupo Neoconcreto, ao lado de Barsotti, Ferreira Gullar, Franz Weissmann e Lygia Clark. A partir desse momento, começou a explorar a tridimensionalidade em suas obras e foi co-fundador da Associação Brasileira de Desenho Industrial.

Pintura 194, *Objeto Ativo* e *Pluriobjeto* resumem, cada uma dessas fases, bastante distintas mas coerentemente relacionadas na trajetória artística de Willys de Castro.

A primeira, de 1957, compõe uma série de obras nas quais o caráter planar da pintura permanece como o horizonte de investigações pautadas em princípios matemáticos, tornadas sensíveis por meio da utilização de poucos elementos e cores. Nesse trabalho, Castro centra seu interesse no desdobramento de formas contidas (ou derivadas) na figura planimétrica do quadrado, e geométrica do cubo. O observador é convidado a participar do desvelamento de formas e de suas relações internas, um jogo bastante próximo às investigações da Gestalt.

Objeto Ativo representa, por sua vez, uma série posterior de experimentações, na qual a pintura, concebida anteriormente em sua planaridade, assume agora, de fato, uma concretude tridimensional. Considerada por alguns autores a maior contribuição de Castro às investigações neoconcretas, essa série traduz-se pela realização de objetos regulares (normalmente derivados do cubo e do paralelepípedo), cujas superfícies eram todas pintadas com elementos geométricos, o que colocava em discussão a expectativa da tradicional contemplação da pintura a partir de um único ponto de vista. Com essa obra, ao contrário, é por meio da experiência espacial, do deslocamento, que o observador pode captar a totalidade do objeto hibridamente atuante entre a escultura e a pintura.

Pluriobjeto, de 1988, pertence, por fim, à última fase de Castro, que faleceria nesse mesmo ano. A obra, assim como as demais da mesma série, produzidas a partir de 1983, exacerba os princípios e as discussões contidos nos objetos ativos. Caminha, na verdade, para um diálogo mais estreito com a escultura. O artista a emancipa tanto do seu diálogo estreito com a pintura quanto de sua conexão com a parede, como anteparo regulador e limitador da percepção – características ainda manifestadas na série anterior.



WILLYS DE CASTRO

OBJETO ATIVO; 1962 ; Óleo sobre tela colada sobre madeira; 35,5 x 35,3 x 25 cm; Doação de Hércules Barsotti, 2001

154 *PLURIOBJETO*; 1988; Madeira; 205 x 30 x 15 cm; Doação de Hércules Barsotti, 2001



LUIZ SACILOTTO

CONCREÇÃO 60.43

1960

Alumínio

107 x 70,5 x 35,5 cm

Compra do Governo do Estado de
São Paulo, 1977

Luiz Sacilotto

(Santo André, SP, 1924 – São Bernardo do Campo, SP, 2003)

Luiz Sacilotto nasceu em Santo André, tornando-se um dos expoentes da arte concreta no Brasil. Entre 1938 e 1943, estudou na Escola Profissional Masculina do Brás e, em seguida, na Associação Brasileira de Belas Artes. Iniciou sua carreira com uma pintura ainda de orientação figurativa, tornada cada vez mais expressiva e sintética nos anos seguintes, até sua conversão à abstração geométrica, no início dos anos 50, frequentando ainda a *op art* e a escultura, em fases posteriores. Expôs suas primeiras obras a partir de 1945. Integrou o Grupo Ruptura em sua origem, ajudando a fundar, ainda, a Galeria Novas Tendências. Recebeu diversas premiações e homenagens nas décadas seguintes, sem jamais interromper sua produção. *Concreção 60.43* compõe uma longa série de trabalhos que Sacilotto realizou a partir da metade dos anos 60. Todos recebiam o nome “concreção”, e eram identificados por quatro dígitos: os dois primeiros referindo-se ao ano de produção da obra, e os dois últimos à sua posição na série. O trabalho é ainda representante de um conjunto específico de obras de natureza escultórica que o artista produziu entre 1950 e 1960, antes de retomar suas investigações nesse sentido apenas nos anos 2000. O elemento básico da obra é uma chapa retangular de alumínio. A partir somente de cortes e dobras alternadas, Sacilotto decompõe um único plano retangular bidimensional em vários outros menores, paralelos e ortogonais, os quais, por sua disposição no espaço, e com ajuda dos princípios da *Gestalt*, criam a impressão de novas formas (triângulos, trapézios, quadrados), visíveis em diferentes pontos de vista. De fato, é apenas na disponibilidade de uma perscrutação do espaço ao redor que o observador pode compreender todas as particularidades de um objeto visualmente rico e fenomenologicamente complexo, proveniente, todavia, de outro muito simples.



HERMELINDO FIAMINGHI

ALTERNADO I

1957

Esmalte sobre aglomerado

60 x 60 cm

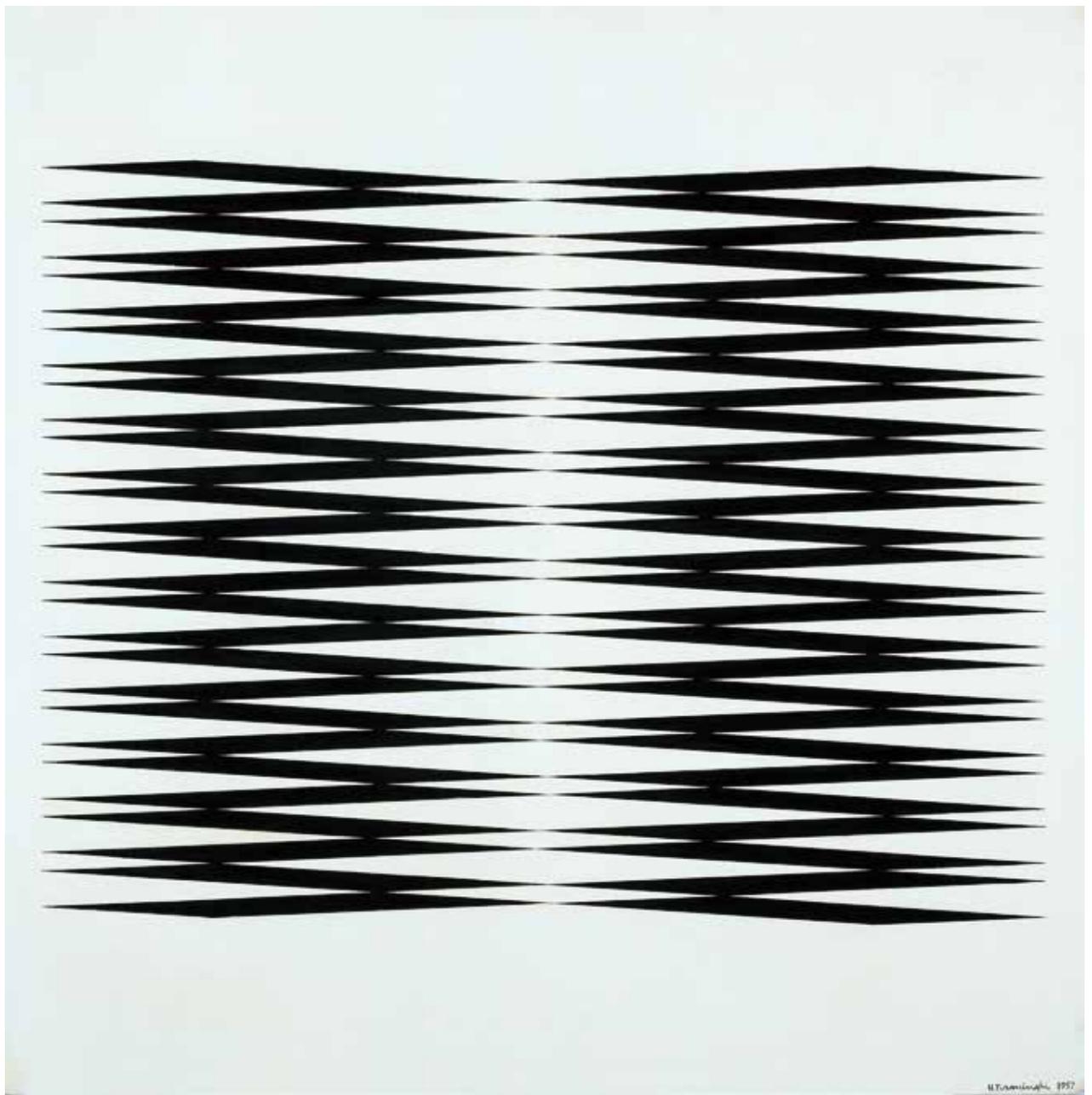
Compra do Governo do Estado de
São Paulo, 1977

Hermelindo Fiaminghi

(São Paulo, SP, 1920 – São Paulo, SP, 2004)

Hermelindo Fiaminghi frequentou o curso de litografia industrial da Companhia Melhoramentos, em 1935, estudando em seguida no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, entre 1936 e 1941. Foi aluno de Lothar Charoux e Waldemar da Costa. Iniciou sua carreira como litógrafo, abrindo sua própria empresa de produção gráfica. No começo dos anos 50 começou a produção de trabalhos abstratos com tendência construtiva, fazendo depois parte do já formado Grupo Ruptura. No final da mesma década e metade da seguinte, frequentou o ateliê de Alfredo Volpi. Foi cofundador da Galeria Novas Tendências, da Associação de Artes Visuais, em São Paulo, e do Ateliê Livre de Artes Plásticas, em São José dos Campos.

Alternado I inclui-se no conjunto de obras que Fiaminghi realizou logo após o seu ingresso no Grupo Ruptura e sua adesão às tendências artísticas construtivas, tendo sido exposta na IV Bienal Internacional de São Paulo, em 1957. Muito próxima dos mesmos princípios da Gestalt que interessavam largamente a outros artistas concretos, o artista construiu uma imagem cuja vibração ótica, nos extremos do branco e preto, é estabelecida pela sobreposição de dezenas de losangos delgados idênticos, distribuídos em duas colunas, que criam, além disso, por suas aproximações, ora a imagem de um único retângulo horizontal, ora dois verticais. Contidos nessa obra, já estão alguns efeitos visuais que anunciavam o interesse de alguns artistas, no Brasil e no exterior, da chamada *op art*, o que sugere Fiaminghi como um dos seus iniciadores.



DESENHO I

1958

Guache sobre papel

68,7 x 68,5 cm

Incorporada ao acervo, 1975

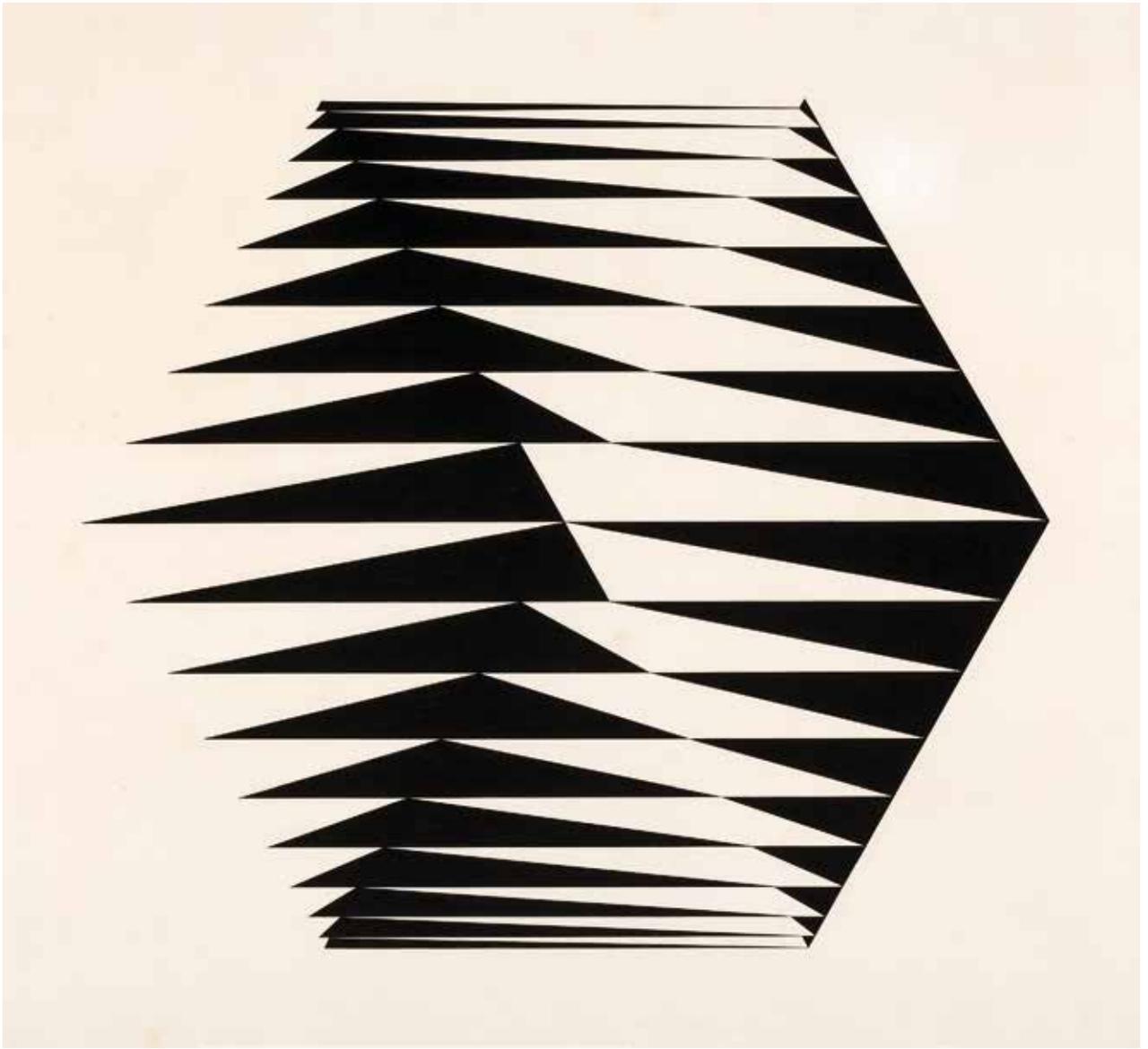
Hércules Barsotti*(São Paulo, SP, 1914 – São Paulo, SP, 2010)*

Hércules Barsotti iniciou seus estudos artísticos em 1926, com Enrico Vio. Formou-se em Química industrial no fim dos anos 30. Em 1940, produziu suas primeiras obras, orientando-se para a pintura concreta na década seguinte. Tornou-se sócio de Willys de Castro, em uma empresa de projetos gráficos, produzindo ilustrações e estampas. Viajou com Castro para a Europa, em 1958, também integrando, em seu retorno, o Grupo Neoconcreto, no Rio de Janeiro. Expôs suas obras em mostras nacionais e internacionais. Também ajudou a fundar a Galeria Novas Tendências, em São Paulo.

Desenho I data do ano da viagem de Barsotti à Europa, integrando uma série que realizava desde 1957, a mesma que fazia parte das suas primeiras exposições individuais e participações em coletivas, como a 5ª Bienal Internacional de São Paulo. A obra ampara-se em procedimentos provenientes do conhecimento do artista do desenho geométrico.

De início, um grande hexágono ocupa a tela. Contudo, logo em seguida, parece perder lugar – ou se alternar – para a aparição de um cubo. Ambas as figuras não existem concretamente, mas são sugeridas a partir da união que a percepção faz dos reais elementos que as compõem: triângulos, trapézios e losangos de diferentes formatos, que se conectam em uma sequência decrescente, e tomam como base a linha horizontal central que corta todo o conjunto.

A imagem final, a despeito das diversas entradas permitidas – possíveis pelo diálogo que Barsotti faz com os princípios da Gestalt –, produz, invariavelmente, grande dinamismo, em uma sequência lúdica de movimentos que requerem participação ativa da observação do público.



IVAN SERPA

SEM TÍTULO

1953

Guache, nanquim e papel colado
sobre papel

24 x 17 cm

Doação da Associação dos Amigos da
Pinacoteca do Estado. Obra adquirida
por meio da Lei de Incentivo à Cultura /
Ministério da Cultura, 2009.

Patrocínio do Credit Suisse, por meio
da Associação dos Amigos da Pinacoteca
do Estado, 2010

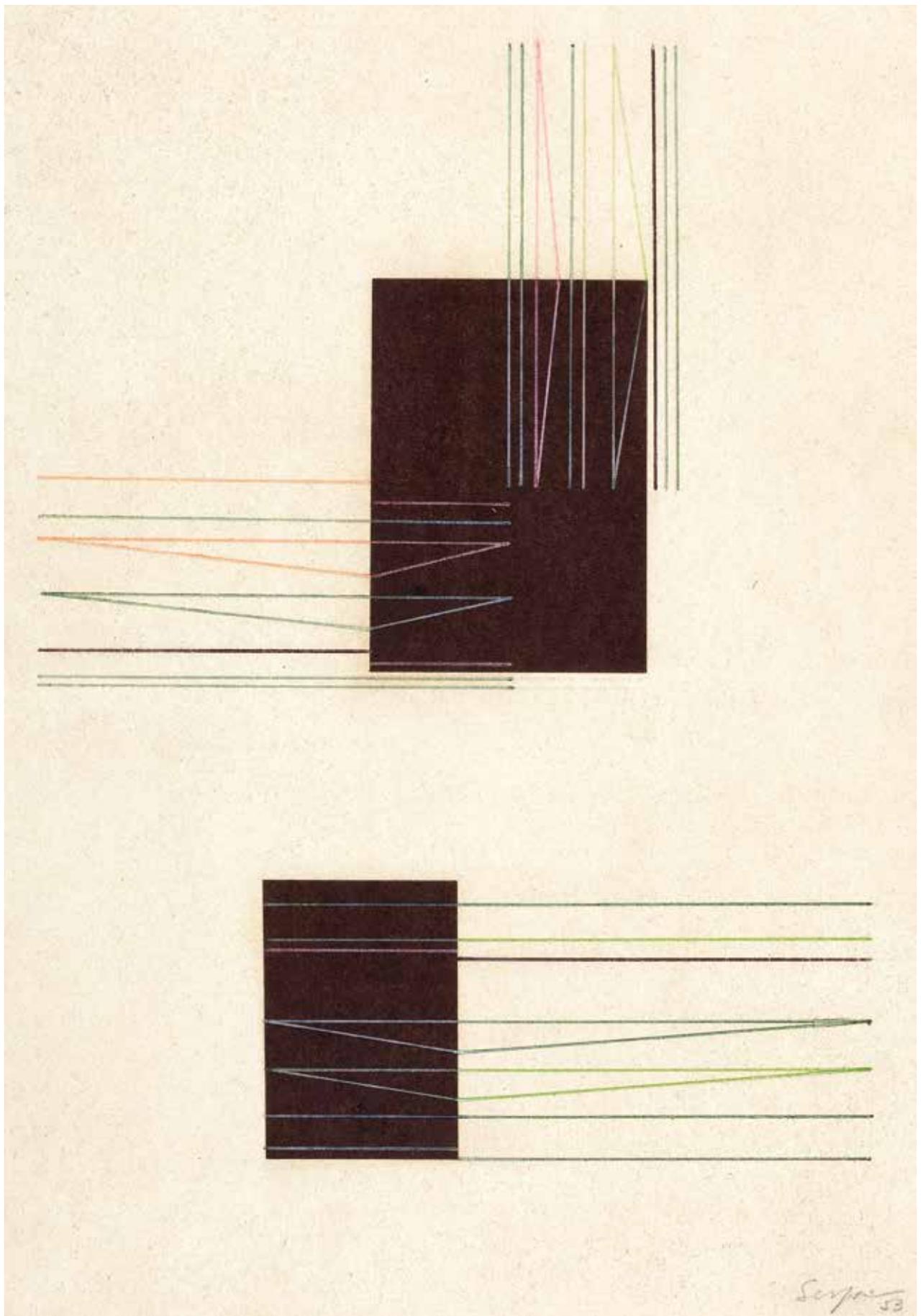
Ivan Serpa

(Rio de Janeiro, RJ, 1923 – Rio de Janeiro, RJ, 1973)

Ivan Serpa estudou Desenho de Propaganda e Artes Gráficas com Axl Leskoschek, entre 1946 e 1948, na Fundação Getúlio Vargas, no Rio de Janeiro. Em 1948, tornou-se professor do MAM-RJ, voltando-se em seguida ao ensino, em especial o infantil. Em 1954, publicou, com Mario Pedrosa, um livro sobre essa experiência, além de frequentar, também com este intelectual, o ateliê de pintura dos internos do Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro. Participou da formação original do Grupo Frente, de tendência concretista (ainda que não dogmática), ao lado de Hélio Oiticica, Lygia Pape, Franz Weissmann, entre outros. Em 1957, recebeu o Prêmio de Viagem no Salão Nacional de Arte Moderna. Em 1965, participou da exposição Opinião 65, que propunha a conciliação da produção artística com a figuração. Em 1970, com Bruno Tausz, funda o Centro de Pesquisa de Arte do Rio de Janeiro.

A presente obra, *Sem Título*, é representante das primeiras pinturas que Ivan Serpa produziu enquanto um dos pioneiros e principais defensores da arte concreta no Brasil, ao mesmo tempo em que, dando aulas, ajudava a formar e a liderar, no Rio de Janeiro, o Grupo Frente, majoritariamente orientado nessa direção – mesmo que ele próprio tivesse dela se alienado em vários momentos de sua carreira. Essa pintura é, ainda, de outro modo, significativa, por compor a primeira série de obras com as quais o artista experimenta procedimentos de colagem e intervenções gráficas sobre papel. Sobre uma superfície de papel branco, o artista fundiu dois retângulos de papel preto com a ajuda de uma máquina de compressão de alta temperatura, utilizada para restauração de papel. Em seguida, interveio com linhas horizontais ou verticais, ou ainda triângulos, desenhados em tintas azuis, verdes, roxas, laranjas, que interagem, cada um à sua maneira, com as superfícies brancas e pretas do papel.

A relação de todos esses elementos movimenta o espaço interno da composição, e mesmo os retângulos negros, estáticos e materialmente presos ao papel branco, parecem se movimentar, deixando como rastro virtual aquelas linhas e figuras cromáticas.



Serpa 53

GERMAN LORCA

TELHADOS

1951

Impressão de 2007

fotografia analógica preto e branco –

saída digital sobre papel fotográfico

50 x 49,9 cm

Doação do artista, 2009

German Lorca

(São Paulo, SP, 1922)

German Lorca formou-se em Ciências Contábeis em 1940. Interessado em fotografia, integrou, em 1949, o Foto Cine Clube Bandeirantes, ao lado de Thomas Farkas, Gerado de Barros, entre outros fotógrafos. Suas primeiras produções logo chamaram a atenção do público de arte. Em 1952, fez sua primeira exposição individual no MAM-SP, com apresentação de Barros. No mesmo ano, abriu um estúdio próprio, no qual dividiu, nas décadas seguintes, o trabalho da fotografia publicitária com o da artística. Participou de várias exposições e publicou diversos livros com suas fotografias.

Telhados é uma fotografia produzida logo antes da primeira exposição que Lorca fez de suas imagens. Em preto e branco, explora a interação de diferentes superfícies e texturas do céu, de paredes e telhados. O tema, em si, não tem maior importância. Trata-se de uma imagem de cunho fundamentalmente formalista, na qual, desnaturalizando a suposta natureza da fotografia como continuadora da perspectiva renascentista, interessa mesmo a apresentação conscientemente estruturada do contraste e da continuidade entre linhas horizontais, verticais e diagonais, retas e onduladas; entre ângulos ortogonais, agudos e obtusos; e entre triângulos, retângulos e losangos.



Johnson
1960

Nº 399

1972

Mármore

221 x 51,1 x 50,8 cm

Transferência da Secretaria de Estado da Cultura, 1985

Sergio Camargo*(Rio de Janeiro, RJ, 1930 – Rio de Janeiro, RJ, 1990)*

Sergio Camargo nasceu no Rio de Janeiro, filho de pai brasileiro e mãe argentina. No entanto, iniciou sua formação artística em Buenos Aires, na Academia Altamira, em 1946, tendo como um de seus professores Lucio Fontana. Já nessa fase, começou a se interessar pela arte construtiva. Em 1948, viajou para a Europa para continuar sua formação artística. Em Paris, estudou também filosofia. Em 1953, voltou ao Rio de Janeiro, e participou, com esculturas, do Salão Nacional de Arte Moderna. Em 1961, fixou-se mais uma vez em Paris, durante quase 15 anos. Nesse período, dividiu seu tempo com a produção de suas esculturas e com a sua formação teórica em arte. Em 1974, mudou-se mais uma vez para o Rio, produzindo, na sequência, diversas obras decorrentes de encomendas para espaços públicos e privados.

Nº 399 é uma obra construída a partir de um repertório recorrente nas produções de Camargo. Ao longo de sua carreira, o artista investiu em um número restrito de formas e materiais, muitas vezes monocromáticos ou que dispunham apenas da cor aparente dos materiais utilizados, explorando variações e combinações de um mesmo módulo. A poética do artista se centra, com efeito, num sutil jogo de ordenação e desencadeamento, que reapresenta para o observador os problemas constantes sobre o espaço e tempo na escultura. À diferença de expectativas tradicionais, a partir das quais a percepção total de uma escultura se dá pela movimentação do observador no espaço, compreendendo-a, sucessivamente, em diversos pontos de vista, em muitos trabalhos de Camargo parece ser, a escultura que se investe de cinetismo, sem que o observador saia do lugar.

A presente obra lida, justamente, com essa questão. Feita inteiramente em mármore branco, assemelha-se, em sua verticalidade e afunilamento, a um totem ou, ainda, a um pequeno obelisco. Mas, em lugar de versar com a firmeza estática (e simbolicamente perene) da coluna vertical, o artista lhe infunde dez cortes que estão, cada um, em relação de imediata continuidade com o anterior e o posterior. Cada módulo parece não apenas mudar paulatinamente de forma em direção ao seu vizinho, como ainda girar sobre o seu próprio eixo. Em lugar da escultura pedir que o observador gire em torno dela, é a obra que “gira” para ele. Trata-se, sem dúvida, de uma inversão de papéis, que mais do que questionar a relação sujeito-objeto na arte, abre para esse binômio novas possibilidades de fruição.



RUBEM VALENTIM

RELEVO EMBLEMA 78

1978

Acrílica sobre madeira

119,7 x 69,7 x 4,7 cm

Compra do Governo do Estado de
São Paulo, 2013

Rubem Valentim

(Salvador, BA, 1922 – São Paulo, SP, 1991)

Rubem Valentim iniciou sua carreira artística como autodidata, aproximando-se, na metade da década de 1940, de demais artistas baianos, como Cravo Júnior. Em 1953, formou-se em Jornalismo, passando a escrever sobre arte. No Rio de Janeiro, entre 1957 e 1963, foi assistente de Carlos Cavalcanti, na cadeira de História da Arte do Instituto de Belas Artes. Em 1963, recebeu o Prêmio de Viagem ao exterior do Salão Nacional de Belas Artes, e morou em Roma por 3 anos. De volta ao Brasil, fixou-se em Brasília, produzindo continuamente suas obras, pinturas e esculturas, e expondo-as em mostras nacionais e internacionais.

Relevo Emblema 78 insere-se numa cadeia muito coerente e consistente da produção poética de Valentim. Na escultura ou na pintura, o artista posicionou seu trabalho no abstracionismo, aproximando-o das investigações da arte construtiva desenvolvidas no País desde a década de 1950: suas obras se formam pela combinação de elementos geométricos regulares (triângulos, quadrados, retângulos, trapézios, círculos e semicírculos), em composições amiúde simétricas.

No entanto, no interesse de resgatar suas raízes afrodescentes, Valentim, de contínuo, investiu sua pesquisa de signos provindos do universo religioso, especialmente do candomblé ou da umbanda, daí a menção à ideia de “emblema”, no sentido de representante conceitual. A gravidade desses símbolos, presente de fato em *Relevo Emblema 78*, circunda suas obras de uma espiritualidade imanente, permitindo que o artista injete na vertente construtiva – apologética de uma racionalidade impessoal – o dado novo de um simbolismo.



TOMIE OHTAKE

SEM TÍTULO

[Abstração em Branco e Cinza]

1961

Óleo sobre tela

65,5 x 75 cm

Doação José Villela e Carlos E.

Marcondes de Moura, 1978

Tomie Ohtake

(Kyoto, Japão, 1913 – São Paulo, SP, 2015)

Tomie Ohtake imigrou para o Brasil em 1936, fixando-se em São Paulo. Em 1952, começou a estudar pintura com Keisuke Sugano. Integrou o Grupo Seibi, ao lado de Manabu Mabe, Tomoo Handa, Tadashi Kamina-gai, entre outros artistas. Além da pintura, dedicou-se, a partir da década de 1970, a diferentes técnicas de gravura, bem como à escultura em espaços públicos, marcantes na produção da artista a partir dos anos 1980. A presente obra marca o início de uma trajetória na qual a artista passou a se dedicar ao abstracionismo, depois de uma fase inicial figurativa, especialmente fomentada pelo contato com demais artistas japoneses. A despeito das vertentes concretas formalmente mais rigorosas que se impuseram nas obras de vários artistas no Brasil, a partir do anos 1950, o trabalho de Ohtake se traduziu pela adesão à abstração informal, em que predominou uma maior liberdade expressiva, distante do rigor geométrico. É marcante a subjetividade na execução da obra, bem como os impulsos formadores da artista por meio do gesto, mas também do acaso.

Nesta pintura, todos esses elementos estão claramente presentes, e se coadunam com uma das particularidades nas produções de Ohtake, no início do anos 60. Nesse período, ela investe frequentemente em alcances cromáticos bastantes reduzidos, como é o caso desta pintura. A partir de um jogo de tintas ora mais rarefeitas, ora mais espessas, surgem transparências e opacidades numa superfície que se quer nebulosa e que, seguindo os caminhos aparentes deixados pelo pincel da artista, parecem sugerir não apenas o tempo de sua produção, mas o próprio tempo interno da pintura. Esse tempo, como em boa parte das obras de Ohtake, dialoga com o silêncio, outro dado fundamental de sua poética.



MARIA LEONTINA

OS EPISÓDIOS V

1959 – 1960

Óleo sobre tela

73,5 x 92 cm

Transferência do Departamento de
Museus e Arquivos, 1986

Maria Leontina

(São Paulo, SP, 1917 – Rio de Janeiro, RJ, 1984)

Maria Leontina começou seus estudos em desenho com Antônio Covello, em seguida dedicou-se à pintura, sob a supervisão de Waldemar da Costa. Morou no Rio de Janeiro durante a segunda metade dos anos 40, frequentando o ateliê de Bruno Giorgi, e seguindo o curso de Museologia do Museu Histórico Nacional. Em 1951, a convite de Osório César, orientou o setor de artes plásticas do Hospital Psiquiátrico de Juqueri. Entre 1952 e 1954, esteve em Paris com bolsa francesa, ao lado do seu marido, Milton Dacosta, ambos fixando-se no Rio de Janeiro, no retorno ao Brasil. Além de várias encomendas de trabalhos artísticos públicos e privados, a artista ainda recebeu diversas e importantes premiações.

Episódios V é uma das dez obras de uma série que Leontina produziu entre 1958 e 1960, expondo-as no Prêmio Leirner de Arte Contemporânea. A quinta da série, tem em comum, com as restantes do mesmo grupo e com as demais produções desde o retorno da artista ao Brasil, a exploração da abstração geométrica eximida de quaisquer rigores matemáticos e sua combinação com aspirações literárias, que já são anunciadas no título. Ao lado de *Episódios*, podem ser encontradas, com efeito, séries como *Os Jogos* e os *Enigmas, Narrativas, Cena*, entre outras.

Nesta pintura, a artista apresenta uma superfície saturada em laranjas, que permanece ao fundo de zonas onde se aglomeram quadriláteros de diferentes formatos, dimensões, e cores, em sua maioria adjacentes àquela cor dominante, à exceção de figuras derivadas do magenta, que estabelecem maior e pontual contraste no conjunto. Essas figuras são todas ortogonalmente arranjadas, com base no eixo horizontal-vertical, e criam, com a ajuda da sugestão de uma sucessão de elementos em perspectiva, na porção inferior da tela, um escalonamento de planos que se sobrepõem em sutil profundidade. A ideia da sequência como uma série de Episódios parece vir desse desdobramento de acontecimentos pictóricos que narram as aparições de cada figura em meio à sucessão de outros elementos que se apresentam, no conjunto, aos olhos do observador.



HÉLIO OITICICA

METAESQUEMA

c. 1957

Guache sobre cartão

56 x 67,7 cm

Doação da Associação dos Amigos da
Pinacoteca do Estado, 1999

Hélio Oiticica

(Rio de Janeiro, RJ, 1937 – Rio de Janeiro, RJ, 1980)

Hélio Oiticica permanece como um dos artistas brasileiros mais emblemáticos do século XX, tendo organizado sua poética no limiar de diversas fronteiras e experiências artísticas. Em 1954, depois de passar sua adolescência nos Estados Unidos, iniciou seus estudos artísticos com Ivan Serpa no MAM-RJ. Integrou o Grupo Frente e, depois, o Grupo Neoconcreto, expondo sobretudo pinturas. Em seguida, iniciou a produção de objetos artísticos tridimensionais, alguns dos quais requerendo interação direta de um único ou vários fruidores. Entre 1970 e 1978, trabalhou nos Estados Unidos como bolsista da Fundação Guggenheim.

Metaesquema inclui-se numa extensa sequência de aproximadamente 350 trabalhos que Oiticica produziu entre 1957 e 1959, logo após participar da I Exposição nacional de Arte Concreta. Nem desenhos nem pinturas, como o próprio artista afirmava sobre a série, mas guaches sobre cartão, compostos com considerável economia cromática. Constitui-se, cada um, de arranjos em que se combinam diversas formas geométricas.

Na presente obra, a aparente regularidade inicialmente percebida nos diversos retângulos pintados sobre a superfície do cartão logo cede espaço a um estranhamento e sensação de instabilidade. Nota-se que essas figuras são, na verdade, ligeiramente irregulares; desvio pequeno, mas fundamental para a criação de uma dinâmica interna que chacoalha a suposta rigidez construtiva dessa estrutura, além de fazer cintilar, entre as quinas dos quadriláteros, pontos cinzas virtuais, resultado do fenômeno da persistência retiniana.



HÉLIO OITICICA

BANGÚ/MANGUE

1972

Serigrafia sobre papel

45 x 39,9 cm

Compra do Governo do Estado de
São Paulo, 2011

Bangú/Mangue é uma gravura em serigrafia produzida por Oiticica algum tempo depois de sua chegada aos Estados Unidos. Da obra existem outras duas versões conhecidas: uma homônima, de coleção particular; e outra, pertencente à Coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMa), intitulado *Homage to My Father (Homenagem a Meu Pai)*.

Esse trabalho, um poema visual, absorve claramente dados das investigações de poetas concretos e neoconcretos brasileiros, entre eles, Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Ferreira Gullar. Pela escolha arbitrária de leitura, podem-se ler combinações que formam algumas palavras, como mãe e angu, mas as mais emblemáticas são, apresentadas já no título: Bangú e Mangue. Se uma se referia a um tradicional bairro fabril do Rio de Janeiro, todavia periférico, a última aludia a uma zona de prostituição carioca muito conhecida, situada a poucas quadras da importante Central do Brasil.

Os significados dessa obra, interessadamente aberta, não são, certamente, unívocos. Entretanto, não há dúvidas de que tocam em problemas sociais cruciais do período: dois bairros pobres (um conhecido pelo 'trabalho', o outro, pelo 'vício') que já haviam interessado anteriormente a outros artistas e poetas, como Lasar Segall, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, e continuavam a chamar atenção da geração de Oiticica. A propósito, foi precisamente em uma das visitas de Oiticica ao Mangue, desta vez em companhia do seu amigo e cineasta Neville d'Almeida, que este último teve a ideia de produzir um dos filmes mais significativos da contracultura brasileira em período de ditadura: *Mangue Bangue*, de 1971-72, que data do mesmo período da obra de Oiticica.

M

B

A

N

G

U

E

CLAUDIO TOZZI

A GRANDE LUTA FINAL

1967

Acrílica sobre aglomerado

170 x 111,9 x 5,5 cm

Compra do Governo do Estado de
São Paulo, 2013

Claudio Tozzi

(São Paulo, SP, 1944)

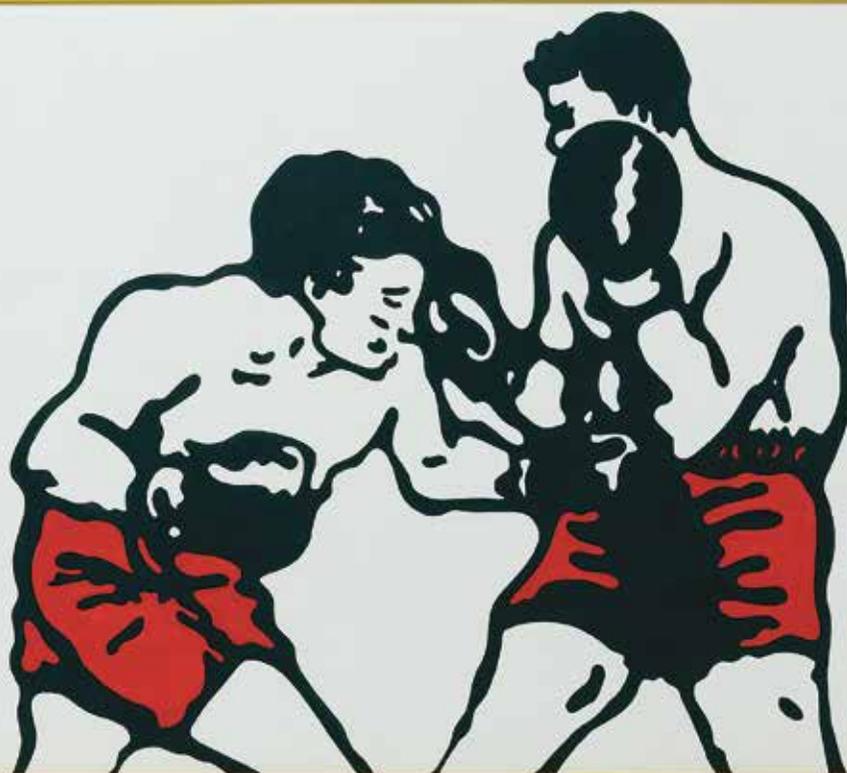
Tozzi formou-se na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em 1969, período no qual já atuava como artista plástico, especialmente dedicado à produção gráfica. Em 1967, expôs no Salão Nacional de Arte Contemporânea, iniciando extensa agenda de participações em mostras nacionais e internacionais, individuais e coletivas. A partir da década de 1970, sua obra ganha contornos mais abstratos, dedicando-se a experimentações cromáticas e de textura, sempre atuando como pintor. Recebeu diversas encomendas de obras em espaços públicos.

A Grande Luta Final é uma das primeiras obras de Tozzi, produzida quando o artista tinha 23 anos, e terminava sua primeira formação acadêmica. Apesar da grande influência das vertentes abstratas, formais e informais, no Brasil, já nessa primeira fase, o artista orientou o seu trabalho no sentido da Nova Figuração que surgia nos anos 60, aproximando-o, sobretudo, das experimentações da arte *pop* de viés político. Nesse período, a obra de Tozzi é marcada pela apropriação conceitual de imagens veiculadas em meios de comunicação de massa (fossem pessoas conhecidas, multidões, eventos ou situações) resignificando-as em outras composições. A lógica das histórias em quadrinhos está sempre presente, sugerindo narrativas de teor crítico e bastante politizado.

Na presente obra, o artista enfoca a visibilidade e o sucesso das lutas de boxe do período, retomando, entretanto, a palavra “luta”, de significado tão marcante em meados da década de 1960. No centro da imagem, dividindo a cena em dois, está estampada a frase que dá nome à obra. Acima e abaixo dela, como uma sequência cinematográfica de movimentos e cortes (que pode ser da mesma imagem espelhada), um boxeador golpeia o outro na barriga.



A GRANDE LUTA FINAL



CARMELA GROSS

PRESUNTO

1968

Lona costurada e poliestireno

280 x 206 x 50 cm

Compra do Governo do Estado de
São Paulo, 2012

Carmela Gross

(São Paulo, SP, 1946)

Carmela Gross formou-se no curso de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado, e foi contemporânea de Marcello Nitsche. Desde 1967, expôs suas primeiras obras, frequentando diversos meios (desenho, pintura, gravura, escultura, vídeo, xerox) e propondo regularmente, nos anos seguintes, trabalhos que problematizavam e se relacionavam com a arquitetura dos espaços expositivos. A partir de 1972, tornou-se professora da ECA-USP, desempenhando papel importante na formação de outros artistas do ambiente paulista.

Presunto é uma obra realizada no início de carreira da artista, já bastante alinhada às discussões artísticas internacionais do seu tempo, em especial às experimentações da arte *pop*. Nesse momento, sua obra é marcada pela produção de esculturas que discutem as convenções temáticas e materiais dessa expressão artística. Na presente obra, Gross constrói um objeto banal e perecível com materiais industriais e escala agigantada. A relação mimética é, contudo, conceitual. A despeito da forma geral, que lembra uma peça inteiriça de presunto, o material adotado pela artista (uma lona de cobertura de carga de caminhão, preenchida com isopor) continua a discutir sobre as convenções da escultura, normalmente feita com materiais nobres, rígidos e duráveis. Além de se tratar de uma “escultura mole”, Gross oferece ao observador uma obra que se vale também da analogia, muito frequente durante a década de 1960, entre a palavra “presunto” e a ideia de “cadáver”, em alusão aos mortos pelo regime de repressão instaurado no país a partir de 1968.



SEM TÍTULO

1970

Óleo sobre tela

100 x 100 cm

Compra do Governo do Estado de
São Paulo, 1971**Maurício Nogueira Lima***(Recife, PE, 1930 – Campinas, SP, 1999)*

Maurício Nogueira Lima mudou-se com a família ainda criança para São Paulo. Entre 1947 e 1950, cursou Artes Plásticas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A partir de 1951, em São Paulo, frequentou os cursos de Comunicação, Propaganda e Desenho Industrial do então recém-formado Instituto de Arte Contemporânea do Masp, sendo colega de Alexandre Wollner, Leopoldo Haar, entre outros artistas. Integrou o Grupo Ruptura, reunindo-se aos artistas ligados às pesquisas da abstração geométrica, participando, desde então, de diversas exposições. Formou-se em Arquitetura no Mackenzie em 1957. A partir de 1974, tornou-se professor da FAU-USP, além de mestre e doutor por essa instituição. Recebeu diversas encomendas artísticas para espaços públicos.

A obra em questão se insere numa sequência de trabalhos que Nogueira Lima realizou entre 1964 e 1972, a partir das quais se percebe o interesse do artista em lidar com códigos da representação figurativa inspirada pela arte *pop*, afastando-se temporariamente das investigações do concretismo, que nortearam quase toda a sua produção em pintura. Para o próprio artista, esse hiato figurativo decorreu da situação política do Brasil (com o início da ditadura militar, em 1964), levando-o a considerar matrizes críticas de mais clara leitura. Nesse período de oito anos, manteve contato constante com imagens provindas dos meios de comunicação de massa, retrabalhando-as manualmente a partir dos princípios construtivos dos meios mecânicos de reprodução, dos quais dispunha de grande conhecimento, em função de sua sólida formação em artes gráficas.

Na presente obra, com efeito, tem-se a impressão de observar em *zoom* as tramas de uma retícula fotográfica. O gigantismo dessas manchas reticulares sugere o esgarçamento da imagem, que beira a abstração, não fosse a engenhosa organização gráfica que o artista faz na zona central da tela, onde se pode perceber um jogador de futebol, prestes a chutar a bola. No limiar das zonas da abstração e da figuração, que são contínua e ludicamente alternadas pela vontade do observador, Nogueira Lima coloca um tema de apelo popular, ainda bastante recente para o brasileiro, que havia visto, pouco tempos antes, a significativa conquista do tricampeonato mundial com uma equipe de estrelas que entrou para o imaginário do futebol internacional.



GERALDO DE BARROS

MARLBORO

1976

Esmalte sobre *offset* a cores sobre papel
colado em aglomerado e metal

284,2 x 183,2 x 1,9 cm

Doação do artista, 1977

Geraldo de Barros

(Chavantes, SP, 1923 – São Paulo, SP, 1998)

Marlboro representa um momento da carreira de Geraldo de Barros no qual o artista, após suas inovadoras Fotoformas e pinturas abstratas dos anos 1950 – além de seus trabalhos em *design* –, se voltou também à pintura figurativa, bastante inspirada na arte *pop* norte-americana. Essa fase se iniciou especialmente a partir dos anos 1960 e se estendeu até a década seguinte, período de que data a presente obra.

Na imagem, o artista se vale de uma imagem publicitária, um *outdoor*. Em *close-up* e com um tamanho monumental, é apresentado o rosto de um dos modelos *cowboys* que se tornaram mundialmente famosos desde a década de 1960, por meio dos comerciais de cigarros Marlboro. A pintura por sobre a imagem mecânica original do cowboy apresenta cores chapadas, sem quaisquer nuances ou degradês, procedimento típico da *pop art*. A escolha de um enquadramento preciso do rosto do homem marlboro – no qual se vê o seu olhar expressivamente sério e o ato da mão que leva o cigarro à boca – insinua sua proximidade com as histórias em quadinhos, referência imagética também recorrente para as práticas artísticas ligadas ao *pop*.



NELSON LEIRNER

O PORCO

1967

Engradado de madeira e porco
taxidermizado

83 x 159 x 62 cm

Compra do Governo do Estado de
São Paulo, 1980

Nelson Leirner

(São Paulo, SP, 1932)

Nascido em família de artistas, Leirner estudou Engenharia Têxtil nos Estados Unidos entre 1946 e 1952. De volta ao Brasil, estudou pintura com Joan Ponç, em 1956, frequentando ainda o Ateliê Abstração de Samson Flexor em 1958. Em 1966, com Geraldo de Barros e José Resende, entre outros, fundou o Grupo Rex. Em 1967, realizou uma exposição em que oferecia gratuitamente ao público obras de sua autoria. Participou da 10ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1969, e fechou sua sala por motivos políticos, recusando-se a participar, ainda, da próxima edição. Durante duas décadas, a partir de 1977, lecionou na Faap, sendo responsável pela formação de gerações de artistas em São Paulo. Participou de diversas exposições, no Brasil e no exterior, recebendo vários prêmios.

O Porco é um trabalho fundamental para as discussões sobre a crítica de arte no Brasil, nos anos 1960, estando, desde sua primeira exibição, envolvido em polêmicas públicas, que interessavam a Leirner. A obra – um porco empalhado com um presunto pendurado em seu pescoço, encerrado em um engradado de madeira – foi enviada em 1967 ao 4º Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, sendo aceito pelo júri da mostra. O artista, no entanto, em vez de protestar contra a decisão dos integrantes do júri, veio a público questioná-los sobre quais critérios teriam sido utilizados para que um animal empalhado fosse aceito como obra num salão de arte. Numa operação claramente inspirada nos *ready-mades* de Marcel Duchamp, *O Porco* transpõe e perpassa gêneros artísticos, tangenciando a natureza-morta e a escultura. Em lugar de imitar, se apropria de fato do objeto original. Mas a obra deve ser vista, também, como inseparável das intenções do artista diante daquele determinado evento e das questões artísticas do seu contexto histórico.





CARLOS ZILIO; (*Rio de Janeiro, RJ, 1944*)

ESPAÇO VIDA; 1974; Vinil sobre aglomerado e pregos; 122 x 276 cm; Doação da Associação dos Amigos da Pinacoteca do Estado. Obra adquirida por meio da Lei de Incentivo à Cultura / Ministério da Cultura, 2009; Patrocínio do Credit Suisse, por meio da Associação dos Amigos da Pinacoteca do Estado, 2010.

Carlos Zilio estudou no Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde foi aluno de Iberê Camargo. Formou-se em Psicologia na UFRJ, em 1973. Engajado desde a década de 1960 na militância política, sua obra adota desde o início da carreira um acentuado tom de crítica e denúncia diante do clima repressivo vivido no País nesse período. Em 1976, em decorrência do teor contundente de seu trabalho, escolheu exilar-se em Paris, onde realizou pesquisa de doutorado em artes plásticas. De volta ao Brasil anos depois, tornou-se professor da PUC-RJ. Em 1992, realizou o pós-doutorado, também em Paris. Tornou-se, em seguida, professor da UFRJ. Entre suas pinturas e trabalhos objetuais, foi editor e escritor de arte.

Espaço Vida é uma obra produzida dois anos antes de Zilio se exilar na França. Poucos elementos a constituem. Sobre o chão, o artista posicionou uma placa de vinil que contém um retângulo negro bem delimitado, que traz a legenda “espaço vida”: espaço fechado, contido, inflexível, “quadrado”. Este se preenche de centenas de pregos, os quais, amontoados como estão, parecem lembrar ainda pilhas de munição e sugerir um espaço sobrecarregado e agressivo. Pregos são elementos, aliás, recorrentes na obra de Zilio, nesse período. Como outros trabalhos realizados pelo artista, nos quais se destaca uma clara crítica aos problemas políticos e sociais do Brasil no período, *Espaço Vida* apresenta-se como uma metáfora sobre a repressão operada pela ditadura militar no País.



CAMPO DE BATALHA 25

1974

Óleo sobre tela

152 x 152,2 cm

Compra do Governo do Estado de
São Paulo, 2014**Antonio Henrique Amaral***(São Paulo, SP, 1935 – São Paulo, SP, 2015)*

Antonio Henrique Amaral iniciou seus estudos artísticos em 1952, na Escola do Masp. Em seguida, estudou gravura com Lívio Abramo, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Realizou suas primeiras exposições no Brasil, Argentina e Chile, no fim da mesma década. Em 1959, viajou para os Estados Unidos para continuar seus estudos de gravura em Nova York. Em sua volta, aproximou-se de artistas já bastante conhecidos, como Antonio Bandeira, Cândido Portinari e Emílio Goeldi. Depois de vários anos de contínua produção de gravura e pintura, recebeu, ainda, o prêmio de viagem ao exterior, no Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro, dirigindo-se mais uma vez a Nova York. Permaneceu quase dez anos nesse país, retornando ao Brasil em 1981.

Campo de Batalha 25 integra um conjunto de pinturas que Amaral expôs, ainda em 1974, quando residia nos Estados Unidos. Essa série, por sua vez, seguiu de maneira bastante coerente outros conjuntos de obras de fundo político que o artista realizou desde os anos 1960, frequentemente relacionados à crítica à ditadura militar instalada no País. Basta lembrar a série *Banana Republic*, que estabelece sem dúvida o vínculo artístico e temático mais estreito com os Campos de Batalha. Em ambos os conjuntos, Amaral utiliza como centro da narrativa bananas (representadas verdes, maduras ou podres) em diversas situações, ora sozinhas, ora cortadas e estranguladas em cordas. Essas imagens aludem naturalmente às práticas de violência e tortura perpetradas pelos militares durante a ditadura. Para o artista, tratava-se de refletir visualmente sobre a autoridade política da realidade brasileira, que teria configurado uma república de fachada, uma “república das bananas”. Ao mesmo tempo, a palavra “banana” alude também a alguém que não reage a situações de conflito.

Na presente obra, a conotação política é também patente. Vê-se apenas um pequeno pedaço de uma banana podre – representado na porção superior da imagem – atravessado por um garfo. O artista desvirtua o “tropicalismo” brasileiro insinuado pela banana, e explorado em uma longa tradição visual no País, para apresentá-la quase como carne e gordura humanas, feridas e mutiladas por um instrumento que, na imagem, se assemelha a balas de arma de fogo.



ANTONIO DIAS

SEM TÍTULO

Década de 1960

Serigrafia a cores sobre papel recortado

70 x 50 cm

Compra do Governo do Estado de

São Paulo, 2001

Antonio Dias

(Campina Grande, PB, 1944)

Dias mudou-se para o Rio de Janeiro na década de 1950, quando trabalhou como desenhista de arquitetura. Estudou com Emílio Goeldi na Escola Nacional de Belas Artes. Em 1965, recebeu o prêmio da Bienal de Paris, obtendo bolsa do governo francês. Residiu por três anos na capital francesa, mudando-se depois para Milão. Outros períodos de residência em Nova York e Berlim acabaram por manter o artista vivendo sempre no exterior, onde Dias construiu grande parte de sua carreira.

A presente obra integra um conjunto de trabalhos produzidos no início de carreira do artista, nos anos 1960. Comum a demais trabalhos dessa década, essa serigrafia é investida de forte carga crítica, que se concentra na ideia da destruição e do conflito e responde ao contexto nacional e internacional do período, marcado pela ascensão consecutiva de regimes ditatoriais no Brasil e em demais países da América Latina, bem como pela Guerra do Vietnã. Travestida em uma linguagem *pop* mais austera (de algum modo embebida do construtivismo brasileiro), a imagem, que é claramente devedora da estética das revistas em quadrinhos, mostra não a narrativa do herói triunfante, defensor dos oprimidos, mas a agressão crua do que parece ser a ideia de um estado decadente – representado pela imagem de uma caveira em trajes militares – contra a imagem da pureza e da inocência pulsantes – figurada por uma espécie de “sagrado coração”. Esta obra foi apresentada na exposição *Anywhere is My Land* (Minha casa é em qualquer lugar), ocorrida na Pinacoteca, que se concentrou, precisamente, na produção do artista datada das décadas de 1960 e 1970.



JOSÉ RESENDE

*GLUB GLUB OU O JARDIM DE
JANE MANSFIELD*

c. 1968

Espuma de borracha, madeira e tecido

70 x 190 x 190 cm

Doação do artista, 1980

José Resende

(São Paulo, SP, 1945)

Formado em Arquitetura pela Universidade Mackenzie, Resende estudou também com Wesley Duke Lee, com quem criaria, em 1966, o Grupo Rex. Com atuação importante como professor, foi um dos fundadores, com Carlos Fajardo, Frederico Nasser e Luiz Paulo Baravelli, do Centro de Experimentação Artística Escola Brasil. A instituição foi referência fundamental para as gerações de artistas formados a partir dos anos 1970 em São Paulo. Seu trabalho foi sempre orientado para a escultura, tendo atingido escala de intervenção urbana a partir dos anos 1990 em projetos desenvolvidos para mostras como Arte Cidade

Glub Glub ou o Jardim de Jane Mansfield data do início da carreira de Resende. Como outras obras do período, o artista extrapola os limites e as convenções da escultura. Assemelhando-se mais a um sofá, põe em xeque as expectativas do observador com relação à obra: trata-se de um trabalho para ser contemplado apenas pelo olhar, ou com o qual se pode também interagir pelo tato? O material, sem dúvida, convida ao toque e a sensualidade é mesmo sugerida pela citação do nome da atriz norte-americana no título.

As indagações levam o fruidor ao questionamento das fronteiras entre arte e os objetos do dia a dia. O resultado é uma obra informada, portanto, pelas experiências da cultura *pop*, especialmente norte-americana, e das discussões que, na década de 1960, eram muito frequentes sobre as polarizações entre a “alta cultura” e a “cultura de massa”, ou *Kitsch*.



AMELIA TOLEDO

CAIXINHA DO SEM-FIM
(situação tendendo ao infinito)

1971

Plástico

17 x 18,2 x 19,1 cm

Doação da Engeform Construções e

Comércio Ltda. por intermédio da

Associação dos Amigos da Pinacoteca

do Estado, com o benefício da

Lei Municipal de Incentivo à Cultura,
2009

Amelia Toledo

(São Paulo, SP, 1926)

Amelia Toledo iniciou seus estudos artísticos no ateliê de Anita Malfatti, no final dos anos 1930. Estudou posteriormente com Yoshiya Takaoka e Waldemar da Costa, e teve breve passagem por Londres no início da década de 1960. Sua obra – que passa pela pintura, escultura, objetos e design de jóias – se caracteriza pelo uso de vasta gama de diferentes materiais e, em algumas proposições, pela incorporação de elementos naturais, como pedras e conchas. A multiplicação das superfícies, seja por reflexo, seja por desmembramento, é uma constante em sua produção.

Caixinha do Sem-Fim é um exemplo dessa faceta da carreira da artista. A obra deve ser manipulada pelo observador, uma tônica da produção artística daquele momento, que incluía as pesquisas de Lygia Clark. Com essa obra, a artista dava sequência à investigação de problemas formais e materiais que já lhe interessavam anteriormente em sua carreira. Trata-se, em resumo, de uma caixa em acrílico que contém dentro de si outras oito caixas, e estas, mais oito, que, em progressão geométrica, contêm, cada uma, oito cubos de acrílico. Unidade e multiplicidade, opacidade e translucidez são valores opostos, mas não exatamente contraditórios, conscientemente tratados na obra. Eles parecem se apresentar como uma leitura filosófica sobre o indivíduo e a comunidade, seus limites e interações que formam e definem a ideia de um todo único, mas divisível e fundamentalmente dependente de todas suas partes constituintes, sem as quais, com efeito, sua unidade e harmonia são rompidas.



MIRA SCHENDEL

SEM TÍTULO

1974

Ouro e papel tingido colado sobre papel
37,5 x 37 cm

Doação do Espólio de Alfredo Mesquita,
1994

Mira Schendel

(Zurique, Suíça, 1919 – São Paulo, SP, 1988)

Mira Schendel mudou-se para Milão, na Itália, onde estudou arte e filosofia. Ao final da Segunda Guerra Mundial, transferiu-se para Roma. Em 1949, vítima de perseguição antissemita, fixou-se no Brasil, de início em Porto Alegre, e, em seguida, em São Paulo. Trabalhava então com *design*, restauro de obras de arte; produzia e dava aulas de pintura e escultura. Participou da I Bienal Internacional de São Paulo, desde então, apresentando trabalhos em diversas exposições nacionais e internacionais. A obra de Schendel tem longa produção experimental, caracterizada por múltiplas séries de trabalhos que se relacionam por meio de temáticas e motivos recorrentes, o que lhes confere, a despeito de suas diferenças formais, uma profunda coerência especulativa.

Esta obra revela um dos elementos mais marcantes da produção de Schendel, que é o interesse pela relação entre imagem e texto, mais explícito nas séries das *Monotipias*. O uso do texto é, por vezes, proposto de modo poético, ou desprovido de seu caráter semântico para se tornar forma.

Na obra, quatro quadrados irregulares, de diferentes cores, parecem flutuar instavelmente sobre um fundo azul celeste. Inscrições aparentemente abstratas, que se assemelham a fórmulas matemáticas se concentram em três desses quadrados, em dois deles formatadas e agrupadas também em blocos quadrangulares. A oscilação dessas inscrições entre uma rígida e cercada ordenação do quadrado azul, outra menos enclausurada do verde, outra aparentemente explosiva do vermelho, chamam atenção para um processo de dissipação, que é reforçado, afinal, pela existência externa de outros signos que cintilam organicamente na superfície azul dominante.

ARTHUR LUIZ PIZA

EQUILIBRE ROUGE

[*Equilíbrio Vermelho*]

1967

Goiva e ponta-seca a cores sobre papel

63,6 x 89,7 cm

Doação do artista, 2015

ESPACE DANS LE BLANC

[*Espaço Dentro do Branco*]

Entre 1973 e 1979

Ponta-seca a cores sobre papel

56,8 x 76 cm

Doação da Associação dos Amigos da

Pinacoteca do Estado, 2000

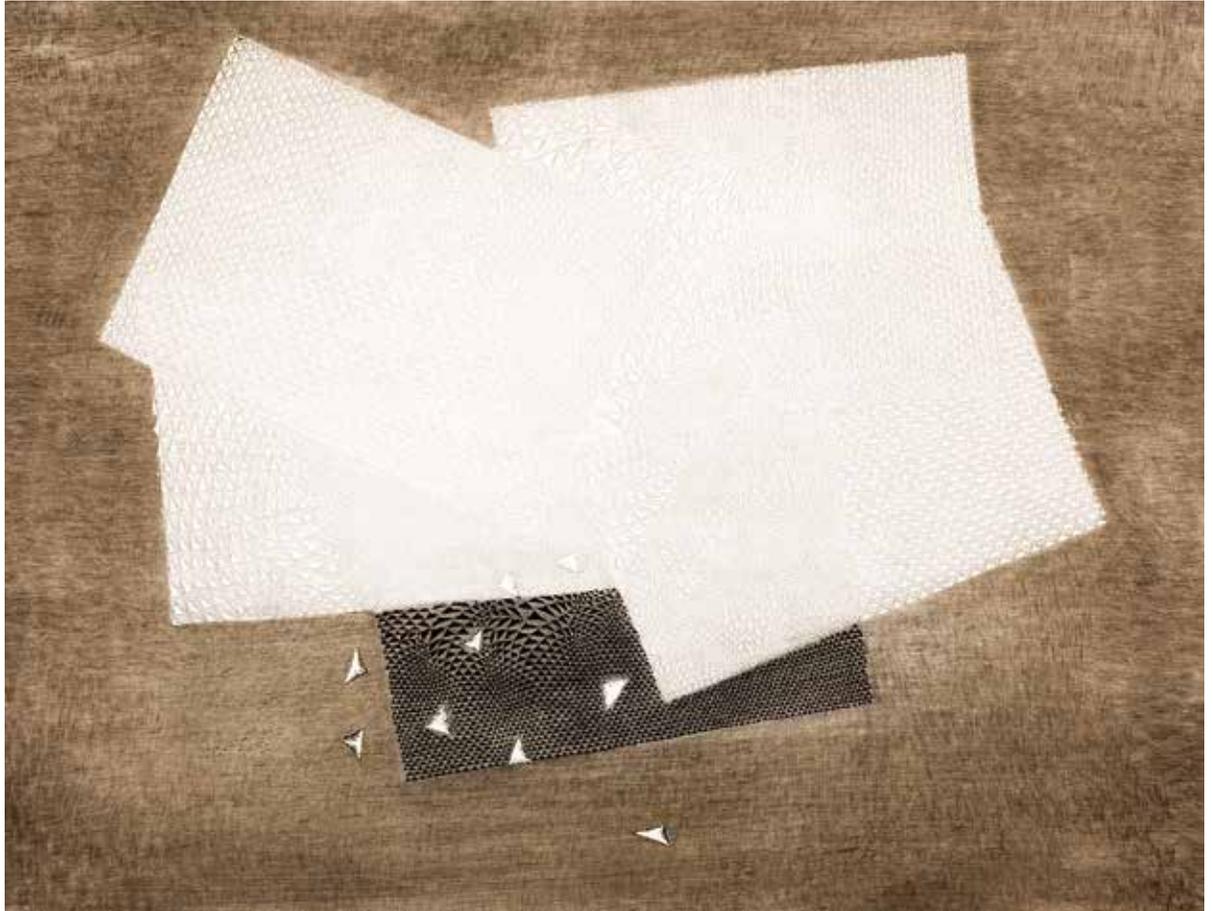
Arthur Luiz Piza

(*São Paulo, SP, 1928*)

Arthur Luiz Piza iniciou seus estudos artísticos com Antonio Gomide em 1943. Em 1951 e 1953, participou da 1ª e da 2ª Bienal Internacional de São Paulo, sendo premiado nesta última. Estabeleceu-se em Paris no final da década de 1950, frequentando o ateliê de gravura de Johnny Friedlander. Na 5ª Bienal, obteve o Grande Prêmio Nacional de Gravura. Nos anos seguintes, por meio de uma produção intensa e experimental, passou a desenvolver obras híbridas com as quais se valia da gravura em cobre ou em madeira, mas também de colagens e relevos, para formar imagens que se assemelham a mosaicos abstratos de grande intensidade e energia.

Espace dans le Blanc e *Equilibre Rouge* são obras de dois períodos distintos da carreira do artista, que guardam, todavia, clara relação no conjunto de suas pesquisas artísticas. São, ambas, gravuras produzidas com goiva e ponta-seca: uma mescla de técnicas e instrumentos oriundos tradicionalmente da escultura e das gravuras, que acabam por conferir um resultado visual que também combina traços das imagens bidimensional e tridimensional, na medida em que o papel, quando impresso contra a chapa de cobre, assume, além das tintas, os sulcos nela marcados.

Em uma e em outra, o artista investe na interação de figuras geométricas irregularmente construídas e sobrepostas (triângulo, semicírculo, retângulo), explorando, nelas, o efeito de superfícies opticamente irregulares. A repetição dessas pequenas formas cindidas nos grandes planos cromáticos permite articular imagens que parecem organismos vivos, em movimento constante.



WALTERCIO CALDAS

A EMOÇÃO ESTÉTICA

1977

Ferro pintado, sapatos em borracha,
couro e madeira e tapete

19,5 x 205 x 195 cm

Compra do Governo do Estado de
São Paulo, 2013

Waltercio Caldas

(Rio de Janeiro, RJ, 1946)

Caldas estudou pintura com Ivan Serpa a partir de 1964, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, produzindo, em seguida, desenhos, fotografias e objetos tridimensionais, além de trabalhar como desenhista e programador visual. Em 1973, realizou sua primeira exposição individual, também no MAM do Rio, onde já se evidenciavam algumas das características mais importantes de sua produção: a predominância da escultura composta a partir de objetos retirados do cotidiano, cujo título induz o espectador a uma reflexão mais do que à contemplação. Nos anos seguintes, participou de diversas exposições importantes, no Brasil e no exterior, tais como as Bienais de São Paulo e Veneza. Seu trabalho se desdobra em proposições instalativas a partir da década de 1980.

A Emoção Estética é um trabalho produzido logo após Caldas realizar outra exposição individual no MAM, em 1976. Um par de sapatos, uma barra de ferro pintada e um tapete, iluminados por uma luz direcionada que projeta as sombras dos dois primeiros objetos sobre o último, são os únicos elementos utilizados para produzir o que o artista chamou de uma “visão bem-humorada de uma sensação de suspensão instantânea”. De fato, a obra insinua com humor uma presença invisível (tornada aparente apenas por meio da sugestão do sapato) que está em processo contínuo de levitação, mas que, em contrapartida, permanece atada ao solo pela força contrária realizada pelo pedaço de metal. Neste trabalho, como em outros do artista, o vazio parece ganhar corpo, tornando-se, ele próprio, o elemento que excita a imaginação.



HUDINILSON JÚNIOR

EXERCÍCIO DE ME VER I

1980

Envelope em cola e papel e nove
fotocópias sobre papel

60,3 x 91,8 cm

Doação de Marcelo Mattos Araújo,
2008

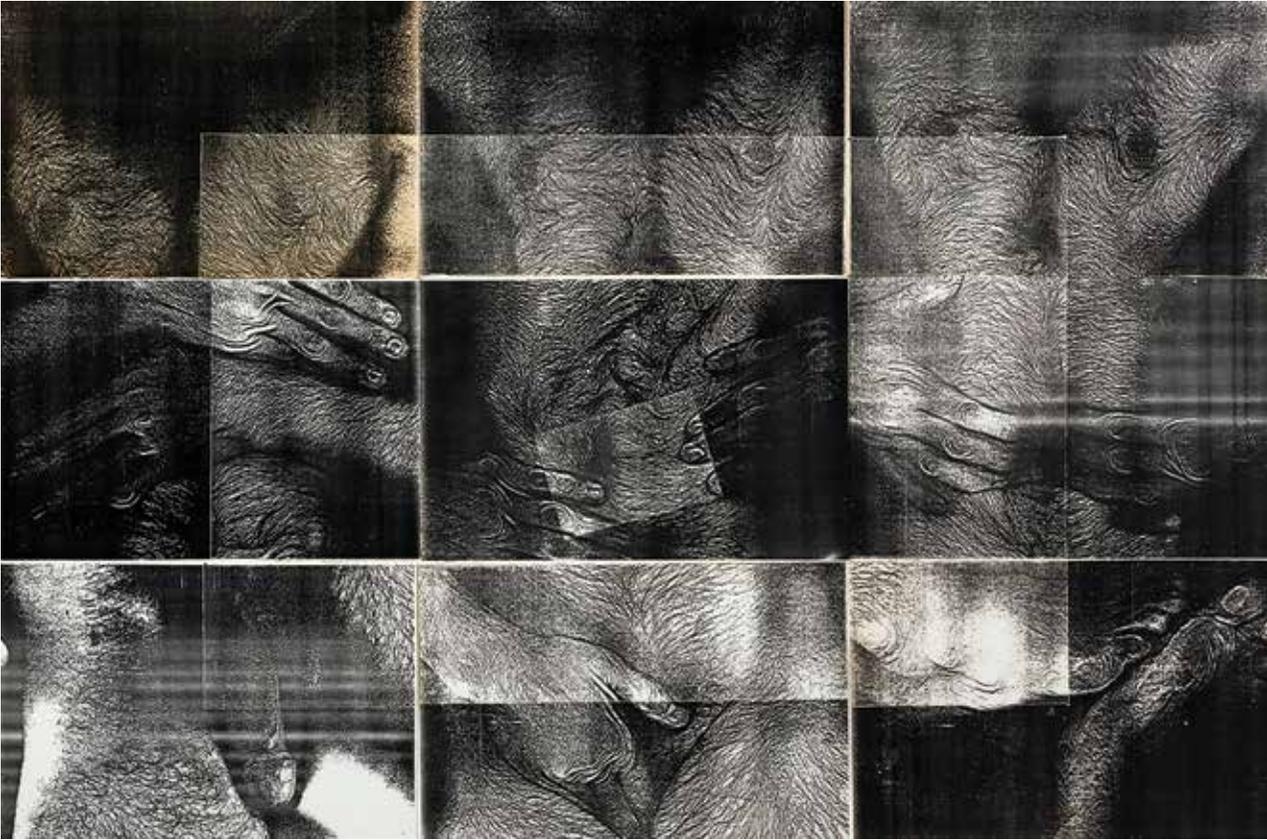
Hudinilson Júnior

(São Paulo, SP, 1957 – São Paulo, SP, 2013)

Hudinilson Júnior iniciou seus estudos artísticos frequentando os cursos e laboratórios do Museu Lasar Segall, no início da década de 1970, além de se inscrever no colégio técnico do Instituto de Arte e Decoração de São Paulo. Entre 1975 e 1977, estudou na Faap, período no qual também trabalhou como *designer* gráfico. Entre 1979 e 1982 integrou o grupo 3Nós3, ao lado de Mário Ramiro e Rafael França. Nessa época, ministrou cursos sobre xerografia na Pinacoteca, e realizou suas primeiras individuais nesse mesmo museu e no Museu de Arte Contemporânea da USP.

Exercício de me Ver I é um trabalho que se nutriu duplamente da parceria de Hudinilson Jr. com Ramiro e França, ambos alunos da ECA-USP. Juntos, promoveram experimentações com máquinas de xerox, marcadamente na segunda metade da década de 1970. Essa prática inicial se ampliou e assumiu durante anos lugar central na produção poética do artista, sendo institucionalmente acolhida quando, após participar em 1980 da exposição Xerografia na Pinacoteca, ao lado de outros 50 artistas, foi convidado para ministrar cursos sobre essa técnica na mesma instituição, e, em seguida, assumir a responsabilidade pelo Centro Xerográfico.

Na obra, permanece a exploração da auto-imagem do artista, elemento central em sua produção naqueles anos. Nove cópias, cada uma captando partes do seu corpo, são dispostas regularmente sobre uma grande folha de papel. Se, de início, chama atenção o teor narcisista do trabalho, aos poucos, parece ceder lugar para o aspecto fragmentário do trabalho, que insiste na impossibilidade de se obter a reconstituição completa do “modelo”. O alto contraste das imagens, seus atravessamentos por diferentes zonas de iluminação e o achatamento do corpo do artista contra o vidro da máquina fornecem, por fim, a impressão quase funesta de imagens médicas ou, ainda, de *close-ups* de fotografias criminais. É muito provável que essa obra tenha sido apresentada, precisamente, na referida exposição realizada na Pinacoteca, em 1980.



BENÉ FONTELES

O TEU SILÊNCIO

1980

Fotocópia sobre papel colado
sobre papel

50 x 71 cm

Compra do Governo do Estado de
São Paulo, 1981

Bené Fonteles

(Bragança, PA, 1953)

Fonteles iniciou sua carreira artística em 1971, concomitantemente a uma atuação profissional como jornalista. No mesmo ano, participou do 3º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará, primeira de várias exposições de que participou desde então, no Brasil e exterior. Entre 1983 e 1986, dirigiu o Museu de Arte e de Cultura Popular da Universidade Federal do Mato Grosso, envolvendo-se, em seguida, em ações de preservação ecológica, que passaram, então, a integrar alguns de seus trabalhos. Dedicou-se, ainda, à produção musical.

O teu Silêncio é um trabalho que se inclui nos processos de investigação feitos por Fonteles desde 1974 sobre as potencialidades da xerografia. O artista é, aliás, um dos pioneiros desse meio no Brasil, explorando sua relação com a atividade artística. A presente obra conserva a prática do artista de se apropriar de imagens fotográficas, televisivas ou cinematográficas, e de textos impressos em jornais e revistas, recortando-os e rearticulando-os por meio de deformações, repetições e colagens. O sentido dessa obra, bastante enigmático, embora claramente político, provém da replicação de duas imagens de uma mesma pessoa que esconde seu rosto, aparentemente para “não ver” algo. Formam o plano de fundo e são manipuladas de modo a construir, juntas, uma sequência gráfica na qual se percebe a permanência de diagonais que se ligam perfeitamente umas às outras. No ponto de encontro das duas maiores diagonais, Fonteles posiciona a imagem do rosto de um jovem, aparentemente morta, fazendo emergir em sua obra um significado dado pela aproximação das anteriores, e lembrar da luta democrática que marcava, de fato, o fim dos anos 70 e início dos 80.



CARLOS MOREIRA

PRAÇA RAMOS

1974

Impressão de 2004

fotografia analógica preto e branco –

saída digital sobre papel fotográfico

50,4 x 70,2 cm

Doação do artista, 2005

Carlos Moreira

(São Paulo, SP, 1936)

Carlos Moreira formou-se em Economia, em 1964, pela Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado, em São Paulo, embora não tenha seguido a carreira. Ao final dessa formação, iniciou-se na fotografia, atividade que adotaria integralmente. Tornou-se professor da Escola de Comunicações e Artes da USP desde o início da década de 1970, além de criar uma escola de fotografia com Regina Martins.

Praça Ramos é uma das várias imagens que resumem com êxito traços primordiais da carreira de Moreira: sua produção se caracteriza, especialmente, por tomadas da cidade de São Paulo, feitas com uma sensibilidade particular, que projetaram seu nome como fotógrafo. A presente obra foi captada aos pés da escadaria de acesso ao Vale do Anhangabaú, na rua lateral do Teatro Municipal da cidade. No centro da imagem, vê-se uma das esculturas que ladeiam o grupo da Fonte dos Desejos, construídas pelo italiano Luigi Brizzolara e inauguradas em 1922. Trata-se de uma obra que representa um dos personagens das óperas de Carlos Gomes, cuja estátua encabeça todo o conjunto. Contorcida em “C”, em atitude notadamente dramática, a posição dessa estátua encontra seu perfeito contraponto na imagem do homem que permanece tranquilamente adormecido a seus pés, como um fauno sonolento. Graças ao ponto de vista explorado e à fotografia preto e branco, arte e vida se mesclam na imagem, reforçando o caráter exclusivamente escultórico desse conjunto inusitado.



CRISTIANO MASCARO

*SEM TÍTULO, da série Bom Retiro e Luz:
um Roteiro*

1976

Fotografia analógica preto e branco –
ampliação sobre papel resinado
19 x 29 cm

Doação do artista, 1976

*SEM TÍTULO, da série Bom Retiro e Luz:
um Roteiro*

1976

Fotografia analógica preto e branco –
ampliação sobre papel resinado
19 x 29 cm

Doação do artista, 1976

Cristiano Mascaro

(Catanduva, SP, 1944)

Mascaro formou-se na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Começou sua carreira em fotografia em 1968, trabalhando com jornalismo fotográfico. Entre 1972 e 1975, lecionou fotografia, além de dirigir, a partir de então, o Laboratório de Recursos Audiovisuais da FAU-USP, e de lecionar, ainda na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Santos. Em 1984, recebeu o Prêmio Internacional de Fotografia Eugène Atget, e em 1989 a Bolsa Vitae de Fotografia.

As duas fotografias aqui impressas integram a série *Bom Retiro e Luz: um Roteiro*, feita em 1976, sob encomenda da então diretora da Pinacoteca de São Paulo, Aracy Amaral. Foi esta quem solicitou a Mascaro a produção de uma série de fotografias que documentasse o entorno do museu, com o intuito de aproximar da instituição a população local. Durante dois meses o fotógrafo realizou mais de mil fotografias, captando lugares, edifícios e personagens do bairro, e foram selecionadas aproximadamente 40 imagens que integraram, afinal, uma exposição na Pinacoteca.

Na primeira das fotografias aqui apresentadas, o fotógrafo registrou, com a sensibilidade aguda de composição que acompanha boa parte de suas obras, uma mulher prestes a tirar ou colocar uma das molduras para o fechamento das portas de uma loja no Bom Retiro, bairro tradicional de comércio de artigos têxteis. Na segunda, Mascaro se atém à captação de crianças da comunidade judaica da região. A série de que essas imagens fazem parte precede extensa sequência de fotografias que Mascaro produziu nos anos seguintes, ao percorrer o Brasil captando aspectos particulares de diversas cidades e seus habitantes.



THOMAZ FARKAS

*SEM TÍTULO, da série Brasil e Brasileiros
no olhar de Thomaz Farkas*

1973

Impressão de 2004

Fotografia analógica colorida – saída
digital sobre papel fotográfico

68,5 x 46 cm

Doação do artista, 2006

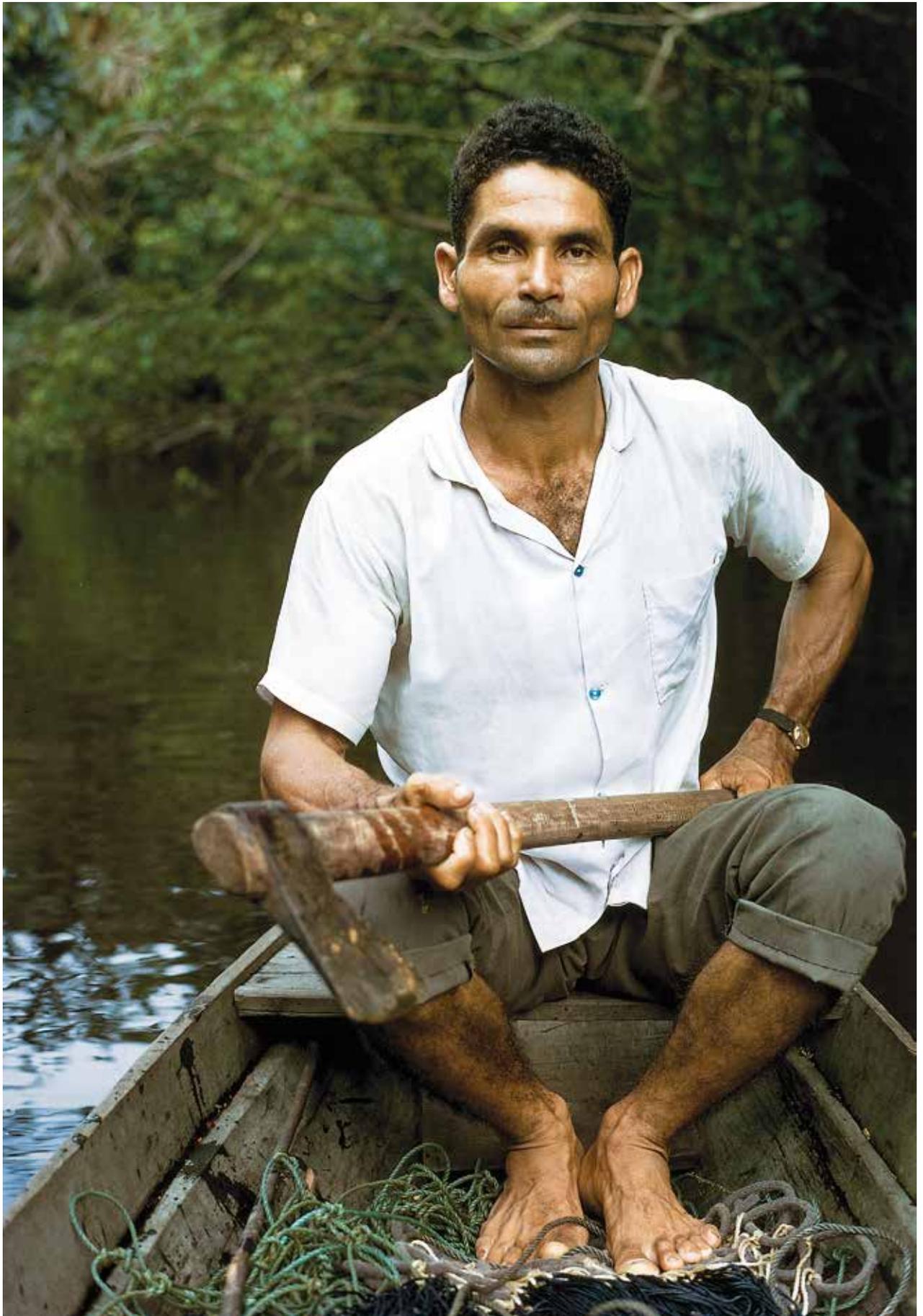
Thomaz Farkas

(Budapeste, Hungria, 1924 – São Paulo, SP, 2011)

Farkas transferiu-se, em 1930, com a família, para São Paulo. Em 1942, integra o Foto Cine Clube Bandeirantes, iniciando sua participação em exposições nacionais e internacionais. Em 1949, realizou a mostra individual Estudos Fotográficos, no MAM-SP, tendo obras suas incorporadas, em seguida, ao Museum of Modern Art, de Nova York. Ao lado de Geraldo de Barros, desenvolveu, em 1950, o Laboratório de Fotografia do Masp, onde lecionou em seguida. Produziu ainda, na mesma época, seus primeiros vídeos cinematográficos, atuando, a partir dos anos 1960, como produtor e diretor de cinema. Formou-se em Engenharia na Escola Politécnica da USP em 1953. Tornou-se professor da Escola de Comunicações e Artes da USP, em 1969, publicando, no ano seguinte, a revista *Fotoptica*. Em 1993, tornou-se diretor da Cinemateca Brasileira em São Paulo.

A presente obra integra a série *Brasil e Brasileiros no Olhar de Thomaz Farkas*, fruto de diversas viagens que o fotógrafo realizou ao Norte e Nordeste do País, por vezes acompanhado de outros profissionais. Ela se inclui, ainda, numa sequência de imagens coloridas, praticamente desconhecidas até 2005, quando a Pinacoteca organizou uma exposição sobre o fotógrafo, na qual foi apresentada sua produção dos anos 1960 e 1970.

No centro da imagem, sentado numa das pontas de uma canoa que percorre o rio Negro, está um homem de pés nus, habitante da região. A proximidade física do fotógrafo, do outro lado da canoa, se combina a um tom emocional, que é sugerido pelo sorriso tímido do retratado. Este, a despeito de empunhar com as duas mãos um machado, mantém um semblante tranquilo e pouco ameaçador. Se a força dessa imagem se deve de fato à combinação precisa de uma composição bastante simples e da economia de elementos, parece não deixar de se nutrir, contudo, de uma referência artística historicamente sedimentada. Com efeito, é bastante evidente na figura desse personagem clara afinidade com as imagens de caipiras pintadas por Almeida Júnior, no final do século XIX.



CLAUDIA ANDUJAR

WAKATA-Ú, TERRA INDÍGENA
YANOMAMI, RORAIMA, da série
A Vulnerabilidade do Ser
1974

Impressão de 2004
Fotografia analógica preto e branco –
saída digital sobre papel
95,7 x 143,3 cm
Doação da artista, 2005

YANOMAMI, da série *A Casa*
1976

Impressão de 2010
Fotografia analógica preto e branco –
saída digital sobre papel
91,2 x 99,7 cm
Doação da artista, 2010

Claudia Andujar

(Neuchâtel, Suíça, 1931)

Durante a Segunda Guerra Mundial, Andujar abandonou a Suíça com a mãe, chegando em 1946 aos Estados Unidos, depois de ter membros de sua família, incluindo o pai, enviado ao campo de concentração de Dachau. Formou-se em Humanidades na New York University. Em 1955, mudou-se para São Paulo, onde, além de dar aulas de inglês, iniciou-se na pintura abstrata e fotografia. Já no final da década, fez uma primeira individual, no Estados Unidos, com fotografias dos índios Karajá, iniciando nos anos seguintes colaboração com importantes revistas americanas e brasileiras, entre elas *Life*, *Claudia* e *Realidade*. Entre 1978 e 1992, participou da comissão para criação do Parque Yanomami.

Wakata-ú, Terra Indígena Yanomami, Roraima e Yanomami representam uma porção incontornável da produção de Andujar, dedicada à documentação da população indígena no Brasil. A primeira das imagens pertence à série *A Vulnerabilidade do Ser*, exibida em 2005 na Pinacoteca de São Paulo. Produzida em 1974, em preto e branco, essa imagem capta uma oca sendo consumida por chamas. Dada a sua grande escala, confirmada pela presença humana, do lado esquerdo da imagem, aparenta ser uma construção comunitária. Em lugar de sugerir o aspecto sublime da força incontrolável do fogo, a fotografia reforça simbolicamente a fragilidade humana, em especial a vida e os direitos indígenas, em favor dos quais Andujar se dedicou com afinco por décadas.

A segunda fotografia, *Yanomami*, foi produzida quando a fotógrafa acabava de receber uma bolsa para registrar essa comunidade, realizando nova viagem a Roraima. Pertencente à série *A Casa* capta o aspecto interior de uma oca, também comunitária. Mas nela, em lugar de investir na “vulnerabilidade” da vida, Andujar lida, a partir de fina manipulação das luzes e sombras, com a quase impalpável figura infantil indígena. A sua presença plasmática, banhada por um feixe direto de luz, define a aparição holográfica, sem dúvida inconsistente e misteriosa, de uma criança Yanomami.



"Jamaica - white water", 1976

Clayton Koppelman

GERTY SARUÊ

SEM TÍTULO, da série Burocráticas

1984

Serigrafia

60 x 46,2 cm

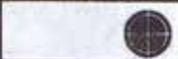
Doação da artista, 2008

Gerty Saruê

(Viena, Áustria, 1930)

Gerty Saruê mudou-se com a família para a Bolívia, em 1939. Fixou-se em São Paulo, em 1953, estudando história da arte e estética com Anatol Rosenfeld, e pintura com Yolanda Mohalyi e Henrique Boese. Começou sua carreira artística no início dos anos 1960, realizando sua primeira individual em 1964, e dela seguindo-se diversas participações em mostras artísticas no Brasil, nas quais expôs *assemblanges*, monotípias, serigrafias, entre outros trabalhos.

A presente obra integra a série *Burocráticas*, apresentada pela primeira vez em exposição no Centro Cultural São Paulo, em 1984. A obra pauta-se pela apropriação e reelaboração de formulários, tabelas, símbolos e sinais, gráficos, letras e números, que constituem uma parte do trabalho em escritório. Em clara referência à estrutura construtiva, fazendo predominar zonas e sub-zonas verticais e horizontais, numa configuração em preto e branco, a artista pretende resignificar, com nítida ironia, a suposta objetividade dos formulários e dos processos burocráticos, levando-os ao limite da abstração, mas não exatamente de forma, senão semântica. Em 1985, essa série, composta de 40 trabalhos, teve cinco tiragens em livro.



										Transporte			
○ ○ ●	■	—	X	*	▽	---	---	---	---	00	00	00	00
▽ ●	▽	..	v	○ ○	○ ○	---	---	---	---	00	00	00	00
□ □ ■	U	● ●	◆	E	● ●	---	---	---	---	00	00	00	00
△ △	△	○	◇	Y	○ ○	---	---	---	---	00	00	00	00
W	▲	⊗	+	R	U	G	○	D	---	00	00	00	00
●	N	■	y	A	■	...	---	---	---	00	00	00	00
◆ ◆ ◆	◇	+	+	I	●	n	r	---	---	00	00	00	00
N	X	●	v	I	z	●	n	r	---	00	00	00	00
△	X	◇	+	t	◆	*	S	u	---	00	00	00	00
▽	—	÷ ÷ ÷	+	o	...	y	T	u	---	00	00	00	00
s	●	△	▲	o	...	F	y	h	---	00	00	00	00
m	●	v	△	▲	▽	■	I	h	---	00	00	00	00
xxx	△	Y	k	●	—	*	■	h	---	00	00	00	00
I	n	÷	p	△	+	÷	ü	y	---	00	00	00	00
+	*	—	—	+	1	ü	—	4	---	00	00	00	00
+	*	→	—	X	1	● ●	4	---	---	00	00	00	00
+	*	→	—	—	●	*	◇	■	---	00	00	00	00

1										A		B	
06 Dívidas e ônus reais (inclusive do cônjuge e dos dependentes se você é cabeça-do-casal) Discriminação Do ano anterior (1980) 8 Do ano base (1981) 00										00		00	
+1	*	÷ ÷	●	□ ■ ■	○	---	---	---	---	00	00	00	00
M	t	s	—	l	●	N	r	---	---	00	00	00	00
h	△	▽	U	,	S	▽	---	---	---	00	00	00	00
6	■	●	1	t	■	c	4	---	---	00	00	00	00
a	÷	▲	◇	△	l	e	...	÷	---	00	00	00	00
s	—	+	●	...	f	—	÷	---	---	00	00	00	00
△	■ □	● ● ●	*	..	f	—	...	---	---	00	00	00	00
o	▲	90	+	h	XX	...	---	---	---	00	00	00	00
▽	X	...	xxx	◆ ◆ ◆	---	---	---	---	---	00	00	00	00
Total ou a transportar										C		D	

07 Variação patrimonial
 IB menos A mais C menos D - Transportar para o item 06 pág.4 somente se for positiva

08 Se você é o cabeça-do-casal, indique: renda líquida mais rendimentos não tributáveis do cônjuge, mesmo que este não esteja obrigado a declarar.

Nome do cônjuge _____

CPF do cônjuge controle: **÷ ÷ X + + - X X X ÷ +**

A presente declaração é expressão da verdade

09 Local **W-1** **10** Data **6-0** **11** Assinatura do declarante ou de seu representante legal **V-Y-Z**

LEÓN FERRARI

SUSANA

1978

Aço

83,8 x 30,3 x 30,3 cm

Compra do Governo do Estado de
São Paulo, 1980

León Ferrari

(Buenos Aires, Argentina, 1920 – Buenos Aires, Argentina, 2013)

Iniciou seus estudos artísticos em escultura, na Itália, onde morou por três anos. Nos anos 1960, começou a produzir esculturas em arame e aço, abandonando progressivamente a abstração para adotar em seus trabalhos uma postura politicamente bastante crítica, em especial com relação a instituições como a Igreja Católica. Entre 1976 e 1991, escolheu se auto-exilar em São Paulo, onde produziu assiduamente, se aproximando de artistas como Regina Silveira e Julio Plaza. A partir desse período, sua obra assume caráter mais experimental, produzindo, além de esculturas, vídeos, arte postal e livros de artista. No fim desse período, retornou à Argentina, sedimentando seu papel como artista referencial no contexto sul-americano. *Susana* é obra produzida por Ferrari durante o período ainda inicial de sua residência no Brasil. O título parece ser uma homenagem à mãe do artista, Susana Celia del Pardo. A obra marca a retomada do artista com relação à prática da escultura, em especial das obras em metal, material com o qual havia trabalhado já no começo de sua carreira. À diferença de outros de seus trabalhos, os quais se fundam em questões políticas ou sociais, este é investido de preocupações fundamentalmente formais, a partir das quais problemas sobre os tipos de materiais e sua organização espacial permanecem como principal horizonte propositivo. Trata-se de uma escultura sonora, estruturada sobre base de vidro e madeira, atravessada por diversos feixes de aço verticais. Em ambas as extremidades, segmentos menores de metal, oblíqua ou horizontalmente conectados, abraçam e contêm as barras verticais. Num jogo constante de reflexões ocre e douradas, ativado pelo deslocamento observador, a escultura reluz e cintila, podendo ser ativada também pelo toque.



REGINA SILVEIRA

BOTÃO, da série Armarinhos

2002

Litografia e *offset* a cores sobre papel
55,9 x 75,8 cm

Doação da artista, Luciana Brito e
Fábio Cimino, 2006

AGULHA, da série Armarinhos

2002

litografia e *offset* a cores sobre papel
55,9 x 75,8cm

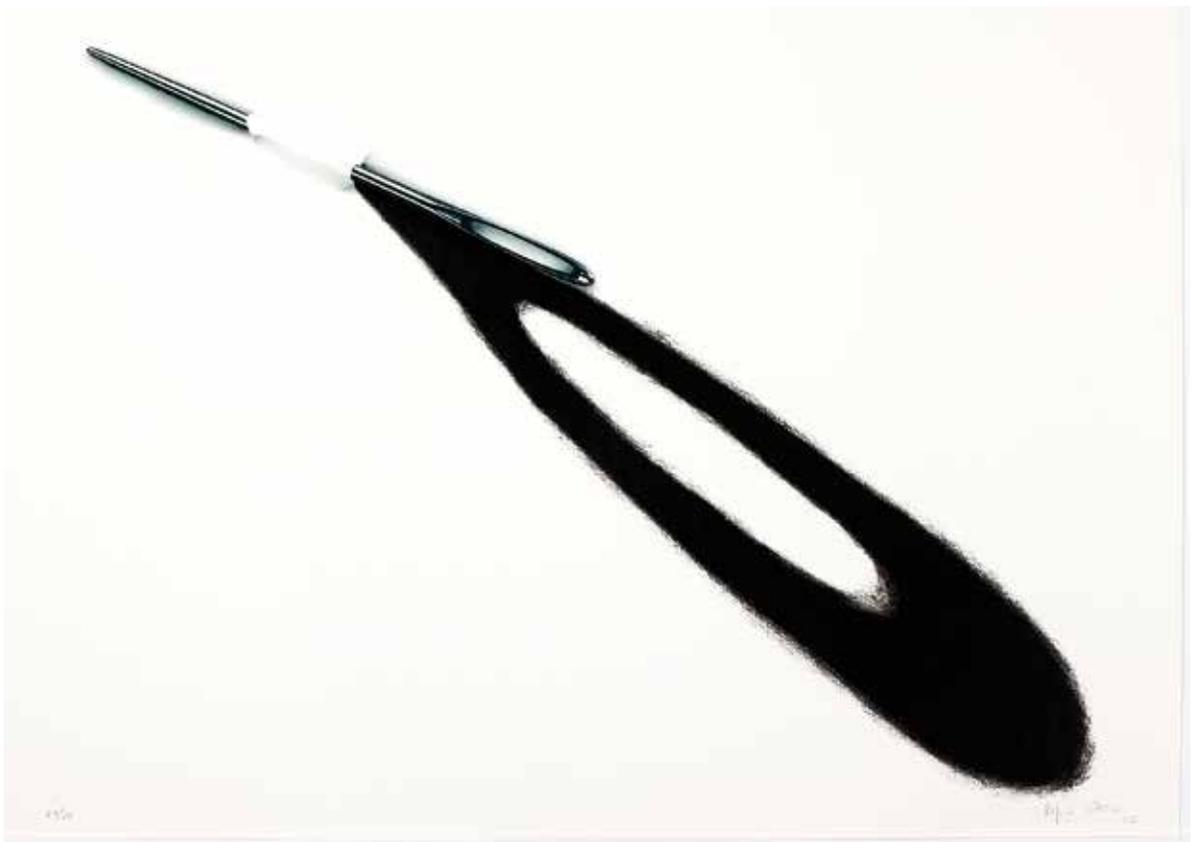
Doação da artista, Luciana Brito e
Fábio Cimino, 2006

Regina Silveira

(Porto Alegre, RS, 1939)

Silveira formou-se em Pintura em 1959, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde estudou com Aldo Locatelli e Ado Malagoli. Frequentou ainda aulas de Iberê Camargo, Marcelo Grassmann e Francisco Stockinger. Em 1967, tornou-se bolsista do Instituto de Cultura Hispânica em Madri. Depois de morar ainda em Porto Rico, voltou ao Brasil em 1973, tornando-se professora da Faap. No ano seguinte, ingressou também como professora na Escola de Comunicações e Artes da USP. Seu trabalho caminha, a partir da década de 1990, para grandes proposições instalativas e projetos desenvolvidos especificamente para mostras nacionais e internacionais.

Botão e Agulha fazem parte da série *Armarinhos*. A artista se vale de objetos triviais de costura para dar sequência a uma consistente investigação sobre as distorções de perspectiva e sombra que orienta há décadas sua produção. Valendo-se da fotografia de um botão, no primeiro trabalho, e de uma agulha, no segundo, Silveira cria simulacros de sombras distorcidas, partindo do código da perspectiva linear. Se, em *Agulha*, o estudo se concentra na enorme ampliação de uma única sombra que segue a imagem da extremidade furada da agulha, por onde passa a linha, em *Botão*, é justamente a profusão de sombras, replicando repetidamente os poucos laços que saem do centro do objeto, que interessa a Silveira, pressupondo um número imenso de iluminações que existem apenas. A anamorfose e a distorção dos códigos de representação amparam, por fim, a leitura de imagens fantasiosas, que questionam a representação do código mimético e a certeza do que vê o observador.



Anna Maria Maiolino*(Scalea, Itália, 1942)*

Maiolino mudou-se em 1954 com a família para Caracas, Venezuela, iniciando seus estudos artísticos em 1958, na Escuela Nacional de Bellas Artes Cristóbal Rojas. Em 1960, fixou-se no Rio de Janeiro, onde estudou na Escola Nacional de Belas Artes e no Museu de Arte Moderna, além de estudar gravura com Adir Botelho. Entre 1968 e 1971, morou em Nova York, trabalhando com desenho têxtil e, ainda, frequentando a Pratt Graphics Center. Além da gravura e desenho passou a se dedicar, na década de 70, ao vídeo e à *performance*. A partir dos anos 1980, à pintura, e também escultura.

São Dez pertence a esse último núcleo de trabalhos, inscritos na série *Objeto Escultórico*. Desde 1991, Maiolino incorporou a seu vocabulário artístico o trabalho em argila, definido por ações a princípio muito simples e fundamentalmente manuais, amassando-a, enrolando-a, esticando-a, cortando-a, multiplicando-a. Como em várias de suas obras feitas a partir desse período, a poética da artista centra-se no processo cíclico e na serialização de estruturas serpenteadas, compreendidas como formas básicas, repletas de potencial formal. Trata-se, com efeito, de um mesmo processo de reprodução praticado na indústria artesanal há tempos: de início, molda em argila, criando um positivo; em seguida, tira dele um molde negativo, com possibilidades de reprodução em série; e, finalmente, desse molde sai uma nova versão positiva do trabalho, feita em gesso ou argamassa de cimento, como é o caso de *São Dez*. Entretanto, a despeito de confeccionar o molde, a artista parece negar seu potencial multiplicador, na medida em que cada elemento é resultado de uma única fôrma. Tudo se mantém na relação pessoal da artista com a matéria, que é, neste trabalho, um múltiplo sempre único, divisível no processo artesanal com a argila, mas singular no processo de replicação industrial.



RENINA KATZ

ADEUS ÀS ARMAS

1994

Litografia a cores sobre papel

61 x 80 cm

Doação da artista, 2010

Renina Katz

(São Paulo, SP, 1925)

Renina Katz iniciou seus estudos artísticos na Escola Nacional de Belas Artes em 1944, tendo como professores Carlos Oswald e Axl Lescoschek. Estudou ainda no Liceu de Artes e Ofícios e na Fundação Getúlio Vargas. Mudou-se para São Paulo em 1951, tornando-se professora de gravura na FAU-USP e do IAC. Participou de diversas exposições no Brasil e no exterior, obtendo diversos prêmios ao longo de sua carreira.

Adeus às Armas é uma entre as centenas de gravuras de autoria de Katz que integram a coleção da Pinacoteca. Se, no início de carreira, a artista havia investido em um tipo de figuração expressiva que lhe permitiu trabalhar de maneira mais clara temas sociais, a presente imagem pertence ao universo de gravuras realizadas a partir dos anos 1960. Nesse período, a representação de formas abstratas parece sugerir, com frequência, algo de figurativo, mas se trata não de uma figuração de objetos identificáveis, mas de fenômenos. Tem-se a impressão de serem paisagens fruto de devaneios da imaginação, ambientes oníricos, cuja potência poética aumenta pela sugestão dada pelos títulos.

Construída por texturas e planos cuidadosamente trabalhados e com a aplicação de cores que requer maestria técnica, a presente obra é um dos possíveis exemplos na coleção que confirmam o nome de Katz como um dos mais significativos para a história da gravura brasileira.



LORENZATO

PAISAGEM

1978

Óleo sobre cartão colado sobre
aglomerado

40 x 33,7 cm

Doação da Associação Pinacoteca Arte e
Cultura – APAC, 2015

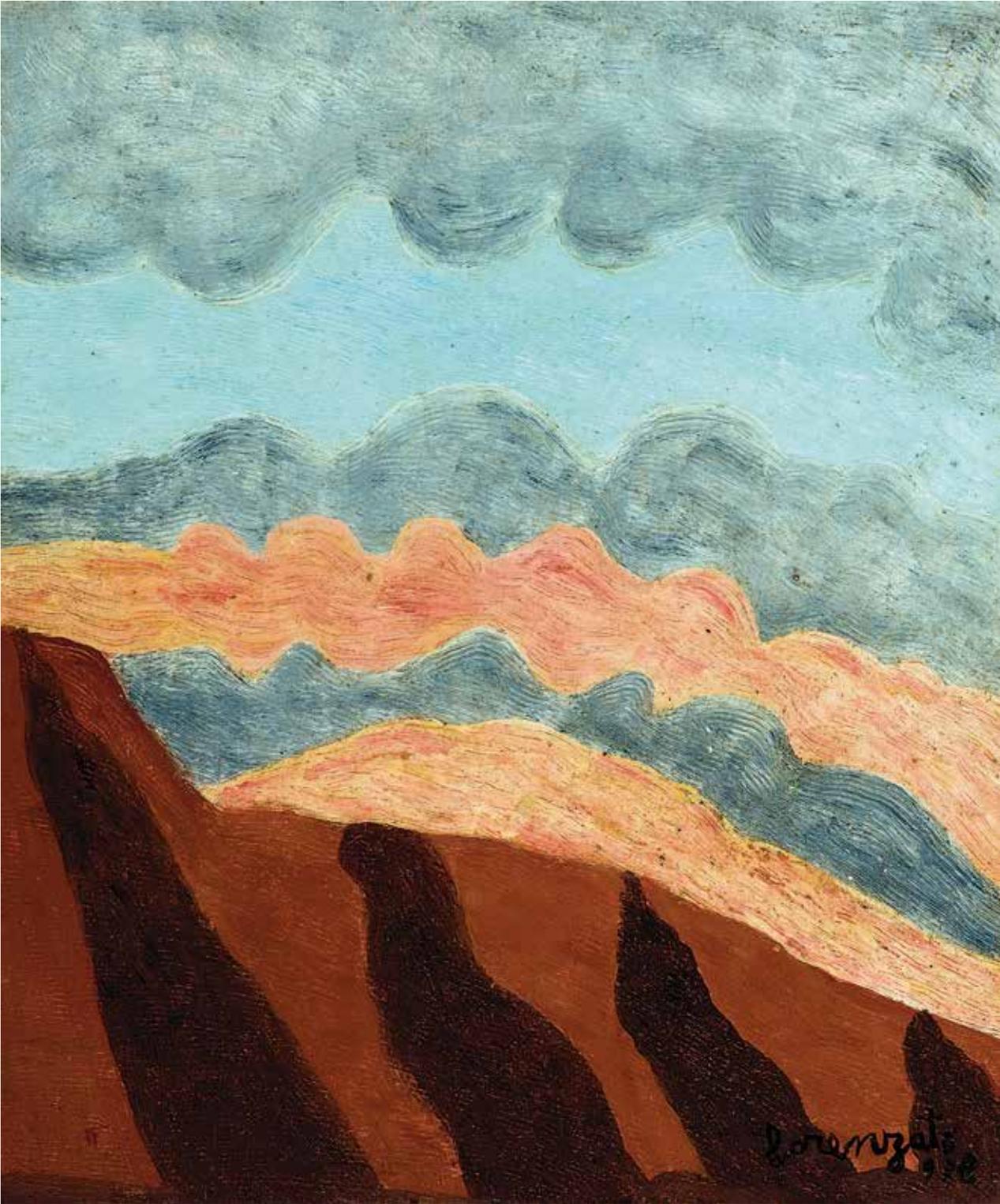
Lorenzato

(Belo Horizonte, MG, 1900 – Belo Horizonte, MG, 1995)

Amadeu Lorenzato começou sua vida profissional como ajudante de pintor, mudando-se, aos 20 anos, com a família para Arsiero, Itália, onde manteve o ofício. Em 1925, ingressou na Reale Accademia delle Arti, em Vicenza. Entre 1928 e 1930, realizou viagens de estudos para diversos países do Leste Europeu com o amigo e pintor Cornelius Keesman. Nos anos seguintes, alternou estadias na Itália e em outros países. Em 1948, voltou a Minas Gerais, onde se acidentou trabalhando em uma obra. A partir de então, dedicou-se integralmente à produção artística, realizando sua primeira individual em 1967.

Paisagem é uma pintura da maturidade do artista, que então tinha 78 anos. Trata-se de uma imagem construída com poucos elementos e cores, mas que denuncia, justamente, uma das características mais duradouras de sua produção. A natureza artesanal de sua pintura é uma escolha detida, fruto de um percurso artístico que, se foi entrecortado por demais atuações e deveres práticos, não deixa de denunciar um profundo saber artístico, dos pontos de vista técnico e histórico.

A presente obra sugere de maneira inegável o duplo interesse do artista pela cor, mais do que pela correção do desenho, e na frequente síntese de planos, sempre reduzidos em transições ou degradês, mas não desprovidos de texturas. Essas são conferidas pelo próprio pincel embebido de tinta ou por instrumentos que utilizava para raspar parte da superfície, criando vibrações tridimensionais na matéria, e movimentos ondulatórios, os quais, neste caso, reforçam o aspecto revoltado do céu cinza.



EMANOEL ARAÚJO

SEM TÍTULO

1966

Xilogravura a cores sobre papel

96 x 66 cm

Doação do artista, 1993

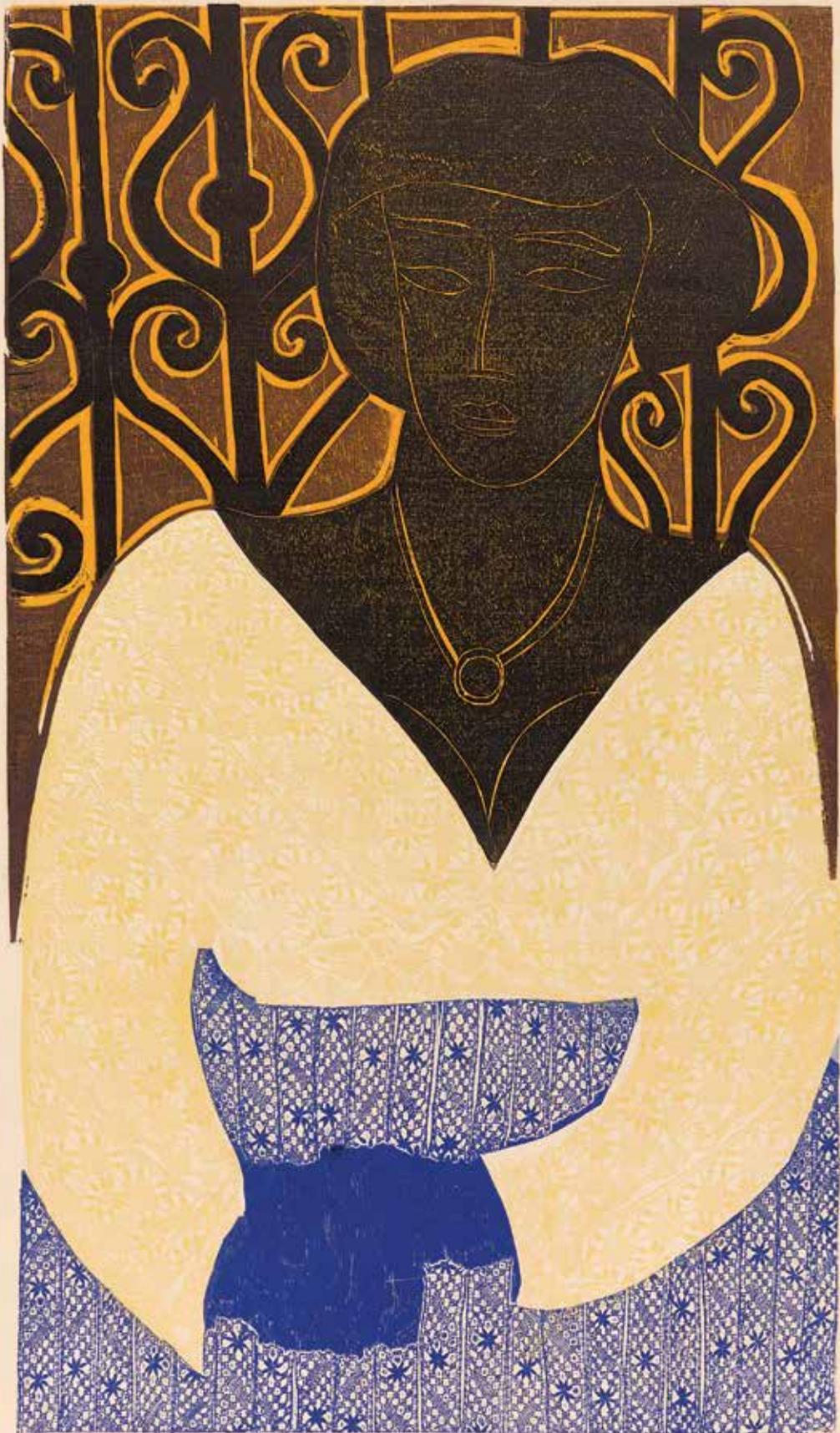
Emanoel Araújo

(Santo Amaro da Purificação, BA, 1940)

Emanoel Araújo provém de uma família de ourives. Desde jovem, aprendeu a marcenaria, linotipia e composição gráfica. Realizou sua primeira exposição individual ainda em sua cidade natal e mudou-se para Salvador em 1960, onde estudou gravura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Em 1972, foi premiado na 3ª Bienal Gráfica de Florença, primeiro de vários prêmios que recebeu em sua carreira. De 1992 e 2002, foi diretor da Pinacoteca de São Paulo, tendo criado em 2004 o Museu Afro Brasil.

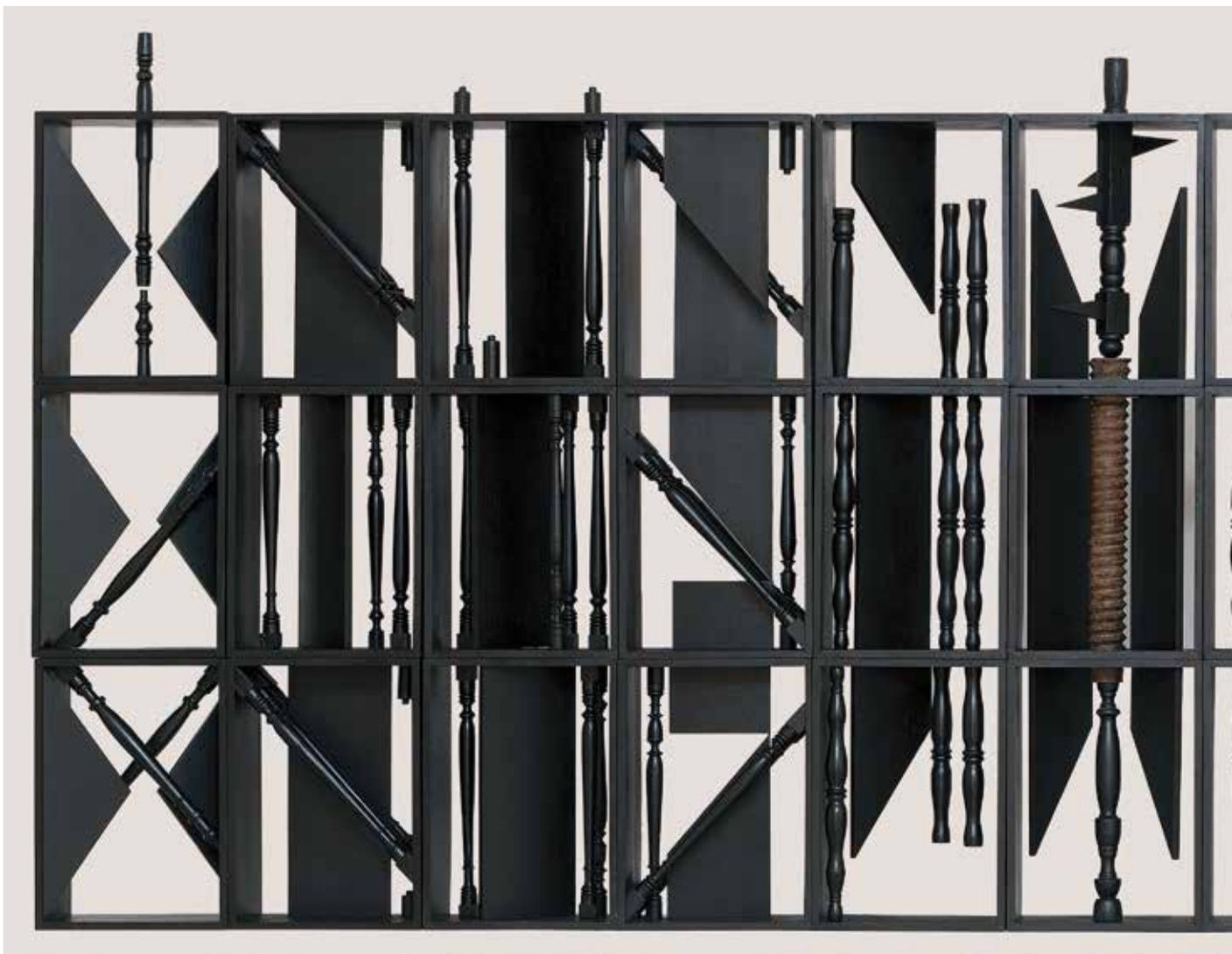
As duas obras aqui apresentadas resumem, respectivamente, o percurso e o interesse do artista no início e na fase atual de sua carreira. A primeira, produzida ainda na década de 1960, atesta a dedicação inicial de Araújo à gravura, valendo-se então da figuração para representar, inicialmente, temas regionais, naturezas-mortas ou cenas de interior. Trata-se aqui de uma xilogravura impressa em quatro cores. A atenção inicial dada à figuração e à identificação primeira de uma mulher negra, cuja imagem domina a composição, logo se converte em um escrutínio visual de planos abstratos de cor, trabalhados por meio de repetições que impõem um aspecto relativamente orgânico e impreciso, como uma renda feita a mão.

A segunda obra, não mais uma imagem bidimensional, mas um trabalho tridimensional, marca um período em que Araújo passou a se dedicar à escultura, já direcionado a investigações fundamentalmente abstratas, que tomam crescente importância em sua produção, a partir da década de 1970. É esse mesmo período que compreende a sua primeira viagem aos Estados Unidos, onde pôde descobrir a obra da escultora ucraniana, radicada naquele país, Louise Nevelson, a quem esta escultura é dedicada. A despeito das diferenças das motivações de fundo dessa artista, para o próprio Araújo, a percepção de um sentimento barroco e, ao mesmo tempo, de certa ancestralidade tribal, que lembra algumas das heranças da arte negra, são características da obra de Nevelson que o impeliram à produção da presente obra, e com a qual guarda notáveis relações formais.



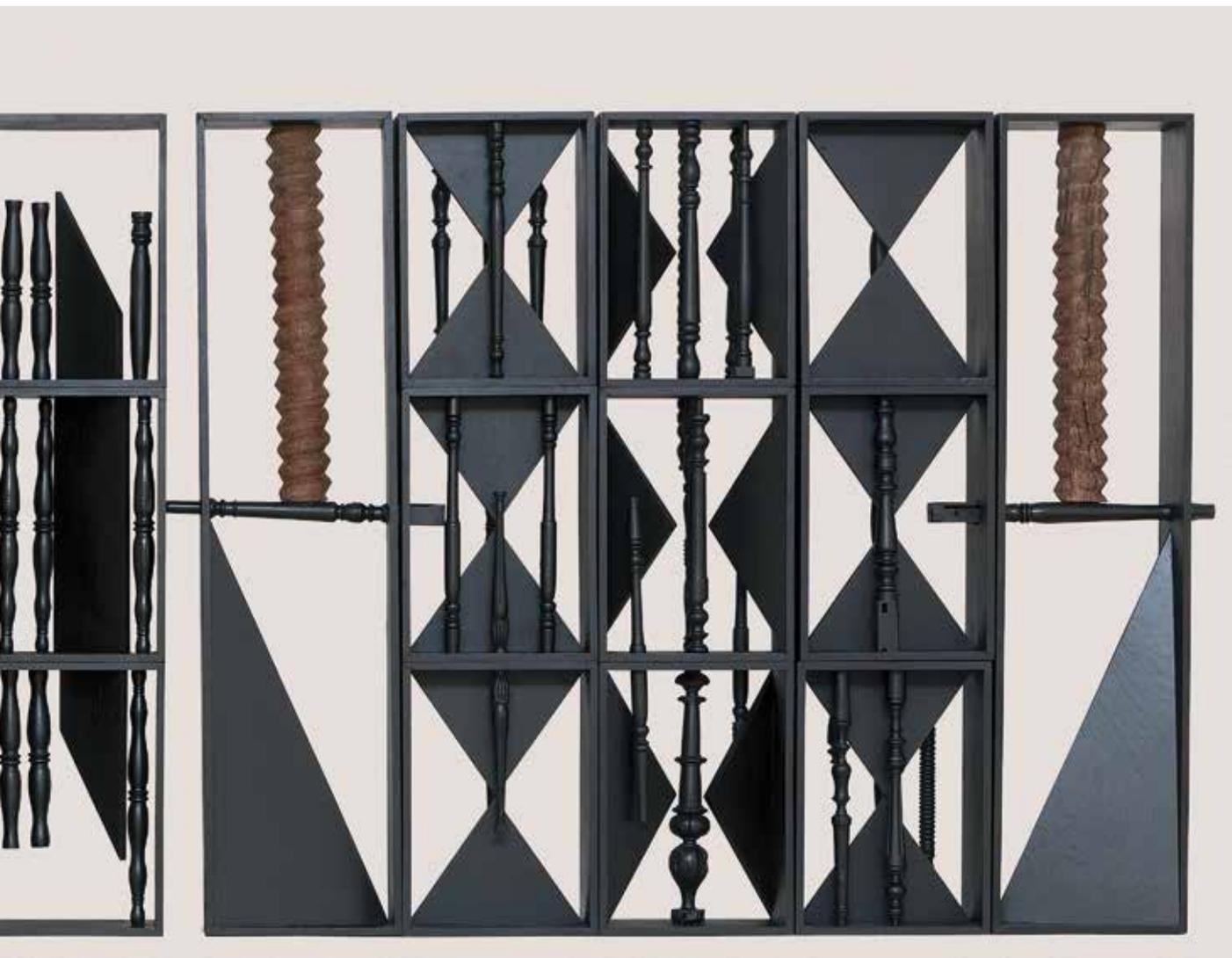
Janis van der Vliet

Janis van der Vliet 1966



EMANOEL ARAÚJO

TRIBUTE TO LOUISE NEVELSON [*Tributo a Louise Nevelson*]; 1998-2015; Quatro peças em acrílica sobre aglomerado e compensado; 245 x 670 x 26,5 cm; Doação do artista, 2016



GILVAN SAMICO

JULIA E A CHUVA DE PRATA

2005

Xilogravura em cores sobre papel

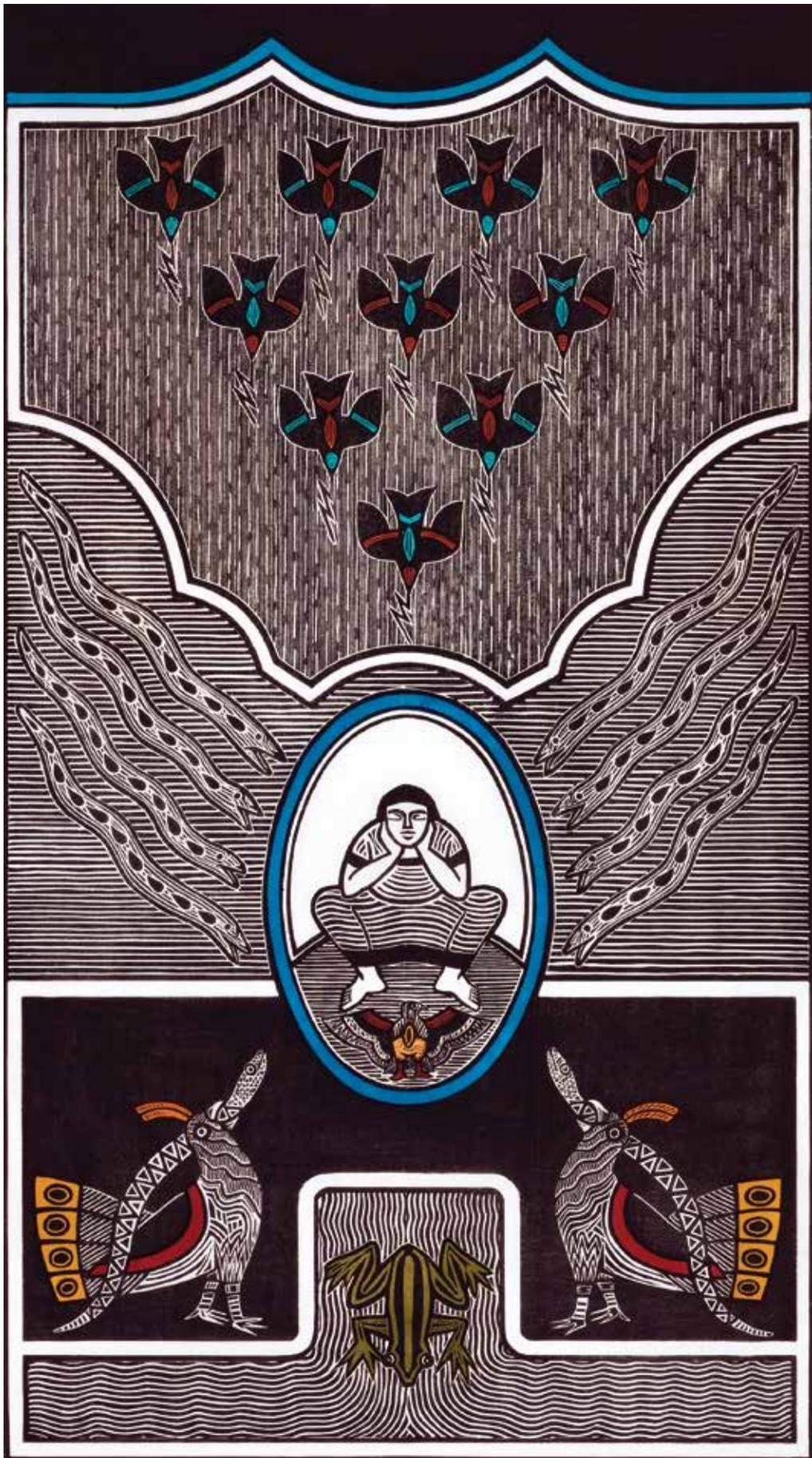
98,5 x 63,6 cm

Doação da Associação Pinacoteca Arte e
Cultura – APAC, 2015

Gilvan Samico

(Recife, PE, 1928 – Recife, PE, 2013)

Samico iniciou sua carreira artística nos anos 1940, ajudando a formar, em 1952, o Ateliê Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife. Mudou-se algum tempo depois para São Paulo, onde estudou gravura com Lívio Abramo, em 1957. Em 1958, foi para o Rio de Janeiro, estudando com Oswaldo Goeldi, na Escola Nacional de Belas Artes. Participou da 31ª Bienale di Venezia, em 1962. Em 1965, mudou-se para Olinda. Recebeu Prêmio de Viagem ao Exterior, em 1968, no Salão Nacional de Arte Moderna, morando então na Europa, por dois anos. De volta ao Brasil, continuou a produção e exposição de obras, e voltou a dar aulas de gravura. *Júlia e a Chuva de Prata* é uma das obras que traduz a via principal de investigação a que Samico se dedicou desde a metade dos anos 1960. A partir desse período, ele se afastou da influência mais marcada das obras de Abramo e Goeldi, e começou a explorar uma poética mais pessoal. Estabeleceu invariavelmente em suas obras um rigoroso sentido de estruturação do espaço bidimensional de natureza antinaturalista, que se orienta a partir da compartimentação horizontal e vertical – esta, sempre simétrica –, em zonas cromáticas compostas por retângulos, círculos ou semicírculos, dentro dos quais são combinados, por sua vez, elementos figurativos e não figurativos. Nesta obra, como em várias outras, o artista se aproxima da literatura e da gravura de cordel, embora ainda também guardem patente sentido de espiritualidade, decorrente das dívidas do artista para com os imaginários mitológico e bíblico.



IBERÊ CAMARGO

GRAVURA 4

1968

Água-forte e água-tinta sobre papel
48 x 62,7 cm

Doação de Yara Forte Cohen, 1976

FORMAS GEOMÉTRICAS

1983

Óleo sobre tela

130 x 184 cm

Doação da Gerdau e Fundação Iberê
Camargo, por intermédio da Associação
dos Amigos da Pinacoteca do Estado,
2005

Iberê Camargo

(Restinga Seca, RS, 1914 – Porto Alegre, RS, 1994)

Iberê Camargo iniciou seus estudos artísticos em Santa Maria, Rio Grande do Sul, com Frederico Lobe e Salvador Parlagreco. Entre 1936 e 1939, em Porto Alegre, frequentou o curso técnico de arquitetura do Instituto de Belas Artes. Em 1942, mudou-se para o Rio de Janeiro, frequentando por pouco tempo a Escola Nacional de Belas Artes. Estudou ainda com Guignard. Em 1948, com um Prêmio de Viagem, foi para Roma, onde estudou com Giorgio de Chirico, e, em Paris, com André Lhote. Voltou ao Brasil no começo da década de 1950, participando da I Bienal Internacional de São Paulo, e tornando-se professor no Instituto Municipal de Belas Artes do Rio de Janeiro. A partir da década de 1970, tornou-se professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Gravura 4 e *Formas Geométricas* são gravura e pintura de duas fases bastante distintas da produção artística de Camargo. A primeira atesta suas dívidas para com a série *Carretéis*, que o artista começou a produzir em 1959, a partir da qual, por meio de uma ordenação e repetição de carretéis de linha, como motivos visuais, se voltou paulatinamente ao expressionismo abstrato. Na gravura, pode-se ainda perceber a alusão às extremidades de três grandes carretéis, livre e assimetricamente compostos, em formas que já sugerem a emancipação crescente que Camargo faria mesmo dessa forma já na década de 70.

A segunda obra, do início da década de 1980, integra, por sua vez, uma nova série intitulada *Dados*, num período no qual o artista retornaria, pouco a pouco, à figuração, mas aqui, especificamente, a uma figuração geométrica irregular. Em ponto grande, na pintura, predominam pretos e azuis sobre um fundo terroso quase inteiramente escondido que, no entanto, não perde sua vibração cromática. Entre ações negativas e positivas – isto é, operações de adição de tinta, ou a raspagem dela – surgem dados de linhas escuras ou brancas, que por vezes parecem se desconstruir ou assumir outras formas geométricas, sempre, contudo, estampados com um único círculo em cada uma de suas faces. A energia dinâmica contida em cada uma dessas figuras, que parecem estar prestes a rolar e sair do limite da tela, é paradoxalmente alternada por uma força de retenção operada pelo fundo escuro, que as contém, sem eliminar sua energia potencial.



NUNO RAMOS

CRACA

1995

Alumínio

278 x 330 x 556 cm

Doação de Pedro Tassinari Filho, 2000

Nuno Ramos

(São Paulo, SP, 1960)

Nuno Ramos formou-se em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Trabalhou como editor e, a partir de 1982, começou a pintar, fundando o ateliê Casa 7, ao lado de Paulo Monteiro, Rodrigo Andrade, Carlito Carvalhosa e Fábio Miguez. A partir de 1986, realizou suas primeiras obras tridimensionais, a partir das quais começou a utilizar, simultaneamente, diferentes materiais, por vezes incompatíveis. Seu trabalho atravessa diversas expressões artísticas, como gravura, pintura, poesia, cinema, instalação, etc.

Craca é uma peça em alumínio exposta na Bienal de Veneza, em 1995, que possui duas versões: uma pertencente à Pinacoteca, a outra, ao MAM-SP. A obra, monumental assemelha-se a princípio a uma onda informe, que parece avançar perpétua e avidamente, passando por sobre tudo aquilo que está em seu caminho, como uma grande bolha de filmes de terror, que engole e consome aquilo que toca. De perto, o grande conjunto revela, de fato, formas orgânicas perfeitamente reconhecíveis, originadas da fossilização de ossos, peixes, crânios, vegetais e restos orgânicos, que o artista utilizou para fundir o conjunto. Essa aparição de elementos orgânicos é, aliás, uma recorrência na carreira do artista, que os utiliza como maneira de criar um equilíbrio entre a resistência e intenção perene do material, de um lado, e a efemeridade de seres vivos e, de fato, “reais”, que dão origem à obra, de outro.



RODRIGO ANDRADE

SEM TÍTULO

2002

Óleo sobre tela

185 x 240 cm

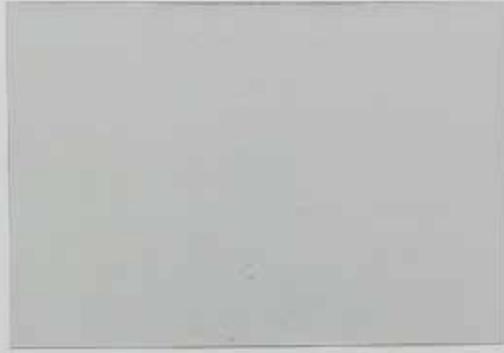
Doação da Indebras – Indústria Eletromecânica Brasileira Ltda. por intermédio da Associação dos Amigos da Pinacoteca do Estado, com o benefício da Lei Federal de Incentivo à Cultura – Lei Rouanet, 2008

Rodrigo Andrade

(São Paulo, SP, 1962)

Rodrigo Andrade começou sua formação artística no ateliê de Sérgio Fingermann, em 1977. Em seguida, frequentou o Studio of Graphic Arts, em Glasgow, Escócia. Em 1981, estudou com Carlos Fajardo e, depois, gravura, na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, em Paris. Integrou o ateliê Casa 7. Em 1984, recebe o Prêmio Revelação do 2º Salão Paulista de Arte Contemporânea; em 1985, da XVIII Bienal de São Paulo, e do 8º Salão Nacional de Artes Plásticas. No ano seguinte, realizou sua primeira exposição individual. Trabalhou ainda, por muito tempo, como artista gráfico.

A presente obra inclui-se no conjunto de trabalhos em que Andrade, após produzir pinturas figurativas, aproximou-se de modo crescente da abstração, desenvolvendo uma produção na qual a cor, delimitada por formas geométricas ora com ora sem arestas, assume um caráter central bem como representação notadamente material dada pelo acúmulo de camadas de tintas que, delimitadas por fitas adesivas – e retiradas apenas ao final do processo –, criam uma pintura literalmente tridimensional, como um relevo abstrato-cromático. A tinta passa a ser, nesse sentido, não um meio para representação de algo, mas um fim mesmo, chamando a atenção do observador para sua ocupação no espaço.



CARLITO CARVALHOSA

MALACARA

2000

Concreto

269 x 240 x 275 cm

Doação da Associação dos Amigos da
Pinacoteca do Estado, 2003

Carlito Carvalhosa

(São Paulo, SP, 1961)

Carlito Carvalhosa formou-se na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, além de estudar gravura com Sérgio Finger-
mann. Também integrou o ateliê Casa 7, iniciando sua produção artística
pela pintura, feita, entretanto, com materiais alternativos, como a cera.
Em 1989, recebeu Bolsa do Serviço Alemão de Daad, permanecendo em
Colônia, Alemanha, até 1992.

Malacara é uma escultura feita em cimento, com a qual Carvalhosa con-
tinua a problematizar a relação entre forma e matéria, já manifestada em
sua produção pictórica desde o início de carreira. Assemelhando-se a dois
pedaços de troncos de árvores empilhados um sobre o outro, a obra inves-
te na assimetria e na instabilidade desse conjunto, cujas formas reforçam
seu peso plástico e potente sentido de gravidade. Posicionada ao ar livre,
no parque da Luz, a escultura, originalmente branca, está em constante
modificação, posto que está facilmente sujeita à ação do tempo e interação
com a natureza.



ALEX VALLAURI

SÉRIE NOVA YORK

1982

116 fotocópias sobre papel em fichário
em cartão, couro, metal e plástico

30 x 26 x 3 cm

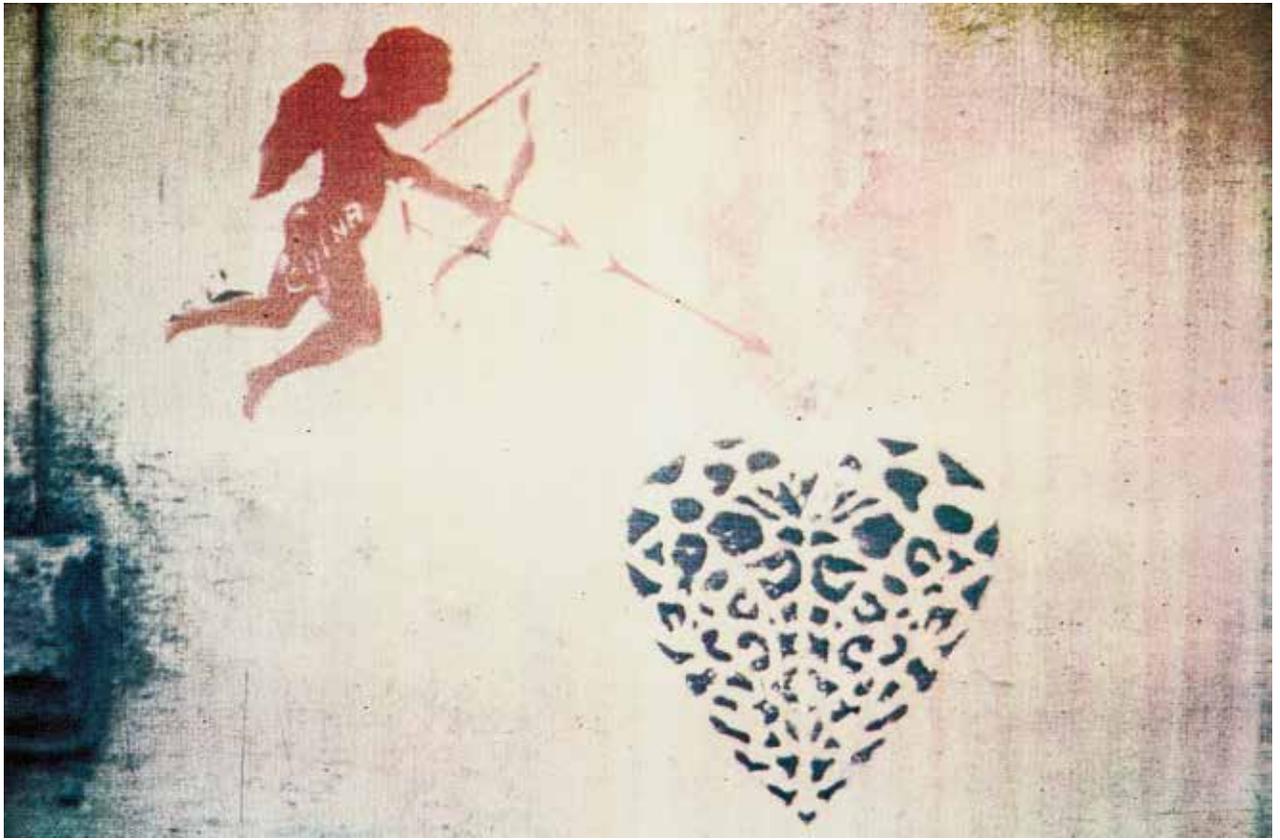
Compra do Governo do Estado de
São Paulo, 2014

Alex Vallauri

(Asmara, Eritreia, 1949 – São Paulo, SP, 1987)

Vallauri mudou-se para o Brasil em 1965, morando em Santos e, em seguida, em São Paulo. Naquela cidade, começou seus estudos em xilogravura, sendo premiado no Salão de Arte Jovem, em 1968. Em 1970, realizou uma individual na Associação Amigos do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Formou-se em Comunicação Visual na Faap, e, em 1973, tornou-se professor na mesma instituição. Após morar três anos na Europa, a partir de 1975, retornou a São Paulo, já produzindo grafites. Em 1981, realizou individual na Pinacoteca, morando, em seguida, em Nova York, onde cursou artes gráficas no Pratt Institute. Participou de diversas exposições, no Brasil e exterior, tendo marcado a cena artística brasileira como um dos pioneiros no uso do grafite.

A poética de Vallauri incorpora elementos da cultura *pop*, em especial os personagens das histórias em quadrinhos, bem como figuras de *pin-ups* da década de 1950. Sua personagem mais conhecida foi a Rainha do Frango Assado. A imagem aqui reproduzida consta num livro de artista que contém 116 folhas, sobre as quais estão impressos fotograficamente diversos trabalhos em grafite e estêncil produzidos por Vallauri no período em que morou nos Estados Unidos, entre 1982 e 1983.



LEONILSON

SAQUE E APROVEITE A VANTAGEM

1985

Acrílica, guache e verniz sobre página de jornal

58 x 68,5 cm

Doação da Associação Pinacoteca Arte e Cultura – APAC e Projeto Leonilson, aquisição efetuada com recursos do Pinaball, em comemoração aos 110 anos da Pinacoteca, 2016

Leonilson

(Fortaleza, CE, 1957 – São Paulo, SP, 1993)

Leonilson mudou-se ainda muito pequeno, com a família, para São Paulo. Entre 1977 e 1980, formou-se em Educação Artística, na Faap. Estudou ainda aquarela com Dudi Maia Rosa, entre 1978 e 1981. Realizou neste ano sua primeira individual internacional, em Madri, na galeria Casa do Brasil. Nesse período, viajou para diversas cidades europeias, desde então participando de muitas exposições, nacionais e internacionais.

Saque e Aproveite a Vantagem é uma obra produzida num período bastante fértil da carreira do artista, que engloba uma sequência de exposições coletivas e individuais, no Brasil e exterior. É um período que marca, além disso, o encontro de Leonilson com Daniel Senise e o alemão Albert Hein, com quem travou ativa colaboração artística.

O trabalho sucede uma fase na qual o artista havia se dedicado com afinco à produção em gravura e pintura. Nele, investe num recurso mais recorrente no início de sua carreira, definido pela apropriação de imagens e materiais de comunicação de massa. Em uma folha de jornal aberta, sobre a qual se vê, de um lado, uma extensa matéria sobre a Aids, e, de outro, uma propaganda de classificados – cujo *slogan* serviu de título à obra –, Leonilson realizou intervenções pictóricas. Um objeto central, uma “faca de dois gumes”, parece funcionar como uma metáfora para a sexualidade dúbia, assunto que se tornará central na obra do artista a partir da década de 1990. A referida faca é circundada por círculos amarelos e vermelhos irregulares, que lembram a imagem de glóbulos e plaquetas, vistas por intermédio de um microscópio.

Se a relação desse trabalho com o tema da Aids parece ser ainda casual, se tornaria, em alguns anos, objeto importante das preocupações artísticas de Leonilson, que descobriria, em 1991, que era soropositivo ao vírus HIV.

AIDS

A doença mortal que assusta o mundo



VOCÊ QUER
PAR ENTRE
CLASSIFICADOS,



SAQUE
E APROVEITE A VANTAGEM!



o homem do coração novo

jornal verde

S. PAULO

BEATRIZ MILHAZES

MOON [Lua]

2007

Colagem sobre papel

160 x 190 cm

Doação da Associação dos Amigos da Pinacoteca do Estado. Obra adquirida por meio da Lei de Incentivo à Cultura / Ministério da Cultura, 2009.

Patrocínio do Credit Suisse, por meio da Associação dos Amigos da Pinacoteca do Estado, 2010

Beatriz Milhazes

(Rio de Janeiro, RJ, 1960)

Milhazes estudou Comunicação Visual a partir de 1978, frequentando ainda, entre 1980 e 1982, vários cursos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Em seguida, iniciou suas primeiras participações em exposições nacionais. Tornou-se professora e coordenadora daquela mesma escola, entre 1986 e 1996. Desde os anos 80, participa de diversas exposições, tendo sua obra adquirido grande projeção internacional.

Moon é uma obra relativamente recente, que resume, de modo exemplar, as investigações realizadas por Milhazes desde o final dos anos 80. Valendo-se do procedimento da colagem, frequente e importante em seu trabalho, a artista se apropria e reelabora um imaginário que absorve referências formais que vão do barroco colonial, passando pelo modernismo brasileiro, até o *design* contemporâneo. O resultado é uma obra de natureza sempre gráfica, composta invariavelmente por motivos florais, assim como estruturas circulares construídas a partir de padrões orgânicos complexos.

No presente trabalho, essas formas são organizadas a partir de um forte sentido de estruturação bidimensional, que privilegia as orientações vertical e horizontal, criando sobreposições constantes de campos multicoloridos e, por vezes, díspares. Já foi notado por alguns autores que o aspecto geral dessa acumulação ordenada de matéria, grandioso, de início, convive com o paradoxo do desgaste e do excesso de referências e reproduções.



PAULO WHITAKER

SEM TÍTULO

2009

Óleo sobre tela

148 x 257 cm

Doação da Fundação Edson Queiroz,
2013

Paulo Whitaker

(São Paulo, SP, 1958)

Whitaker formou-se em Educação Artística na Universidade para o Desenvolvimento do Estado de Santa Catarina, em 1984. Entre 1991 e 1992, foi artista residente na Plug In Gallery, em Winnipeg, Canadá, e no E-Werk Freiburg, na Alemanha. Em 1993, recebeu o Prêmio Gunther de Pintura do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Desde a década de 1980 participa de diversas exposições, incluindo as Bienais de São Paulo.

A presente obra reafirma o compromisso que Whitaker estabeleceu com a produção pictórica desde o final dos anos 80, década que se convencionou dizer ser a do “retorno à pintura”. Desde esse período, sua produção se estruturou a partir da utilização de elementos recorrentes, por vezes predefinidos por gabaritos e estênceis, a saber: grandes fundos monocromáticos, massas de cor, sobreposições, colagens e, mais recentemente, retângulos com inscrições gráficas internas.

Por meio de uma pintura pouco gestual, mas bastante ritmada em consequência da aproximação e ligação entre elementos, que criam continuidades e interrupções com diferentes intensidades e velocidades, o artista enfatiza a produção da pintura como (de certo modo) a da escrita, feita a partir de um número limitado de objetos, sem que, com isso, se reduzam as potencialidades de expressão.



DANIEL SENISE

ICI ET AILLEURS [Aqui e Alhures]
2007

Monotipia sobre tecido colado sobre
painel de alumínio composto
450 x 1500 x 3 cm

Doação da Associação dos Amigos da
Pinacoteca do Estado. Obra adquirida
por meio da Lei de Incentivo à Cultura /
Ministério da Cultura, 2009.

Patrocínio do Credit Suisse, por meio
da Associação dos Amigos da Pinacoteca
do Estado, 2010

Daniel Senise

(Rio de Janeiro, RJ, 1955)

Senise começou seus estudos artísticos em 1980, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Outro artista ligado ao chamado “retorno da pintura”, lecionou na mesma escola entre 1986 e 1991. Realizou sua primeira individual em 1984. Participou da XVIII Bienal Internacional de São Paulo, em 1985. No ano seguinte, recebeu medalha de ouro na 1ª Bienal Latino-Americana de Arte sobre Papel.

Ici et Ailleurs é uma entre as várias obras de escala monumental produzidas por Senise desde a última década, nas quais explora o problema da representação do espaço perspectivo. A produção pictórica permanece de maneira permanente no horizonte do artista, tendo como um de seus interesses resignificar essa atividade num contexto de imensa profusão de imagens. Como em vários de seus trabalhos, o artista também utiliza, na presente obra, a monotipia (um processo de impressão com prova única, que abre espaço para resultados imprevistos) aplicada em materiais diversos. Por sobre um tecido retalhado e colado sobre uma chapa de alumínio, é impressa uma grade que, ao ser construída a partir dos princípios da perspectiva linear, cria a potente impressão de profundidade, fornecendo, ao final, a construção imaginária de uma camada que separa o observador da superfície supostamente “real” da imagem, ao fundo. O título desta obra, como outros trabalhos de Senise, é emprestado de um dos filmes de Jean-Luc Godard.



LEDA CATUNDA

ALMOFADAS AMARELAS II

1991

Acrílica sobre tecido recortado e costurado

227 x 327 x 4,5 cm

Doação do Banco Itaú S/A, por intermédio da Associação Pinacoteca

Arte e Cultura – APAC, com o benefício da Lei Federal de Incentivo à Cultura –

Lei Rouanet, 2011

Leda Catunda

(São Paulo, SP, 1961)

Cursou licenciatura em Artes Plásticas na Faap, entre 1980 e 1984, instituição onde, a partir de 1986, lecionou. Desde 1981, começou a participar de diversas exposições, no Brasil e no exterior. Recebeu o Prêmio Brasília de Artes Plásticas, em 1990. Defendeu seu doutorado em artes em 2003, na ECA-USP. Foi ainda professora na Faculdade Santa Marcelina, em São Paulo.

Almofadas Amarelas II é um trabalho que se inclui numa sequência ininterrupta de obras que Catunda desenvolveu desde os anos 80, tendo também participado do “retorno da pintura”, no início dessa década. Entretanto, desde os seus primeiros trabalhos, a pintura aparece em conjunto à problematização de seus suportes materiais, os quais se apresentam, quase sempre, como superfícies “macias” de tecido (cobertores, rendas, toalhas e veludos), couro ou plástico.

A presente obra situa-se num período em que, no início dos anos 90, a artista desejou explorar, além disso, a volumetria desses materiais, dessa problemática, surgindo suas “almofadas”. Se, nas primeiras delas – as *Almofadas Azuis* – Catunda havia trabalhado com a estruturação de quadros e retângulos, nas *Almofadas Amarelas*, permanecem faixas horizontais de tecidos estampados com motivos florais ou listras também horizontais. Na obra, esses tecidos costurados, que definem um tipo de *grid* orgânico e tridimensional, são emoldurados por outra margem de tecido vermelho e pintados com um amarelo não inteiramente opaco, que permite que se vejam as camadas de impressão visual e tátil do trabalho.



DUDI MAIA ROSA

PARA RENÉE

2004

Resina, poliéster pigmentado e
fibras de vidro

200 x 200 x 8 cm

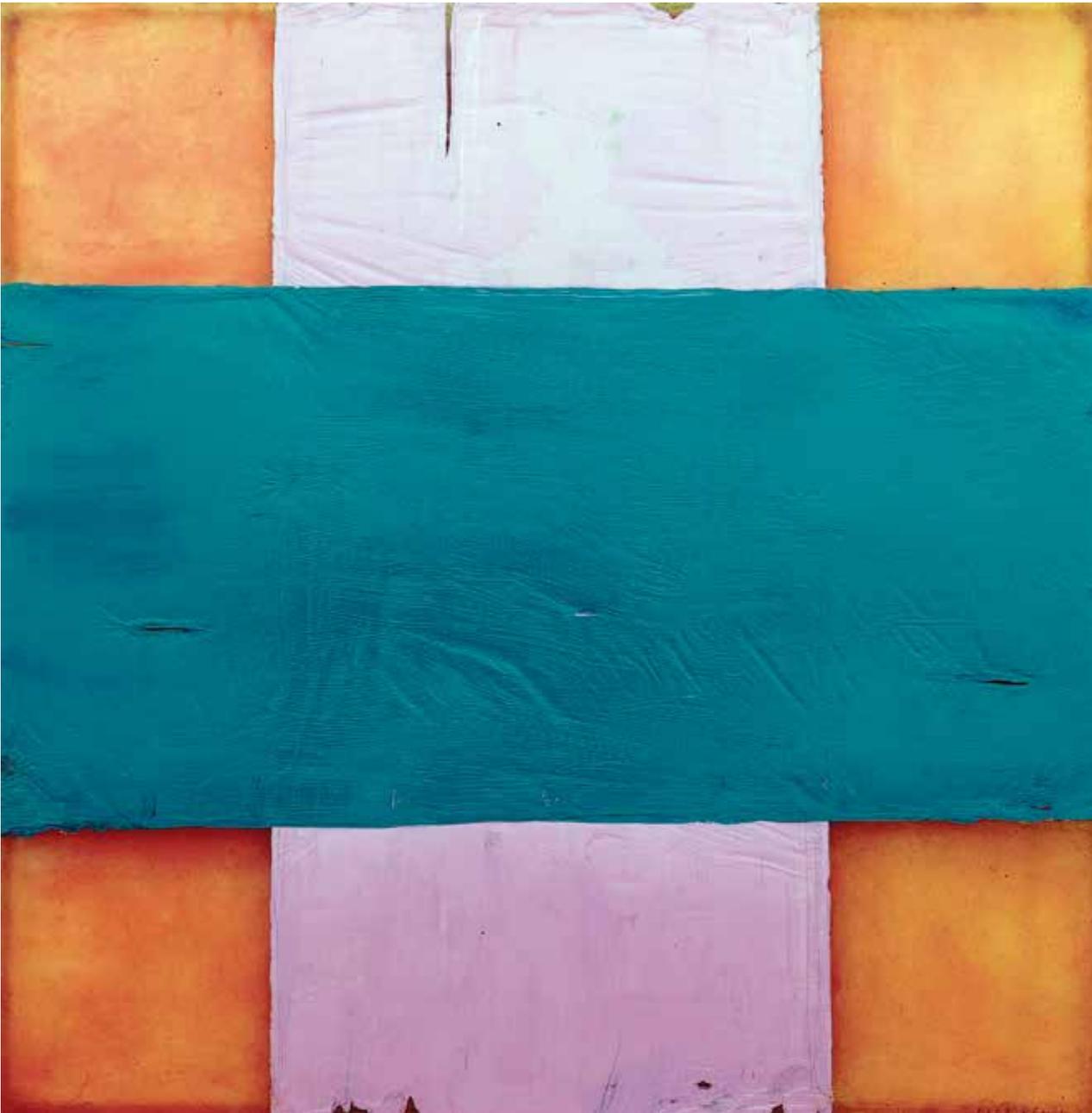
Doação de Fabio Cimino, Luciana Brito
e Dudi Maia Rosa, 2006

Dudi Maia Rosa

(São Paulo, SP, 1946)

Maia Rosa iniciou sua formação artística em 1966, na Faap, depois do primeiro contato com essa atividade ter sido dado por intermédio de sua mãe, a pintora e gravadora Renée Maia Rosa. Em 1967, realizou sua primeira exposição individual. A partir de 1968 passou a frequentar o ateliê de Wesley Duke Lee, dedicando-se de maneira crescente à pintura. Morou alguns anos na Inglaterra, antes de frequentar, no início dos anos 1970, o centro de experimentação artística Escola Brasil. Desde então, participou de diversas exposições.

Para Renée é uma obra realizada com materiais e procedimentos já consolidados na carreira de Maia Rosa desde o início dos anos 1980, depois de uma breve fase, no fim da década anterior, na qual o artista se valia da acrílica e do esmalte, passando posteriormente ao alumínio, gesso e argila. De resto, grande parte de sua produção se concentrou na utilização da resina, fibra de vidro e do poliéster pigmentado. Esses são materiais que lhe permite explorar efeitos de profundidade real em suas pinturas, percebida por meio da adição de camadas ora opacas, ora transparentes daqueles elementos. O resultado final são pinturas escultóricas, que não simulam o espaço enquanto um motivo poético, mas se atêm atreladas como componente indissociável e constitutivo.



PAULO PASTA

SEM TÍTULO

1998

Óleo sobre tela

160 x 210 cm

Doação do artista, 2006

Paulo Pasta

(Ariranha, SP, 1959)

Mudou-se para São Paulo em 1977, estudando Artes Plásticas na ECA-USP, onde se especializou em pintura. Entre 1983 e 1985, trabalhou como arte-educador na Pinacoteca. Desde os anos 1980, foi professor da Faculdade Santa Marcelina, do Mackenzie e da Faap. Em 1990, recebeu o Prêmio Brasília de Artes Plásticas, do Museu de Arte de Brasília, e em 1997, o Prêmio Price Waterhouse, do MAM-SP.

A presente obra faz parte de uma fase de Pasta inaugurada em 1995, depois de breve início de carreira dedicado à figuração e a uma pintura abstrata mais expressiva em gestos e contrastes colorísticos e matéricos (com o uso da cera, ao lado da tinta a óleo). Desde então, suas obras incorporam uma gama cromática paulatinamente mais reduzida, na qual o que interessa ao pintor é, em vez de oposições, a pacificação de zonas trabalhadas com cores cuidadosamente justapostas.

É o caso desta pintura. Trata-se de uma obra silenciosa, de cor e tonalidade outonais, que se descobre no tempo a partir da experiência da saturação retiniana. Com efeito, em uma aparência densa e nebulosa, três colunas verticais mal se distinguem do fundo monocromático de baixa vibração, mas, ainda assim, de forte representação. Como outras obras de Pasta, emana dessa pintura uma retenção contemplativa, que parece suspender, por algum tempo, o tempo normal para o observador.



CAETANO DE ALMEIDA

SEM TÍTULO

2006

Acrílica, tinta vinílica e verniz
sobre papel

61 x 46 cm

Doação da Associação dos Amigos da
Pinacoteca do Estado. Obra adquirida
por meio da Lei de Incentivo à Cultura /
Ministério da Cultura, 2009.

Patrocínio do Credit Suisse, por meio
da Associação dos Amigos da Pinacoteca
do Estado, 2010

Caetano de Almeida

(Campinas, SP, 1964)

Caetano de Almeida estudou Artes Plásticas na Faap, entre 1983 a 1988, frequentando, ainda, os ateliês de gravura então oferecidos na Pinacoteca. Especializou-se em pintura e gravura em distintos materiais, desde então expondo frequentemente suas obras em diversas mostras coletivas e individuais.

A pintura aqui apresentada esconde, em certo sentido, os procedimentos mais comuns de que se tem valido Almeida em sua produção, desde a segunda metade dos anos 1980. Desde esse período, seus trabalhos se constituíram da apropriação de reproduções ou da cópia de pinturas conhecidas, gravuras, ilustrações, estampas e desenhos diversos, reelaborando-as e fundindo-as – como se estivessem em uma camada subterrânea – em uma única e nova pintura.

Nesta obra, de fato é difícil a identificação de qualquer referência a obra conhecida. Entretanto, o que parece permanecer é a sensação de complexa sobreposição, mas uma que não se encerra no reconhecimento de uma imagem célebre, senão uma que agita a percepção em meio a elementos não figurativos, que parecem se locomover em paralelo, horizontal e verticalmente, ainda que se entrelacem, paradoxalmente, em profundidade, como numa trama.



EDGARD DE SOUZA

SEM TÍTULO [Gota 4]

1996

Madeira laqueada

26 x 15 x 86 cm

Doação da Associação de Amigos da
Pinacoteca do Estado, 2005

Edgard de Souza

(São Paulo, SP, 1962)

Edgard de Souza é um dos artistas mais emblemáticos de sua geração. Começou sua formação artística na Faap, licenciando-se em 1984. Realizou sua primeira exposição individual em 1989, iniciando longa sequência de participações em mostras nacionais e internacionais.

A presente obra responde aos interesses artísticos que Souza desenvolveu desde o início dos anos 1990, quando começou a concentrar sua produção em esculturas e objetos que mantêm como motivo principal a representação ou a alusão implícita ao corpo humano, visto por vezes de uma maneira incomum. Corpos siameses que se fundem pelo mesmo dorso; que se dobram em direção a si mesmos, sem cabeças, ou que se enfiam no chão; mesas que se dobram em curvas no espaço – são essas algumas das imagens que o artista explora, mas sempre tratando-as com um rigor de produção que demonstra suas dívidas ora para com o classicismo artístico, ora para com o *design*.

O atual trabalho, de início abstrato, não deixa de se relacionar com as preocupações anteriormente citadas. Se aqui não está a presença direta de um corpo, a referência é, ao menos, indireta e inscreve na mesma série de obras na qual o artista representou gotas ou jatos brancos que escorrem ou são projetados da parede, em presumível alusão ao ato sexual masculino. O tratamento dado à escultura em madeira laqueada, perfeitamente lisa e destituída de suas características naturais, confere a impressão de maciez e viscosidade ao trabalho.



EVANDRO CARLOS JARDIM

*SÃO PAULO, CIDADE: VISTA
DO TAMANDUATEÍ*

1983 – 1993

Água-forte e água-tinta sobre papel

16,5 x 19,5 cm

Doação da Associação Cultural dos

Amigos dos Museus Castro Maya, 2003

Evandro Carlos Jardim

(São Paulo, SP, 1935)

Jardim é um dos mais importantes gravadores do Brasil na atualidade. Iniciou sua formação na Escola de Belas Artes de São Paulo, em 1953. Entre 1956 e 1956, estudou gravura com Francesc Domingo Segura, especializando-se em água-forte e gravura em metal. Tornou-se, nos anos seguintes, professor da Escola de Belas Artes, da Faap e da ECA-USP.

Nesta obra, *São Paulo, Cidade: Vista do Tamanduatéi*, Jardim manifesta um de seus motivos mais frequentes na gravura: representações da cidade de São Paulo feitas a partir de um registro não exatamente direto e naturalista de suas paisagens arquitetônicas, naturais e humanas, mas a partir de uma leitura por vezes metafórica. Essa obra, como outras do artista, é construída como a visão bastante intimista e particular. Em lugar de representar uma paisagem específica, estabelece uma relação livre entre prédios e monumentos da cidade. Pode-se rapidamente identificar, entretanto, no plano mais próximo, o obelisco de Amadeo Zani, representando a *Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo*, exposta ainda hoje no Pátio do Colégio.



48/100

Commodore Carlos Jordano

SERGIO FINGERMANN

SEM TÍTULO

1981

Água-forte e água-tinta a cores
sobre papel

53,5 x 78,5 cm

Doação do artista, 2003

Sergio Fingermann

(São Paulo, SP, 1953)

Fingermann estudou desenho com Yolanda Mohalyi, em 1972, em São Paulo. Viajou para Veneza entre 1973 e 1974, onde continuou sua formação com Mário de Luigi. Entre 1975 e 1979, formou-se em arquitetura pela FAU-USP. Fez sua primeira individual em 1979. Em 1976, recebeu Prêmio de Aquisição no Salão Paulista de Arte Contemporânea, e o Prêmio de Viagem no Salão de Artes Plásticas, em 1980. Desde então, participou de diversas exposições importantes, como bienais internacionais, além de realizar outras mostras individuais.

A presente gravura data de um período em que o artista, a partir da metade dos anos 1970, passou a trabalhar com pintura e gravura ao mesmo tempo e iniciou a elaboração de um repertório pessoal de formas, composto por elementos figurativos e não figurativos, inscrições verbais e gráficas, muitos dos quais repetidamente revisitados em obras futuras. Permanecendo num território particular de figuração – um que diz mais respeito à subjetividade do artista –, esses elementos possuem valor simbólico aparentemente incerto. Despertam, na verdade, relações quase ideográficas, quando se aproximam figuras conhecidas isoladamente (cadeiras, rostos, casas, redes), e, nesse estreitamento, é criado um valor narrativo que pode ter diversas interpretações. A familiaridade com a psicanálise é perceptível tanto em sua prática artística quanto em sua atuação como escritor.



12.

My Art 1981

CLAUDIO MUBARAC

SEM TÍTULO, da série Divina Comédia

2002

Água-tinta, buril e ponta-seca
sobre papel

29,5 x 29,7 cm

Doação do artista, 2006

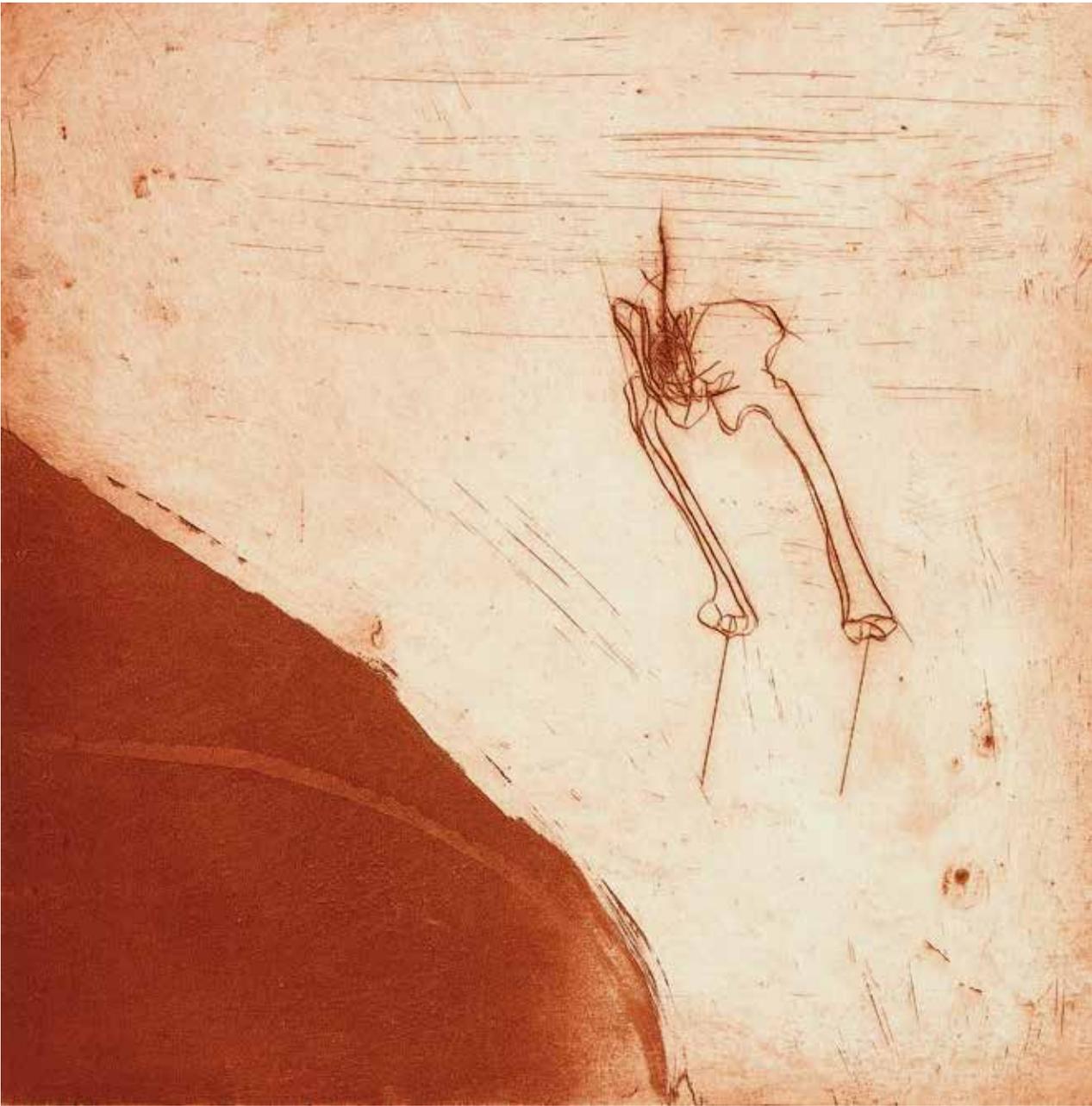
Claudio Mubarac

(Rio Claro, SP, 1959)

Mubarac graduou-se em Artes Plásticas em 1982, pela ECA-USP. Entre 1985 e 2003, foi professor de gravura na Faap, e a partir de 1989, orientador do Ateliê de Gravura do Museu Lasar Segall. Entre 1994 e 1995, foi professor conferencista na ECA-USP, onde também doutorou-se em 1998, vindo, ainda, a prestar concurso em 2004. Em 1993, 1994 e 1996, foi artista residente no Atelier Tamarind Institut, nos Estados Unidos, no London Print Workshop, na Inglaterra, e no Civitella Ranieri Center, na Itália, respectivamente. Participa há décadas de diversas exposições no Brasil e exterior.

A presente obra integra o significativo conjunto de gravuras de Mubarac de que dispõe a Pinacoteca, várias delas pertencendo à série *Divina Comédia*. O nome desse conjunto específico alude à obra de Dante Alighieri, uma entre outras grandes histórias e epopeias que pairam como referência recorrente no trabalho do artista, não como modelos literários para ilustrações de seus episódios, mas, sobretudo, como histórias que lidam com um imaginário de questões universais, entre elas a morte e a travessia na escuridão, em busca da iluminação. Ambas as ideias estão, de fato, presentes nesta obra, e se corporificam por meio do predomínio incontestável de um vermelho sanguíneo e da representação de um esqueleto fragmentado – na verdade, uma bacia humana, que parece se mover em flutuação por um limbo.

Distante de preocupações políticas ou sociais, a produção de Mubarac se mostra mesmo na trilha de uma travessia, de uma poética própria. A partir de relações que estabelece com a história da arte e gravura – tanto do ponto de vista formal, quanto técnico –, o artista visita e revisita imagens que se desdobram em outras, sempre com gravuras de impressão única ou em pequenas tiragens. Criam, elas próprias, um universo autorreferencial que aponta para a duração de suas existências dentro de um processo, mas também, inevitavelmente, do seu perecimento. No fundo, o que parece contar é, justamente, o processo, o trajeto.



ALEX CERVENY

SEM TÍTULO

2001

Aquarela, giz de cera, grafite, guache,
lápiz de cor, nanquim e tinta hidrocor
sobre papel

30,5 x 23 cm

Doação do artista, 2007

Alex Cerveny

(São Paulo, SP, 1963)

Cerveny estudou desenho e pintura com Valdir Sarubbi e gravura em metal com Selma Daffré. A partir dos anos 1980, tornou-se professor de gravura no Paço das Artes, no MAM-SP, entre outras instituições, tornando-se também, posteriormente, professor de escultura. Trabalhou ainda como ilustrador. Foi professor de diversos programas e projetos de inclusão artística e social no território nacional. Em seu trabalho, a experimentação de diferentes técnicas de pintura e desenho é constante, ainda que tenha preferência pela utilização do desenho com lápis de cor ou caneta colorida e da aquarela.

A atual imagem condensa características fundamentais da produção de Cerveny desde os anos 1980. A começar pela aparente simplicidade e ingenuidade de suas figuras, que camuflam seu interesse consciente nesse tipo de formas, e que são, no entanto, perfeitamente contrabalanceadas pela estruturação de texturas bastante complexas. Suas imagens, sempre figurativas, parecem a todo tempo contar uma história de teor espiritualista e esotérico, mesmo que o sentido geral das narrativas que constrói não seja sempre clara. E, por fim, são imagens que articulam um amplo leque de referências oriundas do universo autobiográfico de Cerveny – antigo artista circense –, mas, ainda, da cultura e do folclore, da televisão, do cinema, dos jornais.

Nesta obra, a organização das figuras e dos planos vivamente coloridos em faixas horizontais lembra de pronto as histórias em quadrinhos. Juntos, sugerem um tipo de jornada imaginária através dos mundos aéreo, terrestre e aquático, nos quais são representadas figuras mágicas como um super-herói que atravessa os céus sob o firmamento (seguindo o curso paralelo de um avião em outra faixa), um macaco que se indaga sobre a presença indiscreta do observador, e uma sereia (ou Lara), que, como uma esfinge, parece apresentar um enigma a ser decifrado.



SEM TÍTULO

2008

Acrílica sobre madeira

88 x 45 x 70 cm

Doação da Galeria Estação, 2012

Véio (Cícero Alves dos Santos)

(Nossa Senhora da Glória, SE, 1947)

Cícero Alves dos Santos, vulgo Véio, é um artista proveniente de uma família de lavradores, que começou a esculpir ainda pequeno, em cera de abelha, e, em seguida, em madeira, material ainda predominante em sua produção. Expõe seus trabalhos em individuais e coletivas, no Brasil e no exterior, desde os anos 1980.

A presente obra é sintomática dos procedimentos que realiza há décadas para a produção de suas obras. Apropriando-se de troncos de madeira que separa entre os tipos “abertos” e “fechados”, Véio esculpe figuras dos mais distintos formatos, cuja temática se liga frequentemente à vida sertaneja – seus tipos populares, lendas e histórias. Os troncos fechados são aqueles geralmente regulares, que o artista toma para esculpir homens, mulheres, animais e cenas compostas. Os troncos abertos são galhos ou pedaços contorcidos de árvore cujas formas já de início sugerem as figuras que vai representar, como é o caso da escultura aqui reproduzida.

Um espécie de bicho indefinido, parece se locomover lentamente, entrelaçando suas pernas, num movimento desconcertado, mas, de todo modo, equilibrado. Recorrente nos procedimentos do artista, aqui ele também pinta a madeira com tinta acrílica, escondendo suas características naturais, e enfatizando seus atributos imaginados.



EMMANUEL NASSAR

TRAPTIC

2015

Acrílica e esmalte sobre metal, acrílica e látex sobre madeira, fios de cobre e soquetes de porcelana, látex sobre aglomerado, madeira, parafusos, pregos e tela de metal

60 x 150 x 8,9 cm

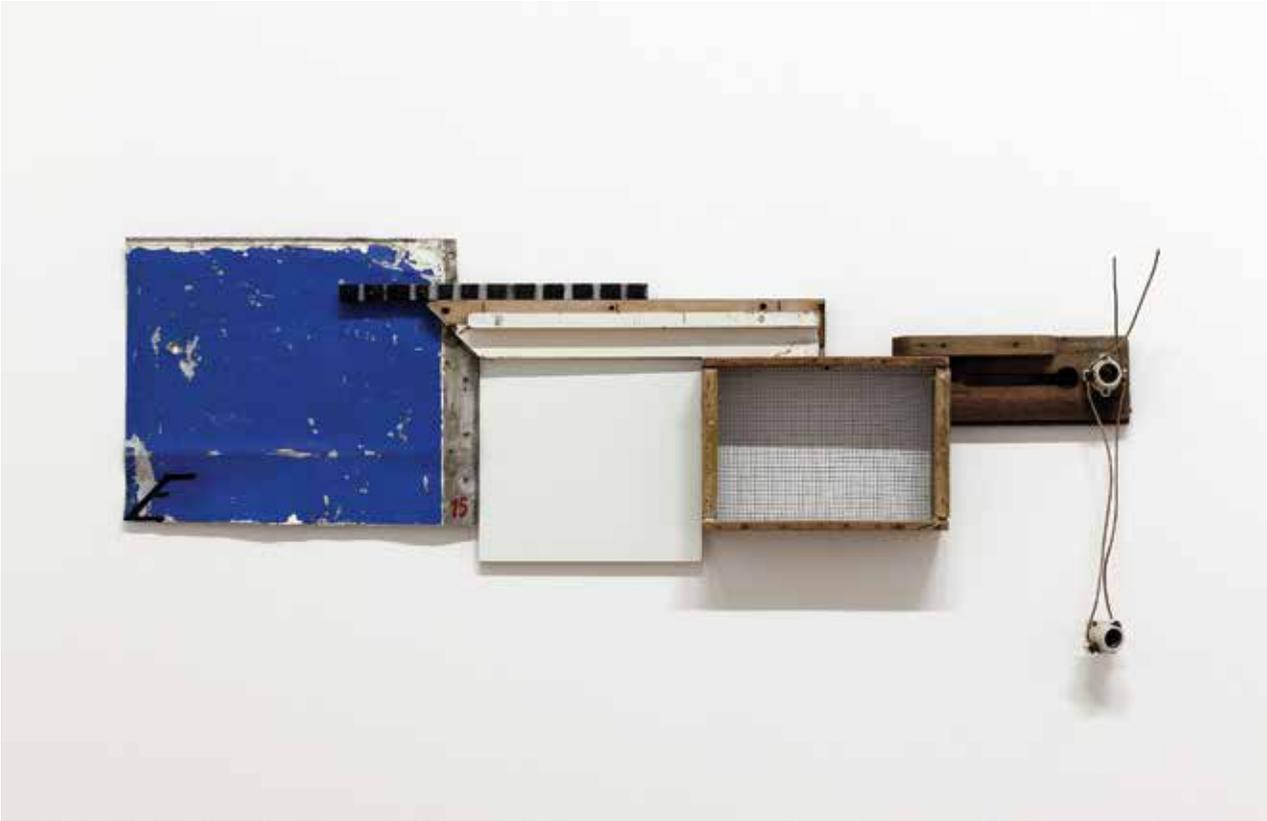
Doação da Fundação Edson Queiroz, 2015

Emmanuel Nassar

(Capanema, PA, 1949)

Nassar formou-se em Arquitetura em 1974, pela Universidade Federal do Pará. Em 1980, tornou-se professor na mesma instituição. Nessa década, passou a participar de diversas exposições coletivas, como as bienais de São Paulo e de Veneza, e a realizar individuais.

Traptic é uma obra que demonstra a polarização interessadamente irresolvida de várias obras realizadas por Nassar desde o início de sua carreira, especialmente alimentada por sua familiaridade e atuação em propaganda e arquitetura. Este trabalho herda questões tanto de seus interesses na tradição construtivista brasileira, em sua busca de um rigor e racionalismo formal, quanto no registro popular e numa certa “estética da gambiarra”, que infunde em seus trabalhos certa imprecisão e precariedade. Embora se trate de uma obra de impressão bidimensional, não é exatamente uma pintura, nem relevo, nem escultura, mas um “objeto” artístico e estético. A reunião inusitada de diferentes materiais, relacionados de maneira ordenada e, no entanto, tosca, lembra a aproximação dos opostos do “erudito” e “popular”, postura que faz parte de uma bem sedimentada tradição de artistas brasileiros desde, pelo menos, o modernismo.



JAC LEIRNER

CORPUS DELICTI

1993

Cabo de aço, poliestireno e sacos
de enjoio

Dimensões variáveis

Doação dos Patronos da Arte

Contemporânea da Pinacoteca do

Estado de São Paulo 2015, por

intermédio da Associação Pinacoteca

Arte e Cultura – APAC – em processo

Jac Leirner

(São Paulo, SP, 1961)

Jac Leirner estudou na Faap, formando-se em Artes Plásticas, em 1984. Foi professora na mesma instituição, entre 1987 e 1989. Em 1991, foi artista residente no Walker Art Center, em Minneapolis, Estados Unidos, e na Universidade de Oxford, na Inglaterra. Expôs ativamente em grandes mostras internacionais, especialmente a partir dos anos 1990.

Corpus Delicti integra uma série de mesmo nome produzida entre 1987 e 1993, e apresentada na Documenta 9, em Kassel, em 1992. Resulta da apropriação, ou melhor, do furto que a artista promove de objetos provenientes dos vôos que realizou num período especialmente movimentado de sua carreira. Entre eles, estão sacos para vômito, copos, talheres, cinzeiros, guardanapos, cobertores, travesseiros, fones de ouvidos. Esses “corpos de delito”, colhidos ao longo do tempo, são cuidadosamente reelaborados em novos objetos. No caso do presente trabalho, os sacos de vômito são costurados, formando uma cadeia colorida de peças quase idênticas. A cadeia de sacos permanece suspensa, atravessando o espaço por sobre a cabeça do fruidor, como o próprio traçado de um avião. Essa reelaboração remete à tradição do construtivismo que informa a produção de Leirner desde o início de sua carreira. A ação de colecionar objetos (furtados ou recolhidos) é fundamental à poética da artista, que sempre se preocupou em reunir objetos descartáveis, gastos pelo uso cotidiano, cujas qualidades estéticas, por isso mesmo, passam muitas vezes despercebidas.



SÉRGIO SISTER

CAIXA 225B

2013

óleo sobre madeira

37,5 x 24,9 x 8,6 cm

Compra do Governo do Estado
de São Paulo, 2013

Sérgio Sister

(São Paulo, SP, 1948)

Sister iniciou seus estudos artísticos no ateliê de Ernestina Karman e na Fundação Armando Álvares Penteado, entre 1964 e 1967. Nesse período, participou de suas primeiras exposições, dedicando-se, ainda, com crescente assiduidade, ao jornalismo e à militância política contra a ditadura militar, instaurada no final da década de 1960. Entre 1968 e 1975, formou-se em Ciências Sociais e cursou pós-graduação em Ciências Políticas, na USP. A partir da década de 1980, retomou sua produção artística, realizando sua primeira exposição individual e participando, a partir de então, de diversas mostras no Brasil e exterior.

Caixa 225B integra uma série de peças tridimensionais, baseada em pesquisas desenvolvidas anteriormente pelo artista, nas séries *Ripas* e *Pontaletes*. Estas séries resultam do interesse que lhe despertou, em 1996, a potencialidade artística das caixas de madeira usadas na feira. Desde então, o artista alterna sua produção entre pinturas bidimensionais e outras, que exploram a relação entre o cheio e o vazio, o plano de fundo e o plano frontal, sempre se valendo de planos e zonas cromáticas de luz.

A presente obra enfrenta, precisamente, essa questão. Não se trata de uma caixa de frutas original, mas de uma cópia que mantém as proporções do seu modelo. Se as laterais são mantidas intactas, frente e fundo da estrutura são compostas de quantidades diferentes de ripas verticais, permitindo que se veja, ao mesmo tempo, ambos os planos e alguns vazios entre eles. Primeiro e segundo planos estabelecem uma relação de paralelismo, mas com variações nas intensidades cromáticas, o que age sobre a percepção que o observador tem do objeto.



ODIRES MLÁSZHO

BROCKHAUS ENZYKLOPÄDIE

[*Enciclopédia Brockhaus*]

2012

Dois conjuntos de cinco livros em cartão, cola, *offset* a cores sobre papel e percalux sobrepostos

71 x 71 x 10,5 cm

Doação dos amigos de José Olympio Pereira, por ocasião de seu aniversário de 50 anos, 2015

Odiros Mlászho

(*Mandirituba, PR, 1960*)

Odiros Mlászho é um artista autodidata que iniciou sua carreira artística relativamente tarde, aos 35 anos. Em 1998, recebeu o Prêmio Brasília de Artes Visuais e em 2013, o Prêmio Masp. Desde os anos 1990, participa de exposições no Brasil e exterior.

Em *Brockhaus Enzyklopädie*, Mlászho reafirma o núcleo de suas investigações artísticas, dado pelas ações de apropriação de álbuns, jornais, livros e revistas, ou de imagens e textos neles contidos. O artista é mobilizado não apenas pelo conteúdo desses trabalhos, mas por suas formas e, na aproximação de suas matrizes, propõe a criação de novos objetos que guardam suas características originais, ainda que se apresentem de maneira sensivelmente distinta.

O presente trabalho é um sugestivo exemplo de escultura feita, cada uma, do entrelaçamento das páginas de quatro exemplares da antiga e famosa enciclopédia de língua alemã Brockhaus, cuja primeira publicação remonta ao período do aparecimento de demais enciclopédias, na segunda metade do século XVIII. Estas almejavam fornecer um resumo de todo o conhecimento “universal”, tornando-se, elas próprias, enquanto objetos, a aspiração de retenção de uma unidade totalizadora de informações. A noção de unidade é o que prevalece justamente neste trabalho, que replica de forma física o entrelaçamento de informações idealizado nos projetos de enciclopédias.



NAZARETH PACHECO

SEM TÍTULO

2003

Cabo de aço, lâminas de bisturi e
miçangas de vidro

20 x 33,5 x 1 cm

Doação dos Patronos da Arte

Contemporânea da Pinacoteca do

Estado de São Paulo 2015, por

intermédio da Associação Pinacoteca

Arte e Cultura – APAC – em processo

Nazareth Pacheco

(São Paulo, SP, 1961)

Nazareth Pacheco cursou Artes Plásticas no Mackenzie, entre 1981 e 1983. Em 1985, realizou a sua primeira exposição individual, numa sequência futura de participações também em exposições coletivas. Em 1987, foi para Paris, onde estudou por um tempo na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Em 1989, recebeu o Prêmio de Aquisição do Salão Nacional de Artes Plásticas. Em 2002, concluiu sua pesquisa de mestrado na ECA-USP.

O presente trabalho segue a linha de investigações realizadas por Pacheco desde os anos 1980, período a partir do qual sua produção já se voltara à exploração de obras tridimensionais feitas com diversos materiais. Este trabalho demonstra ser, especificamente, um claro desdobramento de séries feitas pela artista já nos anos 1990, quando começou a utilizar objetos relacionados à sua própria história, como fotografias, frascos, exames médicos e demais documentos, alguns dos quais atestados dos tratamentos estéticos aos quais ela se submeteu desde então. No cerne das questões desde esse período estava a leitura sobre a agressão infligida ao corpo, especialmente feminino, no sentido de normatizá-lo a padrões estéticos específicos.

Aqui, a reflexão sobre as expectativas de afirmação de uma certa “feminilidade” aparece por meio da apresentação de uma jóia: um tipo de colar. Entretanto, miçangas de plástico, tradicionalmente utilizadas para a confecção de bijouterias, se combinam neste trabalho com fios de metal e bisturis, resultando numa jóia desde o início inutilizável, objeto de reflexão, e não de uso.



ARAQUÉM ALCÂNTARA

SEM TÍTULO

1990

Fotografia analógica colorida –
ampliação em papel resinado

15,5 x 23,5 cm

Doação do artista, 1992

Araquém Alcântara

(Florianópolis, SC, 1951)

Araquém Alcântara iniciou seus estudos em Jornalismo na Universidade de Santos, em 1970. Desde então, trabalhou em jornais paulistas, nos quais se iniciou na fotografia, realizando, futuramente, matérias fotográficas, frequentemente relacionadas a temas ambientais.

Esta fotografia inclui-se num conjunto de imagens conservadas na Pinacoteca, em sua grande maioria relativas à natureza brasileira, especialidade da qual ele é, sem dúvida, um dos maiores expoentes da atualidade. Se o que une quase todo o citado conjunto é a temática marinha ou fluvial – e especificamente a captação da exuberância das belezas naturais –, a presente imagem explora, contudo, em particular, o aspecto pitoresco da vida humana dessas regiões, a partir dos objetos do seu dia a dia. A exploração de um pequeno porto ou vila de pescador dá ensejo para que Alcântara produza uma imagem fotográfica que nega suas potencialidades perspécticas imanentes, para se apresentar como um “estudo de superfície” de sugestão quase totalmente bidimensional. Nele, longas faixas horizontais se alternam entre as cores complementares do vermelho e azul, criando um ritmo que faz quase esquecer que se tratam das bordas laterais de diversos barcos alinhados. A qualidade estética desta fotografia garante mais uma vez a sensibilidade do fotógrafo, assim como o controle exemplar que tem sobre o seu equipamento, seja em fotografias em preto e branco ou coloridas.



LUIZ BRAGA

ESTRADA NOVA

2008

Impressão de 2009

Fotografia analógica colorida - saída

digital sobre papel fotográfico

72 x 107,3 cm

Doação do artista, 2012

Luiz Braga

(Belém, PA, 1956)

Luiz Braga começou a fotografar como autodidata ainda muito jovem. Formou-se em Arquitetura pela Universidade Federal do Pará, em 1983, período no qual já trabalhava profissionalmente com fotografia, em projetos pessoais ou para periódicos. Em 1979, realizou sua primeira individual, participando em seguida, ativamente, de mostras no Brasil e exterior. Em 1988, recebeu o Prêmio Marc Ferrez de fotografia; em 1991, o Prêmio de Fotografia Colorida Leopold Godowsky, nos Estados Unidos; e em 1996, a Bolsa Vitae de Fotografia.

Estrada Nova é uma imagem que capta alguns aspectos do bairro popular homônimo, situado em Belém. Trata-se, na verdade, de um local revisitado pelo autor, na medida em que essa região, com seu aspecto popular e profusão cores, havia chamado de fato a sua atenção já no início de carreira, quando a cruzava entre os trajetos diários entre sua casa e a universidade. Captada num momento crepuscular em que o fotógrafo pôde ainda explorar as variações cromáticas dos últimos raios de sol – com as modulações criadas num céu azul em degradê – e o contraste da aparição rubro-amarelada das lojas repletas de artefatos, já iluminadas por luz artificial, esta imagem é um ótimo exemplo da maestria de Braga em relação à iluminação e à cor em suas produções, um dos traços mais significativos de sua trajetória, além do fato de também estar frequentemente ligada à exploração da impressionante visualidade amazônica.



MIGUEL RIO BRANCO

MAISON CARRÉE [Casa Quadrada]

1994

Impressão de 2014

Fotografia analógica colorida - saída digital sobre papel de algodão 102,5 x 201,5 cm

Doação dos Patronos da Arte

Contemporânea da Pinacoteca do

Estado de São Paulo 2014, por

intermédio da Associação Pinacoteca

Arte e Cultura – APAC, 2015

Miguel Rio Branco

(Las Palmas de Gran Canária, Espanha, 1946)

Miguel Rio Branco viveu sua infância e adolescência entre Espanha, Portugal, Brasil, Suíça e Estados Unidos, em função da profissão de seu pai, diplomata. Iniciou-se de maneira autodidata na pintura, realizando sua primeira individual em 1964, na Suíça. Em 1966, estudou no New York Institute of Photography, e, em 1968, na Escola Superior de Desenho Industrial, no Rio de Janeiro. Entre 1969 e 1981, além da produção fotográfica, trabalhou ainda como diretor de filmes, fotografia e operador de câmera em várias produções cinematográficas nacionais. Entre 1978 e 1982, foi correspondente da Agência Magnum, em Paris. Recebeu diversos prêmios ao longo de sua carreira, entre eles, o Prêmio Kodak da Crítica Fotográfica, em 1982; a Bolsa Vitae, em 1994; e o Prêmio Nacional de Fotografia da Funarte, em 1995.

Maison Carrée é uma fotografia composta de duas tomadas distintas do interior do mesmo lugar, a *Casa Quadrada*, um dos mais antigos e bem preservados templos romanos, situado em Nîmes, sul da França. A fotografia data de um período em que Rio Branco produziu com assiduidade dípticos ou trípticos, resultantes da fusão de imagens feitas em película, em negativo de formato sempre quadrado, saturadas em tons de vermelho e captadas em viagens realizadas na primeira metade dos anos 1990, em cidades francesas, espanholas e brasileiras. É muito provável que a presente obra se inclua na série de trabalhos que resultaram em alguns dos seus conhecidos “livros de artista”, e aqui, especialmente, o *Silent Book*, ainda que não conste nele. Em todas as imagens dessa presumida série, além da apuração técnica e visual, está o interesse de suscitar um novo sentido semântico a partir da justaposição de diferentes tomadas, por vezes bastante díspares.



DELSON UCHÔA

PINDORAMA

2012

Acrílica e cola sobre tecido colado
sobre lona

225,4 x 428,5 cm

Doação dos Patronos da Arte
Contemporânea da Pinacoteca do
Estado de São Paulo 2013, por
intermédio da Associação Pinacoteca
Arte e Cultura – APAC, 2014

Delson Uchôa

(Maceió, AL, 1956)

Uchôa formou-se em Medicina em 1981, em Maceió. Ao mesmo tempo, começou seus estudos em pintura na Fundação Pierre Chalita, na mesma cidade. Viajou para a França e, em seguida, mudou-se para o Rio de Janeiro. Desde então, iniciou suas participações em exposições. Em 1993, obteve prêmio para estudar em Berlim. No fim desse período, retornou a Maceió, onde permanece.

Em *Pindorama*, Uchôa reitera os princípios artísticos que o guiaram predominantemente em sua carreira. Se, no início, nos anos 1980, a produção de obras figurativas era alternada com a produção abstrata, ambas, contudo, produzidas por meio da utilização de cores primárias, já a partir dos anos 1990, a abstração assume lugar incontornável em sua produção, ganhando, além disso, complexidade. Significativo exemplo desse encaminhamento duradouro, o presente trabalho se define por uma refletida estruturação espacial que se pauta em repetições que, de alguma forma, são herdeiras do construtivismo brasileiro. Destaca-se o interesse do artista em produzir uma geometria que cede lugar à presença constante dos gestos, do uso de dezenas de subformas orgânicas e variadas, inseridas na estrutura primária, e, por fim, de extensa variação cromática.

Assemelhando-se a repetições de estamparia, que se tocam umas às outras nas fronteiras de losangos de regularidade sensivelmente variada, essas partes passam a compor uma obra de grande escala, que incorpora elementos da cultura popular nordestina, da *pop art* e da alta cultura. Esse atravessamento de referências coloca o próprio trabalho de Uchôa como atividade propositalmente posicionada entre fronteiras, mas que, aparentemente, coexistem sem conflitos.





JOÃO LUIZ MUSA; (*São Paulo, SP, 1951*)

O CANAL DE BEAGLE; 2003; Fotografia analógica em preto e branco – saída digital sobre papel de algodão; 47 x 127,8 cm; Doação dos Patronos da Arte Contemporânea da Pinacoteca do Estado de São Paulo 2012, por intermédio da Associação Pinacoteca Arte e Cultura – APAC, 2014

Musa formou-se em Engenharia de Produção em 1974, pela Escola Politécnica da USP. Nesse período, organizou um laboratório de fotografia na mesma escola, ao lado de Raul Garcez e Sérgio Burgi. Entre 1978 e 1982, foi professor de fotografia de várias faculdades e trabalhou no laboratório da FAU-USP. Em 1984, tornou-se professor da ECA-USP. Em 1990, concluiu mestrado e, em 1999, o doutorado, na mesma instituição. Em 1992, recebeu o prêmio de melhor fotógrafo do ano da Associação Paulista dos Críticos de Arte, e em 2004, Bolsa Vitae de fotografia.



O Canal de Beagle, Ushuaia, Argentina é uma imagem que pertence a uma série pessoalmente importante de fotografias que Musa produziu pouco antes de obter este último prêmio. Responde a um conjunto reduzido de panorâmicas que realizou em diferentes lugares entre 2000 e 2003, e, ainda, a uma sequência de fotografias captadas especificamente na Argentina, entre 2002 e 2003. Apesar do ineditismo do formato panorâmico, o fotógrafo deu sequência a uma prática que marca toda a sua trajetória: a produção de ensaios fotográficos realizados durante viagens a dezenas de cidades ao redor do mundo, desde os anos 1970.

Nesta fotografia, e ao menos em outra, captada ainda na Argentina, também pertencente à coleção da Pinacoteca, explora a vasta impressão de amplitude espacial do lugar, tanto lateralmente, em relação à abertura do campo de visão, quanto em profundidade. Ambos os sentidos estão orientados na imagem pelas ondas, que a estruturam e conduzem a atenção do observador, de início, à ilha central, ocupada por um farol e um enorme ninhal de pássaros. A visão de um lugar inóspito, dificilmente ocupado pelo homem, que permanece nessa imagem, parece falar não apenas da dimensão da natureza, mas do “silêncio” contemplativo, valor bastante explorado por Musa.

MAURO RESTIFFE

RED LIGHT PORTRAIT. 9

2006

Ampliação de 2011 em
fotografia analógica preto e branco –
ampliação sobre papel
120 x 180 cm

Doação do artista, 2013

Mauro Restiffe

(São José do Rio Pardo, SP, 1970)

Mauro Restiffe formou-se em Cinema pela Faap, em 1993, iniciando logo em seguida diversas participações em mostras coletivas e individuais. Em 1994, recebeu o Prêmio de Estímulo de Fotografia, da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. Nos dois anos seguintes, estudou no Internacional Center of Photography, em Nova York. Em 2000, obteve a bolsa ApARTES, do Ministério da Cultura. Em 2001, recebeu os prêmios The Louis Comfort Tiffany Biennial Award e o Rema Hort Mann Art Grant. Entre 2001 e 2003, estudou mais uma vez em Nova York.

Red Light Portrait integra uma série homônima produzida a partir de 2006 e se compara a outras séries de Restiffe, nas quais a repetição de um mesmo tema em diferentes imagens, amiúde relacionado ao problema da vida urbana e do espaço arquitetônico, faz eclodir elementos inesperados ou normalmente pouco perceptíveis. Na série a que pertence esta imagem, o fotógrafo captou em diversos países as linhas de motocicletas e carros que se formam durante o tempo em que os semáforos estão fechados. A recorrência na circunstância de captação faz com que se assemelhem muito entre si, o que ajuda a questionar, desde logo, a ideia de individualização que um retrato normalmente supõe. Essa indagação é reforçada pela imagem frequente do batalhão de motociclistas que, escondidos por trás de seus capacetes, não revelam nem mesmo suas identidades. A leitura de um retrato nessas imagens surge, na verdade, de outro modo, a saber, nas particularidades do espaço arquitetônico e das informações gráficas e verbais em cada uma, ainda que sejam as informações mais sutis e últimas a serem percebidas.



VANDERLEI LOPES

CAVALO

2013

Bronze e terra

90,5 x 310 x 175 cm

Doação da Almeida e Dale Galeria de Arte, 2014

Vanderlei Lopes

(Terra Boa, PR, 1973)

Lopes graduou-se em Artes Plásticas em 2000, na Universidade Estadual Paulista (Unesp), participando de exposições coletivas desde o fim dos anos 1990. Em 2002, realizou sua primeira individual, em São Paulo. Em 2005, obteve o prêmio-aquisição do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo, e, em 2007, a bolsa Iberê Camargo.

Cavalo é uma obra sugestiva da carreira de Lopes, cujas questões envolvem frequentemente reflexões sobre o valor tradicional da arte e sobre a presença dela e dos objetos na história humana. O artista toma uma das figuras mais tradicionais e importantes da história da arte para subverter as expectativas de sua recepção, incitando o observador a uma nova leitura sobre valores sedimentados em uma longa tradição. Em lugar de representar um cavalo em atitude magestática, de pé ou em movimento de avanço, frequentemente montado por uma figura humana de destaque – a configuração mais tradicional –, o artista o coloca contorcendo-se ao solo, fragilizado, como se lutasse para não ser engolido pela terra que o cobre, ainda parcialmente. A vermelhidão deste último elemento parece lembrar o processo final da oxidação, que corrói o metal e o destrói com o tempo, arrasando e apagando indiscriminadamente objetos, incluindo aqueles que foram feitos para forjar memórias que deveriam atravessar gerações. Arte e natureza, presença e ausência, vida e morte são questões fundamentais a este trabalho, que para ser realizado teve como modelo, de fato, um cavalo real morto, colocado na posição desejada pelo artista para a construção, em seguida, da escultura em bronze.



TATIANA BLASS

TEATRO PARA AVIÕES E NAVIOS

2009

Acrílica sobre tela

150 x 221 cm

Doação do Banco Espírito Santo S/A,
por intermédio da Associação Pinacoteca
Arte e Cultura – APAC, 2015

Tatiana Blass

(São Paulo, SP, 1979)

Blass graduou-se em Artes Plásticas pela Unesp no fim dos anos 1990, participando, já nesse período, de diversas exposições, no Brasil e exterior. Em 2003, obteve o prêmio-aquisição do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo; em 2011, o Prêmio Pipa, entre outros. Nesse ano, realizou residência artística no Gasworks, em Londres, e em 2014, na Fundação 3,14 Stiftelsen, em Bergen.

Teatro para Aviões e Navios é uma pintura que integra a série intitulada *Teatro*, na qual a artista articula uma relação ambígua entre formas, que, não raro, parecem se desfazer. À ideia de um teatro como espaço delimitado onde se dá uma ação, a artista contrapõe um estranho e instável palco, onde ninguém atua. Siluetas de aviões sobrevoam de modo inusitado esse espaço indefinido, estruturado em zonas de cor que se mesclam e escorrem. Nesta, como em outras obras da série, os problemas apresentados ao observador requerem reflexão sobre o espaço e o tempo, sobre as certezas e instabilidades da percepção e das coisas, e, ainda, sobre possíveis e imagináveis narrativas, sem as quais a existência de um “teatro” não faria sentido.



MARINA RHEINGANTZ

PÂNTANO

2011

Óleo sobre tela

210 x 330 cm

Doação do Banco Espírito Santo, S/A
por intermédio da Associação Pinacoteca
Arte e Cultura – APAC, 2015

Marina Rheingantz

(Araraquara, SP, 1983)

Rheingantz formou-se em Artes Plásticas pela Faap, em 2006, tendo realizado, no ano anterior, um intercâmbio universitário na Universidade Mayor, em Santiago, Chile. A partir de 2005, iniciou participações em mostras artísticas no Brasil, obtendo alguns prêmios e menções, entre eles, o Pipa 2015. Em 2008, realizou sua primeira individual.

Pântano é uma obra com a qual Rheingantz continua a sustentar o seu compromisso com a produção pictórica, incluindo-se num grupo de jovens artistas que têm privilegiado esse meio de expressão. Consistente nas diversas produções realizadas por ela nos últimos dez anos é a manutenção de uma interessada ambivalência da representação. Frequentemente figurativas ou motivadas por temas figurativos, suas obras articulam amiúde uma simplificação de formas e cores dos objetos representados, a ponto de se apresentarem no limiar da figuração e da abstração, numa curiosa alternância perceptiva que opera conscientemente. Suas memórias pessoais, fotografias, ou a observação direta das coisas, fornecem a matéria-prima a ser depurada na superfície da pintura. O que se tem ao final é, precisamente, a ideia de uma cena bastante concreta que parece se esvaír, ou a de uma imagem longínqua, presa no fundo da memória, que se esforça em, mais uma vez, ser trazida à tona.



O NOME

2011

Performance com a participação de oito funcionários da instituição ou oito grupos de funcionários da instituição
Duração variável

Doação dos Patronos da Arte Contemporânea da Pinacoteca do Estado de São Paulo 2014, por intermédio da Associação Pinacoteca Arte e Cultura – APAC, 2015

Maurício Ianês

(São Paulo, SP, 1973)

Ianês formou-se em Artes Plásticas na Faap. Realizou sua primeira individual em 1996, participando, em seguida, de diversas exposições nacionais e internacionais. Em 2008 e em 2011, realizou residência artística na Cité des Arts, em Paris. Em 1994, recebeu o Prêmio Talento Michelângelo e, em 2011, o Prêmio Cultura Inglesa, ambos em São Paulo. Seu trabalho se concentra frequentemente na *performance* e na relação do artista com o público, tangenciando problemas relativos às especificidades e interações das linguagens verbal e artística.

O nome é um trabalho pensado, inicialmente, como um *site specific* para o Projeto Octógono de Arte Contemporânea da Pinacoteca, embora, em seguida, o artista também tivesse previsto sua realização em outros espaços da instituição. A obra concretiza-se a partir da necessária participação de funcionários do museu, oriundos das diversas equipes que o compõem. Cada um deles é devidamente treinado e instruído no sentido de compreender e agir conforme as proposições do trabalho. Em um horário determinado do dia, esses funcionários devem sair de seus postos de trabalho, caminhando discretamente em direção ao local combinado, onde se posicionam ordenadamente. A *performance* prevê a participação de oito funcionários ou oito grupos de funcionários. Cada um desses grupos (de uma ou mais pessoas) se dedica a entoar, pelo tempo de uma respiração, uma letra da palavra Inefável, significando aquilo que é indescritível, ou que não se pode exprimir por palavras. O paradoxo desse trabalho é justamente a dualidade entre a sua realização, que requer a verbalização, e o termo verbalizado, cujo significado indica algo que as palavras não podem exprimir.



TONICO LEMOS AUAD

MOUTH, EARS, EYES, JUST LIKE US
[Boca, Ouvidos, Olhos, assim como Nós]
2009

76 peças em linha e tecido

Dimensões variáveis

Doação de Franck e Catherine Petitgas
e Stephen Friedman Gallery, 2016

Tonico Lemos Auad

(Belém do Pará, PA, 1968)

Atualmente radicado em Londres, Tonico Lemos Auad formou-se em Arquitetura na FAU-USP, em 1997. Obteve o mestrado em Belas Artes em 2000, na Goldsmiths, University of London. Em 2001, foi artista residente na Gasworks Gallery, e, em 2003, finalista do prêmio do Institute of Contemporary Arts, também de Londres.

Boca, Ouvidos, Olhos, assim como Nós, é uma obra que dialoga com a prática corrente que Auad faz da instalação, no sentido de explorar o espaço, relacionando-o diretamente com suas produções. Seus trabalhos reelaboram objetos cotidianos com diferentes e inesperados materiais, desde efêmeros até nobres. Animais formados com tecido escovado de carpete, esculturas de tubos, bananas (cujos negros de amadurecimento são, na verdade, inscrições gráficas feitas pelo artista), se apresentam como algumas das formas e materiais explorados.

No presente trabalho, Auad molda com feltro costurado vasos, ânforas, copos, urnas, jarras, garrafas, bacias e tigelas, criando uma espécie de sítio arqueológico inusitado. Mais do que a produção de “esculturas moles”, como nos moldes dos que fizeram Carmela Gross e Marcelo Nitsche, o artista consegue realizar obras que parecem ter movimento. Cada uma, em função de sua forma, tamanho e relação com as demais, assume uma personalidade particular, todas, entretanto, coordenadas pela figura principal de uma ânfora com cara de leão.



ERIKA VERZUTTI

AVESTRUZ

2008,

Fundição de 2015

Acrílica sobre bronze

123,5 x 151 x 118 cm

Doação dos Patronos da Arte Contemporânea da Pinacoteca do Estado de São Paulo 2014, por intermédio da Associação Pinacoteca Arte e Cultura – APAC, 2015

Erika Verzutti

(São Paulo, SP, 1971)

Verzutti graduou-se em Desenho Industrial no Mackenzie, em 1991, começando, já nesse período, a dedicar-se a suas primeiras produções artísticas. Em 1995, realizou sua primeira individual, no Centro Cultural São Paulo. Em 1999, estudou na Goldsmiths, University of London, participando, desde então, de diversas exposições internacionais.

Avestruz é uma escultura que envolve, como outros trabalhos da artista, apropriações de objetos comuns, e não raro naturais. Partindo de frutas, legumes, ovos ou galhos, Verzutti realiza moldes que são finalmente fundidos, geralmente em bronze. A escultura, longe de afirmar, no entanto, a pureza das formas, absorve todas as depressões, irregularidades e organicidade de uma junção de três galhos que lembram a imagem cômica de um avestruz com a cabeça enterrada na areia. À diferença de Véio, artista popular que, embora parta inicialmente do mesmo procedimento – buscando na natureza formas evocativas de seres vivos na madeira –, cria seres incomuns, quase como novas invenções folclóricas, Verzutti a utiliza como primeiro passo de um processo que envolve técnicas tradicionais da “arte erudita”, inscrevendo muitas vezes suas obras na reflexão sobre o fazer artístico e a própria história da arte.



EFRAIN ALMEIDA

SEM TÍTULO

2007

Óleo sobre madeira

16,5 x 9,7 x 18 cm

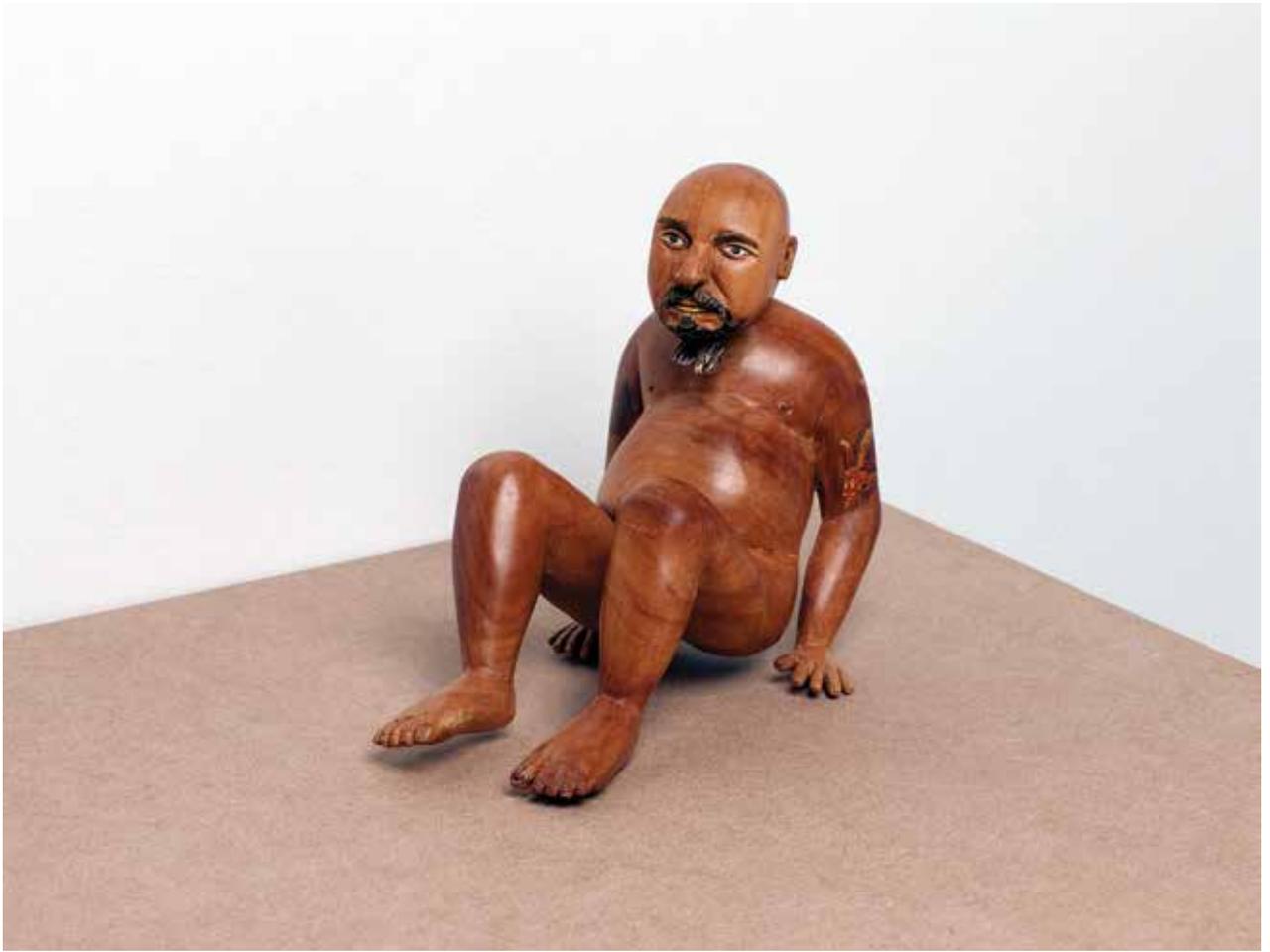
Doação da Associação dos Amigos da Pinacoteca do Estado. Obra adquirida por meio da Lei de Incentivo à Cultura / Ministério da Cultura, 2009.

Patrocínio do Credit Suisse, por meio da Associação dos Amigos da Pinacoteca do Estado, 2010

Efrain Almeida

(Boa Viagem, CE, 1964)

Almeida mudou-se para o Rio de Janeiro aos 12 anos, frequentando a Escola de Artes Visuais do Parque Lage entre 1986 e 1989. A partir de 1990, durante um curso no MAM-RJ, iniciou sua pesquisa em escultura, dedicando-se quase que exclusivamente à produção em madeira. Desde então, tem participado regularmente de exposições coletivas e individuais. O presente trabalho integra uma extensa sequência de esculturas feitas por Almeida em escala reduzida, com as quais representa animais e insetos e ou, ainda, objetos da cultura sertaneja e do imaginário cristão. O tamanho diminuto deste trabalho, combinado com o seu posicionamento em uma grande superfície vazia e plana, evocam um sentimento de vulnerabilidade e solidão. Trata-se de um dos vários autorretratos executados pelo artista, em que se retrata nu, em diferentes posições. Por outro lado, a obra remete, claramente, a ex-votos, tão presentes na arte religiosa e na popular, nos quais, ademais, permanece, como na escultura de Almeida, uma duradoura impressão de melancolia.



HERÓI

2010

Tecido, tinta *spray* sobre ferro e ventilador

274,5 x 242,5 x 417 cm

(aproximadamente)

Doação da Almeida e Dale Galeria de Arte, 2015

Wagner Malta Tavares

(São Paulo, SP, 1964)

Malta Tavares formou-se em Comunicação Social na Faap, em 1990. Integrou o coletivo de artistas Olho Seco, ajudando a fundar, em 2001, o espaço independente 10,20 x 3,60, também em São Paulo. Em 2006, foi residente na School of the Art Institute of Chicago. Em 2009, recebeu o prêmio Marcantonio Villaça/Funarte.

Herói pertence a um conjunto de trabalhos que Malta Tavares realizou em 2010, os quais, embora sejam compostos a partir de materiais de origem industrial, são elaborados de modo a revelar, na verdade, o seu verdadeiro protagonista: o vento. Nessa escultura cinética, esse elemento é concebido como causa invisível de um força poderosa, postura frequente na trajetória de Malta Tavares, que se interessa em tornar sensivelmente patentes relações e valores que estão latentes. Aqui, a alusão ao herói provém do vigoroso movimento horizontal que o vento, produzido por um ventilador industrial, faz sobre um longo tecido vermelho cintilante, lembrando a imagem dos superheróis que cruzam os céus com suas capas esvoaçantes. Trata-se de uma metáfora potente, mas sutil, que lida com o imaginário coletivo e apela, ainda, para a imaginação individual.





RIVANE NEUENSCHWANDER; (*Belo Horizonte, MG, 1967*)

MAPA MUNDI BR (Postal); 2007; Cinco estantes de madeira e cartões-postais em impressão digital sobre cartão; 80,5 x 260 cm (aproximadamente); Doação do Deutsche Bank, por intermédio da Associação Pinacoteca Arte e Cultura – APAC, 2014

Neuschwander graduou-se em Desenho pela Universidade Federal de Minas Gerais em 1994, concluindo, em seguida, o mestrado no Royal College of Art, em Londres. Em 1992, realizou sua primeira exposição individual, na Itaú Galeria, em Belo Horizonte e São Paulo. Em 1993, recebeu o Prêmio Marc Ferrez de Fotografia e, em 1996, também foi premiada no projeto Antártica Artes com a Folha. Em 1999, foi artista residente no International Artist Studio Programa in Sweden (IASPIS), em Estocolmo, Suécia. Em 2001, obteve o prêmio ArtPace Foundation. Tem participado regularmente de diversas exposições nacionais e internacionais.

Com *Mapa Mundi BR (postal)*, Neuschwander mantém uma prática já notável em outros trabalhos, em que a artista propõe ao observador que participe de sua obra, convidando-o a manuseá-la dentro de um número relativamente grande, mas limitado de possibilidades, na medida em que interessa ainda à artista manter certo controle sobre o processo.



O presente trabalho prevê, com efeito, esse tipo de relação. Sobre 5 prateleiras horizontais equidistantes, são distribuídos dezenas de cartões-postais diferentes, produzidos não a partir de fotografias de lugares turísticos, mas de fachadas residenciais, comerciais e de igrejas, bem como letreiros de carros e *outdoors*, captadas em regiões pobres do Brasil, que veiculam nomes de cidades ou países ao redor do mundo. Em lugar de oferecer cartões-postais de lugares no exterior – o objetivo mesmo de um cartão-postal, enquanto registro e memória de uma viagem –, Neuschwander propõe a curiosa experiência de ter visitado, por exemplo, o “Texas bar” ou a “Canaã presentes”. Mais que a rememoração e a garantia de viagens que se supõem inesquecíveis, a artista parece questionar o significado desse desejo de internacionalização que atinge regiões humildes do País, cujo fenômeno da globalização, se não é, para muitos deles, resultado de uma experiência física no exterior, é uma projeção ideal.

VALESKA SOARES

SEM TÍTULO, da série Vanishing Point
1998

Alumínio, cera de abelha e porcelana
800 x 1000 cm

Doação da Associação dos Amigos da Pinacoteca do Estado. Obra adquirida por meio da Lei de Incentivo à Cultura / Ministério da Cultura, 2009. Patrocínio do Credit Suisse, por meio da Associação dos Amigos da Pinacoteca do Estado, 2010

Valeska Soares

(Belo Horizonte, MG, 1957)

Formada em Arquitetura pela Universidade Santa Úrsula, no Rio de Janeiro, em 1987, cursou especialização em História da Arte e Arquitetura na PUC-RJ. Em 1991, mudou-se para Nova York, onde realizou, nos anos seguintes, mestrado e doutorado em Artes Plásticas, no Pratt Institute e na New York University, respectivamente. Nesse mesmo ano, apresentou sua primeira exposição no Espaço Cultural Sérgio Porto, no Rio de Janeiro.

O trabalho de Soares recorre, com frequência, a questões relacionadas à memória e materialidade, evocando ideias sobre as suas presenças e ausências. *Vanishing Point* é uma instalação que se vale da ambiguidade que o termo em inglês do título propicia, uma vez que pode ser interpretado tanto com “ponto de fuga”, em referência a conceitos sobre a representação visual utilizados desde o Renascimento, quanto “ponto de desaparecimento”. Neste trabalho, a artista produz cópias em cera, alumínio e cerâmica dos vasos do jardim de sua casa, no momento em que iria se mudar, deixando-o, assim, para trás. A iminência de uma fase que termina e que deveria se converter apenas em memórias, materialmente impalpáveis, é tomada como motivo para a artista explorar esse processo de perdas e ganhos, e da passagem inevitável das coisas. Um simulacro físico dessa memória foi criado como uma espécie de resistência ao desaparecimento, ainda que sua reconstituição parcial – na medida em que não se trata do jardim, dos seus materiais e elementos originais, nem do seu lugar de origem – continue a ressoar por sua incompletude.



VÂNIA MIGNONE

SEM TÍTULO da série Mulher

2014

Acrílica, látex e xilogravura sobre papel

37,8 x 29,7 cm

Doação de Cleusa de Campos Garfinkel,

2014

Vânia Mignone

(Campinas, SP, 1967)

Vânia Mignone formou-se em Publicidade e Propaganda na PUC-Campinas, em 1989. Em 1994, conclui, ainda, o curso de Educação Artística, na Unicamp. A partir de 1990, inicia participação em suas primeiras exposições, realizando sua primeira individual em 1996.

O presente trabalho integra, com outros seis com as mesmas características, a série *Mulher*, contida na coleção da Pinacoteca. Combinando as técnicas da pintura e gravura – ambas bastante presentes em toda sua trajetória – a artista dá sequência ao diálogo que também sempre estabeleceu com o mundo das imagens de circulação de massa, como fotografias e impressos. A partir de uma prática que combina quase que invariavelmente imagem e texto, cria imagens que se assemelham de fato a cartazes enigmáticos, visualmente compostos por cores contrastantes, invariavelmente chapadas, entre as quais o preto sempre se impõe. O desdobramento narrativo das sequências de pinturas-gravuras se estabelece de maneira subjetiva, por meio das relações possíveis de serem estabelecidas entre a imagem figurativa em fluxo e cortes quase cinematográficos ou em ritmo de histórias em quadinhos, e a mensagem escrita. Em geral, essas são frases curtas, palavras e datas, apresentadas de maneira a parecer sustentar o paradoxo entre a potência de um significado semântico e suas aparições puramente visuais. Esse universo subjetivo acompanha um segundo e talvez ainda mais significativo paradoxo, que é o da dupla latência de uma imagem na qual parece imperar a introspecção e o silêncio absoluto e o poder que ainda tem sobre o observador, que, no embate com ela, consegue fazê-la de fato falar.

ALGUMAS ESTRELAS A MAIS



PAULO NAZARETH

SEM TÍTULO, da série Para Tampar o Sol de seus Olhos

2010

Fotografia digital – impressão digital
sobre papel de algodão
69 x 180 cm

Doação da Associação Brasileira de Arte
Contemporânea (Abact), 2012

Paulo Nazareth

(Governador Valadares, MG, 1977)

Paulo Nazareth iniciou seus estudos artísticos em 2005, com o escultor baiano Mestre Orlando. Graduiu-se em Desenho e Gravura em 2006 pela UFMG, onde também cursou linguística. Em 2012, Nazareth obteve o 1º lugar no Prêmio Masp de Artes Visuais, na categoria Talento Emergente. Desde então, participou de diversos programas de residência artística no exterior. Vive em Santa Luzia, Belo Horizonte, e trabalha na barraca de feira Paulo Nazareth Art Contemporânea / Ltda.

A presente obra é uma imagem em forma de díptico, resultado de uma das *performances* realizadas por Nazareth em 2010, que participam da série *Para Tampar o Sol de seus Olhos*. Outras fotografias incluem-se, ainda, na série completa, sempre captando o artista de frente ou de lado, vestindo chapéus confeccionados com folhas de árvores tropicais. Como em quase todos os trabalhos realizados por Nazareth, também neste ele empreende uma leitura visual centrada em sua autoimagem, realizando-a durante suas constantes andanças pelo mundo. Trata-se, com efeito, de uma obra que precede uma longa viagem a pé que empreendeu a partir de 2011, indo de Belo Horizonte aos Estados Unidos para participar da feira Miami Basel. Neste trajeto, o artista desenvolveu outra série de registros fotográficos e gráficos que lida com o seu enfrentamento diante de alteridades individuais e nacionais das Américas do Sul, Central e do Norte, questionando, precisamente, os significados dessa denominação “latina” conjunta em relação aos mais distintos povos que a compõem.



LEYA MIRA BRANDER

UM TANGO EM SILÊNCIO

2009

Água-forte e água-tinta sobre papel

58,1 x 49 cm

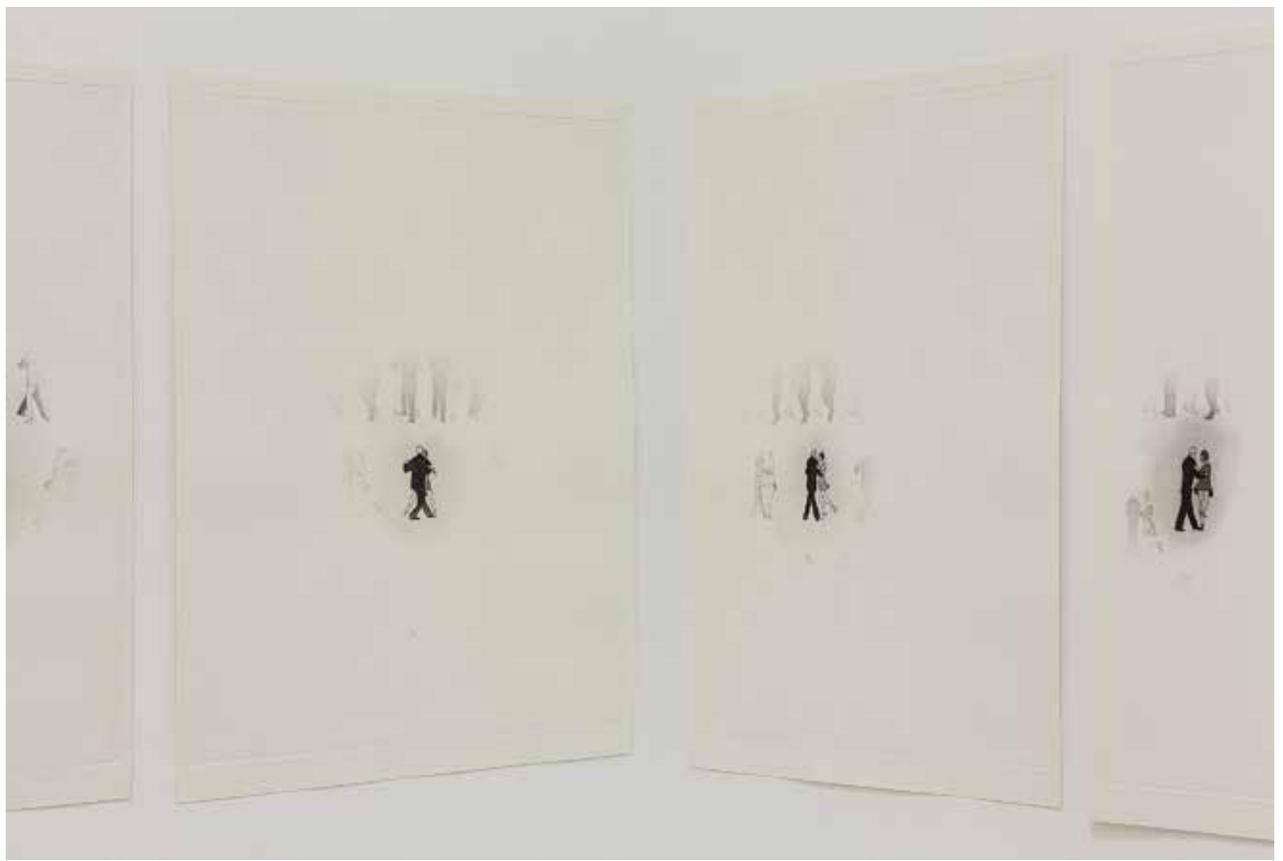
Doação da Associação Pinacoteca Arte e Cultura – APAC, 2009

Leya Mira Brander

(São Paulo, SP, 1976)

Leya Mira Brander graduou-se em Educação Artística na Faap, em 1997, expondo pela primeira vez em 1998, e participando, nos anos seguintes, de diversas exposições nacionais e internacionais. Em 2007, realizou residência artística em Estocolmo, Suécia.

Na série *Um Tango em Silêncio*, Brander continua a trabalhar com a gravura em metal, técnica que tem marcado particularmente sua produção. A artista se vale de um recurso narrativo também recorrente em sua carreira, para criar uma sequência cinematográfica que pede ao observador para desempenhar o papel de “projetor”, movimentando-se diante de uma sequência de imagens e ativando uma relação progressiva que há entre elas. Cada uma delas é fruto de uma gravura de cópia única impressa sobre papel, que representa um momento específico dos movimentos realizados por um casal que dança tango. Ao redor de cada uma dessas imagens, aparecem “fantasmas” que anunciam ou relembram a imagem imediatamente posterior ou anterior, aludindo ainda ao processo mesmo de fruição da obra, que requer a atenção e a memória trabalhando juntas, para a composição mental daquela sequência dançante.



O COLECIONADOR

1996 - em curso

13 caixas de papelão com carimbo e anotação em tinta hidrocor, contendo 68 pastas de papel com carimbo e anotação em grafite com envelopes de polipropileno, recortes de jornal e organograma em vinil de recorte

Dimensões variáveis –

6,3 x 45,2 x 33,8 cm (cada caixa)

215 x 94 cm (organograma)

Compra do Governo do Estado de São Paulo, 2013

Mabe Bethônico

(Belo Horizonte, MG, 1966)

Mabe Bethônico graduou-se em Artes Plásticas em 1990, pela UFMG. Em 1993 e 2000, conclui mestrado e doutorado no Royal College of Art, em Londres, respectivamente, e, em 2014, pós-doutorado no Museu de Etnografia de Genebra, Suíça. Em 2002, tornou-se professora da UFMG. Desde 2000, participa continuamente de diversas exposições coletivas e individuais, no Brasil e exterior.

O trabalho artístico de Bethônico caracteriza-se por um longo e contínuo processo de acumulação de informações, coletadas a partir do acesso a arquivos pessoais ou institucionais, disponíveis em diferentes formas – vídeos, jornais, revistas, documentos–, resultando, ao final, em obras de distintas naturezas. Além do cruzamento entre as esferas da arte, do arquivo e da memória, interessa à artista o trânsito da informação manipulada e consolidada como “verdade”, social e institucionalmente. Para tanto, seus trabalhos não raro envolvem a ficcionalização de dados.

O Colecionador é uma das séries mais antigas da artista, iniciada em 1996, e ainda está, de fato, em curso. Com ela, Bethônico parte das ações de colecionar milhares de imagens e recortes de jornal, classificar e organizar esse material em categorias e subcategorias. Na medida em que se trata de um trabalho sem fim, a artista se depara com os mesmos problemas de curadores e bibliotecários de museus, constantemente desafiados a armazenar e criar critérios de organização suficientemente amplos para prever a inclusão de objetos das mais variadas e inesperadas naturezas.



DORA LONGO BAHIA

OS DESASTRES DA GUERRA

2012

80 pinturas em acrílica sobre pergaminho e folha de abertura em acrílica sobre pergaminho

Dimensões variáveis

Doação dos Patronos da Arte

Contemporânea da Pinacoteca do

Estado de São Paulo 2012, por

intermédio da Associação Pinacoteca

Arte e Cultura – APAC, 2014

Dora Longo Bahia

(São Paulo, SP, 1961)

Dora Longo Bahia graduou-se em Educação Artística pela Faap, em 1987. Iniciou sua carreira trabalhando com cenografia, ilustração e *performance*, desde então transitando entre esses domínios, ao lado, ainda, da pintura, gravura e música. Em 2003, conclui mestrado em Poéticas Visuais na ECA-USP. Desde 1994 é professora da Faap.

Desastres da Guerra guarda relações com outros trabalhos realizados por Longo Bahia desde os anos 1990, com os quais abordava questões sociais e políticas, especialmente relacionadas à violência. Esta obra se compõe de uma sequência de 80 pinturas, afixadas horizontalmente ao longo de uma parede, cada uma representando, a partir de fotografias, um episódio significativo de guerras ocorridas nos séculos XX e XXI. A motivação decorre de referências literárias e visuais fundamentais à artista. De um lado, dialoga com o famoso livro de Susan Sontag, *Diante da dor dos outros*, no qual a ensaísta americana lida com o problema da atração permanente exercida pela imagem do sofrimento alheio. De outro, o trabalho relaciona-se com e se inspira formalmente na obra homônima do espanhol Francisco de Goya. Nesta, Goya organiza também uma sequência de aproximadamente 80 gravuras produzidas no início do século XIX, mas publicadas postumamente apenas nos anos 1860, que apresentam a violência crua dos atos de guerra decorrentes da invasão da Espanha pela França napoleônica. Ao estabelecer um vínculo e uma continuidade clara com uma obra do século XIX, a artista, que contribui com imagens sobre os dois séculos seguintes, parece chamar a atenção para o que tem em comum episódios tão díspares no tempo e espaço, e propõe refletir sobre esse duplo movimento de atração e aversão à violência, que faz (ou parece inevitavelmente fazer) parte da natureza humana.

LOS DESASTRES DE LA GUERRA:

Colección de ochenta láminas inventadas y pintadas al acrílico

POR

DORA LONGO BAHIA.

Publicada la R! Galería Vermelho de Nobles Artes de San Pablo.

2012



Todos presentados en la gran feria de arte.

ÍRIS

2015

Fotografia em impressão digital sobre duratrans, mural em madeira, tecido e vidro, plástico e sistema de iluminação
75 x 104 x 5,5 cm

Doação de Renata Paula, 2015

Rochelle Costi

(Caxias do Sul, RS, 1961)

Rochele Costi graduou-se em Comunicação Social pela PUC-RS, em 1981. Em 1982, realizou cursos de especialização em Arte e Fotografia na UFMG. Nesse período, realizou suas primeiras individuais e, logo em seguida, iniciou participações em exposições coletivas, no Brasil e exterior. Mudou-se para São Paulo em 1988, onde trabalhou com fotografia editorial. Entre 1991 e 1992, estudou em Londres, na Saint Martin School of Art e na Camera Work. Em 1997, recebeu o Prêmio Marc Ferrez de Fotografia.

Íris é uma obra de natureza fotográfica, como a maior parte da produção de Costi. O interesse predominante por esse tipo de imagem pode se apresentar, entretanto, em distintas configurações: não apenas por meio de fotografias executadas pela artista, mas por apropriações de imagens antigas e pela criação de objetos expositivos. Com efeito, o presente trabalho refere-se, concomitantemente, a essas duas últimas práticas. Aqui, Costi cria um dispositivo elétrico de exibição a partir de um mural em madeira e vidro e de uma fotografia positiva sobre vidro encontrados no lixo. A estrutura configura-se como uma combinação de transparências, filtros de cor e iluminação artificial. O motivo se concentra inicialmente sobre a imagem que data aproximadamente da década de 1920, na qual se captou um menino sentado sobre um tecido, num jardim, rodeado de sua bola, de um regador de plantas, e de uma série de impressos em que estão estampadas várias imagens.

A instabilidade da cena, de sua duração no tempo, é reforçada por dois extremos de apagamento: de um lado, realizado pelos tons negros, que imperam nas bordas das imagem, apagando todas as nuances num movimento implosivo; e de outro, pelos brancos, que se concentram na região central, onde estão os impressos, parecem rasgar a imagem e efetuar do mesmo modo um movimento de erosão, mas, excêntrico. A imagem do menino perdura por enquanto, e aparentemente, potencializa uma questão fundamental no trabalho de Costi: a perda da identidade, e o papel da fotografia e de outros tipos de imagens para a manutenção ou mesmo invenção da memória.



SARA RAMO

A BANDA DOS SETE

2010

Vídeo

21 minutos e 29 segundos

Doação dos Patronos da Arte

Contemporânea da Pinacoteca do

Estado de São Paulo 2013, por

intermédio da Associação Pinacoteca

Arte e Cultura – APAC, 2014

Sara Ramo

(Madri, Espanha, 1975)

Sara Ramo concluiu o curso de Artes Plásticas na Universidad Complutense de Madrid, em 1996. Em 2003, recebeu bolsa do Museu da Pampulha, em Belo Horizonte, iniciando também, no ano seguinte, mestrado em Belas Artes na UFMG, e participando de importantes exposições nacionais e internacionais. Em 2006, ganhou o Prêmio Marcantonio Vilaça.

A Banda dos Sete é um dos vários exemplos de trabalhos multimídia desenvolvidos por Ramo, envolvendo instalações com vídeo, fotografia, esculturas e colagens. No horizonte da artista está, de fato, de modo permanente, a aproximação entre linguagens artísticas, como o teatro, a música e o cinema. Neste trabalho, produz um vídeo que tem como cenário um trecho de muro num terreno baldio. Ao redor dele, passa a circular, ora aparente, ora escondida parcial ou totalmente, uma banda musical composta por personagens inusitados, que produzem o efeito de uma cena fantasiosa, mescla de sonho e delírio. Esses integrantes não andam, mas deslizam sobre uma esteira (que não pode ser vista), como bonecos de relógio, e parecem seguir um cortejo que, antes de ser celebrativo, se assemelha a um evento fúnebre. A sequência completa de som e imagem repete-se ininterruptamente, fazendo combinar esse fluxo cíclico com o do movimento circular dos sete músicos. A cada volta, a ordem dos músicos se alterna, assim como a sequência da música, instalando alterações contínuas em ciclos proporcionais mas, por isso mesmo, não exatamente idênticos. A indagação sobre o tempo, suas repetições e sobre ciclos da vida se apresentam como a experiência de um devaneio quase circense, que se oferece ao observador.



Carla Zaccagnini

(Buenos Aires, Argentina, 1973)

Carla Zaccagnini mudou-se com a família para São Paulo aos oito anos, tendo se formado em Artes Plásticas na Faap em 1995. Em 2004, concluiu mestrado em Poéticas Visuais na ECA-USP. Em 2005, 2006 e 2007, realizou residências artísticas em Havana, Cuba; em Estocolmo, Suécia; e na Antuérpia, Bélgica. Desde os anos 2000, participa de diversas exposições no Brasil e exterior, transitando entre várias manifestações artísticas, entre as quais a instalação, o vídeo e o desenho.

Duas Margens é um dos trabalhos em vídeo desenvolvidos pela artista, em que aborda mais uma vez uma vertente de suas investigações, notadamente orientada à reflexão sobre a simultaneidade e de eventos ocorridos em diferentes culturas e lugares; a coincidência; bem como à noção dos limites físicos do mundo.

A obra, em sua versão completa, é composta por três dípticos de vídeos que rodam continuamente e de modo sincronizado. Cada díptico pode ser apresentado separado dos demais ou todos juntos, projetados sobre a parede. Cada par de vídeos registra os dois extremos dos três maiores oceanos do mundo – Pacífico, Atlântico e Índico – filmados simultaneamente. O primeiro díptico, dedicado ao Pacífico, apresenta aspectos da costa e, especialmente, da maré, como percebidos na Nova Zelândia e no Chile; o segundo, que representa o Atlântico, é filmado no Brasil e em Portugal; e o terceiro, referente ao Índico, nas Ilhas Maurício e na Austrália. Todos os vídeos foram gravados no mesmo momento, por diferentes artistas nos lugares supracitados, contactados por Zaccagnini para o trabalho. A visão de cada um, em separado, com o enquadramento livremente escolhido pelos artistas, em um fuso horário particular de cada região, chama a atenção para as suas particularidades locais, sem deixar esquecer, contudo, do ponto fundamental desta obra, isto é, a sugestão de uma inexorável relação entre cada margem oceânica, enfatizando a conexão sistêmica de lugares a princípio tão distintos e distantes.

CARLA ZACCAGNINI

DUAS MARGENS

2003-12

Vídeo, três dípticos, loop

DUAS MARGENS (Atlântico), 2003
vídeo de Wagner Morales gravado na Praia do Iporanga, Brasil, em 5 de dezembro de 2003, de 14:00 a 15:00hs; e vídeo de Sofia Ponte gravado na Praia da Calada, Portugal, em 5 de dezembro de 2003, de 16:00 a 17:00hs.

DUAS MARGENS (Pacífico), 2005
vídeo de Eric Holowacs gravado em Wellington, New Zeland, em 14 de abril de 2005, de 17:30 a 18:20hs; e vídeo de Helmut Batista gravado em Arika, Chile, em 14 de abril de 2005, de 2:30 a 3:20hs.

DUAS MARGENS (Índico), 2012
vídeo de Runo Lagomarsino gravado em Belle Mare, Mauritius, em 13 de abril de 2012, de 11:00 a 12:00hs; e vídeo de David Wells gravado em Perth, Austrália, em 13 de abril de 2012, de 15:00 a 16:00hs.

Doação dos Patronos da Arte Contemporânea da Pinacoteca do Estado de São Paulo 2012, por intermédio da Associação Pinacoteca Arte e Cultura – APAC, 2014



JOSÉ DAMASCENO

CINEMA-OBJETO

2002

Dois cavaletes em madeira, bola de cristal, estopa, estrutura em compensado, madeira e tinta, placa de plástico, porta em madeira e tinta
218 x 84,8 x 595,5 cm

Doação dos Patronos da Arte Contemporânea da Pinacoteca do Estado de São Paulo 2013, por intermédio da Associação Pinacoteca Arte e Cultura – APAC, 2014

José Damasceno

(Rio de Janeiro, RJ, 1968)

José Damasceno estudou Arquitetura na Universidade Santa Úrsula, no Rio de Janeiro, durante a década de 1980, embora não tenha concluído formalmente seus estudos. Já no fim daquela década, iniciou produção de esculturas, em seguida, participando de suas primeiras exposições. Recebeu diversos prêmios a partir desse período, entre eles, o do Salão Nacional de Artes Plásticas, da Funarte.

Cinema-Objeto é um trabalho em que indagações sobre o visível e o invisível aparece mais uma vez na trajetória de Damasceno. Também recorrente é a maneira como esse problema é formalmente trabalhado, por meio de obras que imitam (ou são mesmo) dispositivos óticos, que causam, de início, curiosidade e estranhamento. Com esta obra, o artista cria uma estrutura materialmente hermética, mas transparente em suas extremidades. Vista de lado, logo se compreende que a forma triangular simula o movimento de abertura dos raios de luz de um projetor de cinema em direção à tela. Não há, contudo, qualquer imagem projetada: no ponto onde estaria o projetor se encontra, no trabalho, uma lente de cristal; e, no lugar da tela, uma porta se abre e dá visão a uma placa de vidro, que permite ao observador olhar por dentro da estrutura, onde se encontra uma densa camada de estopa, provável alusão da sedimentação de filetes de imagens. Trata-se de uma relação quase toda conceitual, com a qual a ideia do cinema e da produção de imagens vem por meio das relações feitas pelos aspectos visuais desta obra, tão sintética quanto enigmática.



MARCELO ZOCCHIO

*QUADRO, da série Utilidades
Domésticas*

2011

Fotografia digital – impressão digital
sobre papel de algodão, cartão,
aglomerado e madeira

175 x 143 x 8 cm

Doação dos Patronos da Arte
Contemporânea da Pinacoteca do
Estado de São Paulo 2015, por
intermédio da Associação Pinacoteca
Arte e Cultura – APAC, em processo

Marcelo Zocchio

(São Paulo, SP, 1963)

Marcelo Zocchio formou-se em Engenharia Civil no Mackenzie, em 1988. Tornou-se fotojornalista de periódicos paulistas. Entre 1990 e 1991, estudou no International Center of Photography, em Nova York. Na sequência, continua a trabalhar com fotografia publicitária e editorial, e realizou sua primeira individual, em 1995. Em 1996, obteve o Prêmio Nacional de Fotografia da Funarte. Em 2005, o Prêmio Porto Seguro de Fotografia. Em sua produção artística, Zocchio questiona as características tradicionalmente imputadas à imagem fotográfica, em especial as leituras que a supõem como um “recorte da realidade” ou como imagem que possui uma concretude interna, na medida em que está atrelada de modo indicial aos objetos ou cenas que capta. Em muitos de seus trabalhos, essas características são problematizadas a partir da efetiva combinação de objetos tridimensionais reais (escadas, bancos, prateleiras) com imagens bidimensionais de espaços ou objetos, produzindo uma amálgama inusitada, como montagens irrealis que retiram do observador a certeza entre realidade e ilusão. Em *Quadro*, o artista investe em um secular recurso provindo da tradição da pintura, conhecido como o “quadro no quadro”. A imagem fotográfica parece, com efeito, abrir um buraco ou (o que tradicionalmente também se chamou de) “janela” na parede, que permite o mergulho em uma segunda “camada”, onde se encontra pendurado, em uma segunda parede, um novo quadro. Este, por sua vez, como o anterior, também abre nova “janela”, dentro da qual surge um espaço em que também se apresenta a imagem dúbia de um armário, que ora parece um captação “real”, ora, mais uma vez, uma fotografia atada a outra parede. Essas diversas sequências criam a impressão de se entrar continuamente em um tunel, instituindo um sentido distinto de profundidade de imagem que se dá não pela sensação de recuo de um mesmo espaço, mas, neste caso, de brechas em diferentes espaços-tempos.



DANIEL ACOSTA

TEKTONIKS [Relevo Vertical]

2014

Laminado metalamínico sobre
aglomerado

270 x 175 x 52 cm

Doação do Iguatemi São Paulo –
em processo

Daniel Acosta

(Rio Grande, RS, 1965)

Daniel Acosta graduou-se em Artes Plásticas, com habilitação em Escultura, na Universidade Federal de Santa Maria, em 1987. Entre 1990 e 1993, frequentou *workshops* de vários artistas, como José Resende e Milton Machado. Em 1996, concluiu o mestrado na ECA-USP, sob orientação de Carmela Gross. Obteve o grau de doutor em 2005, pela mesma instituição. *Tektoniks* integra numa série de trabalhos em que discos são distribuídos paralelamente em diferentes planos dispostos em uma estrutura presa à parede ou colocada sobre o chão. Essas obras dão sequência a reflexões que marcam a produção do artista. Assim como os trabalhos de João Loureiro, os de Acosta também são ambíguos em sua aparente natureza de escultura e de peça de mobiliário, embora, no caso deste último artista, sejam frequentemente propostas para utilização em espaços de convivência ou paisagens transportáveis, que podem ser ocupadas por fruidores.

A presente obra combina mesmo a incerteza sobre a sua natureza e possibilidades de interação (se permanece na vertical, parece um cabideiro ou um mostruário; se na horizontal, um conjunto de bancos) e a dubiedade de suas características formais (a superfície do trabalho coberta por fórmica, com padrões que imitam madeira). Estas mesmas características reforçam, pela alusão às estratificações de veios da crosta terrestre, o movimento tectônico anunciado no título da obra.



Nicolás Robbio

(Mar del Plata, Argentina, 1975)

Robbio graduou-se na Escuela de Artes Visuales Martín A. Malharro, em Buenos Aires. Em 1998, realizou sua primeira exposição individual, em Mar del Plata, e em 2005, no Brasil, em São Paulo. Desde 2002 participa de mostras coletivas no País – período no qual se transfere em definitivo para São Paulo –, além de várias outras no exterior. Recebeu diversos prêmios, entre eles, o Rumos Itaú Cultural, em 2006, e o Prêmio Marcantonio Vilaça, em 2015. Realizou residência artística em 2005, 2007 e 2013, em Havana, Cuba; em Berlim, Alemanha; e em Buenos Aires, Argentina, respectivamente.

O presente trabalho é uma instalação que utiliza o desenho como atividade fundamental para dar clareza às suas ideias e para projetar suas obras. Estas podem assumir diversas formas e materiais. O artista parte frequentemente de fenômenos cotidianos para propor reflexões que lidam muitas vezes com problemas sobre formação física, mental e ótica da imagem, indagações que, no entanto, dificilmente prescindem de imagens poéticas. Aqui, numa composição que se vale do vídeo e de materiais sólidos, o observador se depara com o que parece ser, a princípio, um lúdico experimento de projeção de sombras: diversas hastes verticais são iluminadas de perto por um projetor, que forma longas sombras verticais na parede ao fundo. Em uma delas, uma bandeira flâmula, instalando, como consequência, um elemento de surpresa e dúvida: não há bandeira alguma presa às hastes. Sombra projetada e imagem projetada se confundem. Na indistinta mas intuída disjunção que existe entre os objetos físicos que dão origem às sombras, estas mesmas (enquanto fenômeno físico), e a bandeira que balança (enquanto imagem luz), se instala um enigma sobre a natureza da imagem percebida, que questiona todas as certezas sobre sua essência e aparência, causa e efeito. Também latente na obra está a ideia de uma fileira de bandeiras situada em organizações internacionais, como a ONU, mesmo se, aqui, a imagem de diversos mastros vazios sugere a leitura de ausências simbólicas, quando apenas uma das esperadas bandeiras ganha corpo.



ESTRUTURA DISSIPATIVA/

GANGORRA

2013

Cerâmica, parafusos de metal,
vidro e tinta automotiva sobre
aglomerado e ferro

220 x 440 x 370 cm

Doação dos Patronos da Arte
Contemporânea da Pinacoteca do
Estado de São Paulo 2015, por
intermédio da Associação Pinacoteca
Arte e Cultura – APAC, em processo

Rommulo Vieira Conceição

(Salvador, BA, 1968)

Vieira Conceição iniciou seus estudos artísticos em 1983, no ateliê de Célia Prata, em Salvador. Entre 1992 e 1999, graduou-se bacharel, mestre e doutor em Geologia, as duas primeiras formações pela Universidade Federal da Bahia; a última, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Em 1998, realizou a primeira de várias exposições individuais e coletivas. Em 2000, mudou-se definitivamente para Porto Alegre. Em 2007, concluiu mestrado em Poéticas Visuais também pela UFRGS, período a partir do qual realizou suas primeiras residências artísticas no exterior. Recebeu diversos prêmios, entre eles, Rumos Itaú Cultural, Prêmio Funarte de Produção em Artes e Prêmio Marcantonio Vilaça.

A presente obra é uma escultura de caráter instalativo que integra a série *Estruturas Dissipativas*, desenvolvida pelo artista a partir de 2012, embora seja um claro desdobramento das instalações que desenvolveu desde o início dos anos 2000. Nesse momento, ele propôs suas primeiras obras com as quais começava a evocar memórias individuais de situações vividas por muitas pessoas, como um final de semana no *camping*, ou um banho de verão numa piscina plástica, entre outras. Logo em seguida, essa ideia inicial passou a receber rigor formal e espacial cada vez maior, absorvendo referências do legado concreto e neoconcreto brasileiro. Os ambientes antes esparsos parecem agora ser dobrados e condensados no espaço, numa sugestão velada dos espaços cada vez mais compactos do nosso cotidiano urbano.



LUCAS ARRUDA

SEM TÍTULO

2012

Óleo sobre tela

125,3 x 155,5 cm

Doação dos amigos de José Olympio
Pereira, por ocasião de seu aniversário
de 50 anos, 2015

Lucas Arruda

(São Paulo, SP, 1983)

Arruda formou-se em Artes Plásticas pela Faculdade Santa Marcelina, em 2009. Em paralelo, estudou com o pintor Paulo Pasta, de quem foi também assistente. A partir de 2008, iniciou sua participação no circuito artístico, em mostras individuais e coletivas.

A presente obra é parte da produção mais recente do artista, que passou a se dedicar, desde 2011, à construção de paisagens de natureza ideal, sem quaisquer ligação direta com lugares concretos, após investir, no início de carreira, na produção de figurações esquemáticas de paisagens e interiores, reduzidos à aparição de suas silhuetas em formas geometrizadas. Aqui, numa apresentação monocromática, Arruda define um horizonte baixo, para, a partir dele, tirar partido de variações de cinza que se compõem ora de zonas mais densas e volumosas de tinta, ora de raspagens, numa série de procedimentos que, relacionados, sugerem a presença figurativa de elementos, como o mar, nuvens carregadas e montanhas ao longe. O peso matérico e cromático define uma atmosfera tensa e, a julgar pela invenção que resulta dessa paisagem, parece sugerir-la como a tradução, em paisagem visual, de um estado de espírito ou mental.





FELIPE COHEN; (*São Paulo, SP, 1976*)

SEM TÍTULO, da série Paisagens; 2009; Papel recortado e colado sobre papel; 33,4 x 207 x 4 cm; Doação do Banco do Espírito Santo S/A, 2014

Cohen graduou-se em Desenho e Escultura em 2000, pela Faap. Em 2001, foi selecionado para o Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo, participando de sua primeira exposição coletiva e, em 2002, realizou a primeira de várias mostras individuais, ocorridas nos anos seguintes. Fez parte do coletivo Olho Seco. Entre 2008 e 2009, participou do projeto Rumos Itaú Cultural Artes Visuais. Em 2006 e 2009, recebeu prêmios na mostra Fiat Brasil e na SP Arte, respectivamente.

Nesta sequência de trabalhos, o artista se volta para um gênero bastante tradicional da pintura, o da paisagem. Entretanto, suas obras não são pinturas, mas sim colagens. Essas imagens são formadas por folhas de papel recortadas de modo a criar a impressão de paisagens à beira-mar. Como sempre ocorre em seu trabalho, a intervenção do artista no material é mínima, deixando entrever as diferentes texturas e cores dos papéis e o corte preciso que os conforma. Ao reunir as colagens, Cohen propõe que sejam alinhadas tendo como ponto de referência a linha de horizonte, que varia de altura a cada paisagem. Essa variação resulta numa montagem que evoca a reunião de fragmentos de paisagem na tentativa de se criar uma visão panorâmica.



ANGELA DETANICO

TIMESQUARE (11/11/2015)

2015

Quatro relógios em metal, motor e plástico

35 diâmetro x 6,5 cm (cada relógio)

Doação de Cleusa de Campos

Garfinkel – em processo

Angela Detanico

(Caxias do Sul, RS, 1974)

Rafael Lain

(Caxias do Sul, RS, 1973)

Angela Detanico e Rafael Lain trabalham juntos desde 1996. Suas produções, desde o início da carreira, são especialmente dedicadas a problemas da linguagem e de sua representação, visual ou sonora. A partir da utilização de diversas mídias, como desenho, escultura, vídeo, texto e objetos do cotidiano, eles propõem ressignificações de sistemas de representação do espaço, tempo, entre outros, apresentando-os de maneira inusitada.

Em *Timesquare* (11/11/2015), os artistas criam ao mesmo tempo um jogo de linguagem com expressão formal e uma charada a ser, aparentemente, decifrada. Quanto ao jogo, brincam com o título da obra, que lembra, por um lado, a famosa praça Times Square, em Nova York, Estados Unidos, assim denominada desde o início do século XX, por ter abrigado o prédio do jornal *New York Times*. Ao mesmo tempo, o termo é utilizado para explorar visualmente a ideia de um “quadrado de tempo”, outra possibilidade de tradução do título. De fato, com auxílio de quatro relógios e de seus ponteiros, que indicam horários distintos, os artistas sugerem um quadrilátero, e produzem uma imagem em que cada aresta, em lugar de valer os 90 graus de um ângulo reto, assume o valor de 15 minutos, totalizando uma figura geométrica de 1 hora. Esse “período gráfico” guarda ainda, como dito, uma presumida charada. Considerada a relação incontornável dos fusos horários dos relógios, aquelas indicações devem levar o observador a descobrir quais são os diferentes países ali aludidos.



ROSANA PAULINO

PAREDE DE MEMÓRIA

1994 - 2015

Aquarela, manta acrílica e fotocópia
sobre papel colado sobre tecido e

papel costurados

173,5 x 724 x 2 cm

Doação da Associação Pinacoteca Arte
e Cultura – APAC, 2016

Rosana Paulino

(São Paulo, SP, 1967)

Paulino graduou-se em Artes Plásticas com especialização em gravura na ECA-USP, em 1995. Entre 1993 e 1995, fez curso de aprimoramento em gravura no MAC-USP. Em 1998, estudou no London Print Studio, Londres. Em 2012, participou de residência artística no Tamarind Institut, em Albuquerque, Estados Unidos. Desde o início de sua carreira, recebeu diversos prêmios, entre eles, o Prêmio Embratel no Panorama da Artes Brasileira, em 1997, e o I Prêmio Nacional de Expressões Afro-brasileiras, em 2010.

Parede de Memória é um dos primeiros trabalhos de Paulino, no qual já estabelece as diretrizes centrais que continuam em sua produção. Elas se traduzem especialmente pela reflexão sobre questões étnicas, de gênero e sociais – grande parte em relação à própria biografia da artista –, que se materializam por meio da apropriação e intervenção em objetos diversos. Nesta obra, centenas de pequenas almofadas trazem imagens antigas impressas de seus familiares. Arrematadas com costura manual, fazem lembrar patuás oriundos de religiões afrobrasileiras, mas, igualmente, lembram a memória não exatamente pessoal, senão coletiva da artista, na medida em que se apresenta como um mural de grande impacto, no qual se inscreve a linhagem afrodescendente da qual faz diretamente parte.



JAIME LAURIANO

ÊXODO

2015

Giz pemba branca e lápis dermatográfico
sobre tecido

71 x 76,6 cm

Doação da Galeria Leme, 2015

Jaime Lauriano

(São Paulo, SP, 1985)

Lauriano graduou-se pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, em 2010. Nesse mesmo ano, realizou sua primeira individual, desde então participando, também, de diversas mostras coletivas. A partir de 2007 participa de programas de residência artística, a mais recente em 2014, na Tofiq House, em São Paulo. Recebeu alguns prêmios, entre eles, o Prêmio Centro Cultural Banco do Brasil Contemporâneo.

Êxodo é um trabalho recente do artista que aborda reflexões a respeito da história do Brasil e, principalmente, da ideia de sua constituição ser fruto de um conjunto de ações violentas e coercitivas, cujos efeitos podem ser ainda sentidos atualmente. Em certo sentido relacionado à pesquisa de Rosana Paulino – embora as questões de gênero tenham aqui menos força –, esta série de trabalhos de Lauriano também lida com o problema da dominação histórica dos europeus sobre regiões colonizadas e, especialmente, com a subjugação imposta às populações negras. Nesta obra, o problema do êxodo compulsório das populações africanas em direção aos “novos continentes” é explicitado pela apresentação de dois mapas, um do Brasil, outro da África, que são desenhados com pemba em branco sobre tecido escuro. A pemba, utilizada nos rituais da umbanda, reforça a ideia de uma dominação e circunscrição da cultura branca sobre a negra.



GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

GOVERNADOR DO ESTADO DE SÃO PAULO

Geraldo Alckmin

SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA – SEEC

José Roberto Sadek

COORDENADORA DA UNIDADE DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO MUSEOLÓGICO

Renata Vieira da Motta

CONSELHO DE ORIENTAÇÃO ARTÍSTICA DA PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

PRESIDENTE

Tadeu Chiarelli

CONSELHEIROS

Stela Barbieri, Marta Vieira Bogéa, Marco Buti, Sergio Fingermann, Letícia Coelho Squeff e Maria Stella Teixeira de Barros

ASSOCIAÇÃO PINACOTECA ARTE E CULTURA - APAC

Organização Social de Cultura

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

PRESIDENTE

José Olympio da Veiga Pereira

VICE-PRESIDENTE

Pedro Bohomoletz de Abreu Dallari

CONSELHEIROS

Christopher Andrew Mouravieff Apostol, Roberto Bielawski, Sérgio Fingermann, Carlos Jereissati, Ana Carmen Rivaben Longobardi, Darlan dos Santos Lopes, Manoel Andrade Rebello Neto, Mariangela Ometto Rolim, Marcelo Secaf, Sérgio Sister

CONSELHO FISCAL

PRESIDENTE

Oswaldo Roberto Nieto

CONSELHEIRO

Silvio Barbosa Bentes, Antonio Carlos Rovai

CONSELHO CONSULTIVO

PRESIDENTE

Celso Lafer

CONSELHEIROS

Denise Aguiar Álvarez, Luiz Olavo Baptista, Nilo Marcos Mingroni Cecco, João Carlos de Figueiredo Ferraz, Ruy Roberto Hirschheimer, Julio Roberto Magnus Landmann, Carlos Wendel de Magalhães, Heitor Sant'Ana Martins, Bruno Mussati, Horácio Bernardes Neto, Alfredo Egydio Setubal

DIRETOR-GERAL

Tadeu Chiarelli

DIRETOR ADMINISTRATIVO E FINANCEIRO

Marcelo Costa Dantas

DIRETOR DE RELAÇÕES INSTITUCIONAIS

Paulo Romani Vicelli

ASSESSORA PARA ASSUNTOS INTERNACIONAIS

Natasha Barzaghi Geenen

ASSESSORA DE DIRETORIA ADMINISTRATIVA FINANCEIRA

Bianca Corazza

SECRETÁRIO DE DIRETORIA

Renivaldo Nascimento Brito

RELAÇÕES INSTITUCIONAIS

Juliana Asmir, Julia Puglia Bergamasco

NÚCLEO DE COMUNICAÇÃO E MARKETING

COORDENADORA

Adriana Krohling Kunsch, Ana Carolina Diniz Costa, Barbara Wagner Mastrobuono, Patricia Lopes Ewald, Elizabeth Alves Monteiro, David Atila de Oliveira, Francisco Franceli Pereira, Angela Maria Avanço Pombal, Caio Cesar de Melo Raposo

ÁREA DE ACERVO E CURADORIA

COORDENADORA

Valéria Piccoli

NÚCLEO DE ACERVO MUSEOLÓGICO

COORDENADORA

Fernanda D'Agostino Dias, Rafael Guarda Laterça, Gabriela R. Pessoa de Oliveira, Indrani Taccari

NÚCLEO CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA

COORDENADORA

Isabel Cristina Ayres da Silva Maringelli, Leandro Antunes Araujo, Eliane Barbosa Lopes, Cleber Silva Ramos, Larissa Alves da Silva, Diego Silva

NÚCLEO DE PESQUISA E CURADORIA

CURADORA-CHEFE

Valéria Piccoli, Amanda Moreira Arantes, Pedro Nery, Fernanda Mendonça Pitta, José Augusto Pereira Ribeiro

NÚCLEO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

COORDENADORA

Valéria de Mendonça, Priscila Leitão Denardi Alegre, Teodora Camargo Carneiro, Henrique Francisco Costa Filho, Camilla Vitti Mariano, Ana Lúcia Nakandakare, Tatiana Russo dos Reis, Manuel Ley Rodriguez, Antonio Carlos Timaco

ÁREA DE AÇÃO EDUCATIVA

COORDENADORA

Mila Milene Chiovatto, Gabriela Aidar, Aline Stivalletti Barbosa, Luisa Rodrigues Barcelli, Carina da Silva Lima Biancolin, Emanuelle Rodrigues de Castro, Deborah Frohlich Cortez, Denyse Emerich, Vera Lucia Cardoso Farinha, Paulo Rogério Fernandes, Ana Lidia Teberga Frohlich, Rafaella de Castro Fusaro, Pedro Henrique Moreira, Telma Cristina Mosken, Margarete de Oliveira, Valdir Alexandre de Oliveira, Ana Camila Silva Onofre, Melissa Rudalov Placa, Diermany D'Alessandro Raymundo, Sabrina Denise Ribeiro, Joyce Braga da Silva, Gabriela da Conceição Silva, Leandro Mendes da Silva, Maria Stella da Silva, Vanessa Ferreira Sousa, Isis Arielle Avila de Souza, Renato Akio da Cruz Yamaguchi

ÁREA DE PROJETOS CULTURAIS

COORDENADORA

Flávia Oliveira Legnaioli, Angela Alem Gennari, Jamerson Correia de Lima, André Luís de Oliveira, Mirian Sasaki, Marisa Bueno e Souza, Elisa Ines Ximenes Vieira

ÁREA FINANCEIRA

COORDENADOR

Marilton Rodrigues da Silva, Eduardo Oubeur Gouveia, Fernando Henrique Lau, Renata Aparecida Silva de Melo, Ana Paula Alencar Quaresma, Cícero Fernandes da Silva, Isaac Aarão Pereira da Silva

ÁREA DE RECURSOS HUMANOS E ATENDIMENTO AO PÚBLICO

COORDENADORA

Marcia Regina Guiote Bueno, Recursos Humanos, Gilson Pimenta de Carvalho, Maiara de Oliveira Correia, Juliana Ivo Garcia da Silveira

ATENDIMENTO AO PÚBLICO

Juceli da Cunha Ferreira Alves, Lídia de Souza Amorim, Ana Lúcia Astolpho, Marta Conceição Augusto, Maria José da Silva Balbino, Grazielle Alves Bastos, Daniele Aparecida R. de Campos, Rubenia Maria Carmona, Paulo Vinicius de Almeida Castro, Rafael Lemos Sousa Nery de Castro, Cely Aurea de Lima Cezar, Rosemeire dos Santos Cezar, Daril Alexandre Costa, Lurdes Irene da Costa, Fernando Eduardo Almeida David, Paulo Nei Prata Fernandes, Rosimeire dos Santos Figueiredo, Maria Aparecia S. Gonçalves, Victor Onodera Israel, Ednalva Soares B. Janeiro, Danilo da Silva Jardim, Antonio Rodrigues de Almeida Junior, Fabio Lazarini, Daniel Barbosa de Lima, Darlan dos Santos Lopes, Joanna Angélica S. Marcarin, Aline Silva Matos, Vivian Miranda, Níceia de Moraes, Tamyres Lippi Moser, Rodrigo do Nascimento, Joelma Silva de Oliveira, Mariana Gomes de Oliveira Penha, Soraya Correa da Rocha Pequeno, Paulo Rodrigues Pereira, Elide de Souza Reis, Maria Hilda Vieira Rodrigues, Regiane Alves da Rosa, Ione Sales, Pedro Bispo Sampaio, Alcides Santos, Claudia Aparecida dos Santos, Danilo Batista de Oliveira Santos, Danilo Rodrigues dos Santos, Fabiana Borges dos Santos, Thalita de Souza Santos, Isaias José dos Santos, Maria Aldenice da Silva Santos, Simone Antunes dos Santos, Viviane Palomo dos Santos, Ademilton Laranjeiras Silva, Elizangela Henrique da Silva, Joelma Guilherme Silva, José Cleolenildo da Silva, Lucimara Cristiane Vieira Silva, Luiz Henrique da Silva, Marcilene Maria da Silva, Raquel da Silva, Vera Lucia de Almeida Silva, Willdes Manoel da Silva, Joelma Paes de Sousa, Maria Evaldina N. de Sousa, Conceli Rocha de Souza, Maria Sandra B. de Melo Souza, Patrícia Aparecida Batista de Souza, Rosilda Santana de Souza, Fabiane Cavalcante Teixeira, Márcia Mendes Viana, Regiane Gomes da Silva Vieira, Paulo Alexandre de Moraes Xavier

ÁREA DE INFRAESTRUTURA

COORDENADOR

Eric Braga Leister, Felipe Barrios, Jonatas Santana Biet, Marcos Cardoso, Paulo Cesar Pereira Duarte de Carvalho, Gilberto Oliveira Cortes, Francisco Rozenilson Ferreira, Hamilton Manoel de Jesus, André Luiz Mello Peixoto, Cícero Teixeira Peixoto, Rafael de Vasconcelos da Penha, Flávio da Silva Pires, Noel Américo dos Santos, Mauricio da Silva Appolinario Serrano, Lucas De Luiz Folego Silva, Raimundo Pereira da Silva

NÚCLEO DE TECNOLOGIA DA INFORMAÇÃO

COORDENADOR

Robson Serafim Valero, Thiago Nascimento dos Anjos, Rodrigo Justino da Silva

NÚCLEO DE SEGURANÇA PATRIMONIAL

COORDENADOR

Cláudio Cecílio de Oliveira, Erick Urias de Moura, Janaina Ferreira de S. Cortes, José Rubens de Lima Junior, Marcelo Neves Lourenço, Leandro Aparecido Sires dos Santos, Karina Inácio da Silva, Paulo Pereira da Silva, Tarcísio da Silva

Livro Pinacoteca de São Paulo

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Valéria Piccoli

FOTOGRAFIAS ACERVO

Isabella Matheus

FOTOGRAFIAS HISTÓRICO

Divulgação Pinacoteca

TEXTOS

Valéria Piccoli - Núcleo de Pesquisa e Curadoria
Fernanda D'Agostino - Núcleo de Acervo Museológico
Isabel Cristina Ayres da Silva Maringelli - Biblioteca Walter Wey e Centro de Documentação e Memória
Milene Chiovatto - Núcleo de Ação Educativa
Valéria de Mendonça - Núcleo de Conservação e Restauro
Natasha Barzagli Geenen - Relações Internacionais
Fábio D'Almeida Lima Maciel - Textos Obras

Instituto Cultural J. Safra

Joseph Safra

José Roberto M. Santos

Cláudia Martins

Danilo Henrique Carvalho

Marcello Augusto Pinto

Marcio Mendonça de Assis

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Paragrapho

IMPRESSÃO

Ipsis Gráfica e Editora

**PINACOTECA
DE SÃO PAULO**



Praça da Luz, 2 - 11 3324-1000 | Largo General Osório, 66 - 11 3335-4990



J. Safra
Instituto Cultural

MINISTÉRIO DA
CULTURA



ISBN 978-85-67492-01-8



J. Safra
Instituto Cultural

MINISTÉRIO DA
CULTURA



ISBN 978-85-67492-01-8