

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
ARTE: HISTÓRIA, CRÍTICA E CURADORIA

**DECOLONIALISMO NO PONTO DE VISTA DA PINACOTECA DO ESTADO DE
SÃO PAULO A PARTIR DOS CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÃO ROSANA PAULINO:
A COSTURA DA MEMÓRIA E ADRIANA VAREJÃO: SUTURAS FISSURAS E
RUÍNAS**

MARINA RIBEIRO OLIVEIRA, RA00222702

SÃO PAULO

2022

MARINA RIBEIRO OLIVEIRA

DECOLONIALISMO NO PONTO DE VISTA DA PINACOTECA DO ESTADO DE
SÃO PAULO A PARTIR DOS CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÃO ROSANA PAULINO:
A COSTURA DA MEMÓRIA E ADRIANA VAREJÃO: SUTURAS FISSURAS E
RUÍNAS

Trabalho de conclusão de curso apresentado na FAFICLA,
como requisito para Graduação em Arte: História, Crítica e
Curadoria, sob orientação do Prof. Manoel José Canada

SÃO PAULO

2022

AGRADECIMENTOS

A meus avós Alice (*in memoriam*), Áurea, João Batista (*in memoriam*) e Raimundo (*in memoriam*) por serem exemplos para minha vida.

Aos meus pais, Kátia e Batista, a meu irmão João Vítor e a meu namorado Gabriel pelo amor e apoio incondicional.

Aos meus amigos Fannie e Jonathas pela amizade e carinho.

A Pontifícia Universidade de São Paulo e a todos meus professores de graduação do curso Arte: História, Crítica e Curadoria que contribuíram com seus conhecimentos no enriquecimento da minha jornada acadêmica, mas principalmente a Manoel José Canada (meu orientador neste trabalho), Alvaro Hashizume Allegrette (meu orientador da iniciação científica) e Sandra de Camargo Rosa Mraz (professora que me ajudou a construir o projeto de tcc).

Agradeço também a minhas amigas e colegas de graduação, principalmente à Maria Eduarda Gomes e Nicole Marziale.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar o ponto de vista da Pinacoteca do Estado de São Paulo sobre o decolonialismo por meio de dois catálogos de exposição dessa instituição: *Rosana Paulino: a costura da memória* (2018) e *Adriana Varejão: suturas, fissuras, ruínas* (2022). Este tema se faz muito necessário visto que estuda como uma das mais prestigiadas entidades museais do Brasil e da América Latina apresenta duas importantes artistas contemporâneas que, apesar das suas próprias distinções autorais, trabalham com o mesmo assunto: a história dos oprimidos. A Pinacoteca é uma instituição pública de arte fundada em 1905 com os princípios da elite cafeeira da época que com o passar dos anos foi desenvolvendo um maior interesse nas demandas do público com a temática social. A monografia se divide em seis capítulos mais a introdução e conclusão: História da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Catálogo como gênero textual e os catálogos da Pinacoteca, Decolonialismo, O catálogo *Rosana Paulino: a costura da memória*, e O catálogo *Adriana Varejão: suturas, fissuras e ruínas*.

Palavras-chave: Pinacoteca do Estado de São Paulo. Catálogo de exposição. Decolonialismo. Rosana Paulino. Adriana Varejão.

ABSTRACT

The present work aims to analyze the point of view of the Pinacoteca do Estado de São Paulo on decolonialism through two exhibition catalogs of this institution: *Rosana Paulino: a costura da memória* (2018) and *Adriana Varejão: suturas, fissuras e ruínas* (2022). This theme is of extreme importance since it studies how one of the most prestigious museum entities in Brazil and Latin America presents two important contemporary artists who, despite their own authorial distinctions, work with the same subject: the history of the oppressed. The Pinacoteca is a public art institution founded on the coffee elite's principles of its time, which over the years developed a greater interest in the public's demands on social issues. The thesis is divided into six chapters plus an introduction and a conclusion: History of Pinacoteca do Estado de São Paulo, Catalogs as a textual genre and the Pinacoteca's catalogs, Decolonialism, The catalog *Rosana Paulino: a costura da memória*, and The catalog *Adriana Varejão: suturas, fissuras, ruínas*.

Keywords: Pinacoteca do Estado de São Paulo. Exhibition Catalog. Decolonialism. Rosana Paulino. Adriana Varejão.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
HISTÓRIA DA PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO	8
CATÁLOGOS COMO GÊNERO TEXTUAL E OS CATÁLOGOS DA PINACOTECA DE SÃO PAULO	11
DECOLONIALISMO	14
O CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO ROSANA PAULINO: A COSTURA DA MEMÓRIA	16
O CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO ADRIANA VAREJÃO: SUTURAS, FISSURAS E RUÍNAS	27
PAULINO E VAREJÃO: OBRAS EM DIÁLOGO (ATLÂNTICO VERMELHO (2017) X MAPA DE LOPO HOMEM (1992)).....	35
CONCLUSÃO.....	41
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	42
Livros	42
Artigos em PDF	43
Artigos em sites	44
Vídeos	45
Sites das Artistas	45

1 INTRODUÇÃO

Uma reflexão teórica sobre o pensamento decolonial nos museus brasileiros é necessária, visto que dialoga com uma das questões mais levantadas na área da cultura na atualidade: a inclusão e reconhecimento de todas as culturas da nossa sociedade pelas instituições. Principalmente, quando essas instituições são tidas como referências nas suas áreas de conhecimento, como é o caso da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Vale ressaltar a história da origem dos museus para perceber como os planos museais, ou seja, os objetivos e metas de um museu, mudaram de foco desde o seu início. O espaço museológico surge com a intenção de compartilhar publicamente os conhecimentos científicos de coleções até então particulares. No caso dos museus de arte, eles estão mais voltados ao compartilhamento dos cânones acadêmicos e formação de futuras gerações de artistas. Em relação à Pinacoteca do Estado de São Paulo não seria diferente. Fundada em 1905, ainda nos conceitos tradicionais europeus, a Pinacoteca no seu início reproduzia o que era apreciado pela elite paulista de então. Somente com o impulso de doações de artistas modernistas e com a mudança de foco ideológico de diferentes gestões, a instituição paulista se desenvolveu nessa imagem de espaço influente e renomado internacionalmente.

Devido ao fato de que o catálogo de exposição ser o documento mais complexo publicado pelo próprio museu acessível ao público sobre o evento ocorrido, pode-se afirmar que esse tipo de livro serve como principal meio da instituição estabelecer seu posicionamento em relação à temática proposta. Logo, este trabalho de conclusão de curso busca definir o ponto de vista da Pinacoteca do Estado de São Paulo sobre o decolonialismo especificamente por meio dos catálogos *Rosana Paulino: A costura da memória* e *Adriana Varejão: suturas, fissuras e ruínas*. Isso é devido ao fato de ambas terem nas suas respectivas produções obras que fazem comentários críticos sobre o período colonial e suas consequências, mas cada uma os exprimem de maneira única e particular. Dessa forma, para se compreender melhor o seu contexto e influência é preciso ter em mente os conceitos do antropólogo argentino Néstor García Canclini de não somente analisar esteticamente as obras dessas artistas, mas

também atrelar o uso das ciências sociais (antropologia e sociologia) e o conceito de história contrapelo de Walter Benjamin.

2 HISTÓRIA DA PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

No começo do século XX, São Paulo passava por um processo de modernização intensa graças à prosperidade da sua elite cafeeira. Apesar do seu rápido crescimento econômico, a cidade ainda não possuía um espaço público destinado somente para exposições de arte. Em resposta a essa situação, a capital paulista investe na abertura da Pinacoteca de São Paulo em 1905 e na nomeação desta como museu estadual em 1911. Assim, esses acontecimentos ajudaram a construir a carreira dos artistas locais e tornar São Paulo um centro cultural.

Mesmo que o Museu Paulista (mais conhecido como Museu do Ypiranga) tenha sido o primeiro museu da capital, inaugurado em 1895, ele ainda constitui como modelo os ideais europeus sobre museologia com objetos artísticos e também objetos voltados à história natural de caráter enciclopédico. A Pinacoteca é então a primeira instituição museal de São Paulo voltada somente à arte e foi concebida inicialmente como uma galeria, promovendo a venda das obras expostas e ocupando somente duas salas do prédio do Liceu de Artes e Ofício (CINTRÃO, 2011:83). Nessa época, era uma prática comum existirem edifícios com funções mistas. Somente a partir de 1989 que a Faculdade de Belas Artes deixa o espaço e a Pinacoteca passa a ocupar todo o prédio onde ela se encontra.

A infraestrutura física do museu deixava muito a desejar. Desde sua inauguração em 1900 o edifício estava inacabado: sem a cúpula central e paredes ainda com tijolos à mostra sem revestimento. Com o passar dos anos, o prédio da Pinacoteca enfrentou vários danos não só de desgaste, mas também de conflito, como por exemplo quando foi usado pelos revoltosos paulistas como quartel improvisado durante a Revolução de 30 contra Getúlio Vargas em 1932. No início da década de 1980 já existia um movimento preocupado com a reforma da sua estrutura, mas somente depois de sua total ocupação que foi possível fazer entre 1994 e 1998 esse projeto foi concretizado com o trabalho de Paulo Mendes da Rocha, solicitado pelo então diretor Emanuel Araújo. Este último também convidou uma equipe especializada em conservação e restauro a fim de informar sobre quais seriam as mudanças necessárias para atualização do prédio nesse campo. Assim o museu adquiriu novas estruturas de climatização, segurança, reserva técnica e espaciais que

inseriram o museu ao patamar de museus internacionais. A direção de Emanuel Araújo também mudou conceitualmente o acervo da Pinacoteca.

Com o acervo inicial 59 obras de ilustres artistas paulistas e cariocas, algumas delas pertenciam originalmente ao Museu do Estado de São Paulo e deixaram este devido à reforma realizada por Taunay, a Pinacoteca abrigava mostras de arte acadêmica possivelmente seguindo os padrões dos salões franceses de montagem: as obras preenchiam toda superfície da parede sem uma ordem lógica ou distribuição de categorias (CINTRÃO, 2011:78-82).

Até a década de 1930, sua coleção foi aumentada graças às doações privadas, aquisições do estado, como por exemplo, através do Prêmio Aquisições do Salão Paulista de Belas-Artes, e às regras do Pensionato Artístico de São Paulo que subsidiava artistas brasileiros no exterior para alcançar o seu aperfeiçoamento artístico. Segundo as regras do Pensionato, os artistas beneficiados deveriam doar para a instituição fomentadora cópias de quadros de artistas europeus de destaque. Portanto, segundo Bottallo, “tais iniciativas do poder público possuem em comum o vínculo com o ensino da arte e ofícios. Por outro lado, a manutenção de coleções foi pensada prioritariamente como recurso pedagógico, já que funcionavam como modelo” (BOTTALLO, 2010:30).

Após décadas desse processo, percebeu-se que a Pinacoteca estava estagnado no tempo em relação aos debates artísticos que aconteciam fora da instituição. Um passo importante para atualizar o museu foi a entrada da fotografia no seu acervo em 1976, quando Aracy Amaral, a então diretora, encomendou a Cristiano Mascaro um ensaio fotográfico dos bairros do Bom Retiro e da Luz, que estão em volta da Pinacoteca de São Paulo.

Já na gestão de Emanuel Araújo a mudança além da reforma do museu também foi ideológica, pela primeira vez foi criado um núcleo de obras feitas por artistas afrodescendentes. Com isso, a instituição conquistou o acervo paulista que tem mais obras desse segmento, excetuando-se, na atualidade, o Museu Afro Brasil. Araújo deu início a uma ampliação do repertório de exposições que permitiram gerar debates sobre temas e artistas marginalizados no cânone da arte brasileira.

Segundo Bruno Brulon:

“(...) a descolonização do pensamento museológico significa a revisão das gramáticas museais, propiciando que patrimônios e museus possam ser disputados por um maior número de atores, materializando os sujeitos subalternizados no bojo de um fluxo cultural intenso que leve à composição de novos regimes de valor, a partir da denúncia dos regimes de colonialidade imperantes.”

Assim, é possível afirmar que a preocupação em expandir o acervo com obras de artistas negros foi uma forma de descolonizar ideologicamente o espaço museológico. Entretanto, para realmente mudar as estruturas ideológicas de um museu é preciso ir além da mudança individual do seu acervo e abranger programações que repensem o seu conteúdo. De acordo com Valéria Piccoli, a atual curadora chefe da Pinacoteca, o questionamento das estruturas museais começou nessa instituição através de projetos do educativo e programas que vão além dos muros, como por exemplo as colaborações feitas com uma ONG para a contratação de pessoas trans e uma instituição que dá apoio ao primeiro emprego de imigrantes.

A Pinacoteca de São Paulo é um espaço consagrado de arte que abriga exposições significativas não só para o Brasil, mas também para o mundo. Como os catálogos são a memória das exposições e às vezes o único registro oficial dos eventos disponível ao público, os catálogos da Pinacoteca são uma fonte de referência importante para a história da arte e para interessado.

3 CATÁLOGOS COMO GÊNERO TEXTUAL E OS CATÁLOGOS DA PINACOTECA DE SÃO PAULO

Desde a origem dos museus, das galerias e das exposições, o texto escrito acompanhou e acompanha o desenvolvimento desses fenômenos e das coleções que os envolvem. Segundo Lara Filho, foi no Renascimento que se formou a prática do antiquarismo e com isso a produção de instrumentos de organização de objetos de coleções privadas. Mas isso não era um fenômeno que se deu apenas no domínio das coleções, era algo que acompanhava a ordenação de outros tipos de obras, como listas de manuscritos e de impressos, algo inédito na época, como a *Bibliotheca Universalis* de Conrad Gesner, publicada em 1545 para ser uma compilação de todos os documentos manuscritos e impressos existentes e conhecidos de autores gregos e latinos (LARA FILHO, 2006,p.16). O espírito de racionalidade e de domínio do conhecimento no período gerou diversos instrumentos de controle e organização da memória e do saber existente. Os catálogos estão presentes nessa categoria de publicações com a função primária de apresentar de forma ordenada as obras que fazem parte de coleções e exposições.

Desde o século XVIII, a criação de catálogos vinculados a exposições de arte ou exibições comerciais já eram tidos como a norma na Europa devido a necessidade do público de localizar e se informar sobre os objetos expostos. Se considerarmos a dimensão histórica desses eventos passados, percebe-se que em sua maioria a sua existência só pode ser atestada e estudada através dos testemunhos remanescentes, seja na forma de ilustrações, de objetos que foram utilizados nas exposições ou mais comumente, através de suas publicações, como folhetos, artigos em jornais especializados e em catálogos.

O catálogo é um documento que lista em uma determinada ordem, classifica e/ou descreve os objetos de uma determinada coleção com o propósito de facilitar a sua pesquisa, servir como mediação entre o seu conteúdo e o leitor e registrar os seus dados. O catálogo da exposição além de ter os objetivos supracitados, às vezes, também busca incitar a reflexão crítica em relação ao tema da exibição. Ao pesquisar restritamente sobre catálogos de exposições de arte, percebe-se que não há consenso sobre o formato que um catálogo deve apresentar. Geralmente, essa forma

de comunicação entre a instituição e o público engloba além de descritivos técnicos e imagens das obras, publicando também textos curatoriais e textos críticos de especialistas do campo artístico sobre o tema. Assim, percebemos que catálogos de exposições de arte tendem a ser uma afirmação sobre o posicionamento da instituição a partir do seu evento.

Geralmente, esses documentos se estabelecem como um trabalho à parte da exposição, ou seja, possibilitam o estudo do evento sem requerer uma visita ao local por preservar sua memória documental e monumental (com imagens das obras expostas e, às vezes, da própria exposição). Esse tipo de documentação pode ser considerado um documento-monumento porque além de ser um registro do evento também é um meio de revisitar a essência dele com uma análise crítica. Visto isso, a Pinacoteca de São Paulo apresenta catálogos que se encaixam nessa categoria.

No artigo científico *Exhibition Catalogues in the Globalization of Art. A Source for Social and Spatial Art History* publicado na revista *Atl@s Bulletin*, Béatrice Joyeux-Prunel e Olivier Marcel afirmam que no atual contexto de globalização e estudos voltados para uma arte global, os catálogos de exposições se tornam uma fonte de informação excepcional para estabelecer e articular padrões de mobilidade artística. O artigo utiliza como exemplos catálogos de arte contemporânea da África e catálogos europeus de arte moderna (1850-1970) para comprovar que catálogos de exposições são importantes fontes de informações para traçar a globalização da arte ao longo prazo de dimensões espaciais, sociais e econômicas para a circulação de peças de arte e as transferências culturais.

The reflex to take catalogue information for granted certainly comes from the aura this historical source has gained through the ages. Indeed, the modernist canon and its historiography have gradually highlighted a small selection of exhibitions that have been increasingly considered as milestones in art history. Their catalogues have become key to the history of modernism. Gaining the status of relics of high symbolic value, they have also reached considerable market value. (JOYEUX-PRUNEL; MARCEL, 2015:8).

Segundo os autores, a pluralidade atual de narrativas artísticas existente ajuda a questionar os cânones reducionistas da história da arte:

[...] working with the big data of exhibition catalogues invites us to turn towards a different idea of art history – what we like to call a “total” art history, a history that would look at the local and the global jointly, and that would not reduce art history to a repetition of artistic stories, but rather think of art history

as a synthesis of social, spatial, and geographic approaches. [...] As the big numbers of quantitative analysis and spatial approaches to exhibition catalogues also favor the small, they can contribute by providing scholars with access to 'peripheral' sources, and to reconsidering the importance given to the so-called center of art history, thus contributing to an effective decentering of our narratives. (JOYEUX-PRUNEL; MARCEL, 2015:21).

Percebe-se que os catálogos da Pinacoteca contribuem na descentralização de narrativas não só ao ter no seu acervo artistas locais (brasileiros e latino-americanos) mas também ao pôr em destaque artistas e temas marginalizados socialmente. A integração de especialistas no debate sobre esses temas e desses artistas marginalizados auxilia na oficialização deles pelas instituições.

4 DECOLONIALISMO

A história do Brasil, assim como a de toda a América Latina, está diretamente ligada à expansão comercial da Europa. Tanto que o seu nome vem do pau-brasil, árvore intensamente extraída do “Novo Mundo” durante século XVI pelos portugueses para ser vendida no mercado europeu. A Coroa portuguesa invadiu esse território e o impôs como Colônia da Metrópole de Portugal visando o seu próprio crescimento financeiro. Assim, durante séculos essa colônia esteve submissa aos interesses políticos e econômicos portugueses. Qualquer indício de revolta contra o regime dominante era violentamente silenciado.

Em síntese apertada, pode-se dizer que a formação colonial no Brasil vinculou-se: economicamente, aos interesses dos mercadores de escravos, de açúcar, de ouro; politicamente, ao absolutismo reinol e ao mandonismo rural, que engendrou um estilo de convivência patriarcal e estamental entre os poderosos, escravista ou dependente entre os subalternos. BOSI (1992:25).

Um dos principais filósofos sobre descolonização Aimé Césaire estabelece que para ocorrer o processo colonização foi preciso existir uma hierarquia entre colonizador e colonizados. No caso do Brasil, os europeus e seus descendentes que se consideravam brancos estabeleceram o conceito de hierarquia de raças que causou o genocídio de povos indígenas e a escravização dos negros.

Entre colonizador e colonizado, só espaço para o trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, os impostos, o roubo, o estupro, a imposição cultural, o desprezo, a desconfiança, o necrotério, a presunção a grosseria, as elites descerebradas, as massas aviltadas. [...] Nenhum contato humano, porém relações de dominação e submissão que transforma o homem colonizador em peão, em capataz, em carcereiro, em açoite, e o homem nativo em instrumento de produção. [...] É minha vez de apresentar uma equação: *colonização = coisificação*. CÉSAIRE (2020:24).

Durante 300 anos essa dinâmica de poder entre colônia e metrópole era norma no país. Até que em 1822, o então príncipe regente Dom Pedro I proclamou a independência do Brasil. No entanto, o sistema econômico e social praticamente continuaram o mesmo, isso visível pelo fato do seu estabelecimento como nação ter sido feita por um português monarquista e o trabalho escravizado continuar predominante e legalizado. Somente em 1888 é estabelecida a abolição da escravidão brasileira, o último país das Américas a proibir esse regime. Tendo sua maior parte da história nesse contexto, o Brasil ainda sofre as consequências brutais da colonização. Por exemplo, Celso Furtado aponta no seu livro *Formação*

Econômica do Brasil que a decadência econômica do Nordeste brasileiro está atrelada à incapacidade do seu sistema para superar as formas de utilização de recursos estruturados na época colonial.

Desde a metade do século XX em consequência da emancipação de várias colônias ao redor do mundo, pensadores oriundos dessas colônias como por exemplo Césaire, Fanon e Memmi buscaram compreender como a relação de poder entre a colônia e sua metrópole afeta culturalmente e socialmente o território dominado, referindo-se, assim, à independência, libertação e emancipação das sociedades exploradas pelo imperialismo e neocolonialismo. Somente a partir da década de 1980, essas contribuições teóricas nos campos literários e culturais começam a se destacar em universidades dos Estados Unidos da América e da Inglaterra.

Na década de 1990, foi fundado o Grupo Latino-Americano dos Estudos Subalternos a fim de analisar as particularidades do processo colonial e pós-colonial nesse continente e inspirado no Grupo Sul-Asiático dos Estudos Subalternos, uma organização interdisciplinar de intelectuais sul-asiáticos liderada por Ranajit Guha. O contexto de desmantelamento dos regimes ditatoriais na América, o fim da União Soviética, os processos de redemocratização, a globalização, comunicação em massa e a nova ordem econômica mundial incentivaram intelectuais a buscarem novas formas de pensar e atuar politicamente sobre as ciências sociais e humanas preestabelecidas. Com a democratização em ascensão, a tendência foi a priorização de discursos mais pluralistas que contemplassem grupos marginalizados que antes eram ignorados.

Em relação à arte, o seu próprio conceito tem origem na civilização ocidental, tendo em vista que essa palavra em si é derivada do termo grego para técnica. A história da arte também é geralmente contada com o protagonismo europeu em razão de ser normalizado estudar história no ponto de vista dos vencedores, como diria Walter Benjamin. Entretanto, à medida que o pensamento decolonial começou a ser aplicado academicamente, o campo artístico também adotou o questionamento da existência de uma história da arte hegemônica (branca, masculina e ocidental). Segundo Walter D. Mignolo, uma das figuras centrais do pensamento decolonial da América Latina, o decolonialismo funciona com base na pluriversalidade e na verdade plural, e não na universalidade e em uma verdade única.

5 O CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO ROSANA PAULINO: A COSTURA DA MEMÓRIA

Rosana Paulino: a costura da memória foi uma grande exposição da Pinacoteca de São Paulo ao se propor como uma retrospectiva dos 20 anos de carreira da artista. Inaugurada em 08 de dezembro de 2018 e encerrada no dia 04 de março de 2019, o evento reflete a preocupação do museu de aumentar a diversidade do seu acervo com obras de artistas afrodescendentes e prestigiar uma importante artista contemporânea não só pelos temas e pela representação de um grupo marginalizado presentes na sua produção artística, mas também pela sua influência na produção de outros artistas. Como de costume, foi lançado um catálogo vinculado à exposição.



Capa do catálogo *Rosana Paulino: a costura da memória* (2018).

O catálogo homônimo é dividido em sete partes: *Apresentação*; *Rosana Paulino: a costura da memória*; *Obras*; *O vazio na obra de Rosana Paulino*; *Rosana*

Paulino: o tempo do fazer e a prática do compartilhar; Costurando os fios de uma trajetória artística; e Lista de obras. No texto de apresentação e no curatorial, Jochen Volz, Valéria Piccoli e Pedro Nery contam que o projeto da exibição foi feito em diálogo com a artista, apesar de Paulino não ter escrito nenhum dos cinco textos presentes no catálogo. Isso não os impede de serem análises coerentes das obras com o seu contexto e apresentações perspicazes sobre as influências e a carreira de Rosana. Os autores dos textos ali presentes são: Jochen Volz (o então diretor-geral) do texto de apresentação; Valéria Piccoli (curadora da exposição) e Pedro Nery (curador da exposição) do texto *Rosana Paulino: a costura da memória*; Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua (mestra e doutora especialista em arte africana e arte afro-brasileira) de *O vazio na obra de Rosana Paulino*; Fabiana Lopes (curadora independente) de *Rosana Paulino: o tempo do fazer e a prática do compartilhar*; e Adriana Dolci Palma (mestra em história da arte e pesquisadora da Associação Museu Afro Brasil) de *Costurando os fios de uma trajetória artística*. O texto curatorial apresenta os outros textos nas seguintes palavras:

Esta publicação conta com três textos inéditos de autoras que têm acompanhado a trajetória da artista. Fabiana Lopes investiga as repercussões do conceito de memória e explora a faceta política e afirmativa da atuação de Paulino como mentora de toda uma geração de artistas afrodescendentes no Brasil. Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua concentra sua análise na noção de vazio, que se manifesta na obra como metáfora da falta de representatividade e de reconhecimento da população negra no país. Já Adriana Dolci Palma reconstitui cronologicamente a carreira de Paulino, reunindo excertos de textos críticos, que apontam para a diversidade de leituras que sua produção tem suscitado desde a década de 1990, assim como sua progressiva difusão e internacionalização. Agradecemos às autoras pelo entusiasmo com que aderiram imediatamente a esse convite e pela seriedade da contribuição que apresentam. PICCOLI; NERY (2018:12-13)

A capa do catálogo é um recorte da página “As Gentes” do livro-obra *¿História natural?* (2016). Nessa composição vê-se a fotografia antiga de uma mulher preta, provavelmente escravizada, e um desenho de um homem indígena de ponta cabeça, ambos sem rosto. No fundo é possível identificar azulejos portugueses representando uma cena naval. Essa obra é uma paródia dos diários dos exploradores europeus que vinham para documentar cientificamente a fauna, flora e população do continente americano e ao ser escolhida como capa da exposição, leva a leituras sobre a questão do apagamento da memória dos grupos das pessoas aí então representadas. O

processo de colonização portuguesa ilustrado pelo barco foi tão violento que a identidade e cultura desses povos foram quase completamente apagadas.

Em seguida do texto *Rosana Paulino: a costura da memória* das páginas 14 até 147 o catálogo apresenta fotografias dos desenhos, instalações, gravuras, bordados e esculturas presentes na exposição. No entanto, o catálogo não dispõe de uma planta do espaço expográfico nem cita como foram divididos os núcleos da exposição. Assim, nota-se que a preocupação principal do livro é incentivar uma leitura crítica sobre as obras expostas e informar sobre a carreira da artista em si e não ser demonstração de como a exibição estava organizada. Em outras palavras, não há no catálogo uma tentativa de reconstruir espacialmente o evento para o leitor.

Os autores enfatizam a importância dos trabalhos da artista no contexto atual brasileiro e internacional devido ao apagamento histórico das mulheres negras como criadoras e narradoras das suas vivências. Ou seja, mesmo que a produção de Paulino tenha autoria, ele representa um coletivo que teve suas representatividades apagadas. Somente na página 149 o livro volta a exibir os demais textos.

O vazio na obra de Paulino começa com a análise de duas obras da artista e o significado dos seus respectivos suportes: a *Parede da Memória* (1994) com o patuá, amuleto relacionado à cultura africana e afro-brasileira, e a série *Bastidores* (1997) com o bordado e bastidor. A autora afirma que Rosana utiliza de elementos pessoais, (fotos 3x4 de familiares e seus ensinamentos sobre a costura dados pela mãe) e a experiência coletiva feminina (a vivência doméstica).

Em seguida, Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua introduz o tema principal do texto, o vazio, relacionando-o à exclusão sofrida pelo povo negro e o exemplifica com a instalação *O baile* (2004). A obra não está presente na exposição e é composta por uma silhueta preta com detalhes brancos da famosa princesa da Disney Cinderela com seu príncipe encantado, a imagem acompanha três prateleiras de vidros de perfume contendo fotos de familiares de Paulino portando vestidos de gala com seus “príncipes”. A autora aponta que o incômodo com o vazio pode ser por simbolizar tanto a ausência de representatividade de meninas e mulheres pretas como padrão de beleza quanto na presença persistente das princesas brancas no imaginário popular.

A falta de representação ilustrada pela silhueta da princesa reconhecida como branca e loira de olhos azuis é posta em contraste com as fotos das familiares da

artista dentro dos frascos de perfume. O vidro do recipiente pode também ser uma metáfora de imposição de limites dos padrões de beleza que excluem mulheres pretas. Essa obra não fala diretamente do processo colonial, mas sim indiretamente pois essa exclusão, atualmente mais velada, tem forte influência dessa época com a escravidão.



Rosana Paulino - O baile, 2004. Vista da instalação no Museu Afro Brasil, São Paulo. Reprodução Fotográfica: *Rosana Paulino: a costura da memória* (2018).

Segundo a historiadora, Paulino remete ao vazio nas suas obras desde o início da carreira, como por exemplo em *Instantâneo nº 1* (1993) da série *Retratospectiva*, também não presente na exposição, essa obra é composta por três retratos de uma mesma mulher que se repetem e mostram uma intervenção gradual de apagamento das suas feições faciais até o seu total esvaziamento. O vazio nessa obra pode ter outro significado do que o vazio presente em *O baile*. Assim, o vazio como elemento das obras da artista contemporânea possui vários significados históricos e sociais.

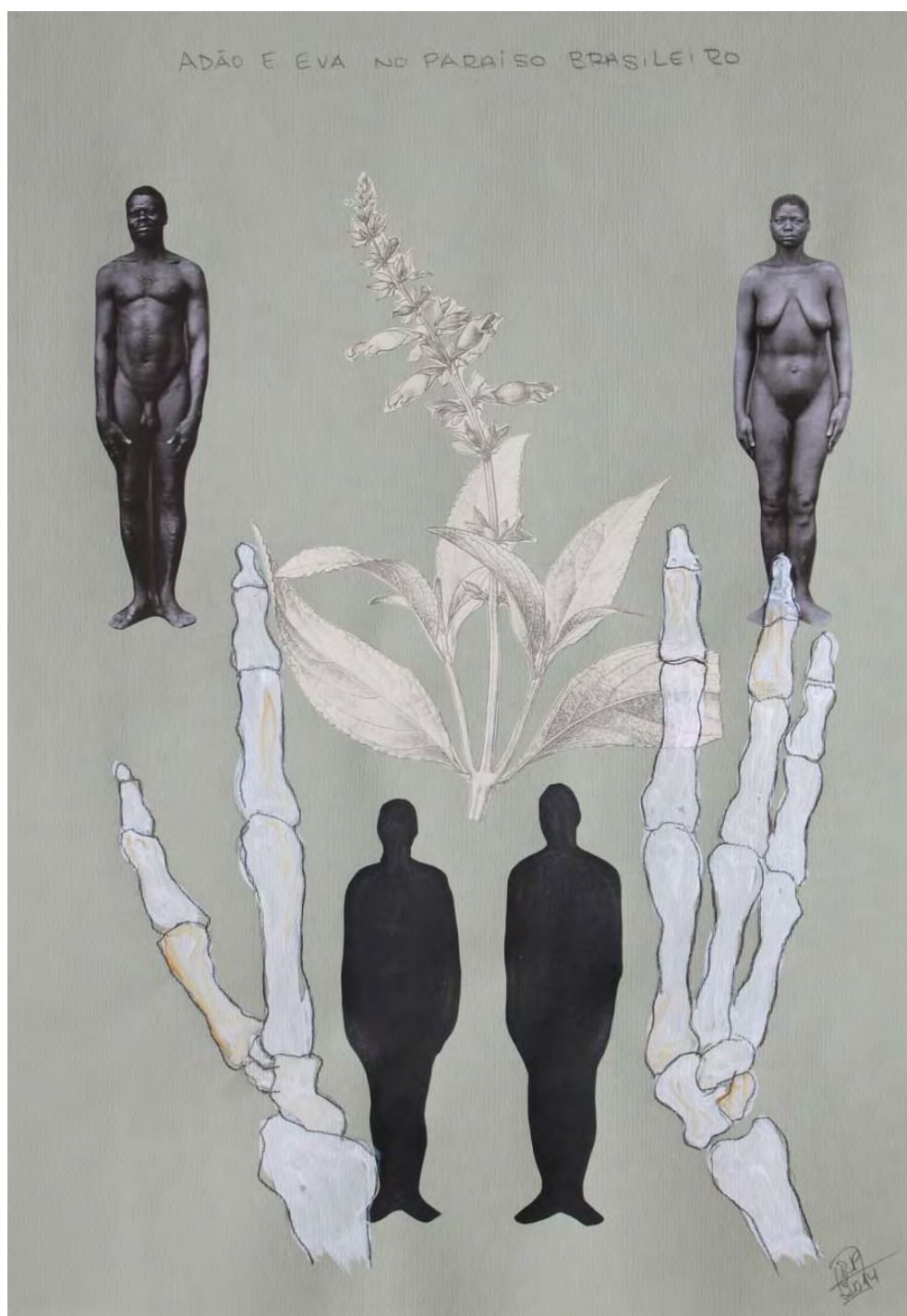
O baile, exibida na mostra de longa duração do Museu Afro Brasil desde a sua inauguração, em 2004, e *Instantâneo nº 1* são exemplos significativos de como Paulino opera o vazio, mas não são os únicos. Ao longo do tempo, o vazio como metáfora para a falta de representatividade e para o não reconhecimento ou não pertencimento da população negra dá lugar ao vazio como

metáfora do autorreconhecimento, ainda que na dor compartilhada causada pela herança persistente e nefasta da escravidão. BEVILACQUA (2018:155).

Em outros trabalhos que apresentam colagens e bordados de escravizados do século XIX, como por exemplos citados por Bevilacqua a série *Adão e Eva no paraíso brasileiro* (2014) e *¿História natural?* (2016), a artista passa a ampliar mais a ideia de coletivo e relembrar sobre o passado do Brasil escravagista que justificava essa violência imperdoável na razão e ciência.

A série *Adão e Eva no paraíso brasileiro* não possui imagens no catálogo da Pinacoteca, mas com uma rápida pesquisa online é possível encontrar suas imagens e, assim, é possível notar uma grande semelhança com outras duas obras presentes, ambas possuem o mesmo título *As filhas de Eva* (2014). As semelhanças vão além do nome Eva e a mitologia judaico-cristã, as três obras são colagens de fotografias de escravizados com suas silhuetas em preto ao lado ou em baixo das figuras, no caso das filhas de Eva somente estão representadas mulheres; possuem o fundo com a mesma cor verde; e podem ter desenhos ampliados de ossos humanos ou imagens científicas de plantas e traços que remetem a raízes fazendo parte da composição. Apesar dos títulos serem mais subjetivos as imagens que compõem as obras sugerem terem sido inspiradas na visão racista científica ultrapassada como forma de denúncia.

Em relação a *¿História natural?* o seu título já aponta para o questionamento da ciência e história natural vinculada à escravidão. Em formato de um livro, essa obra é uma paródia dos antigos “diários científicos” dos exploradores europeus sobre o “Novo Mundo” intitulando algumas páginas de “A FLORA”, “A FAUNA” e “As Gentes” com colagens e costuras. Algumas das suas partes fazem críticas mais diretas ao colonialismo, como por exemplo na página que traz as frases “O PROGRESSO DAS NAÇÕES”, “A SALVAÇÃO DAS ALMAS” e “O AMOR PELA CIÊNCIA” com um crânio humano no fundo e costurado ao lado tem um pano com motivo de azulejaria portuguesa em azul com uma linha vermelha pintada.



Rosana Paulino. Adão e Eva no paraíso brasileiro, 2014. Reprodução fotográfica: Pretos novos. Disponível em: <<https://pretosnovos.com.br/wp-content/uploads/2018/02/adao-e-eva-no-paraiso-brasileiro.jpg>>. Acesso em: 11 de novembro de 2022.



Rosana Paulino – As filhas de Eva, 2014. Reprodução Fotográfica: *Rosana Paulino: a costura da memória* (2018).



Rosana Paulino - *¿História natural?*, 2016. Reprodução Fotográfica: *Rosana Paulino: a costura da memória* (2018).

A autora encerra o seu texto com a afirmando que Paulino tenta mostrar ao público de diferentes formas que precisamos lidar com as consequências e os desdobramentos do passado escravagista brasileiro que tem como herança mais nefasta e presente o racismo. Para informar isso, a artista se utiliza da subversão ao abordar de forma delicada um tema tão doloroso e violento e acaba provocando incômodos ao sair do senso comum.

Rosana Paulino: o tempo do fazer e prática do compartilhar escrito por Fabiana Lopes tem estilo bastante pessoal devido a algumas passagens em que ela escreve em primeira pessoa sobre suas impressões das obras e refere-se a suas interações diretas com as obras de arte. Apesar desse aspecto informal no texto, as análises de Fabiana sobre as obras são bem embasadas com citações de intelectuais do campo da arte e compreensíveis para os leitores não familiarizados com a artista. Um dos conceitos levantados pela autora é a questão da existência performance estar ancorada na “conjunção, reprodução e desaparecimento” e relaciona às obras de Paulino: *Atlântico vermelho* (2016), a série *Assentamento* (2012), a série *Adão e Eva no paraíso brasileiro* (2014) e o livro *¿História natural?* (2016). Fabiana justifica a proximidade dessas obras à performance devido ao fato delas apresentarem índices de presença insistente daqueles grupos marginalizados pela colonização ilustradas pelos ossos, crânios, corpos negros e indígenas (ou partes deles) atrelados à azulejos

portugueses, navio negreiro e fauna e flora brasileira. Segundo a autora, a associação desses elementos gera incômodo e indaga sobre o “natural da história natural” e o “racional da ciência do homem” europeu.



Rosana Paulino – Parede da Memória (1994-2015). Vista da instalação. Reprodução Fotográfica: *Rosana Paulino: a costura da memória* (2018).



Rosana Paulino – *Parede da memória* (1994-2015). Detalhe.

Em outro parágrafo, Lopes comenta sobre sua experiência na exposição *Território: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca* (2016) e comenta sua leitura do posicionamento de *Parede da memória* (1994) de Paulino em relação a *Homenagem a Louise Nevelson* (1998-2015) de Emanuel Araújo. Para a curadora independente a localização dessas obras gera um diálogo entre elas que se expande para o que a historiadora Krista Thompson chama de história da arte da diáspora africana. Essa observação de Fabiana Lopes desencadeia a menção de outros artistas afrodescendentes que também se referem ao tema da memória coletiva do povo afrodescendente. A numerosa lista de obras de outros artistas pretos brasileiros sobre memória citadas pela autora faz o leitor observar a complexidade do discurso sobre artistas e abrangência de suas produções. Também aponta para questões materiais que precisam ser estudadas e pesquisadas e, desse modo, oferece uma resposta aos discursos reducionistas dessas práticas a uma resistência ao racismo.

Fabiana conclui nesse tópico que “mencionar a recorrência do tema da memória na produção de artistas negros não é suficiente” e que é preciso levantar questões sobre o que aciona a memória em si, quais são os conceitos de memória para cada artista e o os aproxima e os diferenciam. Essas questões podem oferecer ao espectador sinais importantes para a compreensão do contexto histórico e social em que a produção de artistas pretos está inserida. Em relação à Paulino, é necessário atentar para a maneira que ela se encaixa a uma rede de artistas cujos trabalhos instigam a memória direta com a escravidão e a memória como consequência dessa experiência.

Em seguida, Lopes reflete nos segmentos *Fazeres manuais como estratégia formal* e *Coisa de preta* sobre o significado da costura na produção de Paulino e afirma que essa mídia serve como uma forma de protagonizar feminino e mais especificamente o feminino negro de uma forma inédita. Segundo a autora, quando Rosana Paulino relaciona o ato de costurar com a vivência de mulheres negras, ela “abre caminho para a prática de artistas comprometidas com a pesquisa parecida” (como por exemplo Charlene Bicalho, Priscila Rezende, Millena Lizia, Juliana dos Santos, Olyvia Bynum e Natalia Marques) e nos permite também relacionar grupos de artistas que têm “direta ou indiretamente, de forma mais sutil ou mais radical, acionado poética semelhante” trabalhos com a costura (como por exemplo Sonia Gomes, Eneida Sanches, Lúcia Lisboa, Janaina Barros, Renata Felinto e Michelle Mattiuzzi).

O último tópico *Artista dos artistas: o compartilhar como prática* levantado por Fabiana Lopes é sobre a relevância de Rosana Paulino no campo das artes como mestra, mentora e apoiadora de exposições independentes. A artista contemporânea também se dedica a dar cursos e palestras em espaços formais e independentes, a orientar artistas e projetos de curadoria e a ser anfitriã de residências artísticas. A sua atuação abre espaço para as novas gerações de artistas pretos brasileiros, sendo a primeira pessoa negra a receber um doutorado no campo das artes visuais. Além disso, Paulino assume o papel de mestre de capoeira e mestre do samba, conhecimentos tradicionais das culturas afro-brasileiras.

O último texto do catálogo, *Costurando os fios de uma trajetória artística*, é escrito por Adriana Dolci Palma e é dividido em quatro partes (*Corpo e memória: fotografia, bordado e desenho; Aproximações entre ciência e universo feminino; Da gravura à identidade negra; e Escravidão e a condição brasileira negra atual*) permeadas de comentários de especialistas no campo das artes sobre a produção de Rosana Paulino, como por exemplo Emanuel Araújo e Aracy Amaral. Apesar de nesse catálogo não ser utilizado o termo decolonial, a produção de Paulino apresenta características que questionam e criticam o colonialismo.

6 O CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO ADRIANA VAREJÃO: SUTURAS, FISSURAS E RUÍNAS

A exposição *Adriana Varejão: suturas, fissuras e ruínas* ocorreu entre 26 de março de 2022 e 01 de agosto do mesmo ano, também se propôs como uma retrospectiva da carreira da artista como *Rosana Paulino: a costura da memória*. Porém, no caso da primeira houve obras produzidas especialmente para o evento. A exposição de Adriana abre o calendário do debate sobre o decolonial na Pinacoteca de São Paulo que pretende prosseguir durante 2022, ano do bicentenário da independência do Brasil.

A exposição reúne mais de sessenta obras que cobrem todas as principais séries produzidas por Varejão ao longo de quase quatro décadas. A seleção inclui pinturas feitas quando ela ainda estudava na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, e chega até recentes pinturas tridimensionais de grande escala da série *Ruínas de charque*, algumas das quais foram desenvolvidas em 2022, especialmente para a instalação na Pinacoteca de São Paulo. VOLZ, (2022:5).



Capa do catálogo *Adriana Varejão: suturas, fissuras, ruínas* (2022).

O catálogo com o mesmo título da exposição é dividido em cinco partes: *Apresentação* escrito por Jochen Volz; *Entrevista com Adriana Varejão* feita novamente pelo diretor-geral Jochen Volz; *A performance da ruína* por Diane Lima; *A história de e as histórias em Adriana Varejão: cronologia*; e *Lista de obras* que as separa por salas. Ainda que esteja documentada nesse livro a divisão das obras de acordo com sua localização, não há fotografias do espaço expositivo em si e sim no ateliê da artista. Logo, é possível concluir que a preocupação maior do catálogo é pensar mais conceitualmente e formalmente sobre as obras do que o evento.

Na capa desse livro está a obra *Ruína Brasilis* (2021) que faz parte do conjunto *Ruínas de charque* instaladas no Octógono da Pinacoteca, espaço central do museu. *Ruína Brasilis* é uma pintura tridimensional em formato de uma coluna com interior de “carne” pintada de modo *trompe d’oile*, técnica tipicamente barroca, que se tem impressão de suas quatro faces estarem revestidas de azulejos inspirados na cerâmica de talavera do México predominante verdes e amarelos com a base azul. Nesse catálogo, a artista revelou que o título foi dado por um amigo seu, o curador Victor Gorgulho, ao associá-lo com as cores da bandeira brasileira. E assim, ela pode ser lida como um comentário sobre uma longa e árdua história de construção da identidade nacional como também pode ser um aviso e uma convocação para se olhar o que está além da superfície e questionar as narrativas hegemônicas que, muitas vezes, escondem um passado brutal.



Adriana Varejão – Ruína Brasilis, 2021. Óleo sobre tela e poliuretano com suporte de alumínio. 226 x 40 x 40 cm. Reprodução Fotográfica: *Adriana Varejão: suturas, fissuras, ruínas* (2022).

No primeiro texto, o autor informa que a exposição se organiza em sete espaços expositivos, cada um deles enfatizando uma característica específica da produção e da trajetória de Adriana. O evento se inicia com um grupo significativo de pinturas de meados dos anos 1980, quando a artista foi intensamente impactada pelo seu primeiro contato com o barroco brasileiro nas igrejas do interior de Minas Gerais. Essas obras de início de carreira já indicavam os interesses conceituais e formais no barroco que se tornaram a sua marca, um exemplo é a pintura *Anjos* (1988) que representa de maneira quase caótica e abstrata com camadas volumosas de tinta essas figuras com vários tons de pele. A artista contemporânea afirma que o que torna sua obra barroca é “a linguagem polifônica na qual vários estilos se cruzam”.



Adriana Varejão – Anjos, 1988. Óleo sobre tela. 190 x 220 cm. Reprodução Fotográfica: [adrianavarejao.net](http://www.adrianavarejao.net.br/imagens/categoria/10/obras). Disponível em: < <http://www.adrianavarejao.net.br/imagens/categoria/10/obras>>. Acessado em: 12 de novembro de 2022.

A exposição e o catálogo põem em pauta a revisão da história visual que Adriana faz dos elementos tradicionais iconográficos europeus e das convenções e códigos materiais do Ocidente. Desse modo, a artista explora diferentes maneiras de

quebrar com o conceito de bidimensionalidade da tela ao rasgar sua superfície com feridas e até por como suporte da pintura um prato ou bacia grande.



Adriana Varejão – Mãe d'água, 2009. Óleo sobre fibra de vidro e resina. 150 x 25 cm. Reprodução fotográfica: [adrianavarejao.net](http://www.adrianavarejao.net). Disponível em: <http://www.adrianavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras>. Acesso em: 12 de novembro de 2022.



Adriana Varejão – Mãe d'água, 2009. Outros ângulos da obra.

O autor afirma que Adriana utiliza três diferentes estratégias para expressar sua crítica ao colonialismo, tema recorrente na sua produção, são elas: a paródia exagerada que gera um efeito de crítica, como por exemplo as pinturas *Filho bastardo* (1992) e *Filho bastardo II (Cena do interior)* (1995) que representa a miscigenação brasileira como fruto do estupro; a inserção de “feridas abertas” nas suas obras para simbolizar as marcas de um passado que ainda não foi reparado; e os autorretratos que é o modo como a própria artista se posiciona em relação a sua obra e a sua crítica. Esse último item não implica que ela tem como objetivo o autorretrato nem intenção de assumir o lugar de fala das vítimas da escravidão, da exploração colonial e do racismo, mas sim evidenciar ela própria faz parte desse passado como descendente dos brancos europeus, ou seja, no grupo privilegiado pelo colonialismo.



Adriana Varejão - Filho bastardo, 1992. Óleo sobre madeira. 110 x 140 x 10 cm. Reprodução Fotográfica: Adriana Varejão: suturas, fissuras, ruínas (2022).



Adriana Varejão – Filho bastardo (Cena de interior), 1997. Óleo sobre madeira. 110 x 140 x 10 cm.
Reprodução fotográfica: Adriana Varejão: suturas, fissuras, ruínas (2022).

Segundo o autor, a exposição é uma proposta de narrativa dentre as várias possíveis que não é rigorosamente cronológica e, assim, realça a diversidade e a complexidade das pesquisas e do trabalho da artista com certas estratégias e temas que se relacionam. Adriana Varejão é uma artista cuja produção contempla o conceito de *Homo duplex*, descrição barroca do ser humano como um ser capaz de pura racionalidade (com as referências históricas e culturais) e concomitantemente afetado pelas tendências e desejos sensoriais (a representação da carne).

O segmento da entrevista é iniciado com o seguinte aviso: “A entrevista a seguir é o resultado de inúmeros encontros e conversas entre a artista e o curador, no intervalo entre outubro de 2021 e janeiro de 2022, e aborda questões desde o início da carreira até os dias atuais.” Muitas das informações presentes nesse capítulo estão presentes no texto de *Apresentação*, aqui também são mais detalhadas os processos e inspirações para obras significativas da sua carreira.

Por exemplo as pinturas de azulejos e os motivos atraem Varejão à azulejaria têm a ver com eles serem artes decorativas mais presentes em Portugal, como revestimento na arquitetura, principalmente, religiosa que conecta o esse país ao

Brasil através do comércio e colonização entre os séculos XVII e XIX. Além disso, eles representam uma pluralidade de encontros e cruzamentos culturais: desde sua origem árabe, influência de artesãos mouros, de pintores italianos renascentistas e até da porcelana chinesa.



Adriana Varejão – Azulejões (instalação no CCBB – Rio), 2000. Óleo e gesso sobre tela. 100 telas, 100 x 100 cm cada. Reprodução Fotográfica: [adrianavarejao.net](http://www.adrianavarejao.net). Disponível em: <<http://www.adrianavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras>>. Acesso em: 12 de novembro de 2022.

Mais adiante, Varejão afirma que suas ideias durante a década de 1990 foram influenciadas por autores como Alfredo Bosi em *Dialética da colonização*, entre outros. Nessa época ela ainda não tinha elaborado de forma mais teórica as questões atualmente chamadas de decoloniais. Ao longo da entrevista a artista carioca contextualiza outras obras presentes na exposição, como por exemplo *Tintas polvo* (2013), *Estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo (Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho)* (1998) e *Ruína Brasilis* (2022).

Em *A performance da ruína* Diane Lima começa o texto ressaltando que é preciso ter em mente de que algumas obras presentes foram feitas há trinta anos e como a história do Brasil e da arte estão em revisão. A autora diz compreendeu que é o

ato de expor, literalmente, a ferida do passado colonial e suas consequências no presente que faz com essa exposição *Adriana Varejão: suturas, fissuras, ruínas* (2022) seja tão necessária. O texto é dividido em seis partes: *Disposições*; *1992, 1993 e 1997*; *O Excesso*; *História da arte, uma estrutura polêmica e uma série de perguntas*; e *Permanecer no porão do navio, apesar das minhas fantasias de fuga*.

Diane busca nesse texto analisar *Filho bastardo* (1992), *Filho bastardo (Cena do interior)* (1997), *Mapa de Lopo Homem* (1992-2004), *Quadro ferido* (1992) e *Autorretratos coloniais* (1993) e afirma que essas obras podem ser resumidas a uma leitura que tem como pressuposto uma ética da representação histórica e sua performance seus regimes de visibilidade e suas demandas por justiça social e também debate com a questão da poética feminista negra e com a perspectiva decolonial.

A autora afirma que há uma reviravolta epistemológica em curso no Brasil como consequência dos movimentos abolicionistas e sociais e das políticas afirmativas, como por exemplo as leis 10.639/03 e 11.645/08 que tornaram obrigatórias o ensino da história e da cultura afro-brasileira, africana e indígenas nas escolas. Ou seja, a infraestrutura, política e a mobilização social, influenciam a infraestrutura, campo artístico, da sociedade.

No segmento *1992, 1993 e 1997*, Diane afirma que nesse período nenhuma das políticas afirmativas anteriormente citadas em *Disposições* existiam. E foi nessa época que Adriana Varejão criou suas primeiras obras criticando o colonialismo, algumas apontadas pela autora são: *Filho bastardo* (1992), *Filho bastardo (Cena do interior)* (1997), *Mapa de Lopo Homem* (1992-2004), *Quadro ferido* (1992) e *Autorretratos coloniais* (1993). Ao trazer a temática que dessacraliza a fantasia colonial quando o popular no campo da arte era as influências do neoconcretismo é uma atitude inusitada.

Depois desse texto, o catálogo apresenta das páginas 65 até a 200 as imagens das obras presentes na exposição e retorna na página 201 com o texto *A história de e as histórias em Adriana Varejão: cronologia*.

7 PAULINO E VAREJÃO: OBRAS EM DIÁLOGO (ATLÂNTICO VERMELHO (2017) X MAPA DE LOPO HOMEM (1992))

Rosana Paulino e Adriana Varejão são ambas artistas contemporâneas que expõem nas suas obras a violência causada pela colonização das Américas, principalmente do Brasil. Entretanto, cada artista apresenta marcas distintas que personalizam as suas respectivas produções. A começar pelo fato de Paulino ser negra enquanto Varejão é branca. Essa simples diferença acrescenta camadas de leituras nos trabalhos de cada uma. Para melhor ilustrar uma comparação entre os seus estilos artísticos, serão analisadas juntamente a obra *Atlântico Vermelho* (2017) da série homônima de Paulino e *Mapa de Lopo Homem* (1992) de Varejão.

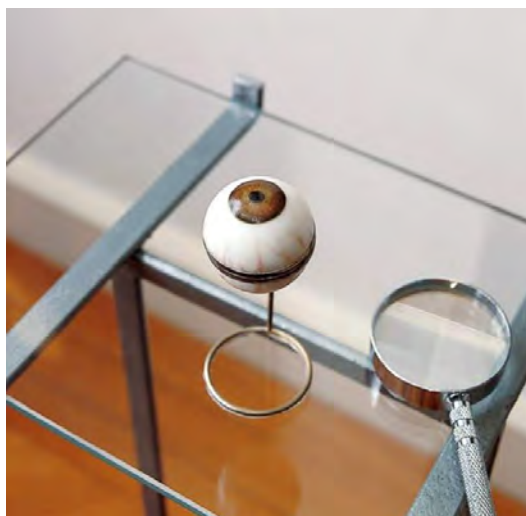
Rosana Paulino usa nas suas tanto fotos de sua família quanto fotografia de escravizados, às vezes com intervenções nos rostos apagando-os por completo. Quando Paulino usa fotos de mulheres da sua própria família nas suas obras, como por exemplo na série *Bastidores* (1994), ela acaba falando não só da sua vida pessoal, mas também sobre a vivência e representatividade de mulheres negras como um grupo social extremamente marginalizado.

[...] No entanto, apesar de recuperar objetos e temas que lhe são pessoais, Paulino não fala apenas de si ou para si. Os rostos e corpos negros que lhe são familiares são compartilhados de forma generosa com o espectador, porque as questões colocadas por ela em sua obra são de ordem coletiva. BEVILACQUA, (2018:151)

No caso de Varejão, quando se refere a uma figura humana, geralmente, ela utiliza da imagem do seu próprio rosto para representar outras etnias porque a artista acredita ser mais ético usar sua própria imagem para experimentações e eles “não são retratos propriamente ditos pois não buscam representar alguém ou um sujeito específico”. Além disso, ela afirma querer fazer uma paródia crítica à representação da figura do europeu branco como sujeito universal que é recorrente na iconografia colonial. Em *Autorretratos coloniais* (1993) e *Testemunhas oculares X, Y e Z* (1997) ambas possuem figuras de diferentes etnias com os traços da artista, que pode enfatizam o “sequestro” das suas identidades e a violência dos sistemas de classificação ditos científicos.



Adriana Varejão – Testemunhas oculares X, Y e Z, 1997. Óleo sobre tela, porcelana, fotografia, prata, vidro e ferro. 200 x 250 x 35 cm (85 x 70 cm cada tela e 16 x 88 x 25 cm cada objeto). Reprodução Fotográfica: [adrianavarejao.net](http://www.adrianavarejao.net). Disponível em: <http://www.adrianavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras>. Acesso em: 12 de novembro de 2022.



Adriana Varejão – Testemunhas oculares X, Y e Z, 1997. Detalhe.



Adriana Varejão – Testemunhas oculares X, Y e Z, 1997. Detalhe.

Ambas artistas fazem uso recorrente da costura nas suas obras. Ainda assim, a maneira que isso é feita as diferenciam. Em *Bastidores* (1994), Paulino expressa nas suas linhas grosseiras que cobrem bocas, olhos e gargantas de fotos 3x4 de mulheres da sua família a violência doméstica. Outra leitura que intensifica mais a ideia invisibilidade dessa agressão é o jogo de palavras com o bastidor do teatro, que é o espaço fora do palco.



Rosana Paulino – Sem Título (Bastidores), 1997. Xerografia e linha sobre montado em bastidor. 31,3 x 310 cm. Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Reprodução Fotográfica: MAM.

Já na peça *Atlântico Vermelho* (2017), a artista negra usa o bordado para unir e relacionar imagens de escravizados com olhos e por vezes os rostos totalmente cobertos sugerindo que identidade e humanidade lhe foram roubadas; navio negreiro; ossos para evidenciar que o processo de escravidão fora embasado na ciência da época; e azulejos portugueses para indicar quem eram os autores de tal violência. A costura aqui também é caótica deixando alguns pedaços dos fios pretos desordenados e até em uma das imagens de azulejos os fios vermelhos estão quase completamente soltos e “saindo” da bidimensionalidade da tela, lembra linhas de sangue.

O título dessa obra tem inspiração do livro *Atlântico Negro* do sociólogo inglês Paul Gilroy que questiona a definição nacional criada pelo absolutismo étnico e busca explorar as relações entre raça, nação, nacionalidade e etnia de maneira a evidenciar a fragilidade do mito da identidade étnica e a ideia de homogeneidade nacional. Gilroy analisa a diáspora africana causada pelo processo de colonização. Assim na obra de Paulino substituiu o “Negro” para o “Vermelho” a fim de referenciar ao sangue derramado pelos navios negreiros, ou tumbeiros. Segundo ela, o vermelho simboliza as feridas deixadas pela escravidão e suas consequências.



Rosana Paulino – Atlântico Vermelho, 2017. Impressão digital sobre tecido, recorte e costura. 127 x 110 cm. Reprodução fotográfica desconhecida.

O *Mapa de Lopo Homem* (1992) é uma paródia cartográfica, mas não deixa de representar um ser vivo, sugerido pela carne exposta. Várias feridas costuradas pela metade e totalmente abertas ainda expõem vísceras vermelhas que se destacam não só pela sua cor, mas também pelas suas posições no centro da tela onde se concentra

mais rasgos. A costura aí presente se difere do bordado de Paulino em *Atlântico Vermelho*: cada corte possui uma única linha precisa, parecendo ser fruto de uma operação cirúrgica. Isso é intencional.

E o mapa de Adriana Varejão foi literalmente “suturado”: uma amiga dentista encarregou-se da tarefa de atar as fendas da tela (e as feridas do mapa) com linha e técnica de sutura. De um lado, o ato de cerzir visa, por meio da tecnologia ágil e higiênica da odontologia, extirpar, fechar, bloquear antes que tudo se contamine. Sutura e contaminação são, assim, pares opostos nessa operação que permite ver ao mesmo tempo em que esconde, e separa o mais interno do mais externo. De outro lado, temos um mapa que procura apagar imperfeições, imprecisões e atos de violência. Um mapa, à maneira das suturas, nivela e camufla o mundo da política, da violência, da guerra e das hierarquias assentadas. SCHWARCZ (2014:44-45)



Adriana Varejão – O Mapa de Lopo Homem (1992). Óleo sobre madeira e fio de sutura.

Tanto em *Atlântico Vermelho* quanto em *Mapa de Lopo Homem* percebe-se um aspecto bastante recorrente na produção das duas artistas: o uso de referências históricas. Enquanto Adriana remete ao passado das navegações através da paródia com a pintura, Rosana faz uma colagem de imagens pré-existentes desse mesmo passado com algumas alterações. São dois estilos diferentes se referem ao mesmo tema: o decolonialismo.

8 CONCLUSÃO

Como mencionado na introdução, este trabalho se realizou buscando identificar qual o posicionamento da Pinacoteca do Estado de São Paulo em relação ao decolonialismo tendo base dois catálogos da instituição: *Rosana Paulino: a costura da memória* (2018) e *Adriana Varejão: fissuras, suturas, ruínas* (2022). Percebe-se que o museu está em concordância com o pensamento decolonial, até mesmo implicitamente como é no caso do catálogo de Paulino que não usa esse termo em nenhum momento, mas apresenta a quebra com a narrativa hegemônica da história da arte.

Mas aderir o conceito de decolonialismo, não é somente dispor esporadicamente de exposições que abordem esse tema. É uma busca de democracia e inclusão que busca fazer uma autorreflexão sobre sua própria história. E é justamente o que a Pinacoteca faz ao criar um ambiente inclusivo não só para o seu público e acervo, mas também para os seus funcionários, ou seja, na contratação de pessoas transsexuais e outras atividades. Além disso, promove o ano todo de 2022 como período de por em evidência a arte decolonial em debate.

9 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

ALAMBERT, F.; BURMESTER, C.; GONÇALVES, L. *Pinacoteca de São Paulo: 110 anos*. São Paulo: Mester Fotografia e Comunicação, 2018.

ALAMBERT, F.; CANHÊTE, P. *As bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ARQUIVO NACIONAL (BRASIL). *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005

BASIN, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte: Uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

CANCLÍNI, Néstor. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. 4ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. São Paulo: Veneta, 2020.

CINTRÃO, Rejane. *Algumas exposições exemplares: a sala de exposição na São Paulo de 1905 a 1930*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2011.

CHIARELLI, T.; DA SILVA, C.; LOPES, F. *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2016.

DIAS, C.; OHTAKE, R. *Jardim da Luz: um museu ao céu aberto*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2011.

FILHO, Mariano Klatau et al. *Antilogias: o fotográfico na Pinacoteca*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2017.

FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional: Publifolha, 2000. – (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

GALEANO, Eduardo. *Veias abertas da América Latina*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Rio de Janeiro: Editora 34. Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento In: _____. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

PALHARES, Taisa. *Arte Brasileira Na Pinacoteca Do Estado De São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

SCHWARCZ, Lilia; VAREJÃO, Adriana. *Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

VOLZ, Jochen; LIMA, Diane; FREITAS, Thierry. *Adriana Varejão: Suturas, fissuras ruínas*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2022.

Artigos em PDF

ALMEIDA, Eduardo Augusto Alves de. *Profanação de uma imagem do mundo: Mapa Lopo Homem II, de Adriana Varejão*. 2018. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi: 10.11606/T.93.2019.tde-15042019-113808. Acesso em: 2022-11-04.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n.11, p. 89-117, maio-agosto, 2013.

BELLESA, Mauro. *As visões de Danilo de Miranda e Emanuel Araújo sobre a gestão cultural*. 2017. Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/noticias/instituicoes-culturais-1>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

BOTTALLO, Marilúcia. *‘Paisagem cultural: museus no Brasil antes da criação dos museus de arte.’* In: _____. *A mediação cultural e a construção de uma vanguarda institucional: o caso da arte construtiva brasileira*. São Paulo: ECA-USP, 2011, p. 29-49. (Tese de Doutorado em Ciências da Informação, defendida em 2010).

BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, Nova, volume 28, n.1, p. 1-30, 2020.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice; MARCEL, Olivier. Exhibition Catalogues in the Globalization of Art. A Source for Social and Spatial Art History. *Atl@s Bulletin*, volume 4, n.2, 2015. Disponível em: <<https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol4/iss2/8/>>. Acesso em: 13 de novembro de 2022.

LARA FILHO, Durval. *Museu: de espelho do mundo a espaço relacional*. 2006, 139 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) ECA-USP, São Paulo: 2006, p. 16-32.

MIGNOLO, Walter. Coloniality is Far from Over, and So Must Be Decoloniality. *Afterall journal*, Londres, n.43, primavera-verão 2017, pp.38-45. Disponível em: <<https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/692552>>. Acesso em: 13 de novembro de 2022.

ROCHA, Emerson Silva Pereira. *Uma cronologia da arte afro-brasileira – o ontem, o hoje e o amanhã: Arthur Timotheo da Costa, Rosana Paulino e Maxwell Alexandre*. 2019. 84 p. Dissertação (Graduação em Arte: História, Crítica e Curadoria) – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Arte. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

ROHRER, Francisco Wanderlei. *Garimpeiro de memórias: memórias de Emanuel Araújo*. 2018. 246 p. Dissertação (Doutorado em Ciências Sociais) – Área de concentração Antropologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/140684558-Pontificia-universidade-catolica-de-sao-paulo-puc-sp-francisco-wanderlei-rohrer-garimpeiro-de-memorias-memorias-de-emanuel-araujo.html>>. Acesso em 13 de novembro de 2022.

WATERFIELD, Giles. The Origins of the Early Picture Gallery Catalogue in Europe, and its Manifestation in Victorian Britain. 2001.

Artigos em sites

BELLESA, Mauro. *As visões de Danilo de Miranda e Emanuel Araújo sobre a gestão cultural*. 2017. Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/noticias/instituicoes-culturais-1>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. LOPES, Fabiana. PALMA, Adriana Dolci. *Rosana Paulino: a costura da memória*. São Paulo. Pinacoteca de São Paulo, 2018. Disponível em: <http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF_ROSANAPAULINO_18.pdf>. Acesso em: 10 de outubro de 2022.

MONACHESI, Juliana. É possível refundar a narrativa hegemônica da arte brasileira?. *Select*, São Paulo, volume 11, n.53, março, 2022. Disponível em: <<https://www.select.art.br/edicao/vol-11-no-53-marco-abril-maio-2022/>>. Acesso em: 10 de outubro de 2022.

MORAES, Carolina. Adriana Varejão escancara as ruínas do Brasil na maior retrospectiva de sua carreira, 2022. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/03/adriana-varejao-escancara-as-ruinas-do-brasil-na-maior-retrospectiva-de-sua-carreira.shtml>>. Acesso em 16 de novembro de 2022.

Pinacoteca é restaurada, 1994. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/2/26/ilustrada/4.html>>. Acesso em: 10 de outubro de 2022.

Vídeos

EMANOEL Araújo (Temporada 3, ep. 2). Especial arte 1 [Seriado]. Direção: Gisele Kato. Produção: Yuri Teixeira. São Paulo: Arte 1, 2021. 1 vídeo (24 min.). Disponível em: <<https://arte1play.com.br/colecoes/degustacao-2742/especial-arte1-or-emanoel-araujo-57458>>. Acesso em: 23 de setembro 2021.

Sites das Artistas

Rosana Paulino: <http://www.rosanapaulino.com.br>

Adriana Varejão: <http://www.adrianavarejao.net>