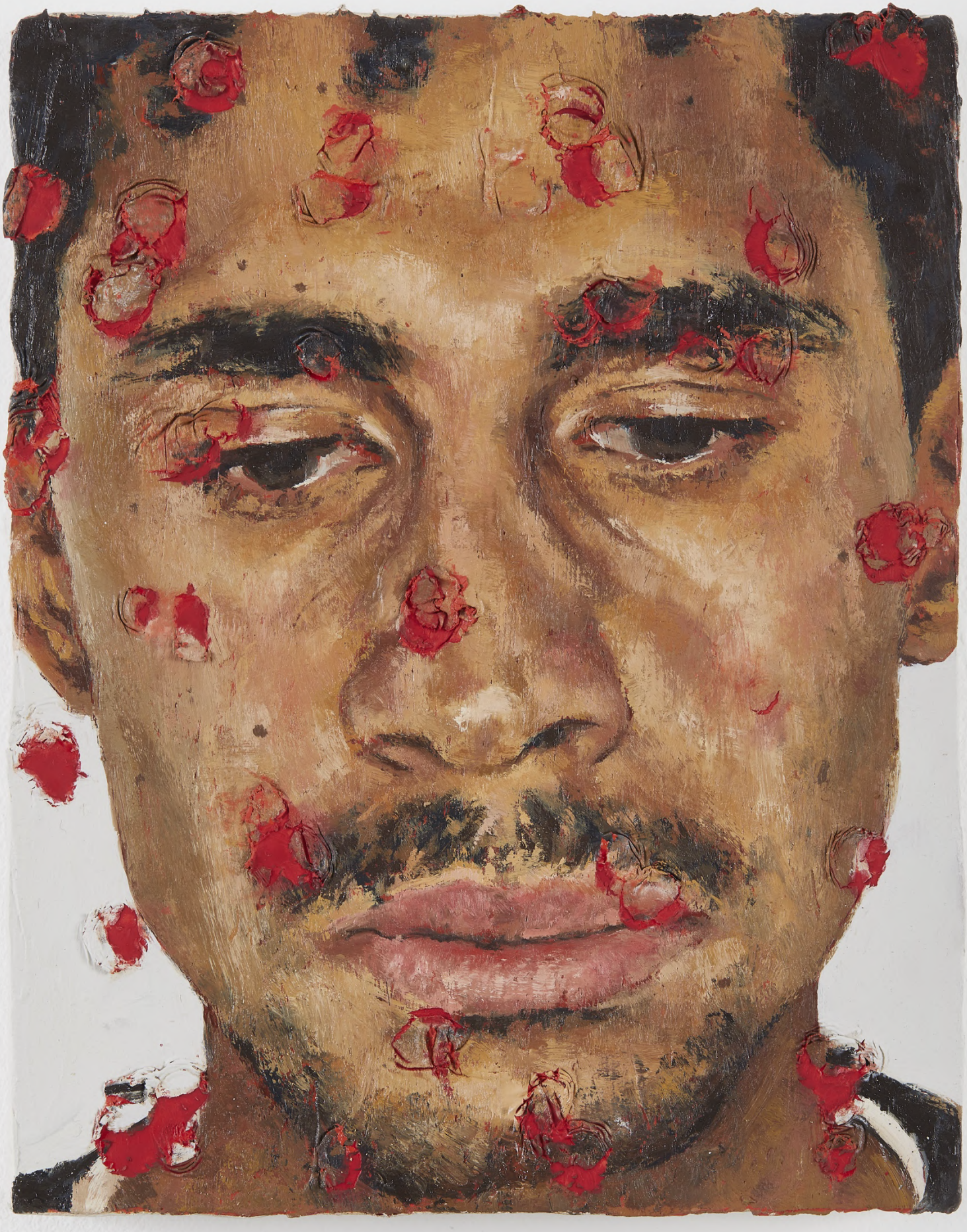


UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ (*CAMPUS* CURITIBA)

GUSTAVO MAGALHÃES DE OLIVEIRA

A PELE DA PINTURA

CURITIBA
2026

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ (*CAMPUS* CURITIBA)

GUSTAVO MAGALHÃES DE OLIVEIRA

A PELE DA PINTURA

Trabalho de Dissertação de Mestrado apresentado Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná – Campus Curitiba (PPGAV/UNESPAR), como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Processos Criativos Contemporâneos.

Orientadora: Prof.ª Dra. Fabrícia Jordão.

CURITIBA
2026

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e
Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP
e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Magalhães de Oliveira, Gustavo
A Pele da Pintura / Gustavo Magalhães de Oliveira. -- Curitiba-PR,2026.
179 f.: il.

Orientador: Fabrícia Cabral de Lira Jordão.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes Visuais) -- Universidade Estadual do Paraná, 2026.

1. Pintura Contemporânea. 2. Pele da Pintura. 3. História da Arte. I - Cabral de Lira Jordão, Fabrícia (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

Gustavo Magalhães de Oliveira

A Pele da Pintura

Dissertação apresentada e defendida como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná.

Aprovada em 31 de agosto de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Fabrícia Cabral de Lira Jordão
Presidente da banca | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

Prof. Dr. Alvaro Martins de Seixas Neto
Membro Externo | UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ

Prof. Dr. Felipe Bernardes Caldas
Membro Externo | UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG

A Ata de Defesa, com as respectivas assinaturas dos membros da Banca Examinadora, encontra-se na pasta do(a) discente na Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV/UNESPAR.

Curitiba

2026

A minha solidão
é fruto dos
pactos incondicionais que faço
comigo mesmo.

Abbas Kiarostami



sem título, 2026
Gustavo Magalhães
serigrafia sobre papel canson 200g
14 cópias numeradas e assinadas
48x33 cm

AGRADECIMENTOS

À minha família.

A todas as pessoas que ajudaram a construir esta escrita de forma coletiva:

Marlon dos Anjos, amigo e eterno professor, pela leitura atenta realizada em uma fase ainda embrionária desta pesquisa.

Leandro Muniz, que, além de ter lido e contribuído com esta pesquisa, proporcionou a interlocução e a tradução de parte da obra de Darby English, trabalho importantíssimo para o nosso campo.

Aos camaradas do grupo Estudos Vermelhos, pelo tempo e pela atenção dedicados à leitura e à discussão desta dissertação.

A Carolina Cordeiro e Tiago Mesquita, que compuseram a banca de qualificação e me ajudaram a aprofundar a discussão e a refinar a análise proposta.

A Alvaro Seixas e Felipe Caldas, membros da banca de defesa, pelo aceite, disponibilidade e pela importante interlocução com esta pesquisa.

Aos meus amigos artistas/pintores Rafael Rodrigues, Nuno Q. Ramalho, Matheus Viana, Guinski, Konno, Jorge e Nathan, por todos os diálogos e trocas sobre a vida, a pintura e tudo mais.

Aos meus amigos Rodrigo, Heloísa, Chico, Júlia.

À Rayi Kena pela correção atenciosa desta pesquisa.

À Fabrícia Jordão, que, para muito além de uma orientadora, se tornou uma grande amiga. Obrigado por me emprestar um pouco da sua coragem, por ter sido minha curadora, por comprar todas as minhas brigas e por ter acreditado no potencial desta pesquisa.

Pelos drinks noite adentro, por todos os projetos imaginados, pelos que um dia serão concretizados e por aqueles que permanecerão apenas na imaginação. Por entender minha solidão, por ser solidária a ela e por estar sozinha comigo também. Esta pesquisa é tanto sua quanto minha. Por isso e por tanto mais.

À Thaíse Amorim, meu grande amor. Por tudo, literalmente. Vou tentar listar, mas com certeza não farei jus.

Por ter lido e relido esta pesquisa e por ter sido rigorosa em todos os seus comentários. Obrigado por não ter me poupado em nenhuma de suas revisões.

Por ter acreditado em mim e na minha pintura. Graças a você, tive a coragem de me dedicar exclusivamente a ela e, por isso, jamais conseguirei agradecer o suficiente.

Por ter trocado a Bahia por Curitiba por mim.

Por ter topado a loucura de não apenas morar em uma kitnet, mas de enfiar todos os móveis em um de seus dois cômodos para a realização de uma exposição individual minha. Só nós sabemos como tudo mudou ali.

E também por todos os trabalhos que você realizou de graça. Obrigado e desculpa!

Por entender minhas obsessões e chatices e, muitas vezes, me apoiar em insistir nelas.

Pelo carinho e pelo cuidado. Te amo!

À música.

À pintura.

RESUMO

A presente dissertação propõe uma certa noção de “pele da pintura” a partir da articulação entre prática artística e reflexão crítica, compreendendo a pintura contemporânea como um campo da tradição artística no qual se entrelaçam dimensões formais, materiais, conceituais e, também, como um espaço de debate e ação política. Como método de pesquisa as pinturas são situadas enquanto fontes primárias, colocando em interlocução produções contemporâneas em pintura, realizadas em diferentes contextos, articuladas à realização de experimentações e procedimentos pictóricos desenvolvidas pelo autor em sua investigação poética e acadêmica. A dissertação tem como objetivos gerais analisar dois paradigmas principais: o primeiro, em torno da ideia de representação. O segundo, acerca da materialidade da pintura. Nesse sentido, a dissertação estrutura-se em quatro capítulos: o primeiro, “A pintura transparente e a pintura opaca”, de caráter crítico-reflexivo discute o espaço representacional negro e seus desdobramentos na representação de corpos racializados na pintura contemporânea brasileira, problematizando os efeitos de homogeneização decorrentes da assimilação das políticas identitárias. O segundo, “Pintura enquanto matéria”, examina práticas pictóricas que operam na materialidade da pintura, enfatizando sua condição de corpo e objeto para além de sua função representacional. O terceiro, “’O processo’- A pele da pintura”, apresenta um estudo de caso centrado no desenvolvimento poético e técnico da exposição “A pele da pintura”, evidenciando experimentações, recusas e tomadas de decisão. Já o quarto capítulo, “Considerações finais”, configura-se como um ensaio visual, sintetizando as transformações conceituais, técnicas e imagéticas observadas ao longo do percurso de pesquisa do autor.

Palavras-chave: pintura; arte contemporânea; pele da pintura; história da arte.

ABSTRACT

This dissertation proposes a particular notion of the "skin of painting" through the articulation of artistic practice and critical reflection, understanding contemporary painting as a field within the artistic tradition in which formal, material, and conceptual dimensions intersect, and also as a space for political debate and action. As a research method, paintings are approached as primary sources, bringing contemporary painting practices produced in different contexts into dialogue with the pictorial experiments and procedures developed by the author throughout his artistic and academic investigation. The dissertation has two main objectives: to analyze two central paradigms, the first concerning the notion of representation and the second, the materiality of painting. In this regard, the dissertation is structured into four chapters. The first, "Transparent Painting and Opaque Painting," adopts a critical-reflective approach to discuss the Black representational space and its implications for the representation of racialized bodies in contemporary Brazilian painting, problematizing the homogenizing effects arising from the assimilation of identity politics. The second, "Painting as Matter," examines pictorial practices that engage with the materiality of painting, emphasizing its condition as a body and an object beyond its representational function. The third, "'The Process' — The Skin of Painting," presents a case study focused on the poetic and technical development of the exhibition The Skin of Painting, highlighting the experiments, refusals, and decisions that shaped its production. The fourth chapter, "Final Considerations," takes the form of a visual essay, synthesizing the conceptual, technical, and imagistic transformations observed throughout the author's research process.

Keywords: painting; contemporary art; skin of painting; art history.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. À esquerda, *Portrait of Madame Louis-Francois Godinot*, de Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1829. À direita, *Roll of Bills,* de Andy Warhol **p.18**
Figura 2. À esquerda, mosaico bizantino de Cristo, sem autoria conhecida. À direita *Portrait of Trabuc*, Vincent Van Gogh **p.19**
Figura 3. Aline Bispo, *Maria II,* 2024, Acrílica, folha de ouro e miçangas sobre tela, 170x 150,4 x 4 cm **p.32**
Figura 4. Elian Almeida, *Beatriz do Nascimento (Vogue Brasil)*, 2021, tinta acrílica sobre tela, 121 x 101 x 4 cm. **p.33**
Figura 5. Manuela Navas, *reencontro e cuidado / o concreto evapora, inunda o tempo presente*, 2023, óleo sobre tela, 80 x 50 cm. **p.33**
Figura 6. Maxwell Alexandre, *Meus manos, minhas minas, meus irmãos, minhas irmãs e meus cães, da* série *"Pardo é Papel",* 2018, 320x476 cm. **p.34**
Figura 7. O Bastardo, *As bailarinas* - série *my black utopia*, 2024, óleo sobre linho, 160 x 120 cm **p.35**
Figura 8. Wallace Pato, *Debaixo da tamarineira*, 2022, óleo sobre tela, 200 x 260 cm. **p.35**
Figura 9. Detalhe dos "rostos" nas seis pinturas. **p.37**
Figura 10. Detalhe de *Maria II*, de Aline Bispo. 2024, Acrílica, folha de ouro e miçangas sobre tela, 170 X 150,4 x 4 cm. **p.38**
Figura 11. Detalhe de *Beatriz do Nascimento (Vogue Brasil)*, de Elian Almeida. 2021, tinta acrílica sobre tela, 121 x 101 x 4 cm. **p.39**
Figura 12. Detalhe de *reencontro e cuidado / o concreto evapora, inunda o tempo presente*, de Manuela Navas. 2023, óleo sobre tela, 80 x 50 cm. **p.39**
Figura 13. Detalhe de *As bailarinas – série My Black Utopia*, de O Bastardo. 2024, óleo sobre linho, 160 x 120 cm. **p.40**
Figura 14. Detalhe de, *Debaixo da tamarineira*, de Wallace Pato. 2022, óleo sobre tela, 200 x 260 cm. **p.41**
Figura 15. Detalhe de *Meus manos, minhas minas, meus irmãos, minhas irmãs e meus cães, da* série *"Pardo é Papel",* de Maxwell Alexandre. 2018**. p.41**
Figura 16. Maxwell Alexandre, *bilionário escuro,* da série *"Pardo é Papel",* 2018. **p. 53**
Figura 17. *Print* de uma das postagens das "notas" de Maxwell Alexandre. **p.55**
Figura 18. Maxwell Alexandre, *Um cigarro e a vida pela janela (diss),* da série *"Pardo é Papel",* 2019. **p.57**
Figura 19. Maxwell Alexandre, *sem título,* da série *"Clube",* óleo sobre papel pardo, 120 x 80 cm, 2025. **p.62**
Figura 20. Detalhe de *sem título,* da série *"Clube",* de Maxwell Alexandre. Óleo sobre papel pardo, 120 x 80 cm, 2025. **p.63**
Figura 21. Kerry James Marshall*, Untitled (policeman)*, 2015, Acrílico sobre painel de PVC com moldura de plexiglass, 152,4x152,4 cm. **p. 64**
Figura 22. Detalhe de *Untitled (policeman)*, de Kerry James Marshall, 2015, acrílico sobre painel de PVC com moldura de plexiglass, 152,4x152,4 cm. **p. 65**
Figura 23. Jennifer Packer, *Blessed Are Those Who Mourn (Breonna! Breonna!)*, 2020, óleo sobre tela, 300x438 cm. **p. 67**
Figura 24. Detalhe de *Blessed Are Those Who Mourn (Breonna! Breonna!)*, de Jennifer Packer. 2020, óleo sobre tela, 300x438 cm. **p.68**
Figura 25. Jennifer Packer, *The Body has Memory*, 2018, óleo sobre tela,152.4x121.9 cm. **p.69**
Figura 26. Detalhe de *The Body has Memory*, de Jennifer Packer. 2018, óleo sobre

tela,152.4x121.9 cm. **p.70**
Figura 27. Antonio Obá, *Banhistas nº 3 – Espreita,* 2020, óleo sobre tela, 189.5 x 266.5 cm. **p. 73**
Figura 28. Detalhe de *Banhistas nº 3 – Espreita,* de Antonio Obá. 2020, óleo sobre tela, 189.5 x 266.5 cm. **p. 74**
Figura 29. Antonio Obá, *Sankofa: cavaleiro,* 2022, óleo sobre tela, 80 x 100 cm. **p. 76**
Figura 30. Detalhe de *Sankofa: cavaleiro,* de Antonio Obá. 2022, óleo sobre tela, 80 x 100 cm. **p.77**
Figura 31. Miguel Afa, *Interior, irmãos,* 2024, óleo sobre tela, 130 x 90 x 3.5 cm. **p.79**
Figura 32. Detalhe de *Interior, irmãos,* de Miguel Afa. 2024, óleo sobre tela, 130 x 90 x 3.5 cm. **p.80**
Figura 33. Miguel Afa, *Sem título,* 2025, óleo sobre tela, 50.5 x 40 x 3 cm. **p.81**
Figura 34. Detalhe de *Sem título,* de Miguel Afa. 2025, óleo sobre tela, 50.5 x 40 x 3 cm. **p.82**
Figura 35. Gustavo Magalhães, *Etnia Brasileira}Branco-Negro>Mulato-Branco>Pardo*, 2021, óleo sobre algodão cru, 24,5 x 20,5 cm. **p.84**
Figura 36. Esquema de genealogia "racial" montado por P. Pereira dos Reis a partir dos estudos de Nina Rodrigues, 1961. **p.86**
Figura 37. Gustavo Magalhães, *sem título*, 2023, óleo sobre papel, 21 x 15 cm.**p.86**
Figura 38. Vista da exposição "FUSÃO" de Gustavo Magalhães, CAIXA Cultural Curitiba **p.88**
Figura 39. Vista da exposição "FUSÃO" de Gustavo Magalhães, CAIXA Cultural SP. **p.89**
Figura 40. Gustavo Magalhães, *identidade (perfil)*, 2022, óleo sobre algodão cru, 67 x 49 cm **p.90**
Figura 41. Gustavo Magalhães, *pardo*, 2022, óleo sobre algodão cru, 58 x 40 cm. **p.91**
Figura 42. Gustavo Magalhães, *suporte*, 2024, óleo sobre madeira, aproximadamente 40 x 40cm **p.95**
Figura 43. Gustavo Magalhães, *para dorival caymmi*, 2023, óleo sobre madeira, aproximadamente 45,5 x 25,5 cm. **p.96**
Figura 44. A lata de tinta utilizada para preparação dos suportes das obras produzidas entre 2020 e 2024, empregada como *dispositivo expográfico* da exposição individual "Ateliê Aberto", 2023**. p.98**
Figura 45. Rembrandt, *Self Portrait at the Age of 63*, 1669. Óleo sobre tela, 86 × 70,5 cm. National Gallery, London. **p. 100**
Figura 46. Willem de Kooning, *Woman I*, 1950-52. Óleo e tinta metálica sobre tela, 192.7 x 147.3 cm. Moma, Nova York **p.102**
Figura 47. Lucio Fontana, *Concetto Spaziale, Attese*, 1965. Tinta a base d'água sobre tela, 73 × 60 cm. **p.104**
Figura 48. Adriana Varejão, *Mapa de Lopo Homem II,* 1992-2004, óleo sobre madeira e linha de sutura, 110 x 140 x 10 cm **p.106**
Figura 49. Adriana Varejão, *Língua com Padrão Sinuoso,* 1998, óleo sobre tela e alumínio, 200x170x57 cm. **p.108**
Figura 50. Nicola Samorì, *marlene,* 2023, óleo sobre linho, 150 x 200 cm. **p.111**
Figura 51. Nicola Samorì, *reduna,* 2013, óleo sobre madeira, 30 x 40 cm. **p.112**
Figura 52. Dora Longo Bahia**,** *Escalpo Paulista,* 2005, Acrílica sobre fibrocimento, 210 x 240 cm. **p.114**
Figura 53. Dora Longo Bahia, *Escalpo Carioca,* 2005, Acrílica sobre tapume de madeira, 260 x 350 cm. **p.117**

Figura 54. A artista Dora Longo Bahia trabalha em sua instalação **p.118**
Figura 55. Dora Longo Bahia, *Escalpo 5.063,* 2008, Acrílica sobre piso, 5.063 m2. **p.120**
Figura 56. Detalhe de *Escalpo 5.063.* **p.120**
Figura 57. Aplicação de tinta óleo misturada a cera de abelha sobre o suporte. Registro de processo feito no dia 21 de novembro de 2024. **p.125**
Figura 58. Gustavo Magalhães, *estudo,* 2025, óleo e cera de abelha sobre tela, 10 x 15 cm **p.126**
Figura 59. Gustavo Magalhães, *a pele da pintura (sem título ou pardo),* 2025, óleo e cera de abelha sobre tela montada em painel de madeira e preparada com gesso tradicional, 20 x 20 cm (individualmente). **p.129**
Figura 60. Gustavo Magalhães, *sem título (a pele da pintura),* 2025, óleo e cera de abelha sobre tela, 22 x 16 cm. **p.132**
Figura 61. Gustavo Magalhães, *sem título (a pele da pintura),* 2025, óleo e cera de abelha sobre tela, 24,5 x 18,5 cm. **p.133**
Figura 62. Gustavo Magalhães, *sem título (a pele da pintura),* 2025, óleo e cera de abelha sobre tela, 20 x 30 cm**. p.134**
Figura 63. Gustavo Magalhães, *a pele da pintura,* 2025, óleo e cera de abelha sobre tela, 24 x 19 cm. **p.136**
Figura 64. Gustavo Magalhães, *a pele da pintura,* 2025, óleo e cera de abelha sobre tela, 24 x 19 cm. **p.137**
Figura 65. Gustavo Magalhães, *a pele da pintura,* 2025, óleo e cera de abelha sobre tela, 40 x 30 cm. **p.139**
Figura 66. Caravaggio, *A Incredulidade de São Tomé,* 1601-1602, óleo sobre tela, 107 x 146 cm. **p. 140**
Figura 67. Gustavo Magalhães, *a pele da pintura (para dora longo bahia),* 2025, óleo e cera de abelha sobre tela, 22 x 16,5 cm. **p.141**
Figura 68. Planta baixa da Sala Célia Neves Lazzarotto **p.143**
Figura 69. Vista da antessala da exposição *A Pele da Pintura*, com a televisão que exibia o vídeo do processo em primeiro plano **p.144**
Figura 70. Vista da antessala da exposição *A Pele da Pintura*, com a face da comunicação visual em primeiro plano. **p.145**
Figura 71. Registro feito durante a abertura da exposição, em 15 de março de 2025 **p.146**
Figura 72. Vista da exposição *A Pele da Pintura*. **p.148**
Figura 73. Vista da exposição *A Pele da Pintura*. **p.149**
Figura 74. Vista da exposição *A Pele da Pintura*. **p.150**
Figura 75. Vista da exposição *A Pele da Pintura*. **p.150**
Figura 76. Gustavo Magalhães, *cântico,* 2025, óleo sobre tela, 30,5 x 25,5 cm. **p.156**
Figura 77. Gustavo Magalhães, *abissal,* 2025, óleo sobre tela, 30,5 x 25,5 cm. **p.157**
Figura 78. Gustavo Magalhães, *o incrédulo,* 2025, óleo sobre madeira, 20 x 30,5 cm. **p.158**
Figura 79. Gustavo Magalhães, *fenda,* 2025, óleo sobre madeira, 43 x 38 cm. **p.159**
Figura 80. Gustavo Magalhães, *anatomia (para rembrandt),* 2025, óleo sobre madeira, 51,5 x 34,5 cm. **p.160**

Figura 81. Gustavo Magalhães, *diagonal (para adriana varejão e lucio fontana),* 2025, óleo sobre madeira, 29 x 32,5 cm. **p.161**
Figura 82. Gustavo Magalhães, *pintura mastigada,* 2026, óleo sobre madeira, 28,5 x 33 cm. **p.162**
Figura 83. Gustavo Magalhães, *never look back,* 2026, óleo sobre tela, 30 x 40 cm. **p.163**
Figura 84. Gustavo Magalhães, *cabeça,* 2026, óleo sobre madeira, 19,5 x 21 cm. **p.164**
Figura 85. Gustavo Magalhães, *retrato com composição geométrica,* 2026, óleo sobre madeira, 19 x 28 cm. **p.165**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO p. 16

CAPÍTULO 1
Pintura transparente e opaca p.26

CAPÍTULO 2
Pintura enquanto matéria p.94

CAPÍTULO 3
3.1 “O Processo” - A pele da pintura p. 122
3.2 “A exposição” p. 142

CAPÍTULO 4
4.1 Considerações finais p. 152
4.2 Desdobramentos p. 154

REFERÊNCIAS p.166
ANEXOS p. 171

INTRODUÇÃO

A noção de "pele da pintura", tal como compreendo, não se refere apenas às representações da epiderme humana no campo da pintura, mas às superfícies, camadas e sobreposições, físicas e simbólicas, como também aos diversos procedimentos de exploração, contaminação, violação, transformação e reorientação do plano pictórico. Essa noção começou a ser desenvolvida e assimilada durante a elaboração da série *sem título ou pardo* (2019-2025), na qual, através da pintura, penso o processo de miscigenação ocorrido ao longo do processo histórico de formação e constituição do Brasil. Nesta série, me interessa problematizar o *não-lugar* — não só como ser social, mas também como matéria pictórica — do indivíduo pardo no Brasil contemporâneo. Para tanto, tomo como premissa as diversas gradações de tons de pele geradas pela mestiçagem para pensar a cor na pintura.

Durante este processo, pude verificar que, mesmo nos trabalhos que produzi nos quais a ideia de "raça" ou as implicações sócio-políticas da cor da pele não eram o objeto central de pesquisa, era latente minha compreensão de uma *pele* própria da pintura. Compreendendo a pintura como um corpo, composto por seus dados históricos, conceituais e materiais, sua pele pode ser tanto uma configuração física de camadas, quanto das sobreposições simbólicas/narrativas que a revestem.

Após essa constatação, passei a me atentar sobre quais seriam as características que compunham essa *pele da pintura,* quais camadas a constituíam. Compreendi que meu interesse não era somente a representação simbólica de uma pele biológica ou de um constructo social ("raça"), mas sim assimilar o corpo histórico, conceitual e físico da pintura, como sua materialidade, sua fatura, seus gestos e seu suporte. Além disso, se destaca a questão da "cor", atravessada tanto pela tradição da pintura quanto pelo debate racial contemporâneo, tal qual operacionalizado em práticas artísticas como as de Kerry James Marshall[1] (1955-) e sua paleta de diversas tonalidades e matizes de *preto*; o tom amarelado do papel *pardo* de Maxwell Alexandre[2] (1990-); ou ainda a gradação de *cinzas* cromáticos e tons terrosos

[1] "Em diálogo constante com seis séculos de pintura figurativa, Kerry James Marshall é conhecido por sua vasta obra, que também inclui desenhos e esculturas. No centro de seu trabalho está o reconhecimento crítico das condições de invisibilidade há muito atribuídas às figuras negras na tradição pictórica ocidental, e a criação do que ele chama de um "contra-arquivo" que as reinsere nessa narrativa." (Tradução nossa) Disponível em: https://www.davidzwirner.com/artists/kerry-james-marshall> Acesso em 23 fev. 2026.

[2] "Maxwell Alexandre nasceu na Rocinha, uma das favelas mais populosas da América Latina, em uma família evangélica. Foi skatista de rua profissional por muitos anos e também serviu no exército. Teve contato com a arte durante sua graduação em design na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e, logo depois, ingressou no circuito artístico, tornando-se um dos artistas jovens mais proeminentes da arte

derivativos de uma paleta reduzida em minha produção, sobretudo em retratos/figuras humanas.

Como método, utilizarei a pintura e seu apelo à materialidade como fonte primária de pesquisa. Tal procedimento tem como base o estudo "O Conhecimento Secreto"[3] (2001) desenvolvido pelo artista britânico David Hockney[4] (1937-2026). Nesta pesquisa, Hockney, aliado a um grupo de cientistas, nos apresenta uma hipótese acerca do uso da óptica na prática de pintores da idade clássica da pintura (entre os séculos XV e XVI). Estas técnicas — que envolviam o uso de espelhos, lentes ou a combinação dos dois — eram utilizadas para converter a realidade material em imagens projetadas sobre as telas, procedimento que permite ao artista "contornar" a imagem projetada, possibilitando desenhos com maior precisão nas proporções naturais do objeto, figuras, ambientes, etc. Tal constatação parte de *evidências visuais* observadas pelo artista a partir da contemplação de desenhos e pinturas, feitos entre os séculos XV e XVII, onde é possível perceber uma mudança significativa na precisão e acuidade visual, como detalhes minuciosos e proporções naturalistas, que se distinguem das representações passadas que possuíam uma visualidade mais "estilizada".

Hockney aproxima, por exemplo, o gesto, a exatidão nos traços e a aparência "decalcada" de alguns desenhos do pintor francês Jean-Auguste Dominique Ingres[5] (1780-1867) às obras do artista estadunidense Andy Warhol[6] (1928-1987), que utilizou a projeção de fotografias ampliadas como parte do processo de suas obras (figura 1).

---

contemporânea brasileira." Disponível em: https://36.bienal.org.br/artista/maxwell-alexandre/> Acesso em 23 fev. 2026.

[3] O Conhecimento Secreto refere-se à pesquisa e à publicação de David Hockney (*Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, 2001/2006), na qual o artista britânico investiga técnicas de pintura dos antigos mestres europeus. Hockney argumenta, com base na análise de obras e em experimentos próprios, que o uso de dispositivos ópticos como *câmera obscura*, espelhos e lentes desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento da pintura ocidental. A tese serviu de base para o documentário televisivo *David Hockney: Secret Knowledge* (BBC, 2002), em que Hockney explora visualmente suas hipóteses e demonstra técnicas associadas ao uso de óptica na pintura antiga. O documentário pode ser visto no link: https://www.youtube.com/watch?v=7W0AKH7pWZo&t=2635s> Acesso em 23 fev. 2026.

[4] "David Hockney é um pintor, desenhista, gravurista, cenógrafo e fotógrafo inglês. Como um importante contribuidor para o movimento da arte pop da década de 1960, ele é considerado um dos artistas britânicos mais influentes dos séculos XX e XXI." (T radução nossa) Disponível em: https://www.tate.org.uk/art/artists/david-hockney-1293> Acesso em 23 fev. 2026.

[5] "Jean-Auguste Dominique Ingres, mais conhecido simplesmente por Ingres, foi um celebrado pintor e desenhista francês, atuando na passagem do neoclassicismo para o romantismo. Foi um discípulo de David e em sua carreira encontrou grandes sucessos e grandes fracassos, mas é considerado hoje um dos mais importantes nomes da pintura do século XIX." Disponível em: https://artsandculture.google.com/entity/jean-auguste-dominique-ingres/m0cwk2?hl=pt&categoryid=artist> Acesso em 23 fev. 2026.

[6] "Andy Warhol foi um artista visual, cineasta e produtor americano. Figura de destaque no movimento da arte pop, Warhol é considerado um dos artistas americanos mais importantes da segunda metade do século XX. Suas obras exploram a relação entre expressão artística, publicidade e a cultura das celebridades que floresceu na década de 1960, e abrangem uma variedade de mídias, incluindo pintura, escultura, fotografia e cinema."

Figura 1. À esquerda, *Portrait of Madame Louis-Francois Godinot*, de Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1829. À direita, *Roll of Bills,* de Andy Warhol, 1962.



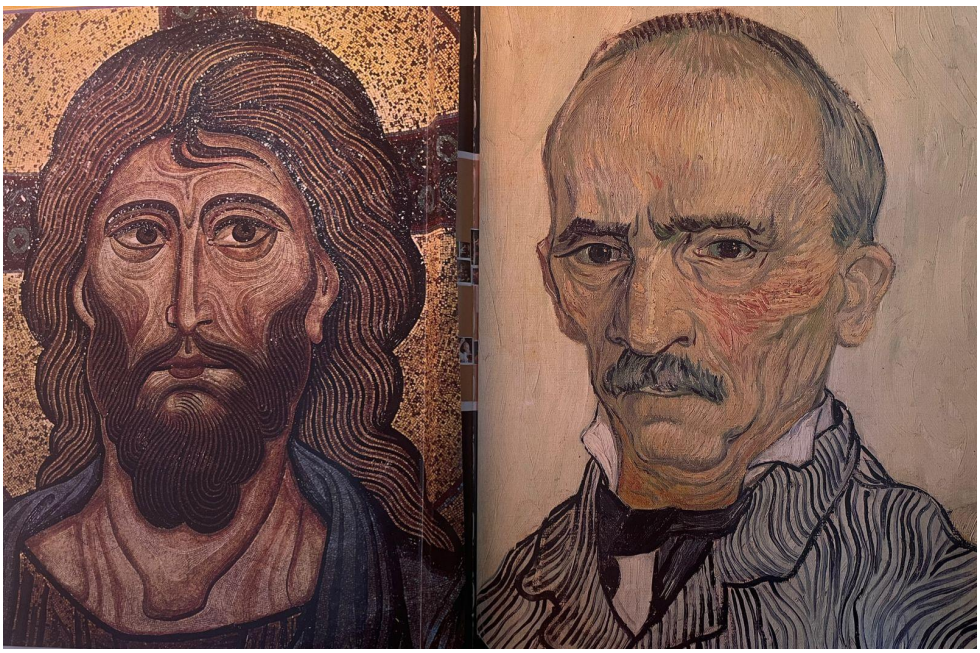
Fonte: Montagem feita pelo autor a partir dos desenhos apresentados por David Hockney em seu livro *O Conhecimento Secreto (2001)*.

O pintor chama atenção também para a similaridade da estilização formal presente em pinturas Bizantinas e os retratos do pintor neerlandês Vincent Van Gogh[7] (1853-1890), traçando uma genealogia do uso dos aparatos ópticos: antes de seu descobrimento e aplicação, durante, e um "após", quando os artistas começam a buscar visualidades que não aspiravam corresponder de forma direta as proporções da natureza (figura 2).

(Tradução nossa) Disponível em: https://www.tate.org.uk/art/artists/andy-warhol-2121> Acesso em 23 fev. 2026.

[7] "Van Gogh é hoje um dos pintores pós-impressionistas mais populares , embora não tenha sido amplamente apreciado em vida. Atualmente, ele é famoso pela grande vitalidade de suas obras, caracterizadas pelo uso expressivo e emotivo de cores vibrantes e pela aplicação enérgica de tinta em impasto." (Tradução nossa) Disponível em: https://www.nationalgallery.org.uk/artists/vincent-van-gogh> Acesso em 23 fev. 2026.

Figura 2. À esquerda, mosaico bizantino de Cristo, sem autoria conhecida, c.1150. À direita *Portrait of Trabuc*, Vincent Van Gogh, 1889.



Fonte: *O Conhecimento Secreto*, de David Hockney (2001).

Assim como David Hockney fundamentou sua tese a partir das próprias pinturas e de suas reproduções — especialmente em catálogos coloridos impressos —, esta pesquisa também toma as pinturas como campo primário de análise compreendendo que estas carregam em si os indícios necessários para sustentar suas conclusões. Parte-se do pressuposto de que as obras contêm, em sua própria materialidade e configuração formal, as *evidências visuais* que permitem pensar a noção de "pele da pintura". Nesse sentido, a investigação concentra-se na observação atenta das formas, dos procedimentos e das operações visíveis na superfície pictórica, buscando elaborar, a partir desses elementos, uma chave de leitura que emerge das próprias obras.

Em sua pesquisa, Hockney argumenta que as *evidências visuais* só podem ser identificadas por um artista, por um *fazedor de marcas* que está envolvido diretamente com a prática, diferentemente de um historiador da arte (2001, p. 13). Desta perspectiva, traço minhas análises e considerações pela ótica de um artista que, sobretudo, faz, pensa e discute pintura. Ou seja, minha abordagem será estruturada a partir das experiências e aprendizados sobre práticas e técnicas de pintura acumuladas em cerca de treze anos de experimentações no campo.

Iniciei minhas primeiras investigações com a pintura em 2013, após ser exposto a efervescente cena de quadrinhos nacionais independentes da época[8]. Apesar da forte influência dos quadrinhos, não me interessava pela produção de artes sequenciais narrativas, mas as explorações materiais e técnicas próprias às linguagens do desenho e da pintura. Desde que descobri a pintura, ela passou a integrar meu cotidiano e a constituir parte fundamental do meu convívio. Ao longo desses anos, estabeleci uma relação íntima com essa linguagem, compartilhando o mesmo espaço entre moradia e ateliê, em uma convivência contínua com a prática.

Posso afirmar que meu trabalho passa a adquirir maior consistência conceitual a partir de 2017, com meu ingresso na graduação em Licenciatura em Artes Visuais, na UNESPAR. Nesse período, para além da formação universitária, tive a oportunidade de visitar, pela primeira vez, museus e instituições de arte, estabelecendo um contato direto com a arte contemporânea.

Em 2019, exponho pela primeira vez no 3° Salão de Artes Visuais de Pinhais e integro o Circuito Universitário da Bienal de Curitiba (CUBIC 4)[9]. Desde então, tenho participado de exposições coletivas em museus, galerias e espaços independentes pelo país[10]. Em 2023, realizo minha primeira exposição individual, intitulada *ATELIÊ ABERTO*[11] na *kitnet* onde morava e trabalhava.

Em 2024, contemplado pelo edital de ocupação dos espaços da CAIXA Cultural, realizo a exposição FUSÃO[12], com curadoria de Ayala Prazeres[13] (1995-), projeto itinerante por quatro estados brasileiros: Rio de Janeiro, Pernambuco, São Paulo e Paraná. A exposição investigava as relações entre imagem, matéria e tempo, articulando pinturas realizadas sobre suportes encontrados e materiais previamente marcados por outros usos. Por meio de processos de apropriação, estabeleci relações entre imagens e matérias, de modo que ambos

---

[8] Quadrinistas como Adonis Pantazopoulos, Diego Sanchez, Felipe Portugal, Go Carvalho, Julia Balthazar, Magenta King, Mariana Paraizo, Pedro Cobiaco e Puiupo foram minhas principais referências.

[9] Circuito Universitário da Bienal de Curitiba (CUBIC 4). Disponível em: https://www.gustavomagalhaes.com.br/cubic-4 Acesso em 24 fev. 2026.

[10] Veja mais em: https://www.gustavomagalhaes.com.br/sobre Acesso em 24 fev. 2026.

[11] ATELIÊ ABERTO**.** Disponível em: https://www.gustavomagalhaes.com.br/atelie-aberto Acesso em 24 fev. 2026.

[12] Veja mais sobre as exposições em: https://www.gustavomagalhaes.com.br/exposicoes Acesso em 24 jun. 2026.

[13] Ayala Prazeres (Pernambuco, 1995) é curadora independente, artista visual, pesquisadora, educadora, figurinista e cenógrafa. Mestranda em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense e graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Paraná. Disponível em: https://processocomum.org/ayalaprazeres-1. Acesso em 05 de ago. 2025.

deixavam de existir como elementos autônomos para constituir um objeto pictórico. É dessa rotina/perspectiva como um *fazedor de marcas* que nasce essa investigação.

A pesquisa foi organizada em três núcleos distintos, estruturados em quatro capítulos.

Em consonância com o método de Hockney, no primeiro capítulo, busco *evidências visuais* em obras interessadas, no campo pictório, na representação da epiderme de corpos alvo de racialização. A partir da análise do tratamento pictórico, das imagens e narrativas que configuram as pinturas que serguirão neste trabalho, procuro apontar tanto para as questões formais, quanto para o esmaecimento do potencial crítico nas produções pictóricas brasileiras que tematizam ou se propõem a discutir questões raciais. Além de levar em consideração os discursos dos próprios artistas e de seus interlocutores a respeito de seus trabalhos. Especificamente, trabalharei pinturas pontuais dos/as artistas Aline Bispo (1989-), Elian Almeida (1994-), Manuela Navas (1996-), Maxwell Alexandre (1990-), O Bastardo (1998-) e Wallace Pato (1994-).

A relevância de tratar de tal questão surge da percepção de uma vertente da pintura brasileira que frequentemente se estrutura com base nas questões políticas *identitárias,* moduladas a partir das políticas de visibilidade e do regime de representatividade. São trabalhos que parecem atender, sobretudo, a desejos externos às exigências do próprio campo da pintura, como demandas do mercado, de instituições públicas e/ou privadas e de uma certa compreensão de ativismo político, que, ao se afirmarem desde uma identidade racial, acabam corroborando e naturalizando a lógica fundante do racismo: a existência de "raças" e, consequentemente, das estruturas hierárquicas produzidas por essa construção social.

O objetivo do primeiro capítulo é problematizar essa tendência e expandir o diálogo sobre o papel da pintura na arte contemporânea, tanto em sua dimensão simbólica e discursiva, quanto material e processual. É importante salientar que as análises dos trabalhos não partem de uma perspectiva puramente formalista nem de uma visão academicista acerca do fazer pictórico. Tampouco busca impor cânones estéticos como parte de sua fundamentação. O que pretendo fazer aqui é uma análise, que parte da/com a pintura, para pensar possíveis reverberações da *"virada decolonial"*[14] (Jordão, 2025) que se tornou consenso entre o meio artístico-cultural brasileiro.

[14] Jordão argumenta que a chamada "virada decolonial" foi amplamente incorporada pelo circuito da arte contemporânea e pelos museus, convertendo-se em uma linguagem institucionalizada, pautada pelo fortalecimento das identidades e das lutas por reconhecimento. Nesse contexto, as instituições passam a incorporar discursos de diversidade, inclusão e decolonização sem, contudo, promover transformações efetivas em suas estruturas materiais, econômicas e políticas, assumindo, assim, um "[...] papel estratégico na 'pacificação' dos movimentos que carregam um devir-revolucionário" (JORDÃO, 2025, p. 482).

Apresento como um contraponto a este *padrão arquetípico*, a produção dos artistas norte-americanos Kerry James Marshall (1955-) e Jennifer Packer (1984-) e dos brasileiros Antonio Obá (1983-) e Miguel Afa (1987-). Apesar de, por vezes, também abordarem questões raciais em seus trabalhos, o que me interessa na obra desses quatro artistas é a ênfase na construção pictórica de seus trabalhos, que estabelecem centralidade às questões próprias da pintura, que afirmam uma certa autonomia em relação ao tema/narrativa.

O fundamento analítico empregado na análise das pinturas e dos discursos atrelado a elas será o conceito de *espaço representacional negro,* desenvolvido por Darby English[15] (1974-) em seu livro *How to see a work of art in total darkness* (2007). No livro, o historiador e crítico de arte argumenta que o *espaço representacional negro* opera como um dispositivo que confina as produções de artistas racializados a um lócus reducionista, restringindo seus discursos aos aspectos ligados à "experiência negra", frequentemente de maneira explícita e/ou politicamente engajada. Partindo de questões como "O que torna a 'arte negra' negra?", "Quais funções precisam ser desempenhadas para garantir essa identificação?" e "O que legitima essa identificação como positiva?" English traça uma genealogia de como as políticas de representação produzidas durante o século XIX nos Estados Unidos condicionaram a maneira como obras e práticas de artistas negros são recepcionadas pelo público e pela crítica. Nesse sentido, o autor questiona e problematiza a própria noção de "arte negra" e de "artista negro", entendendo que, para além de uma categoria descritiva, estes rótulos carregam consigo expectativas que delimitam um *contorno racialista* sobre os temas, discussões e formas que podem — ou não — ser abordados em uma obra produzida por um artista marcado racialmente.

Articulo também as ideias acerca das políticas de redistribuição e reconhecimento da filósofa americana Nancy Fraser (1947-). Fraser propõe que, para a justiça social e cultural ser aplicada de forma plena, é preciso uma equivalência entre a redistribuição de recursos e oportunidades — dados da realidade material — e o reconhecimento de identidades. Ela nos alerta que focar apenas em reconhecimento (política identitária), além de reforçar a ideia de diferenciação de um grupo minoritário, ofusca os problemas de má-distribuição e desigualdade da estrutura econômica e política. Aliado a isso, para conceitualizar e compreender as *políticas identitárias,* pensamos com Douglas Barros e seu livro *O que é*

[15] "Nascido em Cleveland, Ohio, em 1974, Darby English é professor na Universidade de Chicago no Departamento de Artes Visuais e no Centro de Estudos de Raça, Política e Cultura. Entre 2014 e 2020 foi curador-adjunto no departamento de pintura e escultura do Museu de Arte Moderna de Nova York". Disponível em: https://projetoafro.com/editorial/entrevista-pt/o-historiador-da-arte-darby-english-fala-porque-um-novo-renascimento-negro-pode-na-verdade-representar-um-retrocesso/> Acesso em 23 fev. 2026.

Identitarismo? (2024). Segundo Barros, o identitarismo surge quando a identidade deixa de ser um ponto de partida para a crítica social e passa a funcionar como um fim em si mesma, reduzindo assim sua ação política. Nesse sentido, o identitarismo tende a deslocar a atenção das estruturas materiais e históricas que produzem as desigualdades, privilegiando disputas em torno do reconhecimento e da representação. Sob a lógica neoliberal, as políticas identitárias são capturadas por mecanismos que deslocam o foco da transformação estrutural para a gestão e administração das diferenças. Como resultado, a identidade é progressivamente desarticulada de projetos políticos emancipatórios mais amplos, num processo apaziguador de seu poder transformador, sendo integrada a dispositivos que administram a diversidade sem necessariamente alterar as condições materiais que sustentam as relações de dominação.

Incorporo também, como base complementar para as análises, as ideias do sociólogo Aníbal Quijano (1928-2018) acerca do ordenamento racial da estrutura capitalista, que nos ajuda a entender o contexto contemporâneo a partir das relações sociais/trabalhistas forjadas durante o colonialismo e sua classificação racial da população. Essa perspectiva permite compreender como essas relações sociais e trabalhistas foram historicamente organizadas com base na racialização, produzindo hierarquias e formas de subjugação que persistem até hoje.

Por fim, me aproprio dos conceitos de *Transparência* (Alloa, 2022) e *Opacidade* (Glissant, 1990) para pensar não só o conjunto de pinturas escolhido, mas também as condições históricas, políticas e discursivas de sua produção e circulação. Interessa-me a polissemia desses termos, que, embora pertençam ao vocabulário da pintura, são aqui mobilizados como teorias políticas e sociológicas que nos ajudam a compreender o *porquê* e o *como* da reverberação desse tipo de produção artística na contemporaneidade, sugerindo também possíveis caminhos para fora desse consenso.

Em *Um Novo Transparentoceno*, Emmanuel Alloa (2022) analisa a transparência como um dos imperativos centrais da contemporaneidade. Para o autor, a transparência deixou de ser apenas uma qualidade óptica, tornando-se uma exigência cultural e política que busca eliminar ambiguidades. Alloa argumenta que a promessa de um mundo totalmente transparente produz efeitos paradoxais: ao pretender tornar tudo visível e legível, acaba reforçando mecanismos de controle, vigilância e gestão dos sujeitos.

Já Édouard Glissant, no ensaio *Direito à Opacidade* (1990), defende a opacidade como uma condição fundamental para o reconhecimento da diferença. Em oposição à lógica ocidental que busca compreender, classificar e tornar o outro completamente transparente, o autor reivindica o direito de indivíduos e culturas permanecerem parcialmente irredutíveis à

explicação. A opacidade, para o autor, é a possibilidade de existir sem ser totalmente traduzido ou decifrado.

No segundo capítulo, abordo a noção de *pele da pintura* a partir de *evidências visuais* percebidas em um conjunto de trabalhos que são o desdobramento e o resultado da manipulação material do corpo pictórico da pintura. Especificamente, estabeleço um diálogo com a produção de três artistas contemporâneos: Adriana Varejão (1964-), Dora Longo Bahia (1961-) e Nicola Samorì (1977-). Com estes artistas o regime representacional é levado ao seu limite, esgarçado e transposto. Suas pinturas se situam não como um meio para a representação, ou seja, como um instrumento produtor de imagem, mas também como um espaço físico e matérico. Partindo de temas diversos, o que aproxima esses trabalhos é o rigor com que se debruçam sobre a sua própria materialidade e experimentam sua superfície pictórica. Na produção dos três artistas, cortes, dobras, raspagens e outras práticas que manipulam a materialidade e a estrutura da pintura, revelam camadas que atribuem corporeidade e densidade a suas obras. São esses procedimentos que busco analisar para problematizar a noção de *pele da pintura* aqui investigada.

No terceiro capítulo, analiso como estudo de caso, a elaboração de minha exposição individual *A Pele da Pintura,* realizada em 2025, no MuMA[16], com curadoria de Fabrícia Jordão[17]. Tomando como ponto de partida a investigação dos processos e procedimentos criativos e críticos operacionalizados na realização das obras presentes na mostra, delimito com maior precisão o que venho até aqui praticando, elaborando, convocando e defendendo como *"Pele da pintura".*

Além de apresentar considerações sobre o desenvolvimento da série de pinturas que compuseram a mostra e que desencadearam um novo campo de investigação pictórico em meu trabalho, discuto também as escolhas, recusas e tomadas de posição presentes no projeto curatorial da exposição, elaborado por Fabrícia Jordão, também orientadora desta pesquisa. Entendemos a mostra também como uma espécie de instalação, na qual todos os elementos

[16] Museu Municipal de Arte – Portão Cultural. Curitiba, Paraná.

[17] Professora e curadora. Doutora e Mestre em Artes pela ECA/USP. Líder do Grupo de Pesquisa Estudos Vermelhos. Em 2019 recebeu o prêmio de melhor tese da CAPES (Artes) com pesquisa que investigou as contribuições e atuações institucionais de críticos de arte e artistas visuais no processo de redemocratização brasileira. Professora adjunta nos cursos de bacharelado e licenciatura em Artes Visuais da UFPR. Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UNESPAR. Desde agosto de 2025 atua na chefia do Departamento de Artes da UFPR. Entre 2020-2025 coordenou o Laboratório de Imaginário Radical na UFPR e desde 2023 se dedica, com Fernanda Pujol, ao grupo Estudos Vermelhos. Suas pesquisas estão comprometida s com a reflexão sobre o lugar e as funções que a imagem na arte assume no contexto da hegemonia do imaginário capitalista. Especificamente na articulação entre arte, emancipação e formas políticas de resistência anticapitalista.

— ou mesmo sua ausência — foram articulados em defesa da autonomia da pintura e de sua independência em relação a narrativas ou mediações de políticas identitárias como argumento de validação de sua existência.

O quarto capítulo, que também contém as considerações finais desta pesquisa, tem a forma de um ensaio visual composto por imagens (reproduções fotográficas) de minhas pinturas recentes, que derivam da *práxis* desenvolvida para os trabalhos da exposição *A Pele da Pintura*. Neste capítulo, imagens — e as relações entre elas — estão postas também como estrutura de pensamento, sem mediação da escrita dissertativa tradicional. Essa escolha foi realizada com o intuito de reforçar a defesa que fundamenta esta pesquisa: A crença irredutível no poder transformador das imagens artísticas.

Por isso, as pinturas são postas sem mediação de textos que busquem "explicá-las" ou "justificá-las", pois, acreditamos que a teoria/pensamento acerca dessas pinturas está também posta em seu corpo e em sua visualidade.

CAPÍTULO 1

A pintura transparente e a pintura opaca

Neste primeiro capítulo, me atento em um dos segmentos de interpretação a respeito da noção de *pele da pintura,* ligado à representação da epiderme humana no campo pictórico. Em específico, de uma pele alvo de racialização, marcada por implicações históricas e socioculturais, pautadas pela invenção da ideia de "raça". Como aponta Nancy Fraser, a ideologia racista faz "[...] parte do legado histórico do colonialismo e da escravidão, que elaborou categorizações raciais para justificar formas novas e brutais de apropriação e exploração" (2006, p.235). Desse modo, tais processos foram sustentados por ficções racializantes que, ao classificar os seres humanos com base em características fenotípicas e culturais, buscaram construir uma narrativa de hierarquia natural, posicionando "negros" e "indígenas" como grupos econômica e politicamente subordinados.

Nesse sentido, serão analisadas pinturas contemporâneas produzidas por artistas de diferentes localidades, incluindo minha própria produção, que se propuseram a discutir a ideia de "raça"[18], sobretudo, a partir da representação visual de corpos lidos como negros. Aqui, a ideia de *pele da pintura* é pensada através dos construtos sociais ligados a estas superfícies — seja a epiderme humana ou as camadas de uma pintura. Busco examinar de qual maneira as estratégias pictóricas utilizadas na elaboração de uma pintura com maior ou menor ênfase na temática racial nos conduzem ou não a certezas ou a essencializações acerca da complexa problemática racial, e, em que medida estas produções artísticas são absorvidas, homogeneizadas e legitimadas pelo Capital e entre os agentes e instituições das artes visuais, uma vez que estas pinturas tanto são um sintoma do capitalismo racial e sua forma de organização de trabalho pautado pela existência de "raças", como endossam a manutenção da ideologia do capitalismo racial[19].

Para pensar este conjunto de pinturas, estabeleço aproximações visuais e conceituais que problematizam as correspondências temáticas dessas pinturas com as *pautas identitárias*,

[18] A palavra "raça" aparece em aspas por todo o corpo do texto pela compreensão dos autores de que, apesar de seus dados históricos, sociais e culturais, a ideia de "raça" nasce do processo de outrização formulado e operado durante a colonização das américas. Em outras palavras, é uma ficção, ou, como afirma Quijano (2005, p. 141) "A idéia de raça é, literalmente, uma invenção."

[19] *Capitalismo racial* é um conceito que descreve como o capitalismo se constitui e se expande a partir da produção de hierarquias raciais, usando a "raça" como tecnologia central de exploração e expropriação. Veja mais sobre o debate em "Capitalismo Racial: Uma Introdução", do sociólogo Ruy Braga, publicado pela editora Boitempo em 2025.

que, como argumenta Douglas Barros, produzem um "[...] fechamento da identidade que reduz o outro a si através do estereótipo, da racialização [...]" (2024, p. 28).

As *pautas identitárias* ou *políticas de reconhecimento/identidade* são demandas mobilizadas por grupos ligados à nacionalidade, etnicidade, "raça", gênero e sexualidade, que buscam, a priori, o "reconhecimento da diferença" (Fraser, 2006). Tais lutas por reconhecimento partem do fortalecimento da identidade do grupo como principal modo de mobilização política, valorizando sua suposta especificidade ou mesmo criando-a performaticamente, a fim de afirmar seu valor. Como resultado disso, promovem a "[...] solidificação das identidades, esvaziadas de seu sentido potencialmente radical, em nome da adequação ao espaço de visibilidade do mercado." (Barros, 2024, p. 31).

Dessa forma, esse modo de pensar e de agir politicamente tende a promover a diferenciação entre grupos e a cristalização de identidades rígidas, concentrando-se, em termos gerais, em demandas por reconhecimento cultural de caráter simbólico, como os padrões sociais e culturais de representação (a exemplo dos estereótipos); a normatização de traços associados ao eurocentrismo como positivos; e as dinâmicas de silenciamento. Assim, a organização e mobilização pelos interesses de classe como a busca por uma redistribuição socioeconômica e a remodelação dos sistemas de produção, da divisão social do trabalho e das estruturas político-econômico capitalistas, são suplantadas por reivindicações pela valorização positiva da diversidade cultural daquelas identidades, o que garante a continuidade das bases estruturais que geram e perpetuam a subalternidade econômica e política desses grupos. Nesse sentido, como afirma Barros "concretiza-se, portanto, o esvaziamento do potencial político da identidade, que passa a ter suas demandas organizadas para evitar problemas em relação ao mercado." (2024, p. 136)

A correspondência a significados ou intenções predefinidos provoca um esvaziamento do potencial crítico e poético das obras, conduzindo a resultados pictóricos limitados à ideia de representação ou de *legibilidade de uma imagem*, comumente planificada e/ou simplificada. Em outras palavras, onde o debate acerca da pintura se restringe a imagem por ela definida. Assim, as discussões de natureza técnica (os materiais e os modos de usá-los), formais (composição, luz, forma, etc.), processuais e conceituais (que não visam de forma direta tratar das questões que orbitam a problemática racial), acabam sendo comprimidas pelo discurso representativo racial, e o trabalho da imagem fica reduzido a narrar uma ideia e/ou valor previamente definido.

Antes de introduzir os artistas e as pinturas que serão o foco da análise aqui proposta, é preciso abordar o conceito de *espaço representacional negro* (English, 2007), que será a perspectiva pela qual observaremos as obras e a lente para identificar possíveis *evidências visuais*, elementos que nos ajudam a localizar conceitualmente e politicamente o grupo de pinturas que será analisado mais a frente.

O *espaço representacional negro* é como English chama o conjunto de expectativas e restrições que aprisionam obras produzidas por "artistas negros", que limitam as suas discussões aos aspectos relacionados à "experiência negra", como questões de identidade, trauma histórico, opressão ou resistência. O *espaço representacional negro* seria, portanto, uma construção social normativa/impositiva que define como as obras de artistas racializados devem ser ou parecer. Por operar desde uma perspectiva restritiva e homogeneizadora, desencoraja tanto procedimentos experimentais, seja no âmbito formal, conceitual ou subjetivo, quanto qualquer movimento para fora do *contorno racialista* que os pressupõem como uma expressão de "negritude".

Consequentemente, a crítica proposta por English estende-se tanto para a ideia de "artista negro": "[...] uma expressão nunca puramente descritiva, mas carregada de expectativas formais, discursivas e temáticas" (Muniz, 2024, p. 64) quanto para o conceito de "arte negra", que, para além de uma "[...] categoria puramente descritiva, tornou-se uma chave de compreensão e de produção, transformando-se em um contexto de leitura que sobredetermina as discussões e a própria prática artística" (Ibidem, p. 67).

As problemáticas limitantes que projetam expectativas formais e conceituais em trabalhos e práticas artísticas dá-se, também, pelo olhar exotizante imputado historicamente pela branquitude às produções de artistas que escapam da padronização identitária colonial que afirmou o "homem europeu" e sua cultura como régua. Por este motivo, o artista e curador Leandro Muniz[20] ironiza tal régua afirmando que "[...] ninguém faria uma exposição ou um livro sobre '"arte branca"', ainda que essa seja uma regra implícita, narcisicamente pactuada pela branquitude" (2024, p. 73). Mas não apenas isso: a problemática também se estende a

[20] Leandro Muniz (1993-) atua como artista e curador. Mestre em história, crítica e teoria da arte pela ECA-USP, onde pesquisou a obra do historiador da arte estadunidense Darby English, é formado em artes visuais pela mesma instituição. Atualmente, é curador assistente no MASP, e entre 2019 e 2021, foi repórter na revista seLecT. Foi curador das mostras 'Arte na moda: MASP Renner' (MASP, 2024), junto a Adriano Pedrosa, 'Sala de vídeo: Brook Andrew' (MASP, 2023), 'Sala de vídeo: Aline Motta' (MASP, 2022), 'Sala de vídeo: Melanie Smith' (MASP, 2022), 'Pulso' (Bica plataforma, 2021), 'Torrente' (Galeria Karla Osório, 2020), 'Esquadros' (Partilha, 2020), 'migalhas' (Galeria O Quarto, 2019), 'Lampejo' (Galeria Virgilio, 2019), 'Disfarce' (Oficina Cultural Oswald de Andrade, 2017), entre outras. Em 2022, apresentou a individual 'Domingo', na Casa de Cultura do Parque, em São Paulo, e já expôs em espaços e projetos como o Museu de Arte do Rio, Galeria Aura e DAP Londrina.

certas vertentes do ativismo negro e a uma determinada perspectiva política identitária representacional que, ao coagular seus discursos em imagens, podem acabar legitimando e perpetuando esse padrão arquetípico.

Indo além, é possível afirmar que este olhar redutor e exotizante acerca da produção de artistas tidos como dissidentes, em especial os de minoria racial, tem se tornado *modus operandi* na estrutura global de arte contemporânea. Caso, por exemplo, de outras "categorias descritivas", como "artista indígena", "artista mulher" e "artista queer ou LGBTQIA+"[21], que sofrem de questões similares, considerando as especificidades de seus marcadores sociais.

Retomando o pensamento de English, embora o historiador desenvolva o conceito de *espaço representacional negro* pensando, especificamente, no contexto estadunidense, seus sintomas — se considerarmos as diferenças estruturais e culturais — encontram alguma correspondência com a realidade brasileira. O historiador identifica a origem da questão como: "[...] o efeito de uma política de representação em curso desde que 'negritude' pôde ser proposta como o ponto de partida para um determinado modo ou tipo de representação artística" (English, 2007, p. 29, tradução nossa). Tal política se dá no contexto violentamente dividido das leis *Jim Crow*[22] nos Estados Unidos, onde a ideia de representatividade era, sobretudo, uma forma de assegurar direitos civis à população negra minoritária.

Assim, a ideia de representação acaba se tornando um modo de vida, uma questão de sobrevivência. Correlacionar "raça" e cultura tinha uma função fundamental de garantir/viabilizar direitos humanos básicos a essa parcela minoritária da população. Nesse contexto, a reivindicação por um lugar no campo da representação pictórica está diretamente conectada com a reivindicação de uma "cultura negra" e é parte de um movimento mais amplo de reparação histórica e compensação simbólica em que: "[...] a institucionalização da diferença era o modo predominante de organizar o conhecimento do mundo" (English, 2007, p. 46, tradução nossa), uma vez que viviam em um Estado determinado a negar este espaço de representação.

[21] A exemplo disso, poderia citar o programa Histórias do MASP. Segundo Amorim e Fabris (2026, p.1) "este programa articula exposições monográficas e um conjunto ampliado de atividades (seminários, publicações, oficinas, exibições, cursos, palestras e projetos externos) e culmina, ao final do ciclo, em uma grande mostra coletiva [...]. Desde 2016, o museu desenvolve esses ciclos temáticos com Histórias da infância (2016), Histórias da sexualidade (2017), Histórias afro-atlânticas (2018), Histórias das mulheres, Histórias feministas (2019), Histórias da dança (2020), Histórias brasileiras (2022), Histórias indígenas (2023), Histórias LGBTQIA+ (2024), Histórias da ecologia (2025) e Histórias latino-americanas (2026)."

[22] As leis Jim Crow foram um conjunto de legislações segregacionistas que institucionalizaram a discriminação racial contra pessoas lidas como negras nos Estados Unidos, especialmente no sul escravagista, entre o final do século XIX e meados do século XX.

Como consequência dessa política no pensamento contemporâneo, as manifestações artísticas produzidas pela população negra passaram a ser assimiladas pelo público geral como algo invariavelmente político/representativo. Compreender o processo histórico que fundamentou a criação do *espaço representacional negro* nos ajuda a pensar por que o debate acerca de obras de arte de "artistas negros" raramente é centrado nos objetos e seus aspectos formais ou em suas práticas artísticas, mas: "Em vez disso, ela é quase sempre generalizada, constantemente convocada a comprovar sua representatividade (ou a justificar sua suposta ausência) e incumbida de funcionar como vitrine de uma "cultura de origem" abstrata e imutável." (English, 2007, p. 7, tradução nossa).

English também nos fala do papel de cumplicidade que nós, artistas, temos na construção de *espaços representacionais negros arquetípicos*, quando nossas produções correspondem aos *contornos racialistas* impostos pelo *espaço representacional negro.* Fazendo uma analogia à ideia de sociedade (p. 10), ele aponta que, ao responder às expectativas das formas e ideias preestabelecidas a respeito da arte produzida por "pessoas negras", os membros dessa "sociedade", que já partilham línguas, costumes, modos e práticas, firmam um acordo tácito sobre honrar essas limitações identitárias, em vez de deixar claro seus limites ou mesmo de tensioná-los.

Em minhas análises considero os "sintomas" institucionais que incorporam e sustentam tal perspectiva, o que favorece a produção de pinturas *transparentes*, ou seja, facilmente capturadas pelos discursos de valorização da diferença ou de uma espécie de ativismo político. Nesse sentido, o termo *transparente* não é apenas um adjetivo/qualificador, mas a estrutura de um regime de visualidade e visibilidade tal qual aponta Emmanuel Alloa (2022) em *Um novo Transparentoceno?*, descrevendo suas principais características:

> [...] ela tem *amplitude* (abrangendo domínios vastos, com múltiplas sobreposições e definições às vezes conflituosas); tem *atratividade normativa* (isso pode ser atribuído à sua conotação positiva); tem *implicação de consenso* (diluindo, obscurecendo ou mesmo negando inquietações tradicionais das ciências sociais como conflitos de interesses e lógicas); e, por último, mas não menos importante, ela pode ser *vendida globalmente* (ao ser bem conhecida e estar em voga entre os mais diversos públicos) (Alloa, 2022, p. 32).

Assim, a *transparência* torna-se um sinônimo de positividade, uma espécie de verniz moralizante que garante às instituições e aos sujeitos qualidades como a imparcialidade, a neutralidade e o progressismo. Dessa forma, como Alloa afirma: "[...] é extremamente difícil

se posicionar contra a transparência" (2022, p. 32), já que ela se coloca como uma postura consensual ligada a preceitos positivos e universalizantes — democrática, progressista.

Alloa continua afirmando que:

> Como resultado disso, os regimes de transparência geralmente levam a um aumento da segmentação e da compartimentação, em que a farsa da visibilidade total reduz significativamente a maioria dos prospectos de ação e das perspectivas de mudança. De forma paradoxal, em vez de provocar uma transformação, a transparência gera conformidade (Ibidem, p. 87).

Nesse sentido, é possível compreender como as *pautas identitárias*, ao operarem prioritariamente sob um regime de visibilidade, ao invés de produzir transformações, tendem a reforçar estruturas já existentes, cristalizando as identidades que buscam afirmar. Ao se consolidarem em imagens e signos reconhecíveis, essas identidades podem ser incorporadas pelos próprios regimes representacionais que historicamente as produziram, limitando seu potencial crítico e transformador. Dessa forma, a visibilidade plena — *transparência* — não necessariamente desestabiliza as estruturas de poder, mas reitera as classificações raciais previamente estabelecidas, contribuindo para a estabilização de identidades racializadas em uma estrutura que as produz e as organiza.

Como pintor e sujeito racializado, me vi implicado de forma direta e indissociável nos contornos que o debate acerca da pintura contemporânea brasileira estava tomando, por identificar como estas problemáticas — não apenas a leitura limitante sobre os trabalhos, mas também a adoção de um certo tipo de representação e discurso por parte dos artistas — têm influenciado diretamente o cenário da arte contemporânea local, regional, nacional e, também, modelado os olhares sobre a arte produzida por pessoas alvo de racialização, inclusive em trabalhos que não intentam discutir a ideia de "raça" e suas problemáticas subjacentes. Logo, é possível identificar correspondências entre as teses de English e o contexto produtivo e institucional da arte contemporânea brasileira. Desse modo, o aporte teórico formulado pelo historiador norte-americano nos ajuda a localizar e a complexificar padrões pictóricos aplicados no contexto brasileiro, nos permitindo não apenas situar esses modos de fazer, mas também aprofundar a investigação sobre seus desdobramentos.

Para dar início a discussão, apresento trabalhos de artistas distintos, que vivem e trabalham na região sudeste (mais especificamente o eixo Rio-São Paulo). São eles Aline Bispo[23] (São Paulo, 1989-), Elian Almeida[24] (Rio de Janeiro, 1994-), Manuela Navas[25]

[23] Veja mais sobre a artista em: https://alinebispo.art/ Acesso em 22 jan. 2026.
[24] Veja mais sobre o artista em: https://nararoesler.art/artists/90-elian-almeida/ Acesso em 22 jan. 2026.
[25] Veja mais sobre a artista em: https://janainatorres.com.br/artistas/manuela-navas/ Acesso em 22 jan. 2026.

(Jundiaí, 1996-), Maxwell Alexandre[26] (Rio de Janeiro, 1990-), O Bastardo[27] (Mesquita, 1998-) e Wallace Pato[28] (Rio de Janeiro, 1994-)[29].

Figura 3. Aline Bispo, *Maria II,* 2024 (Acrílica, folha de ouro e miçangas sobre tela, 170 X 150,4 x 4 cm)



Fonte: Luis Maluf Galeria. Disponível em: https://luismaluf.com/en/portfolio/aline-bispo/. Acesso em 05 jan 2026.

[26] Veja mais sobre o artista em: https://www.maxwellalexandre.faith/ Acesso em 22 jan. 2026.

[27] Veja mais sobre o artista em: https://www.agentilcarioca.com.br/artists/152-o-bastardo/ Acesso em 22 jan. 2026.

[28] Veja mais sobre o artista em: https://www.mitregaleria.com/artistas/wallace-pato?lang=pt-br Acesso em 22 jan. 2026.

[29]Ao longo desta pesquisa, estabeleci contato com a produção de diversos artistas cujas obras apresentam aproximações temáticas, formais e discursivas com o grupo aqui analisado, abrangendo inclusive diferentes regiões do país. Ainda assim, optou-se por concentrar a análise nestes seis artistas, levando em consideração a ampla circulação de seus trabalhos e o reconhecimento de suas produções no âmbito de instituições, galerias e outras instâncias do sistema de arte.

Figura 4. Elian Almeida, *Beatriz do Nascimento (Vogue Brasil)*, 2021, (tinta acrílica sobre tela, 121 x 101 x 4 cm).



Fonte: Galeria Nara Roesler. Disponível em: https://nararoesler.art/artists/90-elian-almeida/. Acesso em 24 de jul. 2025.

Figura 5. Manuela Navas, *reencontro e cuidado / o concreto evapora, inunda o tempo presente*, 2023, óleo sobre tela, 80 x 50 cm.



Fonte: Instagram de @navas_manuela. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CtHV4ZgLx1X/?img_index=4. Acesso em 24 de jul. 2025.

Figura 6. Maxwell Alexandre, *Meus manos, minhas minas, meus irmãos, minhas irmãs e meus cães, da* série *"Pardo é Papel"*, 2018, 320 x 476 cm.



Fonte: Prêmio PIPA. Disponível em: https://www.premiopipa.com/maxwell-alexandre/. Acesso em 24 de jul.

2025.

Figura 7. O Bastardo, *As bailarinas* - série *my black utopia*, 2024, óleo sobre linho, 160 x 120 cm.



Fonte: Instagram de @o_bastardo. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DAyInCjvxr8/?img_index=1. Acesso em 24 de jul. 2025.

Figura 8. Wallace Pato, *Debaixo da tamarineira*, 2022, óleo sobre tela, 200 x 260 cm.



Fonte: Instagram de @wallace.pato. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C_rBu8bJH0A/. Acesso em 24 de jul. 2025.

O que me instiga nesses trabalhos, vendo-os assim, interpolados é como esses artistas, de contextos distintos, mas que tratam de questões similares em suas produções (a "representação do sujeito negro na pintura"), chegaram a soluções pictóricas e representacionais tão semelhantes?[30] Além disso, continuo: o que faz com que essas produções particularmente similares atinjam uma relativa relevância institucional, e, consequentemente, um certo sucesso no mercado?

A partir desses questionamentos, me interessa, sobretudo, problematizar como suas imagens/narrativas, temas e técnicas/processos impactam a sua recepção mercadológica e institucional.

As pinturas acima podem ser categorizadas, grosso modo, nos gêneros retrato (fig. 3, 4 e 7) e retrato de grupo, aqui, de uma dada "sociabilidade negra" (fig. 5, 6 e 8).

O gênero do retrato, consolidado no cânone da história da pintura, é aqui utilizado em uma chave da valorização pela representação. Mesmo que os trabalhos não necessariamente

[30]É importante salientar que a produção desses artistas não se restringe a esse tipo de representação, e que não se pretende reduzir suas pesquisas ou obras a um único recorte. O que nos motivou a selecionar essas pinturas foram suas correspondências temáticas, discursivas e formais. Convido os leitores a se aprofundarem na produção desses artistas por meio dos links indicados para seus sites e/ou portfólios.

incorporem estes ideais com clareza em sua visualidade, por se tratarem de representações simplificadas e padronizadas de sujeitos isolados em uma não-espacialidade constituída por manchas de cores, tais ideais estão atrelados aos discursos que os artistas — ou seus interlocutores — articulam em torno de suas práticas, como veremos a seguir. A ideia de uma "sociabilidade negra", atua em consonância a esse discurso. Nestas pinturas (fig. 5, 6 e 8), vemos cenas ligadas a um trançado de cabelo e cenas festivas, celebrativas.

Nos seis trabalhos apresentados (fig. 3, 4, 5, 6, 7 e 8) é possível perceber um padrão estético arquetípico: a figura de um sujeito negro de pele escura sem rosto (fig. 9). A anulação da face das figuras representadas é parte importante para pensarmos as aproximações entre os aspectos do ativismo identitário (racial), as demandas sociais, mercadológicas e a produção de arte contemporânea brasileira. Um indivíduo destituído de sua face, pode, em certa medida, representar a ideia de um "todo"?

Figura 9. Detalhe dos "rostos" nas seis pinturas.



Fonte: Montagem do autor, 2026.

Essa pintura que reduz de forma padronizada as feições de pessoas negras, reforça, também, uma ideia de dessubjetivação que condensa experiências pessoais a suposições racialistas, que objetivam determinar comportamentos e sensibilidades "próprios" ou "característicos" da vivência como sujeito racializado. Poderíamos dizer que a figura se torna um totem de representação de toda uma ideia de "raça", a tematização acerca de um "negro ideal", deste modo, reforçando a naturalização "[...] do sistema racial, da ideia sub-reptícia de uma noção biologizante de raça que se converte em cultura e cristaliza comportamentos, lugares sociais e posições de poder" (Muniz, 2024, p.68). Essa generalização expressa não apenas nas características formais dos trabalhos, mas também na forma como o mercado e as

instituições assimilam produções particularmente semelhantes e reproduzem discursos totalizantes. Pensando com Douglas Barros esse padrão arquetípico, é como se, na simplificação e essencialização da figura, o estereótipo se tornasse a "[...] expressão de um anseio de que o corpo seja enquadrado na identidade buscada" (2024. p. 166).

Além disso, os elementos compositivos e formais dos trabalhos também se correspondem. Na composição, vemos a ausência da delimitação de um espaço onde fosse possível inscrever e localizar as figuras. Os fundos/ambientes foram substituídos: em alguns casos por uma cor sólida, noutros por padronagens ou manchas de cor. Pode-se também notar a predominância de tons terrosos, amarelos e vermelhos, distribuídos, em suma, por pinceladas geometrizadas — *hard edge*[31] —, que causam uma espécie de achatamento e planificação. Além disso, percebe-se o uso de cores sólidas, saturadas, com aspecto de "direto do tubo", em diversas áreas das composições.

No caso de *Maria II* (fig. 3), observa-se um vermelho intenso e plano, sem marcas de pinceladas aparentes, que recorta a figura e cobre o restante da superfície pictórica (fig. 10).

Figura 10. Detalhe de *Maria II*, de Aline Bispo. 2024, Acrílica, folha de ouro e miçangas sobre tela, 170 X 150,4 x 4 cm.



Fonte: Montagem do autor (2026)

Em *Beatriz do Nascimento (Vogue Brasil)* (fig. 4), pinceladas *hard edge* horizontais e verticais, em tons ocres e oliváceos, além de uma pequena faixa em branco acinzentado na

[31] O termo *hard edge* é utilizado para descrever pinceladas delimitadas com contornos nítidos em contraste com gestualidades expressivas ou superfícies esfumaçadas.

extremidade direita, compõem o fundo (fig. 11). Lê-se com certa dificuldade a palavra *Vogue*, posicionada bem acima da figura.

Figura 11. Detalhe de *Beatriz do Nascimento (Vogue Brasil)*, de Elian Almeida. 2021, tinta acrílica sobre tela, 121 x 101 x 4 cm.



Fonte: Montagem do autor (2026)

Nos trabalhos *Reencontro* e *Cuidado / o concreto evapora, inunda o tempo presente* (fig. 5), *As bailarinas – série My Black Utopia* (fig. 7) e *Debaixo da tamarineira* (fig. 8), observa-se a sugestão de um espaço, sobretudo a partir da presença de móveis dispostos na composição, que, juntamente com as figuras, estruturam a cena. No primeiro caso (fig. 5), além da cadeira onde se encontra a figura central da pintura, há uma perspectiva insinuada na porção inferior da composição, construída por linhas diagonais que convergem para o centro (fig. 12).

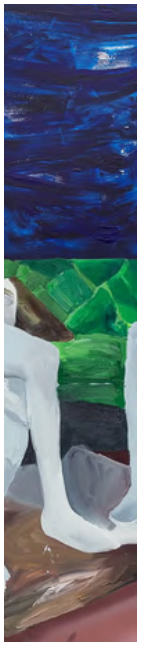
Figura 12. Detalhe de *reencontro e cuidado / o concreto evapora, inunda o tempo presente*, de Manuela Navas. 2023, óleo sobre tela, 80 x 50 cm.



Fonte: Montagem do autor (2026)

No segundo (fig. 7), destaca-se um sofá esverdeado na região central da pintura. Na parte inferior, surgem formas geométricas pouco definidas, elaboradas por pinceladas de tratamentos distintos — ora mais expressivas, ora mais chapadas — em tons de branco, rosado e amarronzado. Já na porção superior, pinceladas irregulares em um azul intenso alternam momentos mais opacos e outros mais transparentes, aspecto característico da produção do artista (fig. 13).

Figura 13. Detalhe de *As bailarinas – série My Black Utopia*, de O Bastardo. 2024, óleo sobre linho, 160 x 120 cm.



Fonte: Montagem do autor (2026)

Por fim, no terceiro trabalho (fig. 8), uma mesa com uma toalha branca também divide a cena ao meio, e o espaço é indefinido. Na parte inferior, vemos um chão amarronzado que escurece de baixo para cima, criando uma certa profundidade, e, na parte superior, um cinza esverdeado chapado, com folhas estilizadas quase simétricas do lado esquerdo e direito (fig. 14).

Figura 14. Detalhe de, *Debaixo da tamarineira*, de Wallace Pato. 2022, óleo sobre tela, 200 x 260 cm.



Fonte: Montagem do autor (2026)

Especificamente em *Meus manos, minhas minas, meus irmãos, minhas irmãs e meus cães* (fig. 6), o fundo é preenchido pela padronagem característica das piscinas Capri[32] (fig. 15): um grafismo que representa ondas e que se tornou uma espécie de assinatura do artista, que utiliza não apenas esse grafismo como elemento compositivo em suas obras, mas, em outros casos, a própria lona da piscina como suporte.

Figura 15. Detalhe de *Meus manos, minhas minas, meus irmãos, minhas irmãs e meus cães, da* série *"Pardo é Papel",* de Maxwell Alexandre, 2018, 320 x 476 cm.



Fonte: Montagem do autor (2026)

[32] Além de empregar sua padronagem característica e a própria lona das piscinas como suporte pictórico, o artista também incorpora as piscinas em si como elementos constitutivos de trabalhos instalativos, como em *Encruzilhada*, obra na qual quatorze piscinas Capri, de dimensões variadas, ocuparam o pátio do Paço Imperial, no Rio de Janeiro. Disponível em: https://www.maxwellalexandre.faith/encruzilhada Acesso em 22 jan 2026.

A similaridade entre esses trabalhos não se dá somente em sua temática, ou na maneira como essas figuras são estruturadas, despidas de um rosto particular, mas também no tratamento formal aplicado na fatura da pintura.

Apesar dos trabalhos serem produzidos com técnicas diferentes — ora com uso da tinta acrílica, ora com o uso de tinta a óleo —, não se diferenciam em sua visualidade. Não é proposto nessas pinturas a manipulação do material para extrair dele suas especificidades e possibilidades, como, por exemplo, a plasticidade da tinta acrílica que proporciona de transparências aguadas a camadas espessas na fatura, ou as quase infinitas possibilidades da tinta a óleo, como a *velatura*[33], o *impasto*[34], o *sfumato*[35] ou as interações entre seus pigmentos, variando entre opacos, semitransparentes e transparentes, para citar alguns. Nesses trabalhos, a pintura serve como meio/linguagem para produzir imagens que representem um "sujeito negro universal". Não parece haver um interesse claro em explorar a pintura junto à sua própria materialidade.

Essas pinturas que aparentam ser *alla prima*[36], ou seja, feitas em uma só sessão, apontam, talvez, para um certo imediatismo de demanda mercadológica com obras que representam esse tipo de imagem. Aliado a isso, podemos pensar também, nas novas demandas das dinâmicas das redes sociais — que funcionam como uma espécie de anexo ao circuito de arte — onde o fluxo de postagens tem de ser intenso para manutenção da relevância do perfil e, consequentemente, do indivíduo. Como consequência disso, penso também em que medida a planaridade dessas pinturas, de alguma forma, correspondem à principal forma de fruição dessas obras, mediadas por fotografias e vistas pela tela de um *smartphone*. Indo além, também me questiono até que ponto suas similaridades temáticas e formais não são ditadas também por um algoritmo, que regula quais imagens irão circular, favorecendo as de fácil legibilidade, ou seja, *transparentes,* dessa forma, determinando um novo regime de visualidade.

É claro, existem práticas distintas entre as obras. No caso do trabalho de Bispo (fig. 3), por exemplo, há a aplicação de folha de ouro e de miçangas sobre a tela, ou no caso de

[33] A velatura é uma técnica usada para criar camadas translúcidas de cor. Ela permite que as camadas inferiores permaneçam visíveis, criando um efeito de profundidade e suavidade nas transições de cor.

[34] Aplicação espessa de tinta, usando pincel ou espátula, de modo que a superfície fique texturizada e tridimensional.

[35] Técnica desenvolvida durante o Renascimento que consiste em criar transições suaves entre tons e cores, eliminando contornos nítidos para produzir efeitos de atmosfera, profundidade

[36] Também conhecida como "molhado sobre molhado", é uma técnica na qual o artista aplica a tinta em uma única camada, sem esperar que as camadas anteriores sequem.

Alexandre (fig. 6) que utiliza o papel pardo como suporte, e seu tom amarelado como cor na construção da pintura.

Destaca-se também a diferença entre o referencial imagético de cada um dos artistas: Aline Bispo "[...] cria ilustrações, onde figurações de ícones religiosos, encontram elementos da natureza e símbolos políticos [...]"[37]. Elian Almeida "[...] recupera elementos do passado, imagens, narrativas e personagens – oficiais e extra oficiais –, de modo a contribuir para o fortalecimento e divulgação da historiografia afro-brasileira."[38]

Manuela Navas "[...] entrelaça memórias familiares e fabulação, criando composições que transitam entre o íntimo e o universal [...]"[39]. Maxwell Alexandre, nos trabalhos da série "Pardo é Papel" (2018-), "[...] retrata em sua obra uma poética urbana que passa pela construção de narrativas e cenas estruturadas a partir de sua vivência cotidiana pela cidade e na Rocinha [...]"[40]

O Bastardo constrói um repertório visual composto por "personagens negras, célebres ou anônimas [...]"[41]. Wallace Pato tem as "[...] vivências e manifestações populares do subúrbio carioca e dos sertões brasileiros"[42] como referencial imagético em sua obra.

Apesar de suas práticas distintas, os discursos compartilham entre si uma perspectiva essencializada com ênfase na representação de figuras negras, ou, de um modo geral, de uma "cultura negra". Essas similaridades se manifestam também nas características formais das pinturas. A centralidade na questão da representação — ou na representatividade — e da narrativa, confere à pintura a propriedade de uma ferramenta, um meio para construir imagens, assim recalcando seus aspectos processuais e materiais.

Dessa forma, o trabalho produzido por um artista racializado perde sua *opacidade*[43], minando suas possibilidades múltiplas de interpretação, limitando-se a uma narrativa

---

[37] Excerto da mini-bio da artista. Disponível em: https://alinebispo.art/perfil/ Acesso em 22 jan. 2026.

[38] Excerto da mini-bio do artista. Disponível em: https://nararoesler.art/artists/90-elian-almeida/ Acesso em 22 jan. 2026.

[39] Excerto da mini-bio da artista. Disponível em: https://janainatorres.com.br/artistas/manuela-navas/ Acesso em 22 jan. 2026.

[40] Pardo é Papel - Museu de Arte do Rio – MAR. Disponível em: https://museudeartedorio.org.br/publicacoes/pardo-e-papel/ Acesso em 22 jan. 2026.

[41] O Bastardo: O Retrato do Brasil é Preto**.** Disponível em: museudeartedorio.org.br/programacao/o-bastardo-o-retrato-do-brasil-e-preto/ Acesso em 22 jan. 2026.

[42] Excerto da minibio do artista. Disponível em: https://www.mitregaleria.com/artistas/wallace-pato?lang=pt-br Acesso em 22 jan. 2026.

[43] O conceito de opacidade, formulado por Édouard Glissant, reivindica o direito à diferença sem a necessidade de ser compreendida ou traduzida segundo parâmetros universalizantes. Em oposição à transparência exigida pelas lógicas coloniais, a opacidade afirma a legitimidade do incompreensível como forma de resistência e

transparente, já predeterminada e reforçada pelo sistema da arte e seus agentes. E aqui reside um dos grandes perigos que esse padrão recorrente apresenta: a diluição completa de uma noção de identidade que não seja pautada pela ideia biologizante de "raça", produtora de diferenças.

Vejamos como se situam ou são situados os artistas, com ênfase na descrição de suas pesquisas e práticas, além dos desejos e intenções que orientam a realização de suas obras.

Aline Bispo afirma que sua

> [...] prática investiga temas que atravessam a formação sociocultural do Brasil a partir do violento encontro entre europeus e africanos. O sincretismo emerge como abordagem dos efeitos da miscigenação, permeando o trabalho da artista de elementos visuais comuns, mas com diferentes significados, ao cristianismo e às religiões de matriz afro-diaspórica. A espiritualidade se faz presente mesmo nos elementos da natureza, cuja importância ritual, como cura e alimento, está baseada em conhecimentos ancestrais (Bispo, s.a., s.p.).[44]

Em entrevista[45] para o site *FFW*[46], O Bastardo afirma:

> Eu quero que um moleque preto entre num museu e veja meu trabalho, essas figuras, e que eu quebre essas distâncias que são colocadas entre ele e lugares em que ele poderia se imaginar na vida, que poderia ser ele ali (O Bastardo *apud* Mariotti, 2021, s.p.).

Já na biografia[47] de Elian Almeida, presente no site da Galeria Nara Roesler[48] que o representa comercialmente, um texto sem autoria declarada, o apresenta como um

> [...] expoente de uma nova geração de artistas produtores de objetos e imagens que reivindicam protagonismo para agentes e corpos usualmente marginalizados em nossa sociedade e na tradição da arte. Com uma abordagem decolonial, seu trabalho se debruça sobre a experiência e performatividade do corpo negro na sociedade contemporânea (Roesler, s.a., s.p.).

Manuela Navas também é apresentada de uma forma similar, com texto curatorial de Carolina Rodrigues afirmando que seu fazer artístico é:

> [...] fundamentado entre técnicas de pintura, fotografia e xilogravura, cujas temáticas principais são os corpos negros, o feminino e o maternar, seja em retratos

existência. In: GLISSANT, Édouard. "Pela opacidade". Tradução de Henrique de Toledo Groke e Keila Prado Costa. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, n. 1, p. 53–55, 2008.

[44] Disponível em: https://alinebispo.art/sperfil/ Acesso em 22 jan. de 2026.

[45] MARIOTTI, Augusto. "O Bastardo: "Cresci ouvindo que gente como eu não podia fazer arte"". Disponível em: https://ffw.com.br/noticias/moda/o-bastardo-cresci-ouvindo-que-gente-como-eu-nao-podia-fazer-arte/ Acesso em 21 maio de 2025.

[46] Lançado em 2009, o site *FFW (Fashion Forward)* é uma plataforma digital brasileira dedicada à cobertura de moda, comportamento e cultura, com foco em tendências, entrevistas e análises do setor. Disponível em: https://ffw.com.br/sobre/ Acesso em 23 jul. 2025.

[47] Disponível em: https://nararoesler.art/artists/90-elian-almeida/ Acesso em 21 maio de 2025.

[48] Fundada em 1989 por Nara Roesler, a galeria que leva seu nome consolidou-se como uma das principais galerias de arte contemporânea do Brasil, reconhecida por desempenhar um papel fundamental na promoção e internacionalização de seus artistas. Disponível em:<https://nararoesler.art/about/> Acesso em 23 jul. 2025.

> ou cenas cotidianas, sendo os indivíduos afro diaspóricos, a existência como mulher e a reflexão nos entornos da maternidade, a base do seu trabalho, a partir de um olhar decolonial e afetivo[49] (Rodrigues, 2025, s.p.).

Além das correspondências visuais e temáticas entre as obras, essa convergência também se manifesta nos discursos, especialmente no enfoque dado à representação de corpos negros e à adoção de uma "perspectiva decolonial", apresentada também de forma generalizante, sem considerar as diferentes linhagens e contextos dessa discussão[50]. Esta abordagem que visa a pintura como uma espécie de ferramenta de reparação frente às injustiças sociais, econômicas e simbólicas impostas pela problemática racial e seus desdobramentos, também aparece na fala de Wallace Pato. Em entrevista[51] ao *Estado de Minas*[52], em ocasião de sua exposição individual *Dignidade como utopia*, na Mitre Galeria[53] (Belo Horizonte, 2023) o artista declara:

> Minha investigação começa nas margens do país, até porque eu nasci em uma. Minha obra passeia por essas margens, seja o sertão nordestino ou o subúrbio carioca. Não há um lugar específico. A margem inteira é o foco, todo lugar onde habita o povo preto e pobre do país (Pato *apud* Barbosa, 2023, s.p.).

Trago esses excertos das falas dos artistas[54] para nos auxiliar a pensar como essas pinturas são articuladas discursivamente pelos próprios artistas ou seus representantes, nos dando aporte para refletir, juntamente com suas imagens, os interesses e assuntos presentes em suas práticas. Nota-se, por exemplo, a ausência de qualquer menção a procedimentos técnicos e/ou processuais: a ênfase recai constantemente sobre o tema.

---

[49] RODRIGUES, Carolina. "Manuela Navas — Tudo é sonho / improviso impermutável e a impossibilidade de ser". Disponível em: https://revistaphilos.com/manuela-navas-tudo-e-sonho-improviso-impermutavel-e-a-impossibilidade-de-ser/ Acesso em 27 jun. de 2025.

[50] O debate decolonial consolidou-se a partir dos anos 1990, centrado na crítica à persistência do colonialismo nas estruturas globais de poder, conhecimento e identidade. Dentre os teóricos que discutem a questão destacam-se Aníbal Quijano (Peru, 1930-2018), Walter Mignolo (Argentina, 1951-) e Gayatri Chakravorty Spivak (Índia, 1942-).

[51] BARBOSA, Daniel. "Wallace Pato, artista carioca que traz a margem para o centro, expõe em BH". Disponível em: *https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2023/08/03/interna_cultura,1540030/wallace-pato-artista-carioca-que-traz-a-margem-para-o-centro-expoe-em-bh.shtml* Acesso em 27 jun. de 2025.

[52] Fundado em 1928, o *Estado de Minas* é um jornal de circulação diária com sede em Belo Horizonte, Minas Gerais. Cobre temas de política, economia, cultura e sociedade em âmbito regional e nacional. Disponível em: https://www.em.com.br/ Acesso em 24 jul. de 2025.

[53] A Mitre Galeria foi fundada em 2023 por Rodrigo Mitre, em Belo Horizonte (MG), com foco na promoção de práticas artísticas contemporâneas e na representação de artistas de diferentes gerações e contextos. Disponível em: https://www.mitregaleria.com/info Acesso em 24 jul. de 2025.

[54] Tratarei das declarações feitas por Maxwell Alexandre mais a frente, quando discutiremos sua série *Pardo é Papel* (2018-).

Essas falas localizam os trabalhos em uma perspectiva que visa, a partir da figuração, compensar a ausência representacional de corpos alvos de racialização no campo da pintura[55] e reivindicam uma espécie de justiça social que, consequentemente, busca reconstruir um imaginário positivado de possibilidades destinadas às pessoas racializadas.

Dessa maneira, a *pele da pintura* destas obras é envolta por signos e narrativas que reencenam as expectativas racialistas impostas sobre corpos racializados. Tais pinturas, ao invés de tensionar as noções acerca do que pode vir a ser um trabalho de arte feito por um artista cuja pele é negra, ou mesmo de repensar noções de "raça", correspondem de forma direta a narrativa da valorização da diferença referente a grupos sociais dissidentes.

Édouard Glissant[56] (1928-2011) pode nos ajudar a pensar sobre a exigência por *transparência* que culmina nessas pinturas. O que elas parecem fazer, é tornar visível, isto é, compreensível, a ideia de uma identidade racial, ou seja, de se afirmar a partir da diferença.

Glissant, em seu texto "Pela opacidade"[57] (publicado originalmente em 1990) afirma que surge da perspectiva do pensamento ocidental a necessidade de ser entendido, compreendido, para assim, ser aceito. Nesse processo, é essencial a redução de suas complexidades, ou nos termos do autor, de sua *densidade*. O problema do paradigma da aceitação reside no fato de que ele instaura uma relação hierarquizante ancorada em uma norma, assim, as diferentes formas de existência são incorporadas (ou toleradas) dentro de seu sistema (Glissant, 2008, p.53).

Olhando novamente para o grupo de pinturas apresentado anteriormente (fig. 3, 4, 5, 6, 7 e 8) a partir desta perspectiva, é possível reconhecermos certa correspondência aos apontamentos de Glissant. A simplificação e achatamento das formas, a anulação de um rosto particular e a *transparência* nos discursos que pretendem representar uma "cultura negra essencial" podem sugerir uma inclinação à inteligibilidade ou à busca por uma compreensão unívoca dessas pinturas. Para ser aceito, é preciso antes ser entendido. Para tanto, é preciso reduzir. A compreensão é um *gesto de fechamento* (Ibidem, p. 54).

[55] Nota-se nesse discurso um grave anacronismo que ignora a história e importância de artistas como Artur Timóteo da Costa (1882-1922) e Heitor dos Prazeres (1898-1966).

[56] Nascido em Sainte-Marie, na Martinica, é autor de uma extensa obra, entre ensaios filosóficos, romances, poesia e teatro.

[57] Também traduzido como "Para a opacidade", no livro *Poética da Relação*, publicado pela editora Bazar do Tempo, 2021. Tradução por Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira, com revisão técnica de Caio Oiticica e prefácio de Ana Kiffer e Edimilson de Almeida Pereira.

O autor então, após diagnosticar esse direcionamento a uma transparência total, propõe uma ideia radical que visa eliminar a própria escala hierarquizante. A proposição a um direito à opacidade, visa "[...] a subsistência em uma singularidade não redutível" (Ibidem, p. 53).

A partir da ideia de *opacidade,* o processo de outrização ou de cristalização de identidades rígidas seriam abolidos. O pensamento dualista deixaria de fazer sentido, pois, as "opacidades podem coexistir, confluir, tramando os tecidos cuja verdadeira compreensão levaria à textura de certa trama e não à natureza dos componentes" (Ibidem, p. 53).

Assim, as identidades não seriam mais confundidas na "[...] transparência preconcebida de modelos universais" (Ibidem, p. 55), ou essencializadas. Elas seriam produzidas pelos próprios indivíduos na vivência da relação, em um caos propositivo, que rejeita verdade absolutas, imutáveis. Desse modo, a relação entre os indivíduos dispensaria a ideia de um "outro" a ser compreendido, mas se daria *com* a opacidade do outro, reconhecendo-a.

Ou, como sugere Alloa sobre essa "[...] busca neurótica por [...] identidades inconfundíveis, unívocas e inabaláveis [...]" (2022, p. 100), é preciso "[...] abrir espaço para a existência de forças conflitantes, e às vezes contraditórias [...]" (Ibidem, p. 100), sendo uma das possibilidades de se criar transformações. Quando diferentes sentidos ou camadas coexistem e se sobrepõem, nenhum deles permanece totalmente fixo. Em vez disso, seus limites tornam-se instáveis e passam a ser continuamente renegociados. Essa instabilidade abre um campo de indeterminação, no qual o significado não está previamente dado, mas permanece em constante reformulação.

Há um desejo genuíno desses artistas de que seus trabalhos, a partir do reconhecimento da diferença, transformem a realidade material e reconfigurem o cenário nacional, sobretudo no campo das artes visuais, ainda notavelmente racista e classista. De certo modo, observa-se um avanço no fato de que essas discussões têm se tornado pautas centrais para repensar o cenário da arte contemporânea brasileira, anteriormente marcado pelo silenciamento sistemático no protagonismo do debate dessas questões, ou seja, os sujeitos tratados antes como meros temas pela história da arte, são agora agentes que disputam lugares hegemônicos nas narrativas vigentes.[58]

É importante também pensarmos, no entanto, em como esse reconhecimento simbólico baliza e restringe ideias acerca da produção de artistas racializados, além de ser

[58] A respeito desse debate, ver *Negros na piscina: arte contemporânea, curadoria e educação*, organizado por Diane Lima (São Paulo: Fósforo Editora, 2024).

profundamente estruturado por uma demanda mercadológica decorrente de um novo nicho de mercado.

Em 2020, o projeto Negrestudo[59] fez um levantamento da relação de artistas de vinte e quatro das principais galerias de arte da cidade de São Paulo, e os dados[60] foram perturbadores. Dos 619 nomes levantados pela pesquisa, apenas quarenta e seis pessoas não eram brancas. Destas, vinte e sete são pessoas negras – vinte e três homens e quatro mulheres; catorze são pessoas asiáticas – nove homens e cinco mulheres; quatro são pardas – todos homens; e apenas uma pessoa é indígena. Esses dados escancaram o violento déficit de artistas (e outros agentes) racializados no cenário artístico nacional, num país majoritariamente negro e mestiço. De lá pra cá, muito mudou no circuito e mercado[61], que agora adota um modelo que "[...] performa perspectivas e práticas decoloniais" (Jordão, 2024, p. 306).

Dito isso, destaco dois pontos importantes que podem nos ajudar a pensar de forma mais profunda a questão. Em que medida filtrar a produção pictórica por uma certa perspectiva ativista não condiciona os trabalhos em um lócus reducionista e generalista? Ou, como, a partir de pinturas figurativas, é possível abarcar toda a complexidade contida em um indivíduo ou grupo social?

O primeiro, condiciona a imagem do artista a de um "justiceiro social", uma figura que se posiciona como porta-voz dos sujeitos subalternizados, pleiteando para si a responsabilidade de enunciar suas experiências e reivindicações por meio da prática artística. O segundo refere-se a uma generalização imagética e comportamental acerca de indivíduos

---

[59] Dispositivo de pesquisa, produção e catalisação de arte decolonial idealizado por Alan Ariê. Disponível em:<https://www.instagram.com/negres.tudo/> Acesso em 21 maio de 2025.

[60] ARIÊ, Alan. "Negrestudo: mapeamento de artistas representades pelas galerias de arte de São Paulo**."** Disponível em*:* https://projetoafro.com/editorial/artigo/negrestudo-mapeamento-artistas-representades-pelas-galerias-de-arte-de-sao-paulo/ Acesso em 21maio de 2025.

[61] Como alguns exemplos desta mudança, podemos destacar:
A curadoria da 60ª Bienal de Veneza, feita por Adriano Pedrosa, primeiro latino-americano a ocupar a função nos 130 anos de história da Bienal. Com o título "estrangeiros por toda parte", Pedrosa expande a ideia de estrangeiro e desdobra-o em "queer, forasteiro e indígena". (Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2024/04/16/numa-italia-com-a-extrema-direita-no-poder-sera-que-o-brasileiro-adriano-pedrosa-vai-conseguir-salvar-a-bienal-de-veneza.ghtml Acesso em 23 fev. 2026)
Ainda sobre a 60ª Bienal de Veneza, a curadoria do pavilhão brasileiro foi composta por três artistas indígenas, sendo eles Arissana Pataxó, Denilson Baniwa e Gustavo Caboco Wapichana, algo também inédito. (Disponível em: https://almeidaedale.com.br/noticias/gustavo-caboco-e-um-dos-curadores-do-pavilhao-brasileiro-na-60a-bienal-de-veneza/ Acesso em 23 fev. de 2026)
Destaco também a presença de galerias brasileiras na *Frieze*, feira internacional de arte contemporânea realizada anualmente na cidade de Nova York desde 2012. Em sua edição de 2024, das cinco galerias brasileiras — Central Galeria, Mitre Galeria, Fortes D'aloia & Gabriel, A Gentil Carioca e Mendes Wood DM — quatro focaram seus *stands* exclusivamente em artistas negros e/ou indígenas. (Disponível em: https://www.theartnewspaper.com/2024/04/30/brazils-moment-in-the-art-world-spotlight-extends-to-frieze-new-york Acesso em 23 fev. de 2026.)

racializados, que baliza a experiência do que se entende por "negro", criando delimitações que constringem e condicionam práticas e comportamentos.

Apesar desses artistas terem a possibilidade de viver de seu trabalho, e produzirem um trabalho, em certa perspectiva, "politicamente engajado", há uma violenta ingenuidade, pois, suas discussões se limitam ao campo simbólico delimitado e regido pelo Capital, agindo em consonância com o sistema neoliberal capitalista que se redesenhou para absorver e mercantilizar pautas anteriormente excluídas e silenciadas. É importante pontuar que esse "novo modelo" estabelece um paralelo direto com a vida social, onde, além de pinturas e exposições que exploram a temática racial, vemos um remodelamento da cultura *pop*[62], onde marcas e empresas se reestruturaram para oferecer produtos, serviços e campanhas focadas em grupos antes subalternizados, neste novo nicho de mercado.

Olhando para as pinturas citadas anteriormente (fig. 3, 4, 5, 6, 7 e 8), aliado aos discursos de revalorização cultural e empoderamento que lhes são associados, não temos a oportunidade de derivar pelo trabalho a procura de sentidos próprios ou de discussões formais e processuais mais complexas, já que tampouco existe uma complexidade e ambiguidade semântica. Podemos dizer que, em algum nível, aquelas pinturas funcionam como ilustrações a favor de uma certa narrativa militante, que não se preocupa em abolir, ou ao menos tensionar a própria ideia fundante do racismo.

A inserção e circulação de poucos artistas elegidos a suprir essa falta pelo sistema da arte, segundo Fabrícia Jordão, é regulado pelo projeto político ideológico do neoliberalismo, que "[...] abraça com sua plasticidade despolitizante tudo que se coloca fora do sistema" (2024, p. 309). Com essa perspectiva, na qual "mesmo as atitudes, experiências e ações artísticas ditas 'marginais' são rapidamente anuladas (por meio da corporificação e mercantilização da obra e do artista) ou esvaziadas por meio da sua espetacularização" (Bahia, 2020, p. 102), vemos a construção de um "[...] antirracismo racialista, identitário e representativo, em uma perspectiva fetichista, ofensiva e defensiva do pertencimento identitário nas esferas institucionais" (Jordão, 2024, p. 311).

Onde antes havia uma ausência, agora há uma demanda[63]. Talvez esses trabalhos sejam um sintoma desse novo modelo de fortalecimento de identidades, das lutas por

[62] Filmes como *Pantera Negra* (2018) e *Homem-Aranha no Aranhaverso* (2018) são exemplos de como empresas multinacionais também absorveram essas pautas identitárias e adotaram esse novo "modelo progressivo", de caráter afirmativo.

[63] Em setembro de 2024, o editor da seção de mercado de arte da plataforma digital *The Art Newspaper*, Kabir Jhala, escreveu sobre a crescente inclusão de artistas racialmente diversos nas galerias brasileiras. Segundo ele, *"*as galerias agora disputam espaço para incluir mais artistas negros e indígenas, a fim de refletir melhor um país

reconhecimento e das ações afirmativas fundamentadas na lógica neoliberalista progressista adotadas pelas instituições e agentes de arte.

Sob essa nova perspectiva, vemos produções que buscam equivalência com este novo discurso consensual, pautado pela ideia da representatividade como justiça social. O historiador Darby English, em entrevista de 2021[64] à curadora norte-americana Folasade Ologundudu comenta que

> [...] perdemos o suporte da parte da arte que é centralmente envolvida com a contestação, com a busca pela surpresa, com a ampliação da tolerância. Em minha visão muito limitada, a última coisa com a qual podemos arcar é com a localização de obstruções em nossos próprios caminhos ao promover representações descuidadas, valorizando arte que diz o que todo mundo já sabe e publicando palavras que não dizem nada. Isso, para mim, parece uma perda terrível de recursos e oportunidades extremamente difíceis de se conseguir. Quem vai em busca da arte procurando por seu próprio reflexo? Para isso servem os espelhos (English, 2023, s.p.).

Esses trabalhos "espelhos", feitos para serem facilmente reconhecidos e assimilados, são compreendidos e promovidos como propostas inéditas. Com isso, produzem uma forma de revisionismo histórico articulado à sua circulação, que busca empregar um tom "inovador" ou "reparador". Leandro Muniz nos alerta que

> [...] além de demonstrarem a amnésia histórica a respeito de uma série de ações análogas entre os anos 1960 e 1990 — das quais Abdias do Nascimento talvez seja o exemplo mais radical, reivindicando a permeabilidade entre ação política, práticas de pintura em ateliê, análises sociológicas e mobilizações coletivas — mostra a falta de mudança efetiva do problema: se temos que "inaugurar novamente" um debate é porque ele simplesmente não avançou[65] (Muniz, 2023, s.p.).

O anacronismo destacado por Muniz, que omite práticas e artistas que pautaram a discussão nos séculos XIX e XX demonstra como a problemática racial é amorfa, assumindo novas configurações que mascaram a violência intrínseca operada pelo Capital em pessoas

---

em que 56% da população se identifica como não branca — e também para atender à crescente demanda de colecionadores, tanto no Brasil quanto no exterior." Slowly, Brazil's art market is becoming more racially diverse, The Art Newspaper, 27 set. 2024. Disponível em: < https://www.theartnewspaper.com/2024/09/27/slowly-brazils-art-market-is-becoming-more-racially-diverse> Acesso em: 30 de jun. 2025.
Complementando a questão, no texto "Manufacturing "Black Fatigue" in the Art World", o artista e educador Damien Davis denuncia como esta demanda, que gerou o súbito aumento de interesse institucional por retratos de artistas negros — com vendas recorde e visibilidade ampliada — se revelou efêmero, revertendo-se com a mesma rapidez quando o valor simbólico se desvaneceu, relegando tais artistas novamente à marginalidade. Disponível em: https://hyperallergic.com/1012522/manufacturing-black-fatigue-in-the-art-world/?fbclid=PAQ0xDSwLUCZNleHRuA2FlbQIxMAABp7GlB8FCEFqSOWl59I2MnureRvEKfpbV4wbpgp-rAIwvje4CdzIJ4qRuFiXx_aem_KO3Ln8WtnH0vFxR-JiSKGw. Acesso em: 09 de ago. 2025.

[64] O historiador de arte Darby English [fala] por que um novo Renascimento Negro pode, na verdade, representar um retrocesso. Disponível em: < https://projetoafro.com/editorial/entrevista/o-historiador-da-arte-darby-english-fala-porque-um-novo-renascimento-negro-pode-na-verdade-representar-um-retrocesso/> Acesso em 21 de maio de 2025.

[65] Excerto da nota de tradução da entrevista do historiador Darby English para a curadora Folasade Ologundudu.

alvos de racialização, dessa forma, mantendo o controle epistemológico e econômico necessário para apaziguar avanços estruturais que destabilizam a própria noção de "raça" enquanto categoria de ordenamento social.

Empregar as ideias do sociólogo Aníbal Quijano sobre o ordenamento racial da estrutura capitalista, nos ajuda a entender o porquê da amnésia apontada por Muniz. O "sujeito negro" não foi autorizado a ser artista, assim como a ideologia burguesa da arte recusa a articulação do artista como trabalhador e produtor de mercadoria. Dessa forma, podemos observar como:

> [...] as novas identidades históricas produzidas sobre a ideia de raça foram associadas à natureza dos papéis e lugares na nova estrutura global de controle do trabalho, assim, ambos os elementos, raça e divisão do trabalho, foram estruturalmente associados e reforçando-se mutuamente [...] (Quijano, 2005, p. 118).

Novas relações sociais foram construídas a partir da codificação da suposta diferença entre as estruturas biológicas dos "conquistadores" europeus e dos "conquistados" — que passaram a ser classificados como "negros" e "indígenas" — que "[…] situava a uns em situação natural de inferioridade em relação a outros" (Quijano, 2005, p. 117).

Essas novas identidades, forjadas dentro desta relação de dominação, foram associadas a papéis sociais hierarquicamente inferiores, configurando, assim, um novo padrão de poder e de distribuição e divisão de trabalho. Desse modo, a opressão racial se torna intrínseca ao desenvolvimento do capitalismo global, pois suas estruturas foram historicamente constituídas a partir do processo de racialização, que impulsionou o processo da acumulação de capital.

Aliada a essa nova organização das atribuições de trabalho, "[...] como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção de conhecimento" (Ibidem, p. 121).

A dominação também se estende às *relações intersubjetivas,* em decorrência da implementação de uma racionalidade específica, mundialmente hegemônica, que dispensa qualquer epistemologia diferente ou dissidente.

Segundo Nancy Fraser (2002, p. 20), essas *identidades históricas* hierarquizadas segundo preceitos racializantes, foram reconfiguradas para adaptar-se à sociedade de mercado. Agora, tais modelos já não são mais sistematizados em leis e perderam validade perante ao âmbito social. Para continuar em operação, as normas racistas se inseriram na infraestrutura dos mercados capitalistas de trabalho, mascarando assim, as novas formas de racismo da estrutura capitalista contemporânea.

Trazendo esse debate ao sistema artístico, entendendo que o artista é também mão de obra produtora de mercadoria, percebemos que esse modelo induz de forma subliminar o artista a produzir e reproduzir um certo tipo de imagem e discurso, operando na lógica da estrutura colonial de poder, criada e mantida pelo capitalismo racial. Colocando em outros termos, a perpetuação de imagens — artísticas, mas também de outras ordens — que contribuem para a manutenção da ideia de "raça", ou seja, do ordenamento social hierarquizante basilar do capitalismo, atende diretamente aos interesses do Capitale ao seu padrão de poder hegemônico, pois, além de manter intactas as noções falaciosas acerca de indivíduos atravessados pelos processos de racialização, reforçam essas tipificações essencializantes que são instrumentalizadas para perpetuação da outrização, uma espécie de *segregação tática* (English, 2007, p. 11, tradução nossa).

Isso, claro, sem desconsiderar a agência dos artistas que corroboram com este modelo, onde, mesmo numa perspectiva de negociação pela inserção e visibilidade, há uma responsabilidade imputada pelo que se produz e pela forma como se sustenta o trabalho discursivamente. Essas operações artísticas, acabam acentuando a "[...] presunção de que artistas negros e suas obras são transparentes à identidade social" (Ibidem, p. 13, tradução nossa), na medida em que legitimam a ideia de um "artista negro" que produz uma arte, essencialmente, "negra".

Há um encantamento acerca do status social, cultural e monetário que o artista pode alcançar no mercado da arte contemporânea, porém, quando olhamos para a sua estrutura (o "mercado da arte", com seus agentes e políticas próprias), o artista quando reproduz generalizações associadas ao *espaço representacional negro* se torna cúmplice de sua "exploração". Em outras palavras, muitos dos trabalhos que buscam representar o "sujeito negro" ou uma "ideia de negritude" instrumentalizado pelo discurso da valorização/reconhecimento, reencenam os sistemas de aquisição de corpos e subjetividades, agora, disfarçado num discurso de acolhimento humanista, "decolonial", que não propõe alterações à realidade material intrinsecamente racista e classista.

Nota-se, também, os padrões institucionais que oscilam entre uma benevolência aparente e um autoritarismo implícito, concentrando-se exclusivamente na inserção destas obras/e ou artistas sob os paradigmas da pluralidade ou "decolonialidade", sem questionar suas próprias estruturas hierárquicas ou suas dinâmicas de ocupação dos espaços de poder[66].

[66] Sobre esse debate em torno da desproporção entre agentes racializados em posições hierárquicas no sistema da arte e os próprios artistas, ainda são escassos dados concretos e pesquisas recentes que permitam uma análise mais precisa desse cenário. Como ponto de partida para essa discussão, destaca-se a conversa "Artista Negro,

Em suma, a inserção e difusão institucional/mercadológica desses artistas e de suas obras operam predominantemente em um plano simbólico, resultando em transformações materiais significativas em suas trajetórias individuais, mas sem necessariamente promover transformações estruturais e deslocamentos críticos que ampliem os debates específicos do campo da pintura ou que aprofundem as discussões em torno das questões raciais no Brasil, visando a construção de uma sociedade verdadeiramente igualitária.

Esse modelo que, em alguma medida supre de maneira alegórica a desigualdade econômica e social incumbida às pessoas racializadas, mantém intactas as estruturas que criam e mantêm essa injustiça. Não há uma mudança estrutural de poder ou uma autocrítica do sistema, são adotadas políticas de inclusão num "teatro decolonial" onde a instituição, museu ou galeria, se exime das problemáticas basilares que constituem a perpetuação desse déficit, pintando pra si, uma imagem "plural" e "multicultural".

Essa supervalorização das identidades é chamada por Nancy Fraser de *multiculturalismo mainstream*. Esse modelo "[...] deixa intactos os conteúdos dessas identidades e as diferenciações grupais subjacentes a elas" (Fraser, 2006, p. 237). Dessa maneira, é a suposta especificidade de um grupo que é valorizada, algo como uma exotização. Aliado a isso, há também uma performatividade que busca afirmar o valor deste grupo, de torná-lo "diferente". Esses artistas e seus trabalhos agem de acordo com este modelo fetichista que os aprisiona novamente na ideia de "raça", na invenção de um "Outro".

A partir dessas compreensões, farei agora um estudo de caso específico sobre a produção do artista Maxwell Alexandre, em particular sobre sua série *Pardo é Papel* (2018-).

Figura 16. Maxwell Alexandre, *bilionário escuro,* da série *"Pardo é Papel",* 2018, 320 x 476 cm.

Galerista Branca", realizada durante a ArtRio 2022, com a participação de Paulo Herkenhoff, Raquel Barreto e Igor Simões. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=k9ZlGXD2Buk&t=2s Acesso em 25 fev. 2026.



Fonte: Prêmio PIPA. Disponível em: https://www.premiopipa.com/maxwell-alexandre/. Acesso em 29 de jul. 2025.

Alexandre, hoje um dos maiores artistas brasileiros no que se refere à projeção e alcance midiático[67], despontou no circuito com suas pinturas de grande formato em papel pardo, que

[67] Segundo o site do artista: "Em 2018 participou da residência artística na Delfina Foundation e realizou a sua primeira exposição individual "O Batismo de Maxwell Alexandre" n'A Gentil Carioca, Rio de Janeiro. Em 2019, iniciou a itinerância da exposição "Pardo é Papel" no MAC Lyon (Musée d'Art Contemporain de Lyon), França, e no MAR (Museu de Arte do Rio). Em 2020, fez residência artística no MACAAL (Al Maaden Museum of Contemporary African Art) em Marrakech, que resultou em uma instalação que ocupou 3 partes do museu na exposição coletiva "Have You Seen A Horizon Lately?". Ainda no mesmo ano, realizou a sua primeira exposição individual no Reino Unido na galeria David Zwirner, em Londres. Em 2021, retornou com a itinerância de Pardo é Papel, fazendo a terceira parada da mostra na Fundação Iberê, em Porto Alegre, e em seguida no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo. No mesmo ano fez a quinta parada da itinerância de Pardo é Papel na Bienal da Tailândia. Ainda em 2021 apresentou a individual "Novo Poder" simultaneamente no Palais de Tokyo, Paris e nas duas sedes da galeria A Gentil Carioca, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em 2022 o artista apresentou sua primeira individual nos Estados Unidos, "Pardo é Papel: A Vitória Gloriosa e Novo Poder" no The Shed, em Nova York. Em 2023 o artista apresenta sua primeira individual na Espanha, "Novo Poder: pasabilidade", na Casa Encendida, em Madrid, aberta até 16 de abril." Disponível em: <https://www.maxwellalexandre.faith/bio> Acesso em: 28 jan. de 2026.
Destaco também sua participação na 36° Bienal de São Paulo com a obra *Galeria 2* (2025), da série *Cubo branco.* Disponível em: <https://36.bienal.org.br/artista/maxwell-alexandre/> Acesso em: 28 jan. 2026.
Além de suas exposições no circuito nacional e internacional de arte, o artista também se tornou uma espécie de ícone pop, tendo uma de suas pinturas inseridas no filme Belga *"Inside" (2023)* do diretor Vasilis Katsoupis. Também teve sua imagem projetada durante o show de encerramento da turnê "The Celebration", da Madonna, que aconteceu no Rio de Janeiro em 2024, juntamente de outras personalidades da música, política e história. O momento acontece a partir das 2:45:00. Disponível no link:<https://www.youtube.com/watch?v=Ja16cIF6EAk> Acesso em: 28 jan. 2026.

rapidamente circularam em grandes exposições mundo afora, e hoje compõem importantes acervos públicos[68].

O artista é uma figura paradoxal e polêmica[69], que utiliza suas redes sociais, em especial sua conta[70] no Instagram para compartilhar enunciados ("notas") (fig. 17) que em alguma medida mediam suas obras para o público geral, explicitando seu pensamento. Entre desentendimentos com outros artistas ou instituições, pensamentos aparentemente aleatórios sobre a rotina de ateliê e sua vida pessoal intercalados com suas pinturas, performances e objetos, Maxwell constrói uma persona que além de estratégica, também faz parte de seu projeto artístico.

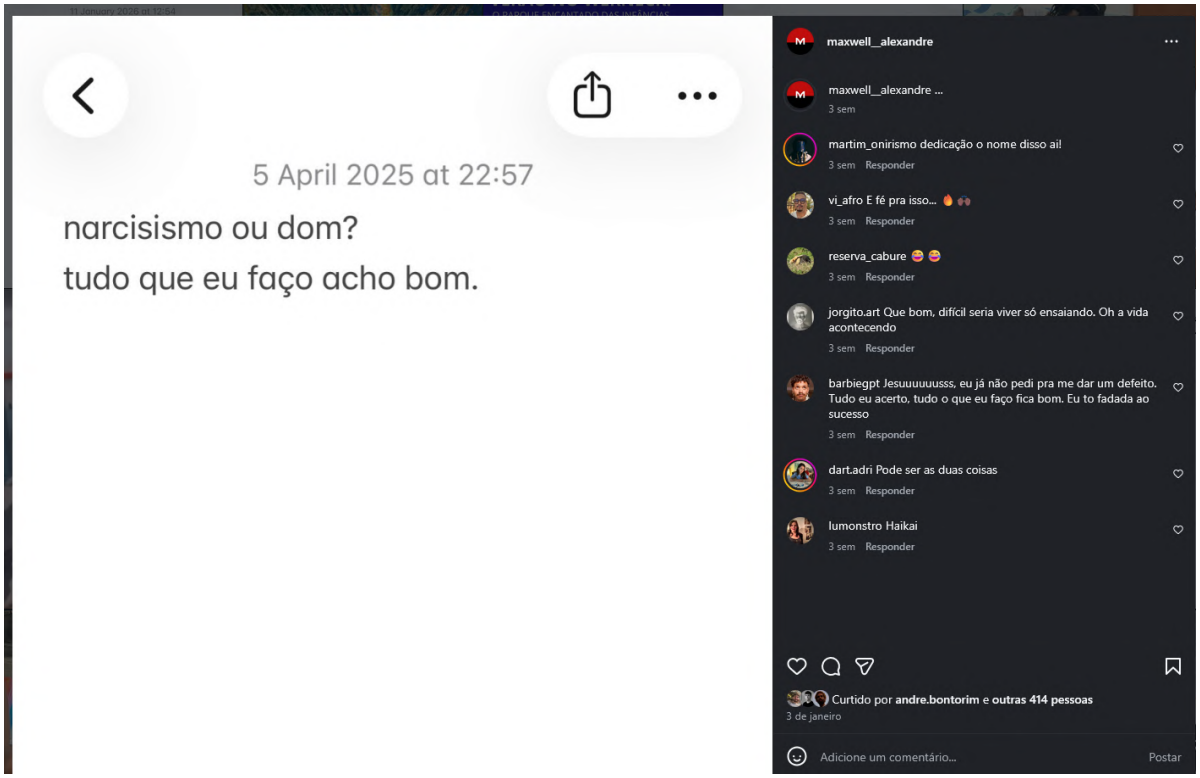
Esta persona, pautada por uma ideologia meritocrática neoliberal, condensada em discursos como "a favela venceu" e em uma "mercantilização do eu", a partir da comodificação do indivíduo e sua identidade, atua em consonância com o projeto capitalista racialista, que busca na essencialização das identidades a manutenção das estruturas de poder e a gestão das relações trabalhistas, culturais e epistemológicas.

Figura 17. *Print* de uma das postagens das "notas" de Maxwell Alexandre.

[68] "Sua obra integra o acervo de importantes coleções como Pinacoteca do Estado de São Paulo; MASP – Museu de Arte de São Paulo; MAR – Museu de Arte do Rio; MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Perez Art Museum Miami, Miami, Estados Unidos". M*axwell Alexandre*. Prêmio PIPA, 2024. Disponível em:< https://www.premiopipa.com/maxwell-alexandre>/. Acesso em: 16 junho de 2025.

[69] Dentre outras situações, destaco aqui o pedido de retirada de sua obra Sem título (da série *Novo Poder*, 2021) da exposição "Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro" em Inhotim. O artista afirmou sentir-se constrangido ao descobrir, de última hora, que seu trabalho seria utilizado sem o seu consentimento como peça central do evento. Disponível em: https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/entenda-a-polemica-sobre-a-retirada-da-obra-de-maxwell-alexandre-de-inhotim/. Acesso em 29 de Julho de 2025.

[70]@maxwell__alexandre. Disponível em: https://www.instagram.com/maxwell__alexandre/. Acesso em 29 jul. De 2025.



Fonte: Instagram de @maxwell__alexandre Disponível em:https://www.instagram.com/p/DTEZJE3kTD-/. Acesso em 28 jan. de 2025.

O artista parece não ter interlocutores — curadores, críticos ou mesmo outros artistas — e demonstra ter controle em múltiplas frentes de seu trabalho. Dificilmente vemos suas obras serem discutidas em uma escala institucional que não seja mediada pelo próprio artista. Exemplo disso é seu projeto "Pavilhão"[71], um espaço próprio, "entre a Igreja e a Instituição"[72] como define o próprio artista.

Nesse espaço, que não é necessariamente físico, já que a iniciativa ocupou prédios do SESC[73] e o Solar Grandjean de Montigny[74], Maxwell apresenta "[...] trabalhos ainda em fases imaturas, duvidosas e constrangedoras" (Alexandre, s.a., s.p.)[75], com projetos geridos

[71]Disponível em: <https://www.pavilhao.faith/pavilhao> Acesso em 02 fev. de 2026.

[72]1˚Pavilhão Maxwell Alexandre. Disponível em: <https://www.pavilhao.faith/c%C3%B3pia-primeiro-pavilh%C3%A3o> Acesso em 02 fev. de 2026

[73] Sesc Guarulhos recebe a exposição Novo Poder: passabilidade, de Maxwell Alexandre**.** Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/editorial/sesc-guarulhos-recebe-a-exposicao-novo-poder-passabilidade-de-maxwell-alexandre/> Acesso em 02 de fev. 2026.
"Novo Poder: passabilidade" de Maxwell Alexandre no Sesc Avenida Paulista. Disponível em: <https://artequeacontece.com.br/evento/maxwell-alexandre-no-sesc-avenida-paulista/> Acesso em 02 de fev. 2026.

[74] Pavilhão 5 Clube - Solar Grandjean de Montigny. Disponível em: <https://www.puc-rio.br/sobrepuc/depto/solar/expos_2025/pavilhao_5_clube.html> Acesso em 02 de fev. 2026.

[75] 1˚ Pavilhão Maxwell Alexandre, Novo Poder: passabilidade. Disponível em: <https://www.pavilhao.faith/c%C3%B3pia-primeiro-pavilh%C3%A3o> Acesso em 02 de fev. 2026.

majoritariamente pelo artista, desde a curadoria até a expografia[76]. O projeto nasce da necessidade do artista de circular sua prolífica produção para além dos espaços institucionais e das galerias, bem como de preservar o caráter experimental de seu trabalho, possibilitando um espaço de fruição com suas obras sem a necessidade de monetizá-las diretamente, disponibilizando-as para a aquisição de colecionadores particulares, pois o próprio artista entende que a "[...] pesquisa e seu desenvolvimento precisam ser encarados como patrimônio coletivo da sociedade" (Ibidem).[77]

Sua série *Pardo é Papel* — que obteve sucesso internacional e garantiu sua inserção no circuito artístico — é construída, sobretudo, em torno de figuras negras, ora em uma perspectiva celebratória, ora com um tom de denúncia, gerando imagens contraditórias, entrelaçando representações de violência, sobretudo de violência policial, com representações celebrativas, como figuras que ostentam diplomas universitários ou marcas de roupas, dinheiro e joias.

Figura 18. Maxwell Alexandre, *Um cigarro e a vida pela janela (diss),* da série *"Pardo é Papel",* 2019, 320 x 480 cm.



Fonte: Foto por Gabi Carrera. ARTEBRASILEIROS. Disponível em:

[76] Os projetos expográficos das exposições de Maxwell costumam ser assinados pelo Estúdio Megazord, fundado e mantido pelo artista. Disponível em: < https://www.instagram.com/estudiomegazord/> Acesso em 02 fev. de 2026.

[77] 1° Pavilhão Maxwell Alexandre, Novo Poder: passabilidade Disponível em: < https://www.pavilhao.faith/c%C3%B3pia-primeiro-pavilh%C3%A3o> Acesso em 02 de fev. 2026.

https://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/maxwell-alexandre-pardo-e-papel/. Acesso em 3 fev. de 2026.

Em um vídeo institucional feito pelo Instituto Inclusartiz[78], sobre a edição da exposição *Pardo é Papel* no Museu de Arte do Rio em 2020, o artista nos apresenta um discurso semelhante aos dos artistas apresentados anteriormente, sobretudo com a d'O Bastardo, refletindo como a presença de visitantes que se identificam diretamente com o trabalho pode vir a reformular suas perspectivas de futuro. Nesse sentido, Maxwell afirma que

> [...] Não acho que seja imediato não, mas eu acho que, a longo prazo, essa rapaziada que tá tendo contato com uma obra de um artista plástico que tem a vivência parecida com a deles, que eles podem entrar ali e se ver, né? Aí começa a ver esse caminho da arte como uma opção para o futuro (Alexandre, 2020, s.p.).

Essa perspectiva defendida pelo artista, de que sua pintura e sua "vivência" contida nela estimulariam uma nova geração de artistas pela identificação/reconhecimento "[...] forja um esquema paternalista e meritocrático: ao vencerem, os representantes mostram aos representados o caminho a seguir." (Barros, 2024, p. 145)

Ou seja, o artista não acredita na autonomia do indivíduo ou da própria arte como uma potência profundamente transformadora, de um devir concebido de forma abstrata, dissociado das condições históricas e sociais que estruturam e limitam as possibilidades, mas pauta seu ideal na ideia de reconhecimento a partir dos códigos estereotipados de uma identidade *transparente*, em outras palavras, na arte como um espelho que reflete apenas o reconhecível.

Dois anos depois, ainda sobre a mesma série, o artista comenta em entrevista[79] ao *The Art Newspaper*[80], sobre suas inquietações:

> [...] Hoje, há um paradigma: espera-se que um artista negro produza figuração negra — isso se tornou nossa prisão. Mas a figuração negra estava ausente na história da arte — quem são os mestres negros? — e o meu lugar tem a ver com o fato de eu ser favelado, não apenas negro, mas também alguém que trabalha com os símbolos da favela. [...] (Bittencourt , 2022, s.p., tradução nossa)

Nessa declaração percebe-se como o artista experimenta em sua própria prática, aspectos conceituados por English (2007) a respeito das expectativas criadas pelo *espaço*

[78] Fundado em 1997 no Rio de Janeiro, o Instituto Inclusartiz é uma organização cultural sem fins lucrativos com a missão de ser um agente transformador por meio da arte e educação. Disponível em: < https://inclusartiz.org/o-instituto/> Acesso em 04 de ago. 2025.

[79] BITENCOURT, Eli. "It's expected that a Black artist do Black figuration—it's become our prison': Brazilian artist Maxwell Alexandre on the politics of painting bodies", 2022. Disponível em: https://www.theartnewspaper.com/2022/10/25/brazilian-artist-maxwell-alexandre-interview-exhibition-the-shed. Acesso em 04 ago. de 2025.

[80] *The Art Newspaper* é uma publicação internacional em versão impressa e digital que cobre o mundo das artes visuais desde 1990. Fundada por Umberto Allemandi e Anna Somers Cocks, hoje conta com sedes em Londres e Nova Iorque. Disponível em: https://www.theartnewspaper.com/information/about. Acesso em 04 de ago. 2025.

representacional negro. Em sua fala o artista demonstra uma consciência aguda sobre seu lugar no sistema da arte e sobre o que se espera de sua produção. Na mesma medida em que reconhece o fetiche em torno de obras que representam pessoas alvo de racialização, ele também entende estar preenchendo uma espécie de lacuna na história da arte brasileira, não apenas por ser um sujeito racializado que figura a "negritude", mas também por explorar os signos visuais advindos da favela, no seu caso, a Rocinha[81].

Aqui, vemos novamente a *amnésia histórica* da qual nos atentou Muniz (2023), na qual o artista busca atribuir um tom *"inovador", "inaugural"* ou *"reparador"* às suas produções, ignorando os esforços passados[82]. Este discurso parece depender desse anacronismo, de forma quase estratégica, pois o "inédito" atua como motor de circulação mercadológica, reintroduzindo formas e discursos já conhecidos sob uma camada de atualização simbólica. No regime capitalista neoliberal, o inédito não aponta para uma transformação estrutural, em vez disso, converte a diferença e a "novidade" em fetiche.

Apesar desses apontamentos de caráter discursivo, me interessa também problematizar nas pinturas de Maxwell além da representação chapada e despersonalizada dos corpos negros, a materialidade pictórica decorrente da articulação formal e conceitual que o artista aplica nesses trabalhos. O papel pardo utilizado aqui como suporte, ganha protagonismo no trabalho não só pelo grande formato que assume na montagem de suas pinturas, ou pela aparência amarelada que é articulada como cor na construção das pinturas, mas, por representar a ideia de uma "pele miscigenada", enegrecida pelo artista com o uso de graxa, betume e outros materiais. A utilização de materiais "precários" ou "atípicos", como o papel pardo e a graxa em sua pintura é um dos elementos que distancia a produção de Alexandre dos outros artistas discutidos anteriormente. O artista parece se interessar não só pelas suas visualidades e possibilidades, mas principalmente pela carga simbólica e semântica neles contidos. Na pintura de Alexandre, é perceptível o interesse nos procedimentos e materialidades.

No título de sua série, Maxwell afirma: "pardo é papel", ou seja, o artista não considera a nomenclatura *pardo* como válida para entender as nuances raciais brasileiras. Na perspectiva do artista, todos corpos lidos como *pardos*, são, na verdade, *pretos*, ignorando os matizes que

[81] Rocinha é uma favela localizada na Zona Sul do Rio de Janeiro. Destaca-se por ser a favela mais populosa do país, contando com cerca de 72.021 habitantes, segundo o Censo IBGE de 2022.

[82] Muniz (2023) nos lembra de Abdias Nascimento (1914-2011) um dos principais intelectuais, artistas e ativistas do movimento negro no Brasil. Já citados anteriormente no texto, relembro os pintores Artur Timóteo da Costa (1882-1922) e Heitor dos Prazeres (1898-1966). No entanto, poderíamos elencar ainda outros como Maria Auxiliadora (1938–1974), Rubem Valentim (1922-1991), Rosana Paulino (1967-) e Arjan Martins (1960-) .

compõem a categoria "negro" no Brasil, composta por *pretos e pardos*, ou seja, indivíduos resultantes da miscigenação entre negros, brancos e indígenas.[83]

No entanto, segundo o Censo IBGE de 2022, mais de 92,1 milhões de brasileiras e brasileiros se declararam *pardos*[84], o equivalente a 45,3% da população do Brasil[85]. Maxwell, ao afirmar que "pardo é papel", de certo modo, aproxima a realidade racial brasileira a uma certa perspectiva estadunidense, onde a separação entre brancos e negros foi institucionalizada e operada pelo Estado, e, a partir deste processo, dá-se a ideologia de natureza racista de "*one drop rule*[86]", que divide a população norte-americana, a grosso modo, entre dois grupos identitários, brancos de um lado, negros de outro, bastando "uma gota de sangue" para um indivíduo ser compreendido como negro — *"black"*. Pensando a complexidade racial brasileira, me interessa borrar limitações identitárias supremacistas e totalizadoras, buscando uma identidade racial impregnada, esfumada, sem certezas — algo quase abstrato —, mas que dê conta de abrigar os sujeitos e modos de vida decorrente da vasta mestiçagem brasileira, levando em consideração suas nuances e contradições.

A miscigenação como projeto de elaboração de uma ideia de Brasil (e de brasilidade), muito embora carregue um fundamento racista, (uma vez que se tratava de um projeto eugenista), anda na contramão do modelo norte-americano. Aqui, a mestiçagem e a ideia de colorismo torna-se ainda mais complexa quando se adiciona os povos originários à equação, aspecto que parece ter sido ignorado pelo artista. Pardos no Brasil figuram não apenas como descendentes dos diversos povos trazidos à força da África, mas, também, descendentes dos diversos povos que aqui habitavam antes da chegada dos colonizadores.

---

[83] A questão do pardo trata-se de um debate e de uma disputa complexos e não consensuais, travados tanto no meio acadêmico-intelectual quanto nos campos da militância e do ativismo negro. O pardo, enquanto categoria sócio-racial flexível, situada entre o branco, o preto e o indígena, constitui-se como um desafio às classificações raciais clássicas e adiciona uma camada de complexidade às discussões antirracistas, na medida em que adensa o debate em torno de uma *identidade mestiça* no contexto das lutas contra o racismo. Sobre esse debate, ver: RIOS, Flávia (org.). *A questão do pardo no Brasil*. São Paulo: Cult Editora, 2025.

[84] É importante elucidar que a discussão aqui proposta não se filia ao debate acerca da noção de "parditude", que tem ganhado destaque sobretudo nas redes sociais. Nossa ideia não é a de criar ou reforçar a cristalização de uma nova categoria identitária, mas de pensar de forma aguda as complexidades de nossa realidade racial, fugindo, sobretudo, de pensamentos dualistas totalizantes. Veja mais sobre o debate em: *Por que retrocedemos à parditude?,* de Douglas Rodrigues Barros. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/por-que-retrocedemos-parditude/> Acesso em 05 fev. 2026.

[85] Censo 2022: pela primeira vez, desde 1991, a maior parte da população do Brasil se declara parda. Disponível em: < https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38719-censo-2022-pela-primeira-vez-desde-1991-a-maior-parte-da-populacao-do-brasil-se-declara-parda> Acesso em 30 de out. 2024.

[86] A *one-drop rule* ("regra de uma gota") é uma construção social e legal que surgiu nos Estados Unidos no início do século XX. Esse conceito reflete uma visão racial binária, onde a identidade racial é determinada pela herança genética, ainda que mínima.

Sabemos que a miscigenação tem suas raízes na violência sexual de mulheres negras e indígenas[87], num projeto de viés eugenista que buscava "embranquecer" o Brasil, com o objetivo de erradicar a população racializada. Sabemos também que este projeto falhou, assim como o da noção de uma *democracia racial*[88] no território brasileiro.

Desse modo, quando o artista utiliza o tom amarelado do papel pardo em suas pinturas como uma metáfora visual para afirmar seu posicionamento de que "pardo é papel" e não uma das possibilidades de constituição de uma identidade racial nacional, não só ignora as nuances e complexidades da realidade brasileira, mas também reproduz uma perspectiva dicotômica, que reforça a ideia de um "Outro", a partir da solidificação de uma identidade essencializada.

A partir do exposto, é interessante perceber como a visão generalista acerca da realidade racial brasileira é repetida no novo corpo de trabalho do artista, a série *Clube* (2024-), criada a partir da nova realidade social do artista, que deixou as vielas da Rocinha para frequentar o Clube de Regatas do Flamengo[89], lugar de desejo do artista desde criança, que agora passa a conviver com os banhistas da elite carioca que frequentam o espaço.

A motivação para a produção dessa nova série, se localiza no fato do artista, em suas próprias palavras, ter se "apaixonado pela pele branca"[90]. Para o artista, essas novas pinturas apontam para uma "virada da figuração preta para figuração branca" em sua produção, uma vez que essas pinturas passaram a representar exclusivamente "pessoas brancas". Como em *Pardo é Papel,* onde o artista negava as identidades mestiças e tentava totalizar a massa racializada sobre os paradigmas do "preto" — que aponta para uma possível tradução ou adaptação do *"black"* ou *"blackness"* estadunidense —, há agora uma massificação a respeito da branquitude, num movimento que tenta racializar/outrificar/coisificar também sujeitos brancos, da perspectiva de um "artista preto".

---

[87] Resultados de um estudo genético abrangente realizado com 2.723 brasileiros de diversas regiões indicam que a ancestralidade europeia predomina, seguida por significativa contribuição africana e indígena, especialmente na linhagem materna. Esse padrão sugere um processo histórico de miscigenação desigual, marcado por relações de poder assimétricas, como a exploração sexual de mulheres indígenas e africanas. Disponível em <https://revistapesquisa.fapesp.br/o-brasileiro-e-ainda-mais-miscigenado-do-que-voce-pensa/> Acesso em 04 de jun. 2025.

[88] O conceito de "democracia racial" foi elaborado por Gilberto Freyre em *Casa-Grande & Senzala* (1933), no qual o autor argumenta que a miscigenação entre brancos, negros e indígenas teria produzido uma sociedade brasileira supostamente harmoniosa e sem tensões raciais.

[89] "Localizada na Gávea, um dos bairros mais tradicionais da cidade do Rio de Janeiro, o Clube de Regatas do Flamengo permite aos associados praticarem diversos esportes e encontrar alternativas de cultura, lazer e serviços." Disponível em: <https://www.flamengo.com.br/seja-socio> Acesso em 05 fev. 2026.

[90] Nota publicada no dia 30 de abril de 2024 no perfil do instagram do artista. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C6Z99Awpqbk/?img_index=1> Acesso em 04 de ago. 2025.

Figura 19. Maxwell Alexandre, *sem título,* da série *"Clube",* óleo sobre papel pardo, 120 x 80 cm, 2025.

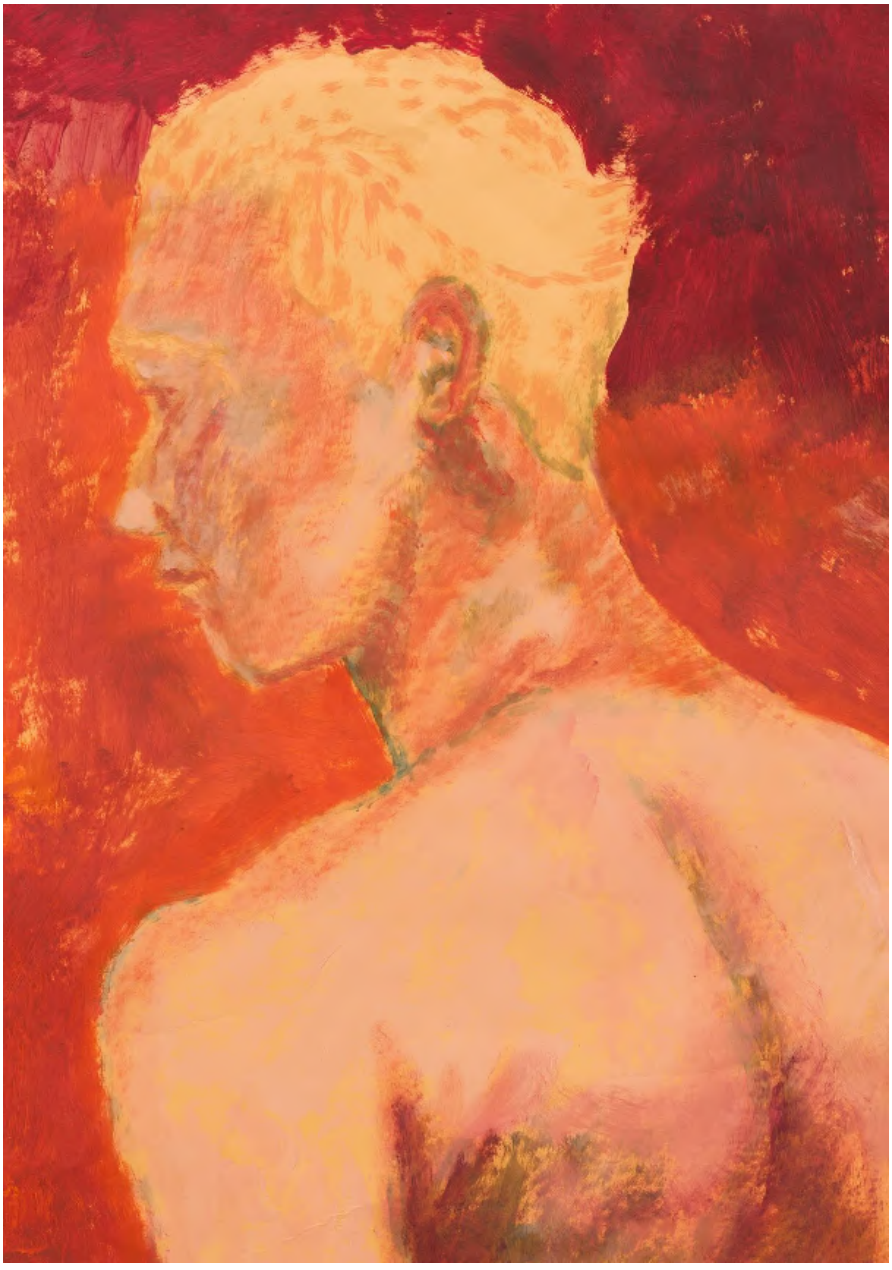


Fonte: Instagram de @maxwell__alexandre. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DH_MvLXOjnV/?img_index=5. Acesso em 04 de ago. 2025.

O artista ainda instrumentaliza o tom do papel pardo como cor nestes novos trabalhos, onde as figuras passam a ter suas características individuais mais claras, com ênfase nos rostos. Apesar do assunto/interesse principal destes trabalhos parecerem ser a iminência da luz solar sobre os corpos e a saturação e temperatura da cor — sobretudo dos banhistas em relação ao muro vermelho característico do clube — a pincelada do artista ainda produz marcas desorientadas e com pouco ritmo visual, o que proporciona uma visualidade gráfica e

planificada, reforçada pelo uso de linhas para definir e delimitar formas (fig. 20), comprimindo a rotundidade dos corpos, o que não parece valorizar o motivo da pintura.

Figura 20. Detalhe de *sem título,* da série *"Clube",* de Maxwell Alexandre. Óleo sobre papel pardo, 120 x 80 cm, 2025.



Fonte: Instagram de @maxwell__alexandre. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DH_MvLXOjnV/?img_index=5. Acesso em 04 de ago. 2025.

Em contrapartida a essas práticas e métodos de se abordar a questão racial na pintura contemporânea brasileira, apresento algumas pinturas que acredito apontar a uma outra direção, menos binária e identitariamente mais complexa e matizada. A partir de trabalhos de

artistas-pintores com maturidade poética, que abarcam em suas produções questões acerca da ideia de "raça", sem, no entanto, negligenciar as especificidades do próprio fazer pictórico — realizando, assim, pinturas que exploram e ampliam suas potências formais e conceituais.

O primeiro é Kerry James Marshall[91] (Alabama, 1955-), artista estadunidense. Para refletir sobre sua produção, em específico o trabalho *Untitled (policeman)* (fig. 21), de 2015, pensarei juntamente com historiador e crítico de arte Darby English e seu artigo "O pintor e a polícia" de 2019, traduzido por Leandro Muniz e Liliane Benetti em 2023.

Figura 21. Kerry James Marshall, *Untitled (policeman)*, 2015, Acrílico sobre painel de PVC com moldura de plexiglass, 152,4x152,4 cm.



Fonte: The Museum of Modern Art, Nova York. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/199591. Acesso em 04 de ago. 2025.

Neste trabalho, Marshall representa um policial negro, aparentemente em serviço, sentado no capô de sua viatura. A imagem nos encara com uma neutralidade aterradora, sem

[91] Veja mais sobre o artista em: https://www.davidzwirner.com/artists/kerry-james-marshall. Acesso em 05 de agosto de 2025.

juízo de valor aplicado à figura, que tem como tema a representação, controversa e ambígua, de um policial negro. Marshall diz: “Para mim sempre foi desafiador ter uma figura em uma pintura que continua abstrata… uma presença absoluta, mas também uma completa abstração ao mesmo tempo…” (ENGLISH, 2023, p. 414).

Essa isenção de uma narrativa comum “[...] e a partir da qual nenhum sujeito ou conceito pré formulado, nenhuma posição política pronta, pode nos distrair” (ENGLISH, 2023, p. 428) é um dos aspectos principais que sustentam a potencialidade dessa pintura, juntamente de seu tratamento pictórico. Um policial, que é também um sujeito negro, e que não é nem mal, nem bom, desprovido de uma narrativa clara ou um posicionamento político que direcione sua relação com o trabalho, como pontua English: “A pintura olha sem julgamentos para um assunto que nós poderíamos achar difícil não julgar” (2023, p. 402).

As estratégias que Marshall utiliza para elaboração deste trabalho adicionam complexidades conceituais e formais a sua obra. Como modelo para cabeça do policial, o artista utiliza uma estatueta de plástico emborrachado -– um brinquedo –-, e para a viatura, a miniatura de um carro — também um brinquedo. Marshall utiliza esses objetos para *modelar a forma de maneira convincente*, baseando-se em objetos reais que podem ser manipulados para observar a interação da luz nas cores pálidas de seus polimentos plásticos. Marshall, falando sobre a predileção por utilizar estes modelos em vez de fotografias, diz:

> [...] Ela é realista por conta de seus espaços tridimensionais. De qualquer lado, qualquer ângulo, você pode ter uma noção de como as formas jogam através da cabeça naquele ângulo. Uso essas cabeças onde há detalhes que…geram uma imagem mais convincente. Porque estou modelando a presença dessa figura [...] (English, 2023, p. 406).

Essas observações provocam um achatamento na pintura que, para English, “[...] limita as funções pictóricas da luz para potencializar a abstração, fornecendo a matéria prima linear, cromática e as texturas necessárias para produzir a superfície estreita e excludente onde encontramos o sujeito confinado e reduzido” (Ibidem, p. 425). Essa abordagem pictórica, que valoriza as formas abstratas, achatando a figura, produz a sensação de que ela está sendo pressionada contra o plano do suporte, quase que esmagada entre o carro e a superfície que o confina na bidimensionalidade.

Figura 22. Detalhe de *Untitled (policeman)*, de Kerry James Marshall. 2015, Acrílico sobre painel de PVC com moldura de plexiglass, 152,4x152,4 cm.



Fonte: Montagem do autor (2026)

Aliado a isso, Marshall utiliza uma paleta sóbria, formada de poucos tons de azuis, pretos, brancos e amarelos, que, tirando proveito da plasticidade característica da tinta acrílica e do suporte de PVC utilizado, contribuem para uma "planarização" que evoca a superfície da pintura. Sem hierarquias entre figura e fundo, trata-se de uma representação, como pontua English:

> Não é o onde ou o quê, mas o como dessa figura, como um assunto da representação, que parece contar mais. E do que essa figura é uma representação se não do sujeito-histórico negro e da polícia e dos sistemas de privilégio e de representação que produzem relações desiguais entre uns e outros? (Ibidem, p. 413).

A partir da neutralidade da representação de seu policial, Marshall não nos autoriza a conceber qualquer juízo de valor em relação à figura. A pintura não se estrutura como uma afirmação ou denúncia direta, tampouco como uma celebração ou condenação de seu sujeito. Ao recorrer a modelos miniaturizados e a uma linguagem pictórica estilizada que simultaneamente modela e achata a figura, Marshall produz uma presença que oscila entre corporeidade e abstração, assim a pintura desloca a atenção do que é representado para as condições mesmas da representação, evidenciando que a imagem não apenas mostra um sujeito, mas participa ativamente de sua construção simbólica. A obra, portanto, não oferece

respostas, mas institui um espaço de indeterminação em que as relações entre forma, história e poder permanecem abertas.

Agora, para pensar uma outra forma de representação e de tratamento pictórico, comento alguns dos trabalhos que compuseram a exposição individual *The Eye Is Not Satisfied With Seeing*[92] (2021) no Whitney Museum of American Art, em Nova York de Jennifer Packer[93] (Filadélfia, 1984-). A exposição reunia, entre outros trabalhos, suas representações de amigos, familiares e flores, que evocavam os gêneros históricos do retrato e da natureza-morta. Vou me ater a dois trabalhos específicos: *Blessed Are Those Who Mourn (Breonna! Breonna!)* (fig. 23) e *The Body has Memory* (fig 25).

Figura 23. Jennifer Packer, *Blessed Are Those Who Mourn (Breonna! Breonna!)*, 2020, óleo sobre tela, 300x438 cm



Fonte: Disponível em: https://whitney.org/exhibitions/jennifer-packer/art. Acesso em 04 ago. 2025.

Este primeiro trabalho parte de um caso significativo de violência policial nos Estados Unidos, no qual Breonna Taylor, uma jovem de 26 anos, foi morta a tiros em sua própria

[92] Jennifer Packer: The Eye Is Not Satisfied With Seeing disponível em: <https://whitney.org/exhibitions/jennifer-packer> Acesso em 05 de nov. 2024.
[93] Veja mais sobre a artista em: https://www.smjny.com/jennifer-packer. Acesso em 05 de ago. 2025.

casa[94], em Louisville, Kentucky. Os detalhes do caso, das investigações policiais e processos movidos pela família de Taylor não são relevantes para esta discussão, basta sabermos que houve um caso de *violência total*[95], onde uma jovem negra inocente perdeu a vida. Partindo desta *violência total*, Packer elabora sua pintura articulando questões como: "Como pintar o trauma? Como pintar o luto?"

O trabalho não é uma representação fidedigna de Breonna. Ela remonta, a partir de fotos da casa da vítima que foram veiculadas na mídia, um espaço pictórico praticamente monocromático, de um amarelo intenso, que quase nos faz sentir o calor úmido de Kentucky. Não à toa, vemos 3 ventiladores na imagem, que, pelo movimento e dinamicidade dos gestos, nos convencem que estão em pleno funcionamento, girando na tentativa de amenizar o abafamento provocado pela saturação desta cor neste espaço interno confinatório.

Figura 24. Detalhe de *Blessed Are Those Who Mourn (Breonna! Breonna!)*, de Jennifer Packer. 2020, óleo sobre tela, 300x438 cm.



Fonte: Montagem do autor (2026)

A inserção de objetos cotidianos na composição, como ferro de passar, fogão, facas e

[94]Breonna Taylor, a vítima da polícia na própria casa que inspirou campanha por justiça. Disponível em:https://www.bbc.com/portuguese/internacional-54024044 Acesso em 25 fev. 2026.

[95] Termo utilizado pela filósofa e teórica brasileira Denise Ferreira da Silva, geralmente associado a atos de violência física seguida de morte que aflige populações negras e indígenas.

quadros geram um senso de identificação. A forma como os objetos se dão na obra, dispostos sem seguir uma perspectiva, lembra o procedimento de uma colagem, uma composição que compila estes objetos, como uma lista de itens domésticos comuns — poderia ser a minha casa, ou a de qualquer outra pessoa. A artista afirma: "Estou interessada na codependência dos humanos existentes nos espaços, estou interessada tanto no meio ambiente quanto nas figuras que estão dentro dele." (Packer, s.d.)[96]

A figura de Breonna se dá aqui pela ausência. Não vemos representações da jovem assassinada, apenas um indício no título do trabalho. A figura que vemos no sofá, é do namorado de Breonna, baleado durante a invasão, mas que sobreviveu.

Neste movimento, Packer se recusa a espetacularizar a imagem de uma vítima, que além de ter perdido a vida, teve sua imagem difundida em exaustão na mídia, utilizando-se de outras estratégias que não a da simples representação para homenagear sua vida, e, ao mesmo tempo, apontar para a dimensão corriqueira e banal desse tipo de violência.

As imagens no trabalho de Packer parecem dissolvidas, se interpolam e criam um espaço possível somente na pintura, mas, que se aproxima muito mais de nossa experiência com o mundo do que uma imagem que tenta reproduzi-lo "como o é". Diluindo as figuras, valorizando o gesto de suas pinceladas e conscientemente abstraindo momentos de sua pintura, Packer devolve a dinamicidade do real para a tela. Não é uma imagem posada, como vemos tradicionalmente na história da pintura, ou uma imagem completamente em foco, que visa a representação de um indivíduo, como em uma fotografia. Observando um ventilador em funcionamento, não vemos suas hélices independentes em funcionamento, mas seu rastro, a mancha de seu movimento. É isso que sua pintura faz: dissolve os corpos e objetos em movimento, representando não um momento pausado no tempo, mas o próprio fenômeno da vida em movimento. Essa dissolução é a chave para a análise do próximo trabalho *The Body has Memory* (2018) (fig. 25).

Figura 25. Jennifer Packer, *The Body has Memory*, 2018, óleo sobre tela,152.4x121.9 cm.

[96] Blessed Are Those Who Mourn (Breonna! Breonna!) Disponível em**:** < https://whitney.org/exhibitions/jennifer-packer?section=5> Acesso em 04 out. de 2024.



Fonte: Whitney Museum of American Art, Nova York; doação por Miyoung Lee e Neil Simpkin Fotografia de Jason Wyche. Disponível em: https://whitney.org/exhibitions/jennifer-packer. Acesso em 04 ago. 2025.

O trabalho é um retrato do artista Eric N. Mack[97], feito entre observações, memórias e improvisos. Mas, diferente dos retratos históricos onde o objetivo do artista era o de retratar de forma fiel seu modelo, observando e valorizando suas feições e características específicas, Packer nos apresenta novamente uma pintura praticamente monocromática, em diversos tons de vermelhos intensos e saturados, onde a figura tem uma aura fantasmagórica, revelando-se entre transparências e manchas de tinta diluída.

Figura 26. Detalhe de *The Body has Memory*, de Jennifer Packer. 2018, óleo sobre tela,152.4x121.9 cm.

[97] Nascido em 1987, Eric National Mack é um pintor americano baseado na cidade de Nova York. Disponível em: < https://www.hauserwirth.com/viewing-room/eric-n-mack/> Acesso em 23 de jul. 2025.



Fonte: Montagem do autor (2026)

Dessa maneira, o que Packer está representando aqui, não é somente o corpo de Mack, mas a sensação da presença do corpo do artista. Ela não pinta a realidade, mas a sua sensação da realidade. A pintura parece se movimentar, tem uma certa inquietude, e os dedos parecem estar sendo entrelaçados enquanto nós observamos a figura. Packer utilizando recursos próprios e fundamentais da pintura, ou seja, a cor e a mancha, nos aponta para um *direito à opacidade*[98] na representação de sujeitos racializados. Ela dilui os corpos nas pinturas, mesclando-os com o seu entorno, e indo mais longe, ela os torna pintura. Ela devolve simbolicamente a estes corpos o direito a uma singularidade que ultrapassa os limites impostos pela ideia de "raça" ou pelas *políticas identitárias* e seus *regimes de representação*. A discussão racial aqui, está implícita. A pele que Jennifer pinta, é a da pintura.

[98] Cf. "Pela opacidade" de Glissant (2008).

De volta ao território nacional, apresento o trabalho de dois artistas que evocam discussões raciais, mas privilegiam questões internas da pintura em seus trabalhos. São eles Antonio Obá[99] (1983-) e Miguel Afa[100] (1987-).

Antonio Obá (Ceilândia-DF) desenvolve em suas pinturas uma espécie de mitologia própria, a partir de memórias individuais articuladas a memórias sociais, imagens históricas e elementos da cultura e religiões afro-brasileiras. Seus trabalhos se inscrevem em uma atmosfera onírica, carregadas de simbolismos e signos que comumente sugerem uma narrativa alegórica. Suas pinturas são repletas de mistério e ambivalências.

Obá parece se interessar especificamente pelas contradições dos processos históricos ligados a racialização, e constrói suas composições entrelaçando elementos dialéticos da problemática racial — imagens vinculadas à violência racial coexistem com imagens de valorização — criando cenas que abarcam as complexidades e incertezas em torno da experiência enquanto sujeito alvo de racialização.

A galeria Mendes Wood DM[101], que o representa comercialmente, afirma sobre a prática do artista, que o mesmo

> [...] investiga as relações de influência e contradições dentro da construção cultural do Brasil, dando margem a um ato de resistência e reflexão sobre a ideia de uma identidade nacional. O artista tensiona, por meio de ícones presentes na cultura brasileira, uma memória identitária racial e política. (Mendes Wood, s.a., s.p.)[102]

Apesar da ênfase à ideia de uma identidade nacional/cultura brasileira que o texto sugere, sabemos que o artista tem um interesse particular no contexto racial da realidade norte-americana, como o próprio deixa explícito em entrevista[103] ao Sesc TV em 2025, quando diz que, entre suas referências para produção de algumas pinturas específicas estão os casulos das mariposas que eram pragas nas plantações (*plantation*) de algodão no Alabama. Ou então,

---

[99] Veja mais sobre o artista em: <https://mendeswooddm.com/pt/artists/19-antonio-oba/> Acesso em: 05 fev. 2026.

[100] Veja mais sobre o artista em: <https://www.agentilcarioca.com.br/artists/199-miguel-afa/> Acesso em: 05 fev. 2026.

[101] "A Mendes Wood DM foi fundada em São Paulo, em 2010, pelos sócios Felipe Dmab, Matthew Wood e Pedro Mendes, com o objetivo de exibir o trabalho de artistas brasileiros e internacionais em um contexto que propicie o diálogo crítico e a polinização cruzada." Disponível em: <https://mendeswooddm.com/pt/about/> Acesso em 09 fev. 2026.

[102] Disponível em: <https://mendeswooddm.com/pt/artists/19-antonio-oba/> Acesso em 09 fev. 2026.

[103] OBÁ, Antonio. ARTÉRIAS:Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hAhaQECzmJE> Acesso em 09 fev. 2026.

quando vemos suas séries *crianças suspensas*[104] (2022) e a série *Strange Fruits*[105] (2018-), que fazem referência aos linchamentos e enforcamentos de pessoas racializadas principalmente no sul dos EUA nas últimas décadas do século XX.

No trabalho *Banhistas nº 3 – Espreita* (fig. 27) o artista também parte de um elemento racista da cultura popular norte-americana dos séculos XIX e XX: a representação de crianças negras sendo iscas para jacarés[106], presente em canções, ilustrações, cartões postais entre outras mídias. A prática em si, não aconteceu de forma generalizada, mas se tornou uma espécie de "lenda urbana", posteriormente, se tornando um signo imagético e uma expressão racista que busca desumanizar pessoas racializadas.

Figura 27. Antonio Obá, *Banhistas nº 3 – Espreita,* 2020, óleo sobre tela, 189.5 x 266.5 cm.

[104] Disponível em: <https://mendeswooddm.com/pt/artworks/48486-antonio-oba-criancas-suspensas-2022/> Acesso em 09 fev. 2026.

[105] A série de pinturas toma emprestado o título da canção homônima *Strange Fruit*, composta como poema pelo cantor e compositor Abel Meeropol (1903–1986) e posteriormente musicada, tornando-se amplamente conhecida na interpretação da cantora e compositora Billie Holiday (1915–1959). A canção faz referência ao linchamento de dois homens ocorrido em 1930, utilizando a imagem dos "frutos estranhos" como metáfora para os corpos enforcados, pendurados nas árvores.
Além destas séries, trago também como exemplo a pintura "Duplo autorretrato — Wade in the Water II" (2022), exposta atualmente na exposição de longa duração do MASP "Acervo em transformação", feita a partir da canção "[...]'Wade in the Water', que em português pode ser traduzido como "cruzem as águas", composta por pessoas escravizadas nos Estados Unidos e gravada por Ramsey Lewis (1935–2022) em 1966." Disponível em: < https://www.instagram.com/p/DYSrc_ACdit/?img_index=1> Acesso em 30 jun. 2026.

[106] Alligator Bait. Jim Crow Museum. Disponível em: https://jimcrowmuseum.ferris.edu/question/2013/may.htm> Acesso em 09 fev. 2026.



Fonte: Disponível em:https://mendeswooddm.com/pt/artists/19-antonio-oba/works/37168-antonio-oba-banhistas-n-3-espreita-bathers-no.-3-2020/. Acesso em 09 fev. 2026.

O trabalho também alude ao protesto no *Hotel Monson*, em Saint Augustine, ocorrido em 1964. O hotel, que não autorizava a presença de pessoas racializadas, foi palco de um momento emblemático para a luta pelos direitos civis nos EUA, onde ativistas — negros e brancos — adentraram o espaço e pularam na piscina. Como resposta aos manifestantes, Jimmy Brock, o dono do *Monson*, despejou ácido clorídrico na água, forçando-os a sair da água. A fotografia desse momento circulou amplamente na mídia internacional e foi fundamental para a aprovação da lei que decretou o fim da segregação racial em espaços públicos e privados em todo o país[107].

Figura 28. Detalhe de *Banhistas nº 3 – Espreita,* de Antonio Obá. 2020, óleo sobre tela, 189.5 x 266.5 cm.

[107] Eleições americanas: a impactante foto de homem branco jogando ácido em jovens negras que voltou à tona nos EUA. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/internacional-46094928> Acesso em 09 fev. 2026.



Fonte: Montagem do autor (2026)

O artista se apropria da composição daquela famosa fotografia, emprestando elementos como a janela de vidro ao fundo, a corrente de delimitação que circunda a piscina, a perspectiva/posição da piscina e os coqueiros que vemos ao fundo. Porém, na pintura de Obá, não vemos as faces desesperadas dos manifestantes, ou a caça aos jacarés utilizando bebês como iscas. Vemos três crianças que nadam tranquilamente ao lado de um jacaré, enquanto um homem adulto de terno bege e boina vermelha, aos fundos, sorri. A cena desestabiliza uma visão vitimizante, conferindo controle às figuras representadas, ao mesmo tempo que contempla esses violentos episódios da história norte-americana. A cena sugere uma outra perspectiva/realidade, mas não intenta reescrever o passado ou imaginar um futuro. É uma ficção surrealista que coloca em embate os traumas históricos com o desejo por dignidade.

As pinturas de Obá costumam ter um tratamento naturalista de luz e sombra, e uma estilização característica no desenho das figuras, mas ainda mantendo as proporções reais e suas características particulares. O próprio corpo/rosto do artista aparece em alguns trabalhos, não exatamente como autorretratos, mas como modelo. Suas cenas comumente se dão em ambientes naturais como campos do cerrado, ou em ambientes domésticos com características que se assemelham ao barroco, com sombras dramáticas projetadas e uma certa teatralidade nos gestos e poses dos personagens figurados, isso tudo envolto pela atmosfera enigmática particular do artista. Essa atmosfera não se dá apenas pelas cenas retratadas pelo artista, sempre simbolicamente carregadas, envolvidas por um misticismo, muitas vezes

fundamentado nas religiões de matriz africana, mas também pela sua paleta cromática densa, saturada e dramaticamente contrastada.

A fatura de sua pintura e suas manchas oscilam entre transparências e opacidades. É perceptível que o artista constrói suas pinturas utilizando o processo de *underpainting*[108]. Essa primeira camada feita em transparências, possivelmente com a tinta a óleo diluída em algum tipo de solvente, aparece em algumas áreas de suas pinturas, influenciando decisivamente na luminosidade e na profundidade.

Figura 29. Antonio Obá, *Sankofa: cavaleiro,* 2022, óleo sobre tela, 80 x 100 cm.



Fonte: Disponível em: https://mendeswooddm.com/pt/artists/19-antonio-oba/works/46223-antonio-oba-sankofa-cavaleiro-sankofa-horseman-2022/. Acesso em 09 fev. 2026.

[108] *Underpainting* refere-se à camada inicial da pintura, geralmente monocromática, aplicada como base estrutural da imagem. Essa etapa orienta valores tonais, volumes e composição, servindo como fundamento para as camadas subsequentes de tinta.

Essa caraterística técnica do processo de Obá pode ser percebida na obra *Sankofa: cavaleiro* (fig 29). O que podemos caracterizar como "fundo" desta pintura, que figura um campo, feito de pinceladas contínuas num ritmo visual que acompanha e contorna as figuras centrais. Essas faixas longas e muitas vezes transparentes, nos proporcionando ver as marcas das cerdas do pincel e o movimento ininterrupto feito pelo gesto do artista, são, ao mesmo tempo, marcas pictóricas abstratas e espaço/paisagem. O tom amarelado/alaranjado do *underpainting* vibra através dos momentos de transparência, fazendo com que essa luz do entardecer — que vemos na pequena faixa de céu no topo da composição — envolva toda a cena.

Figura 30. Detalhe de *Sankofa: cavaleiro,* de Antonio Obá. 2022, óleo sobre tela, 80 x 100 cm.



Fonte: Montagem do autor (2026)

Aqui, os vagalumes ou seres mágicos que estão ao redor do cavaleiro — ou que saíram de seus olhos e estão se espalhando —, brilham com uma luz própria que reflete o branco da tela, com uma camada transparente e fina de um tom meio amarelado e esverdeado, que geram um contraste com o preto opaco e mais denso que os circula. As camadas de aplicação de tinta parecem ter sido meticulosamente pensadas para atingir esse resultado, em que o tema e a imagem estão diretamente implicados em seus desdobramentos pictóricos.

Também chamo atenção às implicações do gesto pictórico de Miguel Afa (Rio de Janeiro-RJ) em suas pinturas recentes que têm voltado o olhar para cenas íntimas e domésticas, orientadas por uma sensibilidade poética que destaca cenas afetuosas. Em muitos casos podemos observar em suas pinturas a representação de um quintal, repleto de árvores, flores,

por vezes habitado por vida humana, preenchido com uma carga afetiva, sensível. Para além dos temas ou narrativas que sugerem suas pinturas, Afa afirma em entrevista[109] ao Canal Curta! em 2023, que as intenções do seu trabalho estão também focadas no "[...] gesto da pintura, a materialidade que proponho na tinta [...]" (Afa *apud* Simões, 2023, s.p.).

O trabalho do artista distingue-se por sua paleta cromática rebaixada e de baixo contraste, rica em variações tonais em tons terrosos e dessaturados. Essa abordagem garante às pinturas uma atmosfera espessa, compacta, onde os elementos se fundem ao seu entorno, algo próximo de uma memória que se esvaece.

Essa rarefação provocada na imagem por essa compressão dos valores tonais ganha outros contornos por meio da fatura da tinta empregada pelo artista. Através de pinceladas curtas e rítmicas, em grande parte geometrizadas, é como se Afa esculpisse de dentro de uma bruma as formas e a tridimensionalidade dos objetos e figuras representados. A distinção entre o baixo contraste e a sobreposição de camadas opacas e matéricas produz um efeito visual onde o volume pode ser percebido não apenas pela direção e movimento das pinceladas, mas também pela espessura das camadas de tinta.

Em alguns momentos de suas pinturas, como em *Interior, irmãos* (fig. 31) vemos padronagens, abstrações geométricas e alguns pontos específicos com manchas de maior saturação. Essa composição que achata o plano na superfície da tela e mescla a cena figurativa a momentos de abstração geométrica — afinal, é tudo pintura — funcionam como uma colcha de retalhos que buscam reconstituir essas memórias, trazendo-as para o plano pictórico e materializando-as a partir da tinta.

Figura 31. Miguel Afa, *Interior, irmãos,* 2024, óleo sobre tela, 130 x 90 x 3.5 cm.

[109] MIGUEL AFA | CONHEÇA A OBRA DO ARTISTA NASCIDO NO COMPLEXO DO ALEMÃO**.** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-K2wz-yyKc8 Acesso em 11 fev. 2026.



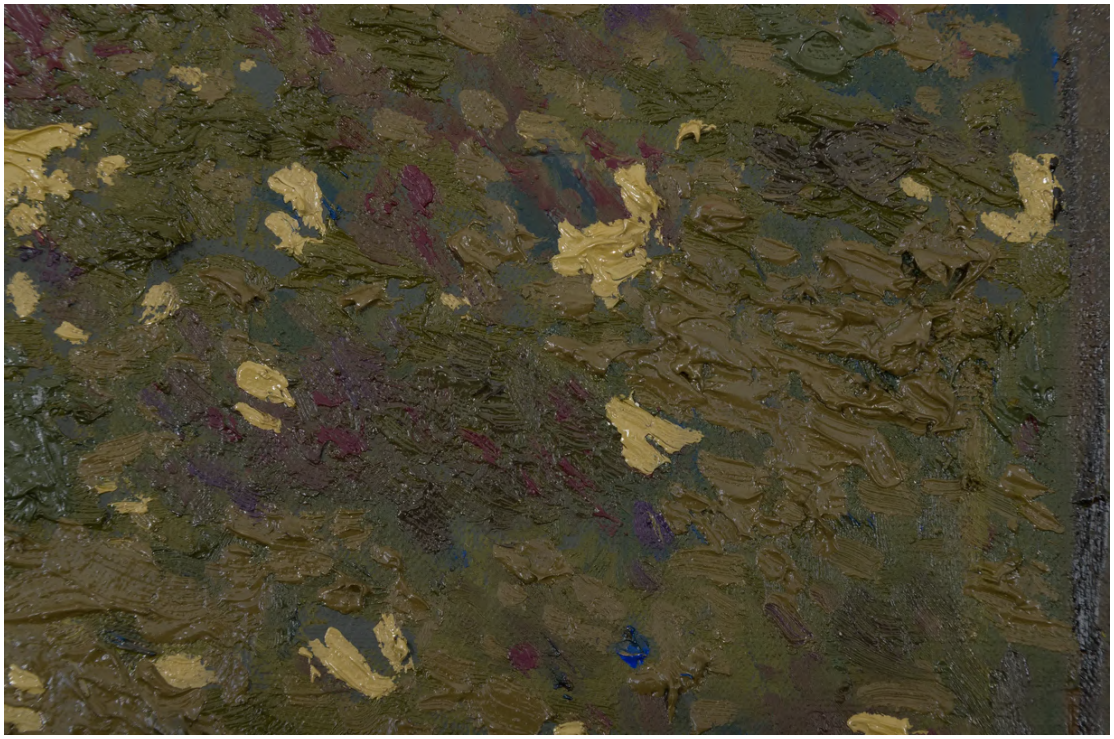
Fonte: Disponível em: https://www.agentilcarioca.com.br/artists/199-miguel-afa/works/11375-miguel-afa-interior-irmaos-2024/. Acesso em 10 fev. 2026.

O artista se identifica como um trabalhador, uma postura que contrapõe a fantasiosa e romântica noção burguesa acerca do artista. Em uma conversa[110] com o curador Igor Simões[111], ao refletir sobre sua prática de ateliê e sobre o desenvolvimento de um trabalho em arte, Afa afirma que este "[...] é proveniente da experiência, da labuta diária [...]" (Afa *apud* Simões, 2023, s.p.). Nesse sentido, a consolidação de uma produção sólida estaria vinculada, entre outros fatores, ao próprio fazer, ao "[...] processo pictórico, da labuta e do tremor do pincel [...]" (Ibidem, s.p.).

Figura 32. Detalhe de *Interior, irmãos,* de Miguel Afa. 2024, óleo sobre tela, 130 x 90 x 3.5 cm.

[110] Curador Igor Simões conversa com o artista Miguel Afa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Qf6zZOhmpQw Acesso em 11 fev. 2026.

[111] Doutor em Artes Visuais-História, Teoria e Crítica da Arte-PPGAV-UFRGS. Professor Adjunto de História, Teoria e Crítica da arte e Metodologia e Prática do ensino da arte (UERGS). Foi curador adjunto da Bienal 12 (Bienal do Mercosul- Curador educativo). Membro do comitê de curadoria da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas-ANPAP, Membro do Núcleo Educativo UERGS-MARGS. Membro do comitê de acervo do Museu de Arte do RS-MARGS. Trabalha com as articulações entre exposição, montagem fílmica, histórias da arte e racialização na arte brasileira e visibilidade de sujeitos negros nas artes visuais. Disponível em: https://www.premiopipa.com/igor-simoes/ Acesso em 23 fev. 2026.



Fonte: Disponível em: https://www.agentilcarioca.com.br/artists/199-miguel-afa/works/11375-miguel-afa-interior-irmaos-2024/. Acesso em 10 fev. 2026.

A ênfase em um discurso que privilegia a rotina do ateliê e uma intimidade com o labor pictórico, em alguma medida, desloca os olhares exotizantes que intentam imputar ao trabalho do artista questões fundamentalmente ligadas a ideia de negritude ou a representação de "corpos periféricos[112]".

A escolha de cenas muitas vezes corriqueiras e banais e das relações cromáticas repletas de nuances, por si só já garantem algum tipo de dignidade no âmbito imagético às figuras retratadas pelo artista, possivelmente moradoras do Complexo do Alemão[113] — onde o artista cresceu — , em contraposição aos estereótipos violentos e racistas comumente veiculados a respeito dessa população marginalizada.

No entanto, é interessante perceber como a própria produção do artista aponta para outras direções, como a obra *sem título* (fig. 33).

[112] O texto de apresentação do artista presente no site da galeria A Gentil Carioca, que o representa comercialmente, afirma que o trabalho de Afa "[...] reflete sobre o corpo periférico [...]" e que suas "[...] obras alternam entre a sensibilidade poética e mensagens políticas diretas. [...]". Disponível em: https://www.agentilcarioca.com.br/artists/199-miguel-afa/ Acesso em 23 fev. 2026.

[113] "O Complexo do Alemão, popularmente chamado de Morro do Alemão ou simplesmente Alemão, é um bairro que abriga um dos maiores conjuntos de favelas da Zona da Leopoldina, na Zona Norte do município do Rio de Janeiro." Disponível em: https://wikifavelas.com.br/index.php/Complexo_do_Alem%C3%A3o Acesso em 11 fev 2026.

Figura 33. Miguel Afa, *Sem título,* 2025, óleo sobre tela, 50.5 x 40 x 3 cm.



Fonte: Disponível em: https://www.instagram.com/p/DOjyNqtDnZV/?img_index=1> Acesso em 10 fev. 2026.

Na pintura acima, embora possamos identificar que há uma figura presente na tela, ao lado direto da composição, embaixo da coberta, parece evidente que o interesse do artista e o assunto da pintura são as dobras do tecido, com suas variações tonais e inflexões cromáticas.

Os ritmos em zigue-zague que esculpem a luz sobre tecido são construídos a partir de camadas opacas e com uma fatura evidente, feitas em pinceladas curtas e enfáticas, sendo perceptível as marcas das cerdas do pincel. As regiões mais escuras e neutras, parecem ter camadas mais sutis, que permitem ver a textura da trama da tela. O volume é sugerido por meio de passagens atmosféricas, feita por uma paleta cromática restrita composta por tons pastéis esmaecidos, que variam entre cinzas cromáticos roxos e beges, que compõem a luminosidade contida da cena, ressaltando seu intimismo.

Figura 34. Detalhe de *Sem título,* de Miguel Afa. 2025, óleo sobre tela, 50.5 x 40 x 3 cm.



Fonte: Disponível em: https://www.instagram.com/p/DOjyNqtDnZV/?img_index=1> Acesso em 10 fev. 2026.

Em outras palavras, é possível afirmar que esta é uma pintura *sobre pintura,* onde, o motivo representado, funciona como um pretexto para a investigação da própria linguagem pictórica. O que se coloca em primeiro plano não é a cena em si, mas o modo como ela é construída, os problemas formais que ela propõe, como as variações tonais, a densidade da matéria, a modulação das dobras, a opacidade da superfície, o plano, a cor, a matéria e o gesto. Trata-se, portanto, de uma pintura que se volta sobre si mesma.

Apesar do trabalho desses artistas afastarem-se de essencializações ou estereótipos racialistas, é importante pontuar que, em geral, as leituras feitas sobre suas obras recaem sobre os contornos do *espaço representacional negro.* Tomando como exemplo os discursos mobilizados pelas próprias galerias interlocutoras do trabalho de ambos os artistas, observa-

se a recorrência enfática de termos como "resistência", "identidade nacional", "memória identitária racial" e "corpo periférico".

Como um buraco negro, a evocação dessas temáticas oblitera o enfoque da pesquisa pictórica desses artistas, localizando suas pinturas como um reflexo de sua identidade racial, e não como frutos do interesse de um artista-pintor. É possível que a instrumentalização desses termos seja uma espécie de estratégia de assimilar o *zeitgeist* identitário atual, gerando assim mais identificação com as obras/artistas, facilitando sua inserção nos novos nichos de mercado, ansiosos por produções essencialmente "negras". Aliado a isso, é importante também observarmos que a ampla veiculação da produção desses artistas é também um sintoma de nosso tempo. Em um passado recente, como nos demonstra os dados do Negrestudo de 2020, seria improvável um artista brasileiro racializado atingir uma posição privilegiada[114] no mercado de arte global.

Como percebemos, apesar de alguns desses temas que tangem a questão racial orbitarem a produção dos artistas, há uma centralidade nas questões formais em seus trabalhos. E por isso os elegi como exemplos. Por perceber, como um *fazedor de marcas,* que suas pinturas, como objetos de arte, ultrapassam os limites do *espaço representacional negro,* e nos dão contribuições valiosas de como escapar dos *contornos racialistas*, propondo pinturas que se pensam como pintura.

Agora, apresento algumas de minhas pinturas que podem ser situadas como uma tomada de posição em relação ao o debate identitário e racial — em especial os processos históricos de mestiçagem —, sem, no entanto, se restringirem a essa temática, uma vez que tem no fazer pictórico e na experimentação da materialidade da pintura os eixos centrais da investigação.

Figura 35. Gustavo Magalhães, *Etnia Brasileira}Branco-Negro>Mulato-Branco>Pardo*, 2021, óleo sobre algodão cru, 24,5 x 20,5 cm.

[114] Trago como exemplo a venda da obra "Alvorada - Música Incidental Black Bird", de Antonio Obá que "[...] foi arrematada em um leilão da Sotheby's, em Nova York, por US$ 1,02 milhão (cerca de R$ 5,4 milhões). Disponível em: https://pipelinevalor.globo.com/day-off/noticia/o-artista-da-ceilandia-que-surpreendeu-a-sothebys.ghtml Acesso em 23 fev. 2026.



Fonte: Foto de Mariana Pajuaba.

O trabalho *Etnia Brasileira}Branco-Negro>Mulato-Branco>Pardo* (2021) (fig. 35) compõe a série intitulada *sem título ou pardo* (anexo 1). Nesta pesquisa, iniciada em 2019 e em desenvolvimento, investigo a miscigenação ocorrida no território brasileiro.

Utilizando uma paleta de cores composta de branco de titânio, amarelo ocre, vermelho cádmio e azul da prússia pinto um autorretrato onde a tentativa é o de materializar a cor da minha pele. O tom amarelado do algodão cru é entendido como a cor base onde se fundamenta a pintura. Para tanto, como procedimento pictórico, executo camadas opacas sobrepostas e justapostas de tinta a óleo, articulando o tom do suporte como um matiz na construção cromática. A pintura também apresenta suas marcas e texturas, mas não se vê pinceladas aparentes. As manchas são porosas e parecem sólidas. Não se vê transparências ou *velaturas*, por exemplo. Para conseguir preservar a cor e textura do suporte, construo as camadas sem adição de óleos ou diluentes na tinta a óleo, que mudariam sua consistência e opacidade. Meu intuito é o de acumular matéria, ou seja, construir um corpo pictórico sobre o suporte, partindo

de sua cor natural para pensar os valores tonais, e não o de colorir ou tonalizar, como sugere as técnicas de transparência tradicionais.

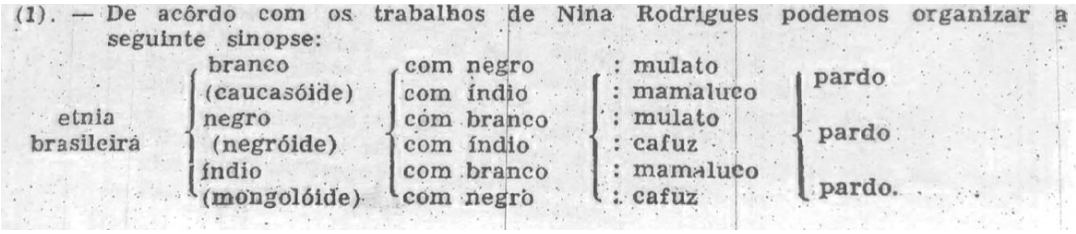
Isento de um espaço perspectivo que localize a figura em algum espaço, e destituído de um chassi, se opondo a ideia clássica iniciada na renascença, da pintura como uma "janela", exponho o trabalho diretamente na parede, utilizando fitas coladas no verso da pintura. O tecido, fixado na parede, revela a trama do algodão cru na composição da pintura. Com suas dobras, rugas e textura, o tecido torna-se pele quando recebe a pintura.

Além de discutir questões sociais e raciais, neste caso, a cor da pele decorrente da miscigenação, o trabalho busca discutir o próprio campo. A obra se associa a uma longa tradição da história da pintura: os autorretratos. Dessa forma, *Etnia brasileira...* procura se afirmar perante um cânone de outros trabalhos em que artistas se auto representam. Outro tema comum na historiografia da pintura que é discutido pelo trabalho é a cor. Apesar da semântica utilizada, onde o tema "cor" é aplicado para "cor de pele", o interesse do trabalho é o de atingir um corpo pictórico cromático a partir de camadas opacas e matéricas de tinta a óleo que, somado a materialidade de seu suporte, procura representar desde a pintura e com a pintura uma pele humana racializada, ou seja, sobre a qual foi artificialmente atribuída uma cor, que desde uma perspectiva relacional hierarquizante com a cor de pele branca, serve como instrumento de inferiorização e que autoriza uma subjugação. Dessa forma, o próprio procedimento pictórico que articula o suporte, e uma paleta reduzida (formada de um amarelo terroso, um vermelho quente e saturado e um azul profundo e intenso), desconstrói a noção estereotipada de "cor" da pele.

O título do trabalho faz referência a um esquema retirado do artigo "A Miscigenação e a Etnia Brasileira", de P. Pereira dos Reis, publicado em 1961. Nesse esquema, ele utiliza trabalhos do antropólogo Raimundo Nina Rodrigues[115] (1862-1906) para organizar uma sinopse dos "tipos" de miscigenação ocorridas no Brasil, a partir do encontro dos povos brancos, negros e indígenas. Rodrigues elaborou seus estudos a partir de uma perspectiva eugenista, pautado no determinismo biológico, defendendo, por exemplo, a patologização da miscigenação, enxergando-a como uma degeneração física, moral e psíquica.

Figura 36. Esquema de genealogia "racial" montado por P. Pereira dos Reis a partir dos estudos de Nina Rodrigues, 1961.

[115] Nina Rodrigues foi um médico legista e antropólogo brasileiro, considerado um dos fundadores da antropologia no Brasil. Suas obras abordaram temas como o racismo científico, a criminologia e a cultura afro-brasileira. No entanto, suas análises estavam fortemente marcadas por teorias raciais eurocêntricas e eugenistas.



(1). — De acôrdo com os trabalhos de Nina Rodrigues podemos organizar a seguinte sinopse:

etnia brasileira	branco (caucasóide)	com negro	: mulato	pardo
		com índio	: mamaluco	
	negro (negróide)	com branco	: mulato	pardo
		com índio	: cafuz	
	índio (mongolóide)	com branco	: mamaluco	pardo.
		com negro	: cafuz	

Fonte: “A miscigenação e a etnia brasileira”. Revista de História, São Paulo, v. 23, n. 48, p. 323–337, 1961. Disponível em: https://revistas.usp.br/revhistoria/article/view/121537. Acesso em: 16 jul. 2026

É a partir do gráfico (fig. 36), derivativo de uma perspectiva racista, no qual Reis tenta recriar uma genealogia da mestiçagem brasileira, que elaboro o título do meu trabalho. Nele, podemos ver o *pardo* como a última categoria, como se essa fosse a dissolução completa das outras “categorias raciais”, deslocado de seu índice inicial.

No próximo trabalho, *sem título* (2023) (fig. 37), utilizo uma outra estratégia que não a da representação: A palavra, ou mais precisamente, um enunciado.

Figura 37. Gustavo Magalhães, *sem título*, 2023, óleo sobre papel, 21 x 15 cm.



Fonte: Foto de Mariana Pajuaba.

A paleta de cores utilizada para construção desta obra assemelha-se à pesquisa elaborada no trabalho *Etnia Brasileira}Branco-Negro>Mulato-Branco>Pardo* (fig. 35): em tons terrosos, como um amarelo ocre dessaturado e cinzas cromáticos, a pintura endereça a quem quer que a veja: "Me descreva um negro".

A frase dispara uma provocação ao espectador: com quais recursos da fala, ou da palavra, é possível encapsular o amplo espectro da negritude? O que é um "negro"? Como descrevê-lo? Essa impossibilidade de chegar a uma resposta concreta gera uma confusão que se estende ao imaginário de quem recebe o pedido. O que *é* um "negro"?

Tal ambiguidade que é posta pela frase é replicada na formalidade de sua construção. Aqui, os tons que caracterizam a "figura" e o "fundo" estão em valores tonais[116] muito próximos, dificultando a legibilidade do enunciado. Ela não se apresenta de pronto. O que proporciona a leitura é a variação cromática[117]. A cor, mais uma vez, é objeto central e constituinte da pintura.

Ambos trabalhos participaram da minha exposição individual *FUSÃO*[118], com curadoria de Ayala Prazeres[119]. Durante o ano de 2024, a mostra ocupou os espaços da *CAIXA Cultural* em quatro cidades, respectivamente: Rio de Janeiro, Recife, São Paulo e Curitiba (fig. 38). *FUSÃO* reuniu trabalhos produzidos a partir de 2017 que compartilham a mesma práxis: a apropriação de imagens e a utilização de materiais precários — retalhos de tecido, pedaços de madeiras, papéis — como suporte para as pinturas.

Dada a natureza da exposição, a variedade de imagens, matérias e temas abordados pelas pinturas eram diversas, mas existiam algumas aproximações possíveis, de natureza formal ou conceitual entre os quase 40 trabalhos expostos. Em certa medida, os trabalhos eram dispostos

---

[116] No vocabulário da pintura "*valor"* define o quão claro ou escuro é uma área ou objeto, ou seja, a sua luminosidade.

[117] Um trabalho que utiliza um recurso similar é *Linguagem* (2015) de Bruno Baptistelli. A obra, segundo Leandro Muniz é "[...] composta por duas impressões offset feitas em diferentes tons de preto, que também variam em brilho e opacidade. Em uma lemos a palavra "negro" e na outra, "preto", ambas em letras maiúsculas. Há um apontamento das diferenças entre os nomes das cores e sua visualidade, e sobre as supostas distinções de significado entre "preto" e "negro", considerando que podem ser usados como sinônimos. A relação entre essas palavras também indica as reivindicações históricas do movimento negro, pois, ao longo do século 20, tanto movimentos sociais quanto escritores, artistas e músicos — entre as referências de Baptistelli estão diversos cantores de rap, trap, samba e blues — buscaram positivar esses termos. A obra também levanta discussões sobre colorismo, conceito que compreende que o tom da pele determina diferentes graus de preconceito." Disponível em: https://masp.org.br/acervo/obra/linguagem Acesso em 23 fev. 2026.

[118] Catálogo virtual da temporada Recife da exposição *FUSÃO* disponível em: <https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1NZ927DiXtaPY7vPRtXCX5EqXg81nE3AN> Acesso em 20 de junho de 2025

[119] Ayala Prazeres é curadora independente, artista visual e diretora de arte, natural de Paulista/PE. Conferir página 11 desta tese.

sem hierarquia ou distinções, criando uma paisagem desorientada que compilava as pinturas. A exposição, focada na interação entre imagem e matéria mediada pela pintura, continha trabalhos que outras questões, internas às pinturas, se mostraram recorrentes, como a noção de retrato ou relações cromáticas, fatores utilizados pela curadoria para tecer correlação entre os trabalhos, primariamente reunidos pela sua práxis de produção.

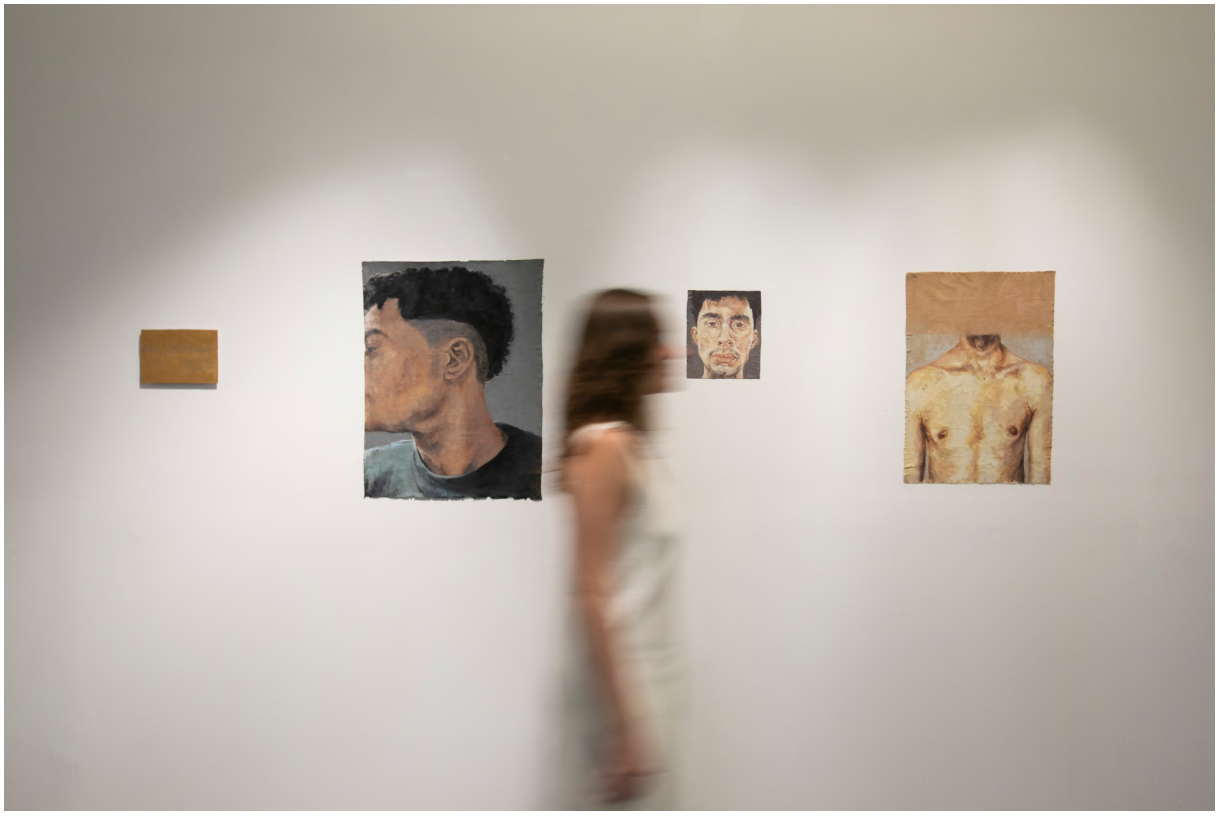
Figura 38. Vista da exposição "FUSÃO" de Gustavo Magalhães, CAIXA Cultural Curitiba



Fonte: Foto por Isabella Lanave.

Para organizar a expografia e pensar as obras no espaço, se formaram alguns núcleos temáticos que buscavam uma coesão mais evidente entre as pinturas. Um desses núcleos (fig. 39) era composto por *sem título* (fig. 37), *identidade (perfil)* (fig. 40), *Etnia Brasileira}Branco-Negro>Mulato-Branco>Pardo* (fig. 35) e *pardo* (fig. 41). Aqui, além da relação entre imagem e suporte, fica explícito meu interesse pela ideia de identidade e da problematização da ideia de "raça".

Figura 39. Vista da exposição "FUSÃO" de Gustavo Magalhães, CAIXA Cultural SP.



Fonte: Foto por Bruno Mooca.

Os trabalhos que incluem figuração são autorretratos. Implico meu corpo na problemática e, utilizo a minha pele, ora mais avermelhada, ora amarelada, como terreno para pesquisar as tensões presentes na mestiçagem. A ideia de despersonalização e da diluição da singularidade em virtude das *pautas identitárias* é apresentada aqui a partir de duas estratégias composicionais.

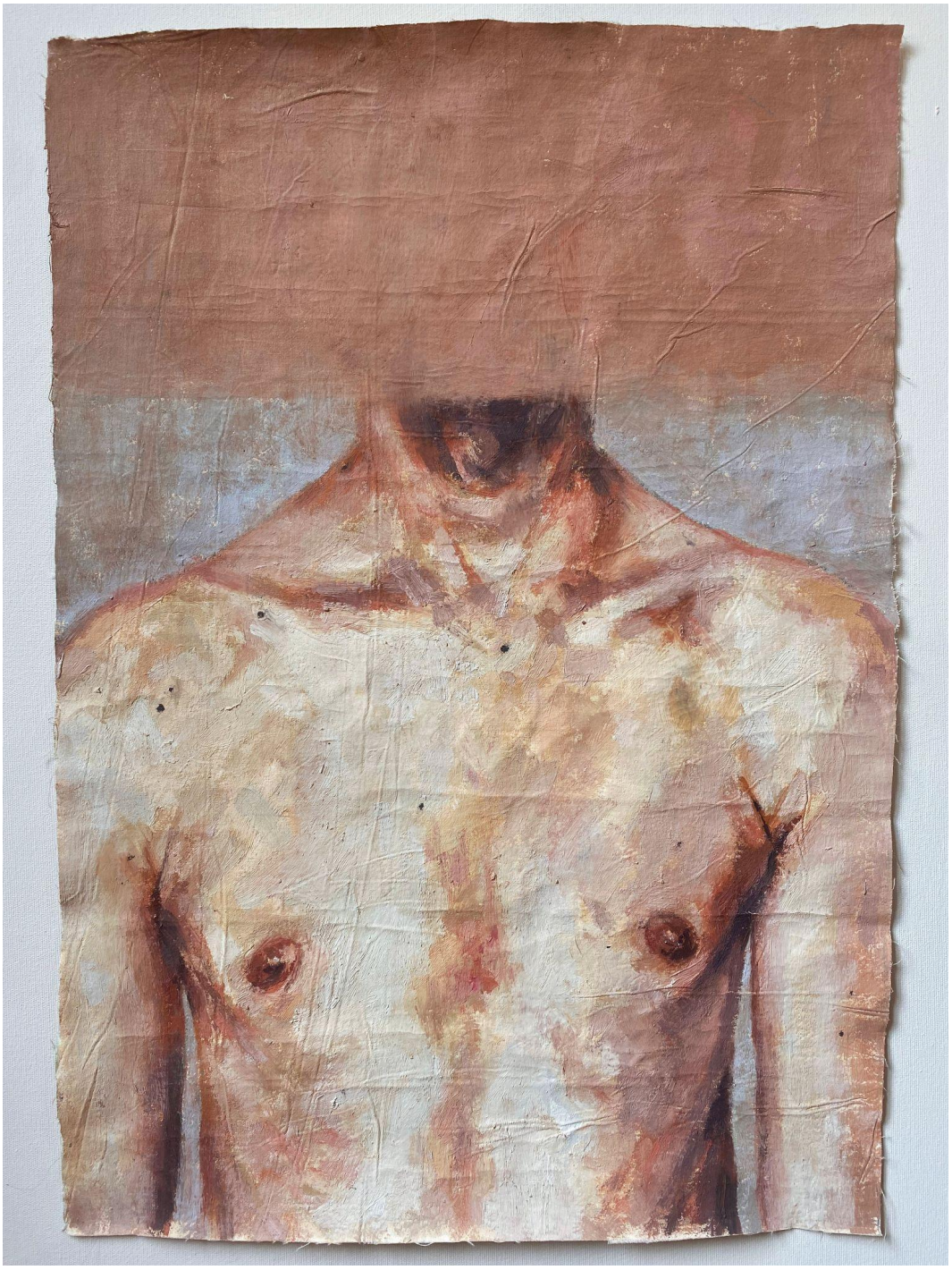
Figura 40. Gustavo Magalhães, *identidade (perfil)*, 2022, óleo sobre algodão cru, 67 x 49 cm.



Fonte: Foto por Mariana Pajuaba.

Primeiro, em *identidade (perfil)* (fig. 40), a representação do meu rosto sangra os limites do algodão cru, me anonimizando. Há uma autoconsciência da pintura, entendendo que a mesma está circunscrita pelos limites do suporte, evadindo-se do centro da composição, utilizando a fronteira material do limite do tecido como recurso para sua anonimização. É um autorretrato onde entendo que nem meu rosto é capaz de conter e/ou capturar minha identidade. Ela se forja justamente na contramão de uma ideia preconcebida de sujeito, balizada por "raça" ou "cor".

Figura 41. Gustavo Magalhães, *pardo*, 2022, óleo sobre algodão cru, 58 x 40 cm.



Fonte: Acervo pessoal.

Segundo, em *pardo* (Fig. 41) o que me anonimiza é um campo de cor, onde busco materializar o tom da minha pele a partir da paleta da pintura, partindo do pressuposto da impossibilidade de se encontrar na representação. A figura do meu torso, motivo tradicionalmente ligado a escultura, um corpo sem membros ou cabeça, ocupa grande parte da composição da pintura, exceto pela faixa horizontal na parte superior, onde, no lugar da cabeça, há um campo de cor, conceito pictórico que se refere ao uso de áreas amplas e

contínuas de cor, especialmente associado aos expressionistas abstratos norte-americanos entre 1950 e 1960.

Aqui, a questão a respeito de uma despersonalização é similar: uma cor que, simbolicamente representa uma pele que carrega em si suas implicações sociopolíticas e culturais e que foi forjada pela ideia de "raça", que a atribuiu valores e moralidades, ocultando e planificando a ideia de identidade.

O que pode ser percebido é que as estratégias pictóricas utilizadas nas pinturas também podem carregar significados conceituais, cada uma com sua intencionalidade, levando em conta o que *pede* o trabalho. Além disso, a partir de escolhas formais e conceituais, atribui-se um certo mistério e ambiguidade aos trabalhos. Eles não estão inseridos em uma exposição onde o discurso é de cunho racial, que já subscreve uma narrativa pronta aos trabalhos. Não se sabe ao certo se há um elogio ou uma crítica nas imagens ali postas, elas buscam indagar, confundir.

Procurei introduzir e demonstrar aqui como as superfícies, (camadas e sobreposições simbólicas e materiais que constituem uma obra pictórica, assim como os temas/assuntos nela representados e os discursos a elas atrelados), operam como elementos que orientam a interpretação/fruição da pintura, a qual carrega, em seu próprio corpo, suas implicações éticas, estéticas e políticas.

O que podemos perceber é o quão *violentamente pacífico*[120] tem sido os desdobramentos das atuais *políticas de visibilidade* no contexto da pintura contemporânea brasileira, em que a presença de uma figura que se lê como "um negro" tem sido o suficiente para suprir tanto as necessidades mercadológicas, quanto as necessidades de representação simbólica. Neutralizando, nesse processo, as identidades historicamente oprimidas de seu potencial transformador. Demonstramos também, possíveis saídas e estratégias que embaralham as preconcepções tidas como verdade a respeito destas questões complexas. É importante salientar que tais estratégias não são únicas, mas importam porque sugerem um caminho que afaste o possível pintor da simples representação ou das "imagens ilustrativas", que servem muitas vezes como panfletos que justificam uma certa narrativa identitária.

A pintura, dada como morta[121] algumas vezes, ainda se apresenta como uma forma potente de se criar imagens e confrontar e problematizar a realidade e o tempo presente.

---

[120] Ver "Violentamente pacífico: arte, decolonialidade e inserção institucional" de Amanda Carneiro, in. *Negros na piscina: arte contemporânea, curadoria e educação*. LIMA, Diane (org.) São Paulo: Fósforo Editora, 2024.
[121] Ver *Pintura: a tarefa do luto* in. *A pintura como modelo*. Yve Alain-Bois. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

Vimos aqui alguns exemplos de como essa prática ancestral ainda nos oferece ferramentas e possibilidades de ampliar nossa percepção e relação com o mundo, assim como com ela própria. Reitero que a pintura transcende a imagem constituída na superfície: ela é, simultaneamente, matéria e pensamento. Como evoca a famosa frase atribuída a Leonardo Da Vinci (1452–1519) *"La pittura è una cosa mentale"*[122]: o fazer pictórico não se restringe ao gesto e à forma; a reflexão sobre a própria natureza da pintura é o alicerce fundamental na elaboração da obra.

O papel — se é que há um — do artista, do pintor, como produtor de imagens, não é o de reforçar pensamentos que sustentam uma ideia de mundo, mas de embaralhar, confundir, diluir, manchar e tornar ambíguo o que se tem como verdade.

[122] "A pintura é uma coisa mental" em tradução livre. Expressão atribuída a Leonardo da Vinci, referenciada em seus cadernos, posteriormente organizados no *Trattato della pittura*, em italiano, ou Tratado da pintura.

CAPÍTULO 2

Pintura enquanto matéria

A relação dialética entre imagem e matéria, foi, desde o princípio, meu objeto de interesse e pesquisa no campo da pintura. Nos trabalhos produzidos entre 2017 e 2024, que resultaram na exposição *FUSÃO,* (fig. 38 e 39) parcialmente discutida no primeiro capítulo, este diálogo se dava entre as imagens apropriadas em ambientes digitais e os suportes precários, encontrados durante caminhadas pela cidade. Buscava, através da pintura, apontar e reforçar similaridades formais ou discursivas entre estes dois momentos da pesquisa, criando uma espécie de simbiose, de interdependência em que os suportes deixavam de ser apenas receptáculos para as imagens e ganhavam agência, atribuindo às pinturas a qualidade de *objetos pictóricos.* Nesse sentido, o formato do suporte — assim como outras propriedades, como dimensão, textura e estado de conservação — orientavam a forma e a natureza da imagem que iria constituir a pintura, numa espécie de jogo compositivo.

Figura 42. Gustavo Magalhães, *suporte*, 2024, óleo sobre madeira, aproximadamente 40 x 40 cm.



Fonte: Acervo Pessoal

O trabalho *suporte* (fig. 42) corporifica de modo evidente esta *práxis.* O título parte de uma ambivalência semântica que indica tanto a relação entre a imagem, a pintura e seu suporte, como também para a cena representada, onde uma figura está sendo sustentada por outras duas.

A fotografia utilizada para elaboração da pintura é do artista ucraniano Boris Mikhailov[123] (1938-), um dos principais fotógrafos oriundos da antiga União Soviética. Com suas fotografias, Mikhailov buscou registar as condições de vida do leste europeu — com ênfase na Ucrânia — após o fim da União Soviética, retratando sobretudo questões acerca da vulnerabilidade humana, o envelhecimento e a morte, profundamente enraizados neste contexto histórico e geográfico.

Essa fotografia compõe sua série seminal intitulada *Case History* (1997–98), exposta no MoMA em 2011. Esse corpo de trabalho explora as circunstâncias das pessoas que ficaram em situação de rua na cidade industrial de Kharkiv após o colapso da União Soviética, documentando a nova e triste realidade cotidiana dessa comunidade.

[123] Disponível em: <https://www.moma.org/artists/8168-boris-mikhailov> Acesso em 14 de out. 2025.

Partindo da projeção da fotografia de Mikhailov sobre um pedaço de madeira, estruturei a pintura a partir de um corte na composição original da fotografia, estabelecendo uma reverberação entre o arco criado pelos braços da figura central que está sendo carregada com o formato de quadrante de círculo originalmente presente no suporte. Dessa maneira, busco promover uma suspensão entre os sentidos e utilidades prévios dos elementos que compõem a obra, criando uma nova lógica que responde a relação criada pela e através da pintura com seu suporte.

O mesmo pode ser observado no trabalho *para dorival caymmi* (fig. 43), onde a relação se dá também em uma camada discursiva, abarcando tanto a temática quanto o imaginário visual relacionado a pinturas marinhas.

Figura 43. Gustavo Magalhães, *para dorival caymmi*, 2023, óleo sobre madeira, aproximadamente 45,5 x 25,5 cm.



Fonte: Foto por Mariana Pajuaba.

Nesta pintura, a relação entre a imagem do pescador e o suporte vão além das similaridades formais postas pela sua composição visual. O pedaço de madeira encontrado em meio a outros vestígios de uma casa recém reformada, não apresentava um índice direto de seu passado nem uma sugestão de uma utilidade prévia. Ao deslocar tal material para o ateliê, notei suas curvas: ondulações que desembocavam em uma circularidade da esquerda para a direita. Essas formas presentes na madeira, evocaram em mim o movimento de ondas. A fim de intensificar esse aspecto, quis aludir ao assunto litorâneo sem necessariamente ilustrar as ondas seguindo a composição do suporte, mas trazendo outros elementos que compusessem

com esta silhueta. Ao revisitar meu acervo de imagens, me surpreendi ao encontrar esta fotografia (de autoria desconhecida) onde a figura de um pescador e sua pesca na praia se integrava de maneira harmônica ao suporte — como o chapéu e a cauda dos peixes que se harmonizam com as curvas da parte superior. Para banhar ainda mais de sentidos marítimos, intitulei o trabalho como *Dorival Caymmi* uma homenagem ao cantor, compositor, poeta e pintor baiano (1914-2018). O cotidiano e as tradições litorâneas baianas estão em evidência em sua obra, tanto na música quanto na pintura. Este assunto ganha corpo em seu álbum *Canções Praieiras* (Odeon, 1954), onde a relação sensível com o mar é tema central das músicas, criando uma imagética onde o mar é fonte de sustento, ambiente espiritual e um local de risco inerente. Tentei embebedar minha pintura desta imagética através das curvas do suporte, da imagem nele figurada e do título, tornando-a, semanticamente, uma pintura praieira.

Durante esse período, dado a multiplicidade de materiais que utilizava como suporte para pintura (papéis e papelões de gramaturas diversas, tecidos, madeiras e plásticos), precisei desenvolver um método de preparo para os suportes que fosse adaptável e estável a essas diversas superfícies. Passei a utilizar uma receita que consistia em uma parte tinta acrílica à base d'água (fig. 44) e uma parte cola PVA, diluindo-as em um pouco de água. Além do baixo custo desta mistura, ela atingia um grau de aderência e absorção da tinta sobre o suporte que me parecia ideal, me proporcionando uma base estável que se fixava às diferentes superfícies, sem causar craquelamentos ou descolamentos.

Figura 44. A lata de tinta utilizada para preparação dos suportes das obras produzidas entre 2020 e 2024, empregada como *dispositivo expográfico* da exposição individual “Ateliê Aberto”, 2023.



Fonte: Acervo pessoal.

Após o fim do período de itinerância de *FUSÃO* durante o ano de 2024, voltei ao ateliê com a sensação de um certo esgotamento em relação a esta pesquisa. Afinal, foram quase 8 anos desenvolvendo trabalhos que exploravam a relação e associação entre imagens e matérias. As exposições, a sociabilização das obras e os diálogos decorrentes desse processo, elucidaram aspectos da recepção do público, suas leituras e interpretações, o que se manifestou como uma conclusão desta fase para mim.

Dentre as questões, duas em específico me pareceram interessantes de se refletir tendo em vista um novo corpo de trabalho. A primeira, advém da utilização dos suportes precários. Comumente, essa escolha era associada a uma questão ecológica, que comparava minha *práxis* a reciclagem, atribuindo valores relacionados à sustentabilidade pelo fato de optar por materiais descartados como suporte. Essa leitura veio, sobretudo, da instituição[124] que recebeu a mostra *FUSÃO* e dos veículos de mídia que a divulgaram[125].

Minha impressão era a de existir um desejo de atribuir uma moral ou uma utilidade social sobre os trabalhos, ignorando completamente as questões conceituais e formais que os orientavam. Além de reducionistas, essas impressões acabam contaminando de maneira

[124] Esse ponto de vista se demonstrou de algumas formas: No texto institucional da Caixa Cultural produzido sobre a mostra Fusão, nas reuniões com o educativo e em conversas formais e informais com agentes internos.
[125]Exemplo de manchete que da ênfase ao caráter “sustentável” da mostra: "Fusão": exposição que propõe união entre arte e sustentabilidade chega a SP. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/lifestyle/fusao-exposicao-que-propoe-uniao-entre-arte-e-sustentabilidade-chega-a-sp/> Acesso em 16 out. 2025

indireta o público visitante, limitando as possibilidades de derivar sobre a exposição e buscar seus próprios sentidos, observando as pinturas enquanto pinturas.

A segunda questão, está ligada à recepção do público em relação às imagens presentes nas pinturas, mais especificamente sobre a representação de figuras racializadas. Apesar da mostra não ter em seu horizonte o objetivo de discutir a questão racial, havia uma predominância de pinturas com a presença de pessoas que podem ser lidas como negras. Isto foi suficiente para criar uma espécie de lente — ou filtro — que conduzia o público a uma compreensão tematizada, que também acabava reduzindo as camadas de sentido dos trabalhos.

Essa observação evidenciou um quadro delicado: Em um país onde a maioria da população se autodeclara como negra[126] (sendo 45,3% pardos e 10,6% pretos) uma exposição contendo representações que refletem a realidade do seu território ainda são motivo de surpresa. Evidentemente esse sintoma nos faz pensar sobre o estado geral da pintura/arte contemporânea brasileira, que por um longo período teve a questão racial violentamente negligenciada, e agora vive um outro momento, de positivação da mesma, como discutido no primeiro capítulo. É possível que este novo vocabulário visual e conceitual tenha didatizado e criado certas expectativas e desejos ao público, que projeta noções preconcebidas em trabalhos que contenham imagens ou temáticas parecidas. Dessa forma, me parece que quando o trabalho representa/figura uma pessoa lida como negra, um véu de transparência o recobre e, consequentemente, reduz ou delimita sua interpretação, assimilando-o a qualquer outra imagem ou narrativa implicada no assunto, seja ele de viés positivo ou negativo. Como afirma English, ao evidenciar as operações retóricas desempenhadas pela agência do *espaço representacional negro*, essas: "[...] [operações retóricas] separam das obras de arte elementos de seus contextos formadores que refletem interesse em outras questões além da raça. É assim que o espaço representacional negro funciona como uma espécie de *segregação tática"*. (English, 2007, p.11)

Sob essa ótica, o olhar para a pintura está sempre contaminado, desviando a obra de sua dimensão primeira, colocando em suspensão suas especificidades e discussões próprias, um velho dilema que artistas/pintores necessariamente tem de lidar: a não correspondência entre a intenção do artista, o que ele deseja dar a ver, e como o trabalho efetivamente é

[126] **População — Ministério da Igualdade Racial.** Disponível em: <https://www.gov.br/igualdaderacial/pt-br/composicao/secretaria-de-gestao-do-sistema-nacional-de-promocao-da-igualdade-racial/diretoria-de-avaliacao-monitoramento-e-gestao-da-informacao/hub-igualdade-racial/populacao> Acesso em 16 out. 2025.

visto/percebido, ou, em outros termos, a diferença entre *intenção* e *realização* que Duchamp trata em seu texto "O ato criador" (2008).

Essas questões, talvez de forma inconsciente, foram incorporadas ao meu pensamento e delinearam os caminhos que minha pesquisa artística viria a percorrer.

Meus trabalhos apresentados no primeiro capítulo levavam em consideração questões acerca da imagem (sobretudo a fotográfica), os limites e possibilidades do suporte, e a cor, que, em certa medida buscava reproduzir uma paleta referente a pele humana, neste caso racializada, com ênfase nas gradações cromáticas resultantes da mestiçagem.

Contudo, com o objetivo de afastar a leitura de minhas obras de uma perspectiva que facilmente poderia recair em um viés interpretativo *identitarista* (Barros, 2024) que, frequentemente recai sobre a celebração das "qualidades" de determinados grupos — leitura que tende a reforçar a lógica da construção do "Outro" —, passei a direcionar a pesquisa para a formulação de uma materialidade pictórica que não buscasse reproduzir exclusivamente a epiderme humana. Nesse sentido, a noção de uma *pele da pintura* emergiu como um elemento central, deslocando o foco da representação (figura) para uma investigação mais densa do processo pictórico e da tinta a óleo enquanto matéria**.**

Artistas como Adriana Varejão[127] (Brasil, 1964-), Dora Longo Bahia[128] (Brasil, 1961) e Nicola Samorì[129] (Itália, 1977) me ajudaram a pensar e reelaborar essa ideia por abordarem de formas distintas a noção de uma *"pele da pintura"* em seus trabalhos, traçando diálogos com eles, numa espécie de conversa silenciosa proporcionada com/pela pintura. O que me aproxima da produção destes artistas é a manipulação material da superfície pictórica, deslocando a pintura de uma imagem fixa ao suporte, para a compreensão dela como um corpo, que extrapola o plano e se projeta no espaço.

A discussão acerca de uma *pele da pintura*, ou da compreensão do espaço bidimensional da pintura como um corpo podem ser traçadas desde Rembrandt (1606-1669), pintor neerlandês que modelava o volume e a forma de suas figuras levando em consideração a iminência da luz nos corpos (no campo pictórico) e a própria luz do espaço real sobre a pintura (fig. 45).

Figura 45. Rembrandt, *Self Portrait at the Age of 63*, 1669. Óleo sobre tela, 86 × 70,5 cm.

[127] Veja mais sobre a artista em: http://www.adrianavarejao.net/br/home. Acesso em 10 de ago. 2025.
[128] Veja mais sobre a artista em: https://galeriavermelho.com.br/artistas/dora-longo-bahia/. Acesso em 10 de ago. 2025.
[129] Veja mais sobre o artista em: https://galleryrosenfeld.com/artists/20-nicola-samori/overview/. Acesso em 10 de ago. 2025.



Fonte: Disponível em: www.nationalgallery.org.uk/paintings/rembrandt-self-portrait-at-the-age-of-63. Acesso em: 10 ago. 2025.

Utilizando velaturas e camadas finas de tinta nas regiões de sombras, mais escuras, e impastos modelados e densos nas regiões iluminadas, o contraste se dava não apenas pelos valores tonais, mas também pela fisicalidade das pinceladas, onde a espessura da tinta diferenciava os planos e definiam atmosferas.

Nesse sentido, a superfície pictórica deixa de operar como janela para se afirmar como matéria. A luz, ao incidir sobre os relevos do impasto, produz variações perceptivas que deslocam a experiência da representação para o campo tátil-óptico. Assim, o corpo representado e o corpo da pintura tornam-se indissociáveis: a carne pintada é também tinta, e a tinta, por sua vez, comporta-se como carne.

A carnalidade presente na fatura das pinturas de Rembrandt materializa a famosa frase proferida pelo artista neerlandês Willem de Kooning (1904-1997) em 1949, que afirma que "a carne foi a razão pela qual a pintura a óleo foi inventada" (1949, s.p., tradução nossa).[130]

Tal pensamento se desdobra, na própria fatura pictórica de de Kooning. Filiado ao movimento expressionismo abstrato, o artista gerou revolta em alguns artistas e críticos[131] da época ao "reintroduzir" a figura na pintura norte-americana com sua série *Mulheres (1950-1953).* Em seu trabalho *Woman I*, de 1950-52 (fig. 46), entre pinceladas rápidas e frenéticas características da *action painting* (Rosenberg, 1952), transparências e marcas espessas de tinta a óleo, e uma gama de cores que vão de verdes e rosas saturados, a cinzas e tons de carne é possível identificar uma figura feminina ao centro da tela, sorrindo com os dentes à mostra e seios fartos. Mas, para além da presença de uma figura humana, a corporeidade de sua pintura se dá pela abordagem do artista à superfície da tela, ora removendo por raspagem tinta já aplicada na tela com a espátula, ora sobrepondo marcas subjacentes com pinceladas mais espessas. Nesse sentido, a fatura não é apenas um recurso técnico, mas uma busca pela autonomia do objeto, como um corpo que detém seus próprios desejos. Como afirma David Sylvester sobre a aplicação de tinta do artista:

> A tinta ocupa a superfície como uma substância viva, geradora de vida e em decomposição, dentro da qual abundam formas: algumas das quais são reconhecíveis, a maioria é ambígua e algumas são impossíveis de serem identificadas (Sylvester, 1994, p. 16, tradução nossa)

Figura 46 . Willem de Kooning, *Woman I*, 1950-52. Óleo e tinta metálica sobre tela, 192.7 x 147.3 cm. Moma, Nova York

[130] de Kooning fez esta declaração durante uma fala intitulada *"The Renaissance and Order"* no Estúdio 35, em Nova York, no outono de 1949. Disponível em: https://www.dekooning.org/documentation/words/the-renaissance-and-order Acesso em 06 jan 2026.

[131] Na entrevista dada ao crítico e curador britânico David Sylvester que compõe o livro "*Interviews with American Artists" (2001)*, em resposta a uma pergunta sobre como a série das *"Mulheres"* era explicitamente mais figurativa que qualquer outro trabalho que um expressionista abstrato havia feito e como isso o colocava em uma situação delicada, De Kooning afirma ter sido "atacado por certos artistas e críticos" (SYLVESTER, 2001, p. 48).



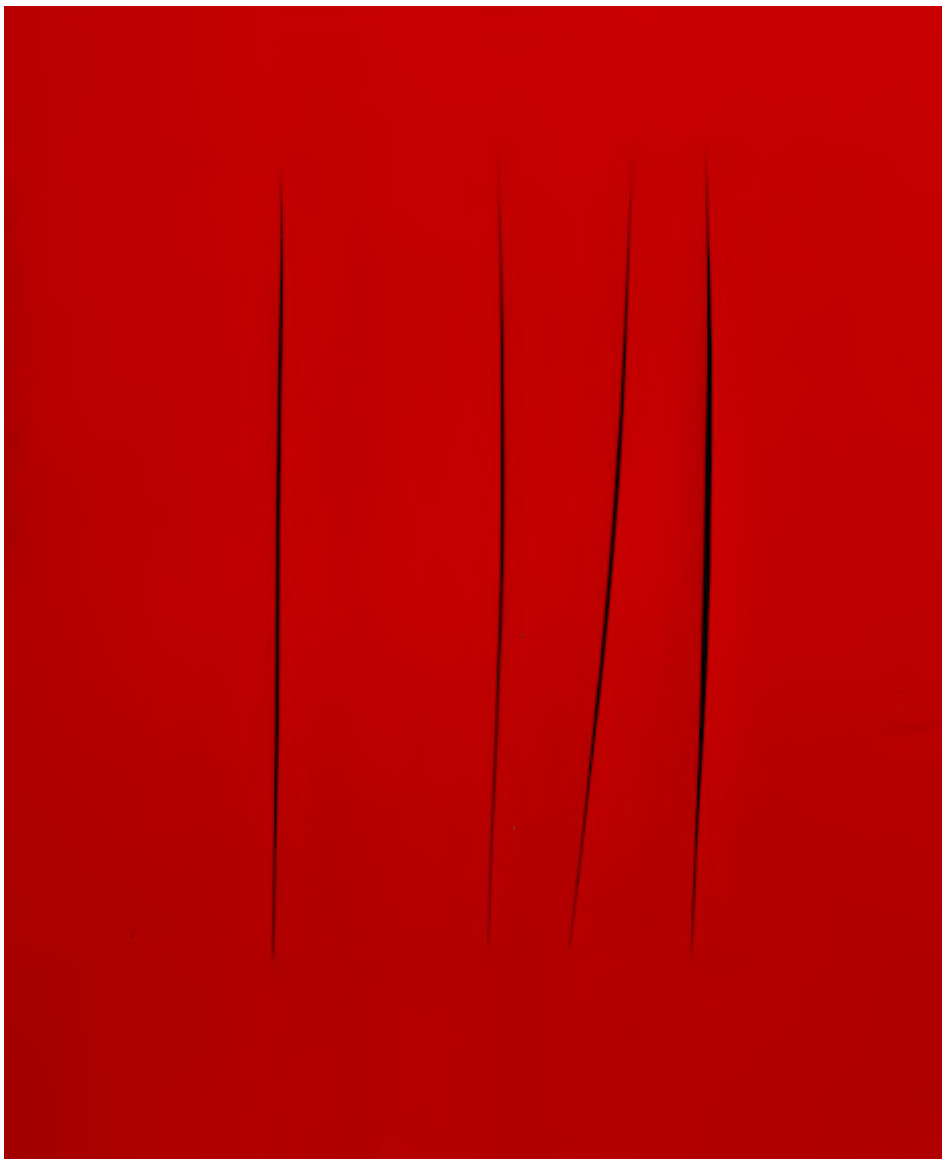
Fonte: Disponível em: www.moma.org/collection/works/79810. Acesso em: 06 jan 2026.

É como se a pele da figura tivesse sido destacada de seu corpo e, como uma *substância viva,* tentasse se reorganizar de forma alucinada, indo para todas as direções, se desdobrando em outras formas de ser, obtendo uma nova vivacidade, elaborada apenas por tinta e movimento.

Pensando em práticas que manuseiam e manipulam o próprio suporte ou a materialidade anatômica do corpo da pintura, os *cortes — tagli —* e a formulação do *conceito espacial* do artista Lucio Fontana[132] (Argentina, 1899-1968) são exemplos radicais que deslocam a pintura do espaço bidimensional e de sua dimensão puramente imagética como podemos ver na figura 47:

[132] Veja mais sobre o artista em: https://www.fondazioneluciofontana.it/en/. Acesso em 10 de ago. 2025.

Figura 47. Lucio Fontana, *Concetto Spaziale, Attese*, 1965. Tinta a base d'água sobre tela, 73 × 60 cm.



Fonte: Coleção Fundação Francesco Federico Cerruti para a Arte, em comodato de longo prazo no Castello di Rivoli Museu de Arte Contemporânea. Disponível em: https://www.castellodirivoli.org/en/opera/concetto-spaziale-attese/. Acesso em: 10 ago. 2025.

Fontana rompe o plano pictórico monocromático de suas telas com o uso de uma faca. Realizando cortes precisos, o artista abria fendas que, posteriormente, eram manipuladas com as mãos, definindo a convexidade e abertura dos mesmos. Por fim, o artista adicionava uma gaze preta no verso da tela, uma *"pequena tela"* — como o próprio Fontana se referia — por motivos práticos e conceituais. A historiadora da arte e curadora Marcella Beccaria explica

que, além de prevenir futuras deformações às bordas do corte: "[...] a *"pequena tela"* também enfatiza a ideia de abertura para um espaço infinito, um vazio escuro, livre de restrições reconhecíveis e capaz de inspirar a imaginação". (Beccaria, s.d., s.p., tradução nossa)[133] .

Nesse sentido, podemos propor que na produção de Fontana existe um pensamento a respeito de uma *pele da pintura,* onde através de lacerações em seu suporte, a pintura deixa de ser apenas um espaço bidimensional que continha uma imagem e passa a ser um corpo que integra e compõe o espaço tridimensional da realidade material.

Ainda pensando na ideia de lacerações e cortes ao corpo da pintura, podemos pensar na produção de Adriana Varejão (Rio de Janeiro, 1964-). A artista propõe em alguns de seus trabalhos uma reflexão e problematização acerca dos processos coloniais ocorridos no território nacional e as imagens geradas e perpetuadas por este período histórico, contudo, a manipulação e exploração da materialidade da tinta a óleo assumem centralidade ao excederem os limites da imagem na superfície da pintura.

A materialidade construída por Varejão em seus trabalhos configura uma analogia ou, em alguns casos a própria representação da carne, produzindo um corpo composto por vísceras e gordura feito inteiramente de tinta a óleo, que, com sua textura cremosa e flexível, proporciona a obtenção de impastos substancialmente volumosos. Ao macular a superfície de suas pinturas, a artista expõe a carnalidade dessa massa pictórica espessa que constitui o próprio corpo da pintura, incorporando uma tridimensionalidade quase escultórica, com fragmentos que vazam o espaço delimitado da tela, ocupando e invadindo o espaço real. Como no caso da obra *Mapa de Lopo Homem II* (1992-2004) (fig. 48) que tem como referência um mapa do cartógrafo e cosmógrafo português Lopo Homem (1497-1572), feito em 1519.

Varejão produz uma reprodução do mapa com algumas alterações, construída sobre uma massa de tinta a óleo cor de carne, posteriormente cortada e costurada. A artista, descrevendo o processo e pensamento a respeito da obra, afirmou que abriu o quadro com uma faca: "[...] deixando uma ferida aberta ao centro, criando uma linha mais real do que as rabiscadas nos mapas, feita de entranhas e sangue e tudo aquilo que o documento oficial jamais mostra: interioridade." (Varejão, 2020, s.p.).

Essa "linha mais real", não se trata de uma representação, como as silhuetas dos continentes do mapa, mas de uma ruptura material que a artista produz, posteriormente

[133] BECCARIA, Marcela. Concetto spaziale, Attese. Disponível em: https://fondazionecerruti.org/en/artworks/concetto-spaziale-attese. Acesso em 10 de ago. 2025.

suturada em alguns momentos, mas que não conseguem conter a ferida aberta: “como se uma força silenciada quisesse irromper de dentro da pintura.” (Almeida, 2017, p. 216)

Figura 48. Adriana Varejão, *Mapa de Lopo Homem II,* 1992-2004, óleo sobre madeira e linha de sutura, 110 x 140 x 10 cm



Fonte: Disponível em: http://www.adrianavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras. Acesso em 04 ago. 2025.

A “pele” elaborada por Varejão, evoca não só uma certa história e iconografia da arte — como as figuras de Debret ou as padronagens de azulejaria barroca, por exemplo — mas a própria noção de cultura contida nestas imagens. Desse modo, as imagens evocadas e laceradas pela artista, não são simples ilustrações, mas signos que representam e materializam uma certa compreensão a respeito da história e da cultura. Dessa forma, ao lacerar essas superfícies, a artista, a partir da materialidade de sua pintura: “[...] acessa a imaterialidade da cultura e sugere a impossibilidade de inscrição do real” como diz Almeida. (Ibidem, p. 216)

As imagens e os padrões característicos da azulejaria portuguesa são signos recorrentes na produção da artista. Em entrevista[134] à Pinacoteca de São Paulo, Varejão diz que: "[...] o azulejo é como se fosse a pele do edifício" (2022, s.p.). Para além de constituírem uma superfície epidérmica que recobre o exterior destes corpos arquitetônicos, as imagens ali inscritas operam como uma representação simbólica da cultura. Sob essa ótica, a pele lacerada por Varejão não é apenas matérica e imagética, mas também ideológica. Em tal movimento, é como se a artista "[...] apontasse para fora do discurso, dos signos e símbolos e assim denunciasse, justamente, a fragilidade deles." (Ibidem, p. 218)

Em *Língua com Padrão Sinuoso* (fig. 49) a pele alegórica rígida, de azulejos, é arrancada no que parece ser um gesto brutal, expondo as vísceras desse corpo, antes reprimido pelo padrão sinuoso azul, branco e amarelo. A chaga resultante deste gesto, forma a espécie de uma boca, com sua língua estendida até o chão. Apesar da dramatização exacerbada dessa violência *gore*[135], há um silêncio:

Figura 49. Adriana Varejão, *Língua com Padrão Sinuoso,* 1998, óleo sobre tela e alumínio, 200x170x57 cm.

[134] A voz da artista - Adriana Varejão. disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=dhY2FxuzNTc&ab_channel=PinacotecadeS%C3%A3oPaulo> Acesso em 23 de abril de 2025.

[135] O termo *gore* refere-se a uma estética marcada pela representação gráfica e explícita de sangue, ferimentos, mutilações e violência extrema.



Fonte: Disponível em: http://www.adrianavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras. Acesso em 04 ago. 2025.

Ou melhor, essa “boca”, não é resultado de uma remoção, mas sim de uma implosão, onde a própria carne, antes, contida pela inflexibilidade do padrão geométrico, colapsa em si mesma, alcançando sua emancipação.

Para além desta leitura clássica que identifica as chagas de suas pinturas como metáforas para as feridas históricas, o trabalho de Varejão também aponta para a insubordinação da carne perante ao verniz civilizatório que busca conter os corpos e a natureza. Nesse sentido, é como se a carne estivesse irrompendo a estrutura rígida dos azulejos, transbordando para além do desejo civilizatório de controlar e organizar tudo.

A carne, sendo aqui uma espécie de metáfora visual para a *desordem fértil* da natureza, que num embate com a moral, a cultura e ao ordenamento colonial, extrapola os limites socialmente e politicamente impostos, atingindo assim sua vitalidade, sua potência.

Isto só é alcançado pois esse corpo construído por Varejão — seja sua pele rígida de azulejos ou a carne que transborda — é feito inteiramente de tinta. O espaço da arte, sobretudo da pintura enquanto linguagem integrada de maneira indissociável da história da humanidade, operacionalizada entre outras coisas, para o registro de narrativas históricas, possibilita estas operações onde a metáfora se torna a própria coisa em si. Ou seja, a pintura de Varejão *é* carne justamente por ser pintura. É neste espaço em que a pintura se manifesta como uma força da natureza, sendo justamente o que se é e sendo qualquer outra coisa, ao mesmo tempo.

Segundo a própria artista:

> Não penso a carne apenas como ferida exposta, mas como força vital, energia que rompe padrões e desestabiliza uma ordem que se pretende absoluta. Os rasgos, para mim, nunca foram apenas cortes; são irrupções, momentos em que outra ordem se impõe, como se a matéria reivindicasse sua própria lógica [136] (Varejão, 2025, s.p.).

Apropriando-se de estratégias formais e simbólicas do barroco brasileiro, como o excesso e o drama, Varejão mobiliza a violência em sua produção não apenas como algo sofrido ou reencenado, mas também como força redistribuída. A carne que racha a superfície rígida e vaza de suas pinturas opera como gesto de afirmação no qual a matéria irrompe e reivindica autonomia, transformando a ruptura em um ato de liberdade e retomada de agência. Desse modo, a violência presente na produção da artista não é somente a sofrida, mas também a redistribuída numa disputa de imaginários, que busca produzir um outro regime de visibilidade, um contrassenso visual em que a carne racha a dura superfície e vaza, num gesto de afirmação de sua liberdade, retomando para si sua autonomia.

Outro artista que trabalha com citacionismos históricos rompendo fisicamente e simbolicamente suas imagens e sentidos é o italiano Nicola Samorì (Forli, 1977-). O objeto de interesse a ser mutilado pelo artista são suas próprias pinturas, elaboradas a partir de referências a obras renascentistas e barrocas italianas dos séculos XVI e XVIII.

Samorì se apropria de imagens, signos e técnicas históricas da pintura em seu trabalho, que evocam não só as temáticas religiosas, mas a atmosfera característica das obras destes períodos — renascença, mas com ênfase ao barroco —, especialmente no tratamento dramático da luz, na construção pictórica da pele e nos gestos exagerados de sofrimento e espiritualidade.

O artista elabora pinturas construídas de forma meticulosa, quase que num gesto de reverência às técnicas dos *Grandes Mestres*. Entretanto, as cenas construídas em

[136] O trecho faz parte de uma publicação feita pela artista em seu perfil do *Instagram*. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DR3QcfLjZWF/?img_index=1 Acesso em 08 jan. 2025.

chiaroscuro[137] com formas cuidadosamente modeladas que conferem volume e carnalidade aos corpos e uma atmosfera característica, são abruptamente interrompidas por áreas de pintura esfolada, cortadas ou até mesmo queimadas, nas quais se revelam a materialidade densa de tinta ou o próprio suporte sobre o qual a imagem se assenta. Segundo o artista, isso para: "[...] verificar a existência da consistência de uma imagem" (Samorì, 2021, s.p.. tradução nossa)[138].

Nessa perspectiva, é possível afirmar que o artista forja um vínculo entre as técnicas tradicionais da pintura italiana do século XVIII e os *tagli* de Fontana. Samorì acredita na "[...] ideia de criar algo novo a partir do que já existe por meio da transformação artística." (Rosenfeld, s.a., s.p.)[139]. De tal modo, o artista explora uma espécie de atualização dos significantes ligados aos temas e narrativas característicos do barroco italiano — motivos religiosos, mitológicos e, por vezes, históricos —, situando-os em questões contemporâneas por meio da desconstrução da superfície sobre a qual se assentam suas representações, desestabilizando a aura divina e mítica (a ideia de uma transcendência) que envolve uma determinada perspectiva sobre a pintura, que a sacraliza como uma relíquia, no sentido católico do termo.

O gesto disruptivo de Samorì em suas pinturas, apesar de evocar uma violência bíblica, pouco tem a ver com a ideia de uma revolta com o passado, mas de uma desconstrução do corpo da pintura histórica. Esse movimento destrutivo em relação às suas pinturas — que é também gesto criador — gera um efeito transformador, tanto nas imagens quanto nos seus significados.

Em entrevista[140] à jornalista Annalina Grasso o artista comenta sobre seu processo:

> Eu açoito a pintura para vê-la sangrar, porque considero seu tratamento como um organismo anêmico, quando, na verdade, não é. As imagens e suas narrativas são funcionais a essa encenação, que precisa da metáfora da carne para se tornar inequívoca: quando esfolo fisicamente a pele de São Bartolomeu, já não estou mais representando um santo torturado por um carrasco, mas sim apresentando um corpo esfolado fisicamente, um corpo que compus cuidadosamente e depois investiguei com uma faca. (Grasso, 2021, s.p., tradução nossa)

---

[137] *Chiaroscuro* é uma técnica que utiliza o contraste entre luz e sombra para modelar formas e criar efeitos de profundidade e volume. Desenvolvida no Renascimento italiano, teve grande expressão no período barroco, especialmente nas obras de Caravaggio, onde o uso dramático da luz intensificava a teatralidade das cenas.

[138] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8IdZ6g3yEQs> Acesso em 18 de fev. 2026.

[139] Trecho da minibio do artista presente no site da galeria Rosenfeld. disponível em: <https://galleryrosenfeld.com/artists/20-nicola-samori/overview/> Acesso em 30 out. 2025.

[140] **Nicola Samorì. Everything is Grace.** Disponível em: <https://www.juliet-artmagazine.com/en/nicola-samori-everything-is-grace/> Acesso em 06 de maio de 2025.

Em sua obra, Samorì rompe com a ideia da imagem como representação, colocando-a nos termos da *apresentação*. O artista trata o plano pictórico em sua totalidade como um corpo vivo. Nessa analogia de um corpo-pintura, o suporte se torna carne, que ele disseca enquanto ainda viva, esfolando sua pele num ato violento, porém revelador. Estas feridas nos lembram da realidade tátil de uma pintura, em oposição às narrativas que elas podem suscitar. Dessa forma, o artista reinscreve a materialidade à imagem, sobrepondo o fazer pictórico ao plano narrativo, revelando a estrutura fundante da pintura: sua fisicalidade.

Figura 50. Nicola Samorì, *marlene,* 2023, óleo sobre linho, 150 x 200 cm.



Fonte: Disponível em: https://www.nicodimgallery.com/artists/nicola-samori?view=slider#3. Acesso em 04 ago. 2025.

Como em *marlene* (fig. 50), em que vemos uma figura deitada, aparentemente agonizando ou já morta, com a anatomia meticulosamente modelada em um *chiaroscuro* tradicionalmente barroco. O fundo, ao redor da figura, é escuro, e podemos localizar um horizonte com rochas ou montanhas, e um céu alaranjado dramático.

No entanto, essa cena — a representação —, é interrompida por áreas raspadas e desplacadas de pintura. Estas áreas são simétricas, espelhadas de cima para baixo, quase como

uma mancha de um teste de Rorschach[141]. A simetria das manchas e um vinco horizontal no centro da tela sugere que a pintura foi dobrada sobre si mesma, ocasionando as remoções/descolamentos de tinta. Este ato torna a *pele da pintura* instável, exposta e além disso desestabiliza o naturalismo técnico inicialmente apresentado. A intervenção material explicita o suporte, desativa parcialmente a ilusão e evidencia a pintura como objeto.

Apesar do procedimento destrutivo perante suas pinturas, que pode ser confundido como um ato de iconoclastia, o artista age como um iconófilo, atribuindo mistério e dúvida a imagens já canonizadas pela historiografia da arte, e, em certa medida, banalizadas, dessa maneira, atualizando sua força e poder.

Figura 51. Nicola Samorì, *reduna,* 2013, óleo sobre madeira, 30 x 40 cm.



Fonte: Disponível em: https://galleryrosenfeld.com/artworks/235-nicola-samori-raduna-2013/. Acesso em 04 ago. 2025.

[141] O teste, desenvolvido pelo psiquiatra e psicanalista freudiano suíço Hermann Rorschach (1884-1922), é um: "[...] conjunto de cartas com imagens de manchas de tinta dobradas sobre si mesmas para criar uma imagem espelhada. [...] A ideia básica é de que quando é mostrada a uma pessoa uma imagem sem sentido, como uma mancha de tinta, a sua mente irá trabalhar bastante para dar um significado a este estímulo, e tal atribuição de sentido é gerada pela mente." Disponível em:https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/07/120725_rorscchach_teste_bg> Acesso em 18 fev. 2026.

Em *reduna* (fig. 51) a figura — um retrato em tons de cinza — é quase completamente obliterada pelo destacamento e deslocamento das camadas superficiais da pintura. A face parece suprimida entre as duas áreas de acúmulo da superfície da pintura, que foi destacada de seu suporte nas extremidades laterais e condensada rumo ao centro.

As marcas horizontais arrastadas nas regiões "esfoladas" são resultado do movimento que esmaga a imagem, comprimindo-a. A matéria acumulada, enrugada e torcida, torna-se escultórica. Aqui, a pintura não é apenas subtraída ou arrancada, mas também amontoada. O artista, descrevendo sua prática, afirma que:

> Meus trabalhos são planos de acumulação temporal e empurram a imagem em direção à sua dissolução. Minha atenção se concentra nos momentos finais da obra, quando uma forma de beleza exausta, levada ao limite, nela se imprime. Gosto de conduzir a imagem até um ponto de ruptura, colocando sua forma em risco (Benenate, 2012, s.p., tradução nossa)[142].

Este *momento final da obra*, quando o artista realiza um ato destrutivo e compositivo sobre a pintura é o que de fato a concretiza. As pinturas de Samorì se dão por completas a partir dessa *dissolução* da imagem, levando o corpo da obra ao limite.

O que me interessa nos trabalhos trazidos acima é o reconhecimento da própria pintura como matéria, uma que contém planos pictóricos e uma espécie de anatomia própria, deslocando a compreensão da pintura como uma imagem que evoca uma narrativa.

Essa percepção a respeito do trabalho de Samorì se tornou ainda mais evidente ao descobrir no decorrer da pesquisa de mestrado que, em 2016, o artista integrou uma exposição intitulada *Nella Pelle Della Pittura*[143] (Na Pele da Pintura, em tradução literal), ao lado do artista italiano Marco Stefanucci[144] (1970-) na galeria Lombardi, em Roma.

As informações sobre essa exposição são escassas, pouco se encontra disponível além da publicação de um catálogo[145] pela editora Gangemi no mesmo ano. De qualquer forma, perceber os mesmos termos e semântica presentes nesta pesquisa e que se tornaram caros para pensar minha própria produção sendo articulados em relação a obra de Samorì demonstra uma compreensão da pintura compartilhada, entendendo-a como um corpo pulsante e presente, que persiste para além da superfície.

---

[142] Excerto de entrevista dada a Mia R. Benenate. Who Is Nicola Samorì? **Huffpost,** 2012**.** Disponível em: https://www.huffpost.com/entry/nicola-samori-interview_b_2046117 acesso em 18 fev. 2026.

[143] **NELLA PELLE DELLA PITTURA.** disponível em: <https://www.gallerialombardi.com/mostre/nella-pelle-della-pittura/> Acesso em 30 out. 2025.

[144] Para saber mais de Marco Stefanucci ver site: : <https://www.marcostefanucci.com/index.html> Acesso em 30 out. 2025

[145] Nicola Samorì, Marco Stefanucci. Nella pelle della pittura. disponível em: <https://www.amazon.com.br/Nicola-Samor%C3%AC-Stefanucci-pittura-colori/dp/8849233396/ref=cm_cr_arp_d_product_top?ie=UTF8> Acesso em 30 out. 2025

Voltando a pensar no esgarçamento da película pictórica como uma forma de violência, este é o mote de toda a produção da artista paulistana Dora Longo Bahia (São Paulo, 1961-). A própria afirma: "Meu trabalho é sobre violência: violência como sujeito ou como forma" (2021, s.p.)[146].

Na série "Escalpos", Dora emprega em sua prática pictórica uma forma de "escalpelamento"[147], ou seja, arranca a pele da pintura de sua superfície matriz e a expõe como um troféu de "guerra", criando assim, pinturas *sem carne*.[148] O procedimento utilizado pela artista consiste na aplicação de camadas espessas de tinta acrílica sobre plástico, que, conforme a artista explicou ao curador e crítico de arte Agnaldo Farias: "[...] uma vez secas, são arrancadas e colocadas diretamente sobre a parede, tapumes de madeira ou placas de fibrocimento" (Farias, 2006, p. 11).

Dora em seus "Escalpos Paulistas" e "Escalpos Cariocas" trabalha com imagens construídas a partir da dialética visual das atmosferas urbanas entre as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, capitais que concentram dinâmicas de poder associadas à lógica financeira e cultural dominante no país, atravessadas por desigualdades históricas e marcadas por diferentes formas de violência como podemos ver a seguir em *Escalpo Paulista*:

Figura 52. Dora Longo Bahia**,** *Escalpo Paulista,* 2005, Acrílica sobre fibrocimento, 210 x 240 cm.

[146] Dora Longo Bahia - Galeria Vermelho. disponível em: < https://galeriavermelho.com.br/artistas/dora-longo-bahia/#anchor-2> Acesso em 02 de maio de 2025.

[147] A prática do escalpo consiste na remoção do couro cabeludo de um inimigo morto como troféu de guerra.

[148] Fala da artista em entrevista ao curador colombiano Jo, 2008. **Disponível em:** < https://galeriavermelho.com.br/artistas/dora-longo-bahia/#anchor-2> Acesso em 02 de maio de 2025.



Fonte: Disponível em: https://www.premiopipa.com/pag/dora-longo-bahia/. Acesso em 05 de agosto de 2025.

Nas imagens "paulistas" (fig. 52), a artista elege os prédios e arranha-céus que compõem a paisagem da megalópole, popularmente conhecida como a "cidade cinza". Não à toa, os suportes utilizados para fixar as *peles* com representações urbanas da megalópole são placas de fibrocimento: "[...] um material tóxico, que já não é usado em muitos países, mas que continua sendo usado no Brasil" conta Longo Bahia à *Folha de S.Paulo* (Vianna, 2006, s.p.) [149]. Há aqui uma tensão entre a representação e sua dimensão material concreta. Ao deslocar e unir a epiderme pictórica — que contém representações de prédios — à superfície de fibrocimento, que integra fisicamente a estrutura das edificações reais, a noção de 'suporte' na pintura assume novos sentidos. A placa de fibrocimento, tanto representada de forma oculta nas estruturas dos prédios pintados quanto presente visual e fisicamente na obra, sustenta a película de tinta acrílica (uma "pintura sem carne") e, ao mesmo tempo, integra a arquitetura dos prédios paulistanos figurados.

[149]VIANNA, Luiz Fernando. "Dora Longo Bahia leva 'paisagens' e rock ao Rio" *Folha de S.Paulo*., São Paulo, 14 fev 2006, s.p. Disponível em:https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1402200619.htm. Acesso em 05 de agosto de 2025.

Poluída, barulhenta e hostil, São Paulo se torna praticamente um sinônimo de caos e violência, contrapondo o Rio de Janeiro, que, apesar de compartilhar problemas (se não piores) de segurança pública e má gestão, é habitualmente associado à sua beleza retumbante, recheadas de praias e morros dignos de cartão-postal. São justamente esses signos geográficos estruturantes da beleza carioca elegidos pela artista para serem dilacerados.

Ao transpor as densas camadas de tintas para seus novos suportes, as imagens escalpeladas se despedaçam, dobram e sangram, revelando um vermelho intenso em seu verso, como se realmente tivessem sido arrancadas de um corpo.

Esses trabalhos exploram algumas implicações relativas à imagem, sobretudo a fotográfica, com o intuito de subvertê-las ou de criar intervenções hostis.

Não à toa, as imagens são pintadas com suas cores invertidas, como nos negativos fotográficos analógicos: uma película sensível à luz que registra imagens com cores e tons invertidos.

O caráter documental da fotografia, tem como objetivo registrar coisas — paisagens, retratos, etc. — na intenção de pausar o curso do tempo, porém, esta captação necessita de um corpo como suporte para sua veiculação, seja físico ou digital. Assim como qualquer corpo, esses suportes estão sujeitos à deterioração, indicando que também a fotografia carrega em si a inevitabilidade da destruição.

Desse modo, a artista não apenas aponta para a deterioração inevitável dos suportes, mas também introduz uma violência ativa sobre a imagem:

Figura 53. Dora Longo Bahia, *Escalpo Carioca,* 2005, Acrílica sobre tapume de madeira, 260 x 350 cm.



Fonte: Disponível em: https://galeriavermelho.com.br/exposicoes/escalpo-carioca/. Acesso em 05 de agosto de 2025.

Há também a introjeção de um senso patrimonial à imagem —como no uso dos tapumes comumente utilizados como material para construção de abrigos precários, aqui empregados como suporte para as películas de tinta acrílica — , como se ela se tornasse simbolicamente o que ela reproduz.

Ao profanar certas imagens em suas pinturas e, simultaneamente, as próprias pinturas, introduzindo a elas uma corporeidade em decadência, na qual não só o veículo da imagem — seu corpo —, mas também sua configuração visual são brutalmente mutiladas, a artista revela "a perversidade da fascinação pela imagem, pela aparência, pelo espetáculo" (Roca, 2008, s.p.)[150].

Para além das questões acerca das imagens fotográficas, esta série de Longo Bahia também aponta para a fragilidade da própria pintura. Aqui, apresentadas em estado de ruína,

[150] Fala da artista em entrevista ao curador colombiano José Roca disponível no Site da Galeria Vermelho: https://galeriavermelho.com.br/artistas/dora-longo-bahia/#anchor-4 Acesso em 23 fev 2025

as pinturas perecem como qualquer outro corpo — inclusive muitas vezes após o período expositivo eram completamente destruídas e jogadas fora[151].

Além de deslocar o lugar sacralizado da pintura, como uma relíquia que sobrevive para sempre, essa desestabilização também aponta a uma problematização do mercado de arte e da especulação financeira. Quem compra uma pintura já em ruínas? Como preservar ou conservar uma pintura *feita* para "morrer"?

Longo Bahia expande seus *escalpos* em uma instalação de 5.063 m², em ocasião da 28ª Bienal de São Paulo, em 2008. Em *Escalpo 5.063* a artista desloca as placas de tinta acrílica dos suportes precários que iriam para a parede, fixando-as no chão, cobrindo o pavimento de um dos andares do Pavilhão Ciccillo Matarazzo. Agora, a paisagem é a própria pintura:

Figura 54. A artista Dora Longo Bahia trabalha em sua instalação.



Fonte: Foto de Amilcar Packer. Disponível em: https://issuu.com/bienal/docs/name52bd94. Acesso em 05 de agosto de 2025.

Dora emprega motivos islâmicos neste trabalho, um tipo característico de padrão geométrico usado em azulejos, tecidos e cerâmicas próprios da arte islâmica, onde não há

[151] O curador Agnaldo Farias, no texto "let it bleed" que compõe o catálogo da exposição "Escalpo Carioca e Outras Canções", afirma que "[...] as imagens glamurosas agora sangram e se aguentam, parcialmente rotas e despedaçadas, até o momento em que a exposição se encerre e algumas delas sejam definitivamente atiradas no lixo"

representação. Talvez seja uma estratégia aplicada pela artista para se afastar da representação figurativa presente em seu corpo de trabalho anterior, ancorado nas discussões evocadas pelas imagens de suas pinturas: tanto os prédios paulistanos quanto os cartões postais cariocas.

A composição da padronagem de *Escalpo 5.063* é modular, replicada a partir da serigrafia — técnica da gravura que proporciona a reprodutibilidade do motivo, garantindo a sua replicação em grande formato — sobre as chapas de tinta acrílica vermelha, características da série.

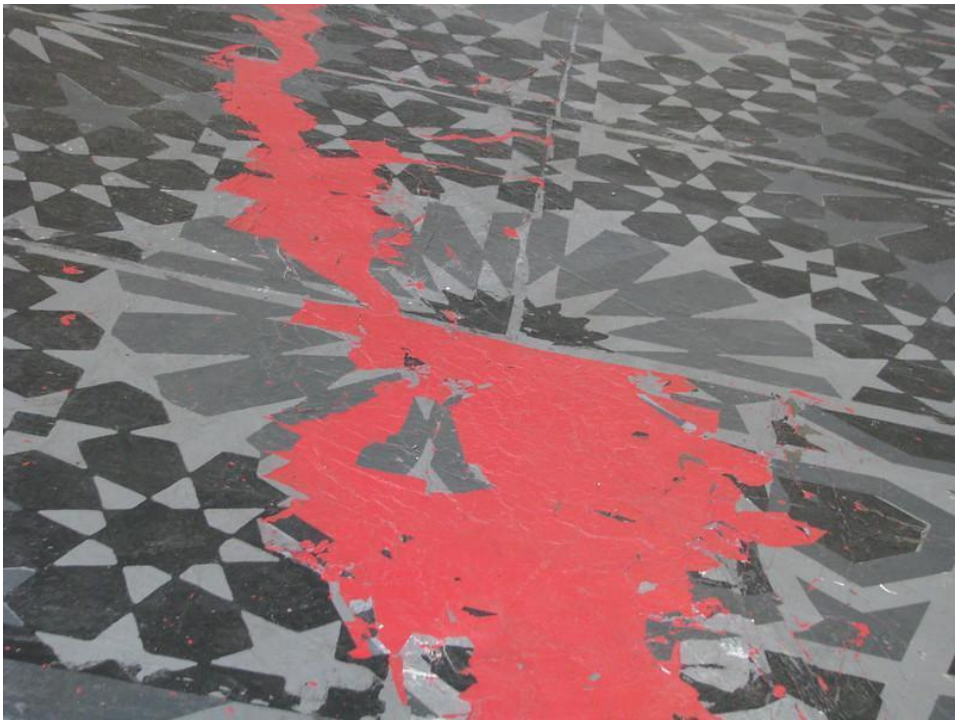
Figura 55. Dora Longo Bahia, *Escalpo 5.063,* 2008, Acrílica sobre piso, 5.063 m2.



Fonte: Acervo pessoal da artista.

Esse trabalho de Dora, uma pintura feita para ser pisada, se concretiza a partir do contato físico do corpo do público com o corpo da pintura. É o movimento corporal sobre a *pele da pintura* de *Escalpo 5.063* que proporciona os desgastes que esfolam a superfície onde está impresso o motivo islâmico, expondo, dessa forma, sua carne pictórica em intenso vermelho.

Figura 56. Detalhe de *Escalpo 5.063.*



Fonte*:* Disponível em: https://www.flickr.com/photos/artexplorer/3098293486/in/photostream/. Acesso em 05 de agosto de 2025.

Dora institui um outro regime do olhar ao deslocar a pintura da parede para o chão. A relação do público com a obra deixa de ser contemplativa e passiva num gesto dessacralizante próprio desta série, que leva o corpo da pintura ao limite da destruição, tornando o público agente determinante no desenvolvimento do trabalho.

O corpo do espectador transita sobre a obra e se integra a ela, estando fisicamente com a pintura. Não é absurdo pensarmos que muitos dos visitantes da 28° Bienal de São Paulo tenham caminhado sobre a pintura sem mesmo perceber que embaixo de seus pés existia um trabalho artístico. Não só pisavam sobre a pintura, mas compunham e realizavam o trabalho ao desgastar com seus sapatos a película acrílica, expondo o vermelho que sangra pela deterioração.

A partir da análise e reflexão da produção dos artistas elencados, foi possível apreender outras perspectivas da noção “pele da pintura”. A relação entre o tratamento da superfície e a manipulação do corpo pictórico dos trabalhos apontam para uma ética compartilhada em que a pintura é entendida para além de sua função puramente representacional, destacando sua corporeidade intrínseca e sua capacidade de se afirmar enquanto um objeto que ocupa o espaço e, que também possui suas lógicas internas que, como qualquer corpo, também se deteriora e perece.

Nesse contexto, a camada superficial da pintura pode ser entendida como uma "pele", a superfície que recobre esse corpo, e que, por sua própria natureza, implica na existência de camadas subjacentes, criando uma espécie de "carne". No entanto, é fundamental ressaltar que a presente investigação não se limita à analogia direta ao corpo humano. O objetivo não é reproduzir ou metaforizar a anatomia humana, mas, antes, dissecar a materialidade e a constituição da pintura enquanto objeto autônomo.

Como nas produções de Adriana Varejão, onde, para além de uma revisão crítica do histórico colonial brasileiro, a artista, a partir de uma ideia de Barroco e seus excessos, faz a carne transbordar para fora dos limites do chassi, reivindicado para si o direito de contar suas próprias narrativas insubmissas. Bem como nos santos ou figuras históricas mutiladas de Samorì que, a partir de um gesto aparentemente destrutivo ou iconoclástico, busca reatualizar a força e agência destas imagens no mundo contemporâneo, atribuindo carne e fisicalidade a elas.

Ou então, nos *Escalpos*, nas *pinturas sem carne* de Dora Longo Bahia, em que películas em estado de ruína são aplicadas sobre placas de fibrocimento, tapumes de madeira — estes também deteriorados — ou mesmo diretamente no chão, como no caso de *Escalpo 5.063*. Nestes trabalhos, para além da imagem por eles evocados (sejam os prédios paulistanos, os cartões postais cariocas ou a padronagem islâmica), é na sua correspondência com um corpo que inevitavelmente perece que o trabalho se realiza.

Para além das questões temáticas e/ou narrativas que são discutidas por esses artistas, suas pinturas também propõem uma "teoria da pintura" própria, em que, cada um a seu modo desafiam, e, ao mesmo tempo, expandem noções do que pode vir a ser uma pintura — mas que encontram similaridade em uma certa destruição compositiva.

Profanando seu corpo histórico com cortes, dobrando a tela sobre si mesma para gerar descolamentos de tinta ou mesmo expondo-as diretamente no chão, tais artistas estabelecem outros paradigmas para pensarmos o estado da pintura, produzindo, assim, uma espécie de campo expandido para a pintura existir também em outras configurações.

CAPÍTULO 3

3.1 - “O Processo” - A pele da pintura

Ao voltar da itinerância de *FUSÃO* no início de 2025, como comentado no capítulo anterior, senti a necessidade de reposicionar minha práxis de trabalho. Meu primeiro movimento neste sentido, foi o de me distanciar dos suportes precarizados e suas superfícies irregulares. Passei a aprender a esticar minhas próprias telas e investigar formas tradicionais e alternativas de preparo tanto de telas quanto de madeiras.

A princípio, me interessava uma suposta *neutralidade discursiva* presente na tela, sendo uma espécie de platô para a pintura ocidental, criando também um contraponto aos suportes que eu utilizava anteriormente, sempre carregados de sentidos/ significados prévios.

Encomendei chassis em madeiras de tamanhos variados, alguns metros de algodão cru e estiquei algumas telas com o auxílio de um grampeador. Neste mesmo período, me recordei de algumas aulas da graduação na FAP/UNESPAR onde o professor Marlon dos Anjos[152], observando meu interesse em trabalhar com suportes alternativos, comentou sobre as colas de proteína animal usadas para encolar tecidos ou selar a superfície de suportes em madeira. Estes materiais, como a cola de pele de coelho, pele de carneiro ou de peixe, além de reduzir os impactos de mudanças de temperatura e umidade, impedem que o suporte absorva óleo, solvente ou outros elementos presentes na tinta que, a longo prazo, podem danificar sua estrutura.

Passei a testar algumas receitas de preparo de cola de pele coelho nas telas recém esticadas, variando a proporção de água e cola até chegar em uma variação estável e satisfatória. Além de consultar o clássico *Manual do Artista* (1996) de Ralph Mayer, me deparei com o site *Cozinha da Pintura*[153], que disponibiliza artigos sintéticos e informativos sobre diversos assuntos relacionados a pintura, como suportes, médiuns, pigmentos, etc.

---

[152] Pesquisador com atuação especializada na interface entre arte, criminalidade e patrimônio cultural, com ênfase na identificação, análise e prevenção de falsificações artísticas. Desenvolve abordagem interdisciplinar que articula História da Arte, análise material de obras fraudulentas, políticas de autenticação e estratégias de conservação e proteção patrimonial. Dísponível em: <https://www.escavador.com/sobre/3631005/marlon-jose-alves-dos-anjos> Acesso em 19 out. 2025

[153] A Cozinha da Pintura foi fundada em 2011, em São Paulo e tornou-se referência no ensino de técnicas tradicionais através do curso “Pintura Clássica”. Disponível em:< https://cozinhadapintura.com.br/> Acesso em 19 out. 2025

Durante esses testes e pesquisas, descobri também o chamado “gesso tradicional”, feito a partir da mistura da cola de pele de coelho e carbonato de cálcio, também historicamente empregado como método de preparo para superfícies de pintura. Este gesso garante uma superfície rígida e porosa, absorvente e de um branco muito luminoso, ideal para pintura a óleo. Utilizei a nova receita para o preparo de telas e madeiras.

O uso do gesso tradicional, especificamente, não é indicado para aplicação em telas por não ser flexível, podendo acarretar trincas e craqueamentos pela contração e dilatação do tecido ao decorrer do tempo. De qualquer maneira, estava estudando as possibilidades e limites dessas técnicas tradicionais e ainda não enfrentei nenhum problema decorrente deste equívoco processual. Entretanto, deixei de empregar a técnica em telas futuras, buscando preservar a estabilidade e a longevidade das pinturas, passando a aplicar a técnica somente em suportes de madeira.

Partindo das mesmas premissas, fiz experimentos substituindo a cola de proteína animal por cola PVA, essa sintética e mais flexível, e o carbonato de cálcio por algumas variedades de gesso industriais. Os resultados, em suma, foram positivos. Os gessos industriais se mostraram difíceis de manipular durante o preparo, mais instáveis, além de serem mais absorventes quando secos e bem menos luminosos, de um branco mais fosco. A cola funciona bem, porém, com menos força. Se apresentaram como boas alternativas por serem mais baratas, acessíveis e menos trabalhosas, mas precisam de mais testes e investigação.

Ao final, passei a preparar telas e madeiras com esses dois procedimentos: duas camadas de cola de coelho para velar a superfície, seguidas de duas camadas de gesso tradicional nos suportes de madeira, sempre lixando entre as demãos. As madeiras preparadas dessa forma são remanescentes da série de trabalhos anterior, recolhidas das ruas. Porém, agora, todas cortadas em formatos retangulares ou quadrados. Também lixadas para deixar suas superfícies planas e arestas, retas. Isso, somado às camadas de gesso tradicional, afastam qualquer traço de precariedade que estes suportes poderiam insinuar.

No mesmo período, passei a investigar um médium com o qual não me era familiar: a cera de abelha. Tive contato com a cera de abelha enquanto elaborava pinturas para uma série que viria a se chamar *a carne da imagem*, em que via a necessidade de aplicar quantidades volumosas de tinta para construir impastos e relevos sobre a superfície da pintura. A incorporação da cera de abelha nesse processo também se relaciona com a técnica conhecida como encaústica fria, que consiste na adição de cera à tinta a óleo com o intuito de modificar

sua densidade, corpo e tempo de secagem, possibilitando a construção de camadas espessas e volumes/texturas mais pronunciadas.

No decorrer desse trabalho, pude perceber o processo de secagem por oxidação da tinta a óleo com mais atenção. O óleo presente na composição da tinta reage com o oxigênio do ar, formando uma camada sólida através da polimerização. Como as massas presentes nessas pinturas eram densas, criou-se uma película endurecida na camada exterior já oxidada, enquanto o interior se manteve fresco, passível de manipulação. Este resultado pictórico estabeleceu uma correspondência à configuração *pele-carne* de um corpo biológico, de maneira simbólica; a lógica biológica é replicada segundo as lógicas próprias da pintura.

Foi a partir dessa percepção processual, envolvendo a natureza material, física e química da pintura que elaborei a estrutura que fundamentou aquela nova série.

A concepção de uma pintura que pode ser ferida ou desvelada, se mostrou uma possibilidade de ampliar a discussão que propunha em *sem título ou pardo*, se opondo a uma pintura que tem como objetivo simplesmente a representação.

Realizei alguns estudos em pequeno formato onde investigava o comportamento e as possibilidades proporcionadas por tal técnica. Nestes estudos, recobri toda a superfície da tela com uma camada de tinta a óleo combinada à cera de abelha (fig. 57), na proporção de 1:0,5 para minimizar o risco de rachaduras ou fissuras. Após a secagem superficial, adicionei uma outra camada mais fina, diluída em solvente, em branco de titânio, desta vez somente de tinta a óleo, cobrindo toda a área da tela.

Figura 57. Aplicação de tinta a óleo misturada a cera de abelha sobre o suporte. Registro de processo feito no dia 21 de novembro de 2024.



Fonte: Arquivo pessoal..

Meu interesse, *a priori*, era o de destacar as camadas superiores, já secas, do interior ainda úmido, revelando-o. Uma espécie de dissecação pictórica que busca desvelar a anatomia da pintura, expondo a matéria que a constitui.

Figura 58. Gustavo Magalhães, *estudo,* 2025, óleo e cera de abelha sobre tela, 10 x 15 cm



Fonte: Arquivo pessoal.

Como mostra a Figura 58 — um dos estudos produzidos nesse período — a técnica me proporcionou realizar um corte preciso, e realizar a remoção de áreas, uma espécie de escalpelamento, prática que ganhará protagonismo nos últimos trabalhos da série.

Ao tensionar os limites entre representação e materialidade, buscava operar na desconstrução de narrativas e signos articulados no contexto da pintura contemporânea brasileira que perpetuam a ideia de "raça". Mas não só. O novo corpo de trabalho não é uma "resposta" ou uma "reação" direta às produções como as discutidas no primeiro capítulo, mas antes dá continuidade à minha pesquisa que investiga as relações entre matéria e imagem no campo da pintura, agora, aproximando a pintura da ideia de um corpo.

Ao realizar intervenções na própria superfície da pintura — não em seu suporte, mas na superfície construída onde fundamenta-se o acontecimento pictórico — busco levar ao limite as próprias noções de representação, tanto no campo pictórico quanto no campo simbólico/narrativo.

Dessa forma, pensando com Jacques Rancière (2021), entendo que em certo regime identitário da arte, a organização das formas artísticas funciona como uma espécie de espelho que reflete — e se projeta — a/na organização social. O papel da imagem

representativa/figurativa, nesse sentido, tanto distribui os lugares de "cada coisa", ou seja, expectativas, quanto produzem desejo de "ser" ou "parecer" para se encaixarem em seus respectivos lugares. Em outras palavras, quando uma pintura intenta materializar narrativas com o intuito de representar um certo grupo social e sua cultura — o "reflexo do espelho" — , inevitavelmente passará por um processo de simplificações e generalizações, algo próximo da ideia de estereótipo.

No mesmo movimento, pensando que a pintura também devolve uma espécie de verdade para a sociedade — a "projeção" do reflexo — sobretudo sob os discursos de representatividade, a pintura acaba por criar ecos dessa ideia generalista, perpetuando ou até mesmo moldando comportamentos, dinâmicas sociais, etc.

Ao profanar o plano pictórico em que se estabelece a figuração, incorporando elementos abstratos — a própria tinta a óleo "sendo" e seu comportamento— por meio de cortes, manchas ou dobras desta película, busco, não só discutir questões formais relacionadas a materialidade da pintura ou sua correspondência com um corpo, mas também de embaralhar e subjetivar as preconcepções sociais, políticas e culturais que se assentam sobre sujeitos marcados racialmente, cristalizando em transparência noções opacas acerca da identidade.

Assim, a partir da exploração da planaridade/bidimensionalidade do plano pictórico, o meu trabalho passa também a se inscrever em um campo onde a materialidade da pintura adquire protagonismo, atribuindo *opacidade* às figuras representadas, suspendendo a ideia de narrativa contida na imagem, questão central na tradição pictórica.

As pinturas que veremos a seguir, tentam suspender não só a ideia da pintura como uma ferramenta para a representação, mas também qualquer tipo de dado narrativo que evoca uma história ou as localize em algum espaço-tempo específico. Há, também, uma ambiguidade, uma incerteza interpretativa que busco tensionar nas relações estabelecidas entre a epiderme humana e a pele da pintura. Me interessa a dialética aplicada quando, ao dilacerar a película pictórica do corpo da pintura, também atinjo a *pele da imagem* (não confundir com a *pele da figura*), criando uma dupla ruptura.

Afirmo que as manipulações sobre a superfície da pintura são sobre a *pele da imagem,* pois elas ocorrem por toda a extensão do plano pictórico, instaurando novas configurações visuais à imagem inicialmente posta. Seria diferente instituir intervenções somente na silhueta da figura humana, o que implicaria na carnalidade somente aos corpos figurados, e não ao corpo todo da pintura — aqui entendida como todos os elementos que a compõe — que é um

corpo autônomo. E isso não implica em uma personificação da pintura. Ao revelar sua "carne", reitero sua posição enquanto matéria, objeto pictórico.

Minha tentativa é a de, tanto autonomizar o papel da pintura — torná-la independente de assumir um papel sócio-político panfletário — quanto o de garantir opacidade e mistério às figuras representadas — contaminando suas representações com abstrações, campos de cor, etc.

Os primeiros trabalhos realizados com o novo procedimento foram autorretratos (fig. 59) que davam continuidade às discussões propostas na série *sem título ou pardo,* sendo um desdobramento direto. Insisto em implicar meu corpo e minha imagem na série, como uma ética própria de buscar ampliar as concepções acerca de identidade e miscigenação partindo de minha experiência, entendendo as complexidades e contrastes da questão.

Nos primeiros trabalhos da série *sem título ou pardo*, meu principal interesse estava na representação das relações cromáticas dos tons de pele decorrentes da mestiçagem e na problemática da identidade mestiça. Durante a nova abordagem técnica, ainda que a pintura recorra aos mesmos motivos — o autorretrato e a representação de corpos —, institui-se um outro campo conceitual, no qual os procedimentos, a materialidade e a fisicalidade da pintura tornam-se o ponto central da discussão. Ainda assim, os eixos de investigação relativos às relações cromáticas da pele e à identidade permanecem presentes, reverberando sob novas camadas formais e discursivas.

Figura 59. Gustavo Magalhães, *a pele da pintura (sem título ou pardo),* 2025, óleo e cera de abelha sobre tela montada em painel de madeira e preparada com gesso tradicional, 20 x 20 cm (individualmente).



Fonte: Foto de Rafael Dabul.

Dando continuidade às experimentações das possibilidades pictóricas do novo procedimento, passei a explorar formas mais orgânicas de se romper esta *pele da pintura.* No trabalho *a pele da pintura (sem título ou pardo)* (Fig. 59), tateio a superfície da pintura com meus dedos, sentindo as áreas com maior acúmulo de tinta e então, pressiono e arrasto a camada superior de tinta, rompendo-a.

A escolha do vermelho surge, num primeiro momento, como uma estratégia cromática, além, claro, da relação direta da cor com a carne/sangue. Pensando nos tons que compõem a paleta de minha pele, rica em variações de ocres, amarronzados terrosos e cinzas cromáticos, a saturação proveniente do Vermelho da China puro, produz um efeito na percepção visual que sugere a sobreposição das manchas em relação à figura, quando na verdade estão *sob* a figura. Mas a cor vermelha não se resume só a isso. É uma cor carregada de força simbólica, associada às revoluções, a violência, ao amor, ao perigo, ao erotismo, à espiritualidade, etc. Conceitos divergentes entre si, mas que atravessam e impregnam a obra com suas camadas de significação, desviando o trabalho de uma verdade única.

As formas resultantes desse processo se assemelham às falhas presentes em afrescos descascados, além de remeter diretamente a feridas, leitura reforçada pelo vermelho da camada inferior revelada mesmo que de forma alegórica. Nota-se também um certo erotismo

na prática, um senso de intimidade — uma mão que toca, acaricia e que penetra a pintura, fazendo assim com que seu interior seja revelado, como um despir, um desnudar.

Há, também, uma autoconsciência da pintura enquanto matéria. As marcas que se sobrepõem à figuração desvelam a imagem como uma mímesis do real e evidenciam as características formais e processuais que constituem a pintura. Opero uma espécie de dissecação anatômica-pictórica que suspende a imagem. O que me interessa em tal procedimento que deu luz a um novo corpo de trabalho é a possibilidade de, sem negar a figuração, propor uma discussão que vá além da *imagem*, do *tema*, ou da *narrativa*, abarcando a própria pintura e seu meio como eixos centrais para fruição da obra.

Nesse momento da pesquisa, o constructo social de raça, implicado nas peles de pessoas alvo de racialização está em segundo plano. A questão central está na investigação de uma *pele* própria *da pintura*. É claro que esse desejo se mostra quase utópico, pois a percepção a respeito da cor da pele ou de traços fenotípicos ligados à negritude foram capturados e impregnados com sentidos e preconcepções ligados sobretudo à violência.

Recebi, na mesma época, o resultado positivo de um projeto remetido ao edital de ocupação de espaços expositivos da Fundação Cultural de Curitiba para uma exposição individual, intitulada *A Pele da Pintura*, na qual convidei Fabrícia Jordão para assinar a curadoria.

Como parte do desenvolvimento desta exposição, decidi ampliar a extensão representacional a outros corpos, pensando em não limitar a discussão em uma perspectiva única. A partir disso, fiz uma chamada aberta em minhas redes sociais convocando pessoas que se identificavam como pardas e/ou mestiças — fruto de relacionamentos inter-raciais — para me encaminhar fotografias com seus retratos, a serem utilizados como referência para elaboração de novas pinturas.

Com este movimento tinha o objetivo de ampliar, ou de dilatar a ideia homogeneizante acerca de uma identidade racial bipartida, explorando as especificidades e características próprias de cada um desses indivíduos.

Convém diferenciar que essa escolha não está focada na valorização neoliberal da diferença ou da individualidade, mas de como, pensando a partir de um recorte, neste caso, sujeitos autoidentificados como pardos/mestiços, podemos perceber uma heterogeneidade que complexifica as ideias a respeito de "raça", com nuances de cores e traços fenotípicos que podem, inclusive, escapar da ideia generalizante a respeito do que seria, ou pode vir a ser um "sujeito negro".

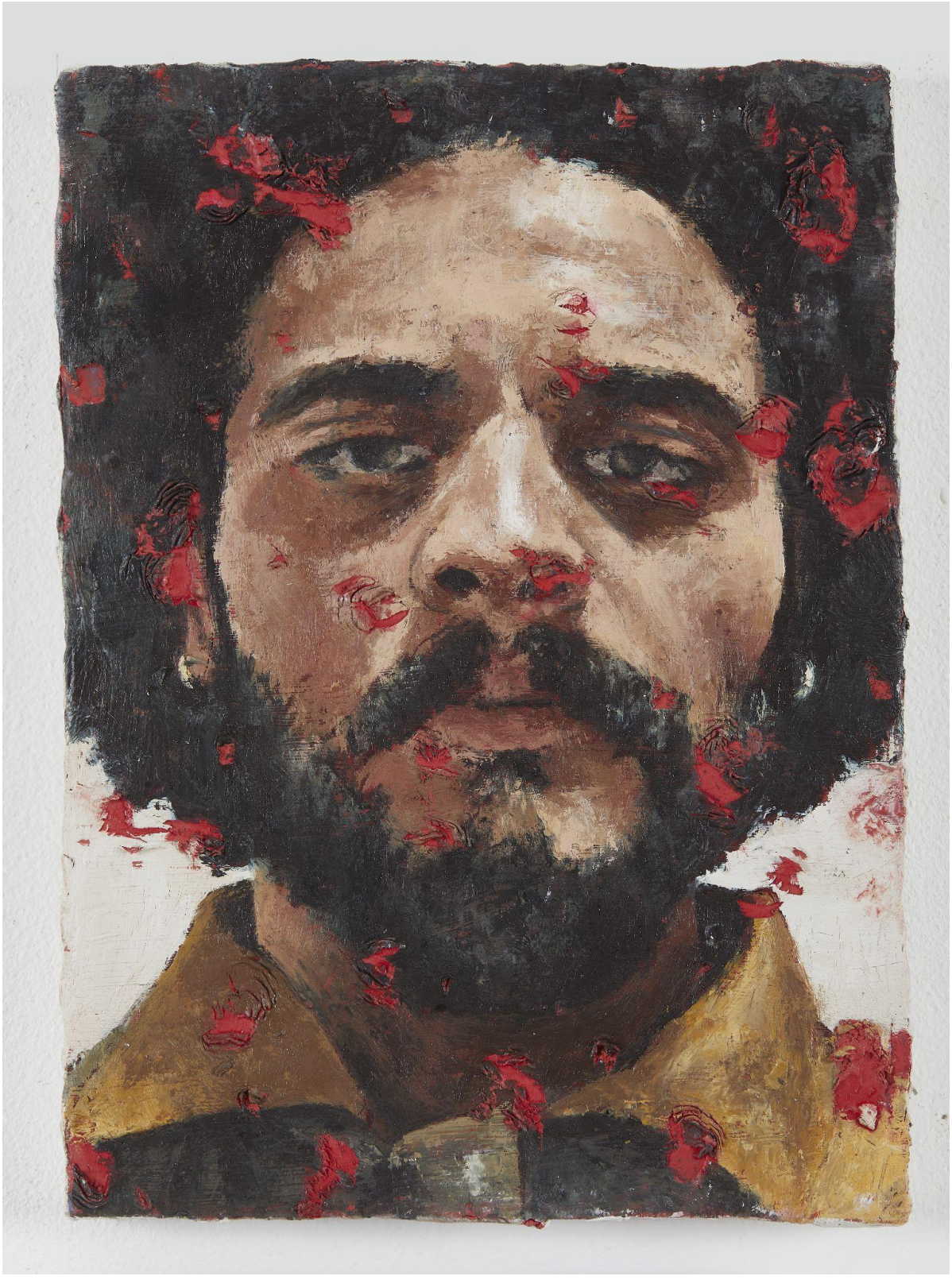
A escolha dos retratos partiu, primeiramente, dessa perspectiva a respeito da diversidade visual decorrente da miscigenação, além das características formais da fotografia, como enquadramento, iluminação e cor, levando em conta os desdobramentos desses elementos na pintura. Um outro fator determinante foi a expressão facial do sujeito. Optei padronizar os registros pelos mais neutros, muitos deles, se assemelhando às fotografias 3x4 presentes em documentos de identificação. É claro que essa suposta neutralidade da feição e essa estrutura imagética institucional, modelada e operacionalizada pelo Estado, não é imparcial. No entanto, incorporar esta visualidade na pintura e dissecá-la através do gesto que rompe e fragmenta a imagem, é também romper com os modelos hegemônicos de organização e contenção dos corpos.

Mantive o mesmo procedimento de remoção da camada superior, como também a cor Vermelho da China utilizada nos primeiros autorretratos. Algo nessas chagas pictóricas feitas diretamente com meus dedos me davam a percepção de estar devolvendo a *carne* — esta dimensão do corpo que não pode ser domesticada — a estes corpos racializados. Era como se esse procedimento de romper a pele para expor a carne implodisse o aprisionamento ontológico imposto pela racialização, restituindo a esses corpos uma certa *opacidade*[154].

Abaixo, alguns dos retratos desenvolvidos neste período.

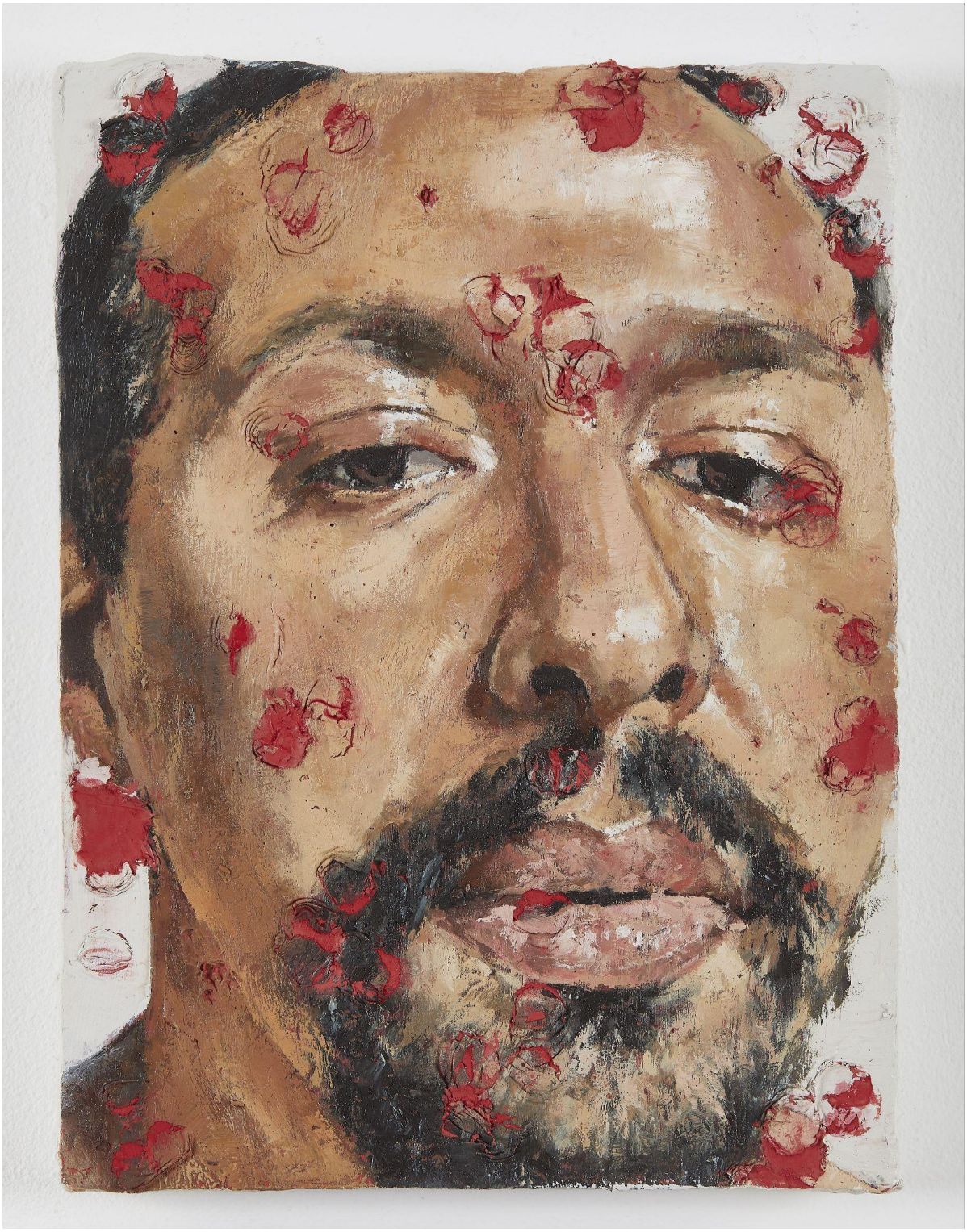
Figura 60. Gustavo Magalhães, *sem título (a pele da pintura),* 2025, óleo e cera de abelha sobre tela, 22 x 16 cm.

[154] Glissant, 2008.



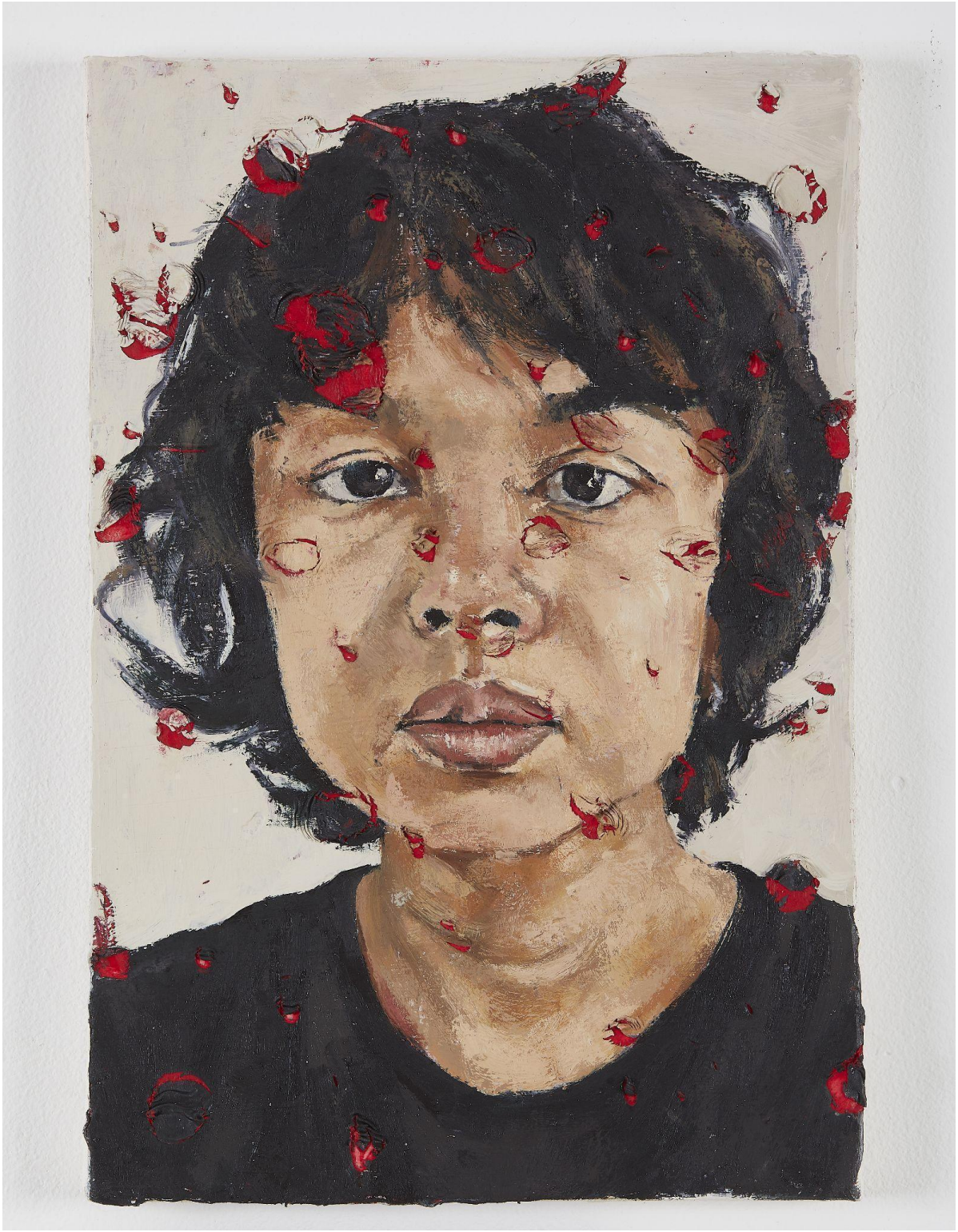
Fonte: Foto de Rafael Dabul.

Figura 61. Gustavo Magalhães, *sem título (a pele da pintura),* 2025, óleo e cera de abelha sobre tela, 24,5 x 18,5 cm.



Fonte: Foto de Rafael Dabul.

Figura 62. Gustavo Magalhães, *sem título (a pele da pintura),* 2025, óleo e cera de abelha sobre tela, 20 x 30 cm.



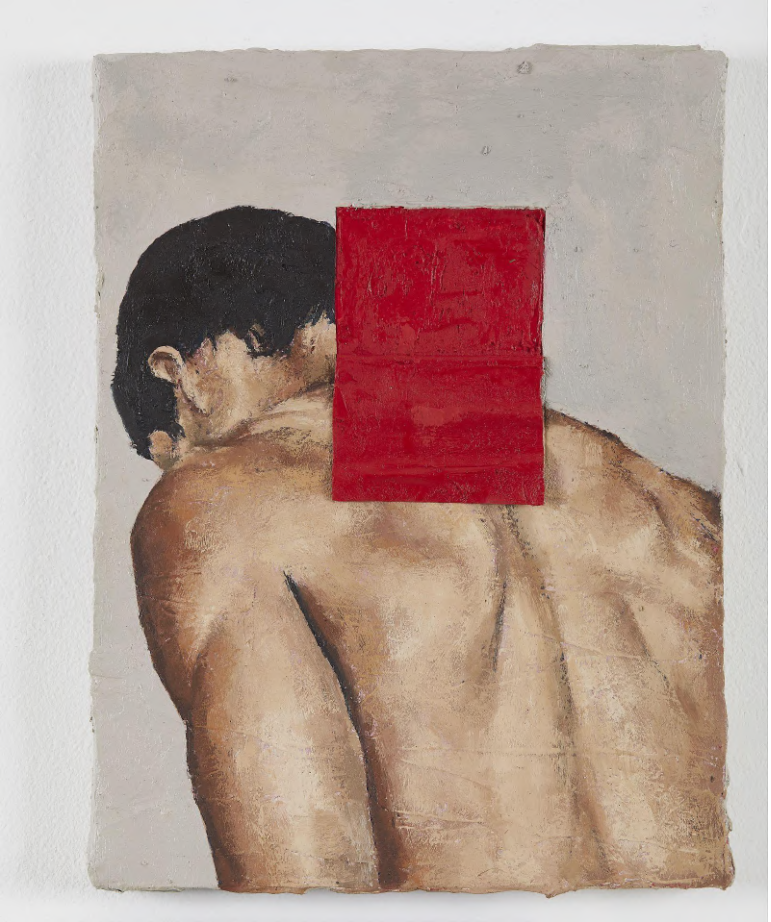
Fonte: Foto de Rafael Dabul.

Ao todo, produzi onze retratos das imagens recebidas. Ao longo desse processo senti a necessidade de continuar buscando desdobramentos das estratégias dentro da figuração que me possibilitassem diluir ainda mais a ideia de identificação/representatividade. Como o rosto é facilmente capturado pelos discursos hegemônicos neutralizantes e apaziguadores de pluralidade e da exaltação da diferença, recorro ao corpo como recurso visual estratégico de busca pela opacidade (fig. 63 e 64), enfatizando também a ideia de insubmissão da carne, evocada em meu gesto de ruptura da superfície da pintura.

Aliado a isso, passei a investigar outras formas de manipular a *pele da pintura*. Além das formas orgânicas geradas pela pressão e fricção dos dedos sobre a superfície, incorporei ao meu gesto um estilete, o que me possibilitou fazer incisões de precisão[155], destacando a *pele* — superfície — da *carne* — base de tinta a óleo e cera de abelha.

Figura 63. Gustavo Magalhães, *a pele da pintura,* 2025, óleo e cera de abelha sobre tela, 24 x 19 cm.

[155] Registro em vídeo do processo de corte e abertura. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1yqVIEXiOmeIe1DUCpUlJJU5FqF1Nm7_R/view?usp=sharing. Acesso 11 de ago. 2025.



Fonte: Foto de Rafael Dabul.

Figura 64. Gustavo Magalhães, *a pele da pintura,* 2025, óleo e cera de abelha sobre tela, 24 x 19 cm.



Fonte: Foto de Rafael Dabul.

Nestes trabalhos, a discussão acerca da mestiçagem também é suspensa. Não levo mais em consideração, como modo de orientação da pesquisa, as implicações sociais e conceituais que envolvem o sujeito pardo. Amplio o escopo imagético destes corpos sem operar distinções baseadas na cor da pele ou em fenótipos.

Tais corpos anônimos — provenientes de imagens apropriadas da *internet* — são selecionados com base nos critérios formais presentes nas fotografias originais, como luz, cor e composição, considerando seus desdobramentos no plano pictórico. As figuras, nesse momento, atuam como suporte para as formas decorrentes dos cortes e das dobras da superfície, que, além de insinuar formas geométricas, expõem o vermelho saturado da parte interna da pintura.

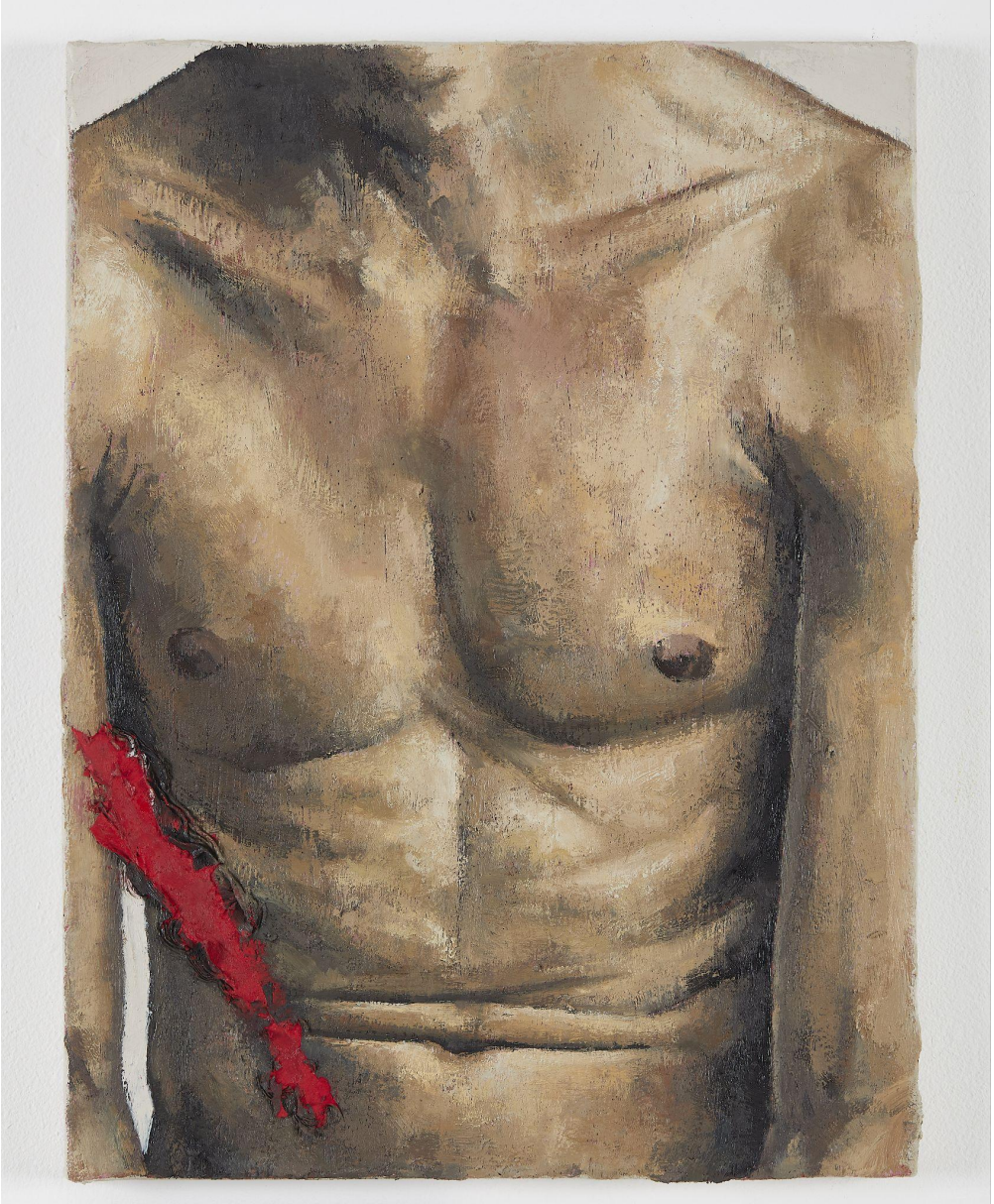
Como nos trabalhos anteriores, onde as manchas irrompiam em toda área frontal da pintura, não apenas sobre os retratos, ou seja, na figura e no fundo, os cortes também abrangem para além do corpo. Isso se dá como uma estratégia visual para reforçar a carga discursiva presente na série. O que me interessa aqui, é pensar a pele que recobre o *corpo da pintura*, e não a *pele figurada* na pintura.

A escala das pinturas, em sua grande maioria, é reduzida. São trabalhos que convocam um deslocamento físico do observador e instauram uma relação mais íntima com a superfície. Corpos e rostos, figurados em dimensão diminuta, buscam evidenciar a condição de representação. Ou seja, ao reduzir a escala, a pintura passa a afirmar seu estatuto de imagem — isto é, de artifício. Quando cortadas, esfoladas, busco levar ao limite a compreensão destas pinturas enquanto matéria. O gesto de ferir a superfície não é apenas iconográfico, mas estrutural: ele interrompe a ilusão de profundidade e devolve a pintura à sua condição de objeto.

Um outro elemento constitutivo presente nesses novos trabalhos é a ausência de um "fundo" ou espaço onde podemos localizar as pinturas. Ao invés de qualquer sugestão de um espaço, as figuras estão cercadas de um branco ou cinza chapado — que implica uma vastidão contínua — que as isola e as destaca. Outra dimensão que a ausência de um fundo instaura nos trabalhos é a suspensão de qualquer tipo de narrativa que poderia ser atribuída às pinturas. Com a ausência de uma narrativa clara, as pinturas apresentam somente a figuração de corpos e/ou rostos suspensos em um espaço indeterminado, que posteriormente são transformados pelos gestos destrutivos/construtivos em sua superfície.

Os últimos trabalhos desenvolvidos para a exposição expandem a ideia de *pele da pintura* também ao tema, assimilando as camadas históricas da pintura. Impelido pela possibilidade de traçar relações diretas com as produções/discussões de outros artistas pintores por meio da técnica do corte, passei a explorar as possibilidades de, a partir do repertório imagético e configuração dos cortes/lacerações, convocar uma perspectiva que evidencia a pintura e o fazer pictórico como elemento central de minha pesquisa.

Figura 65. Gustavo Magalhães, *a pele da pintura,* 2025, óleo e cera de abelha sobre tela, 40 x 30 cm.



Fonte: Foto de Rafael Dabul.

Na obra *a pele da pintura* (Fig. 65) utilizo o procedimento de remoção das camadas posteriores como analogia e referência a uma cena bíblica revisitada por diversos artistas como Caravaggio (Itália, 1571-1610) Rubens (Alemanha, 1577-1640) e Rembrandt (Países Baixos, 1606-1669).

O episódio, conhecido como *a incredulidade de São Tomé*, está em João 20:24–29 e descreve o período após a ressurreição de Cristo. Na primeira aparição de Jesus aos discípulos, Tomé não estava presente e, ao ouvir o relato, não acreditou, dizendo que não creria enquanto não visse e tocasse as chagas de Jesus. Sete dias depois, Jesus apareceu novamente enquanto

Tomé e os demais discípulos estavam reunidos. Então, Jesus dirige-se a Tomé e o convida a tocar seus ferimentos.

Figura 66. Caravaggio, *A Incredulidade de São Tomé,* 1601-1602, óleo sobre tela, 107 x 146 cm.



Fonte: Disponível em: < https://www.caravaggio.org/the-incredulity-of-saint-thomas.jsp?___tl=pt&tr___hl=pt&tr___pto=tc> Acesso em 10 fev 2026

Desse modo, em *a pele da pintura* (Fig. 65), referencio de forma imagética a cena, figurando um torso com a abertura na superfície pictórica — feita com o auxílio do estilete de precisão e depois aberto com meus dedos — na mesma região da chaga de Cristo. De maneira simbólica, de caráter processual, é como se o próprio artista afirmasse a existência da pintura, rompendo-a, expondo sua materialidade e examinando com os próprios dedos o interior de seu corpo. Como pintor, assumo o papel de São Tomé: atravesso a superfície da pintura e a figuração nela contida para acessar e revelar sua essência, o que a constitui, expondo sua materialidade e investigando o interior de seu corpo com minhas próprias mãos.

No trabalho a seguir (Fig. 67), opero uma referência semântica e de caráter processual/imagético com a série *escalpos* de Dora Longo Bahia.

Figura 67. Gustavo Magalhães, *a pele da pintura (para dora longo bahia),* 2025, óleo e cera de abelha sobre tela, 22 x 16,5 cm.



Fonte: Acervo Pessoal

Aqui, já bem envolvido pela pesquisa e fascinado pelas possibilidades de manipular a *pele da pintura* em relação às imagens representadas, os cortes e incisões e seus resultados visuais passaram a evocar visualidades operatórias e/ou cirúrgicas onde a correspondência das pinturas com a ideia de corpo eram reforçadas. Tendo isso em vista, a ideia de escalpo instrumentalizado por Longo Bahia em suas *pinturas sem carne*, se apresentaram como uma possibilidade de prosseguir explorando versões de *tagli* em minhas pinturas, além de dar continuidade aos trabalhos orientados por referências a história da pintura, uma espécie de *pintura metalinguística*.

Em *a pele da pintura (para dora longo bahia)* (fig. 67) com base na ideia de escalpo, faço um corte com a forma de um semicírculo na parte superior da pintura, onde se localiza o topo da cabeça da figura representada. Diferente de um escalpo literal, não contorno a silhueta do "crânio" da figura, planejando retirar apenas sua "pele". Como nos trabalhos anteriores, estou interessado em compreender a pintura como um corpo autônomo, portanto, o corte compreende o espaço delimitado pelos limites do suporte, e não da figura. A "pele", agora

descolada da massa pictórica de tinta a óleo e cera de abelha, recai sobre a pintura, criando uma forma oval vermelha.

Além desse trabalho que especificamente faz referência à prática de Longo Bahia, o trabalho *Escalpo 5.063* (fig. 56) me envolveu durante os meses de produção desses trabalhos. Trabalhar com grandes quantidades de tinta e cera, geravam, inevitavelmente, manchas e borrões por todos os lados. Meu atelier, utensílios, roupas e móveis ficaram tomados pelo vermelho, que vinha e invadia tudo. Pensava, sempre que encontrava uma nova marca pela casa, nos desgastes que revelavam e preenchiam a "bienal do vazio"[156] com a saturação do vermelho.

3.2 "A exposição"[157]

Durante todo o processo de elaboração das obras, Fabrícia Jordão[158], minha orientadora na pesquisa e curadora, além de periodicamente visitar o ateliê, solicitou o envio regular de fotos e vídeos de todas as etapas do processo, como também de cenas e situações de ateliê.

Desde o início, compartilhamos a perspectiva de recusar a abordagem redutora hegemônica acerca da produção pictórica de artistas racializados no cenário artístico nacional, que, comumente, dá ênfase aos aspectos temáticos (e imagéticos), em detrimento dos aspectos formais e processuais. Nesse sentido, pensamos em formular uma exposição em que as pinturas, como objeto artístico, estivessem em evidência, para que, desde suas singularidades, atuassem em outros modos de visibilidade que buscavam atribuir autonomia à pintura *enquanto pintura*, sem espetacularização ou agendas políticas. Sob essa mesma lógica, a prática curatorial defendida e praticada por Jordão entende que a curadoria, como área de atuação: "[...] não existe para mediar, explicar, definir ou traduzir um trabalho de arte" (Jordão, 2026, p. 124).

---

[156] A 28° Bienal de São Paulo ficou popularmente conhecida como a "bienal do vazio" pela uma proposta radical da curadoria de Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen de "manter o 2ª andar do pavilhão vazio, como uma Planta Livre, uma metáfora da crise conceitual atravessada pelos sistemas expositivos tradicionais e enfrentada pelas instituições que as organizam." Disponível em: <https://bienal.org.br/exposicoes/28a-bienal-de-sao-paulo/> Acesso em 03 dez 25.

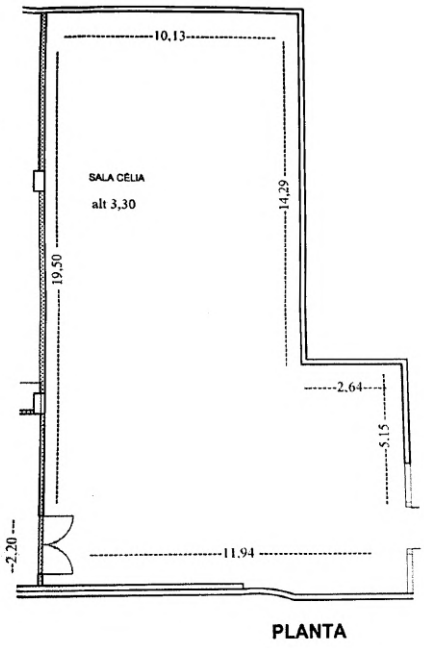
[157] Parte dessa discussão foi posteriormente desenvolvida em um artigo de nossa autoria, publicado na *Revista VIS*. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/61070> Acesso em 30 jun. 2026.

[158] Professora e curadora. Doutora e Mestre em Artes pela ECA/USP. Em 2019 recebeu o prêmio de melhor tese da CAPES (Artes) com pesquisa que investigou as contribuições e atuações institucionais de críticos de arte e artistas visuais no processo de redemocratização brasileira. Professora adjunta nos cursos de bacharelado e licenciatura em Artes Visuais da UFPR. Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UNESPAR. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/4224615/fabricia-cabral-de-lira-jordao> Acesso em 03 dez 25.

Assim como as pinturas, que buscavam uma indefinição semântica, o espaço expositivo foi compreendido como um território que acolhe e provoca a incerteza, um território voltado ao questionamento, e não um local dedicado a oferecer conclusões ou verdades. Para tanto, foram utilizados os procedimentos curatoriais abordados a seguir, debatidos e elaborados durante a montagem, já dentro do espaço expográfico e com as obras ali dispostas.

Dado o desenho arquitetônico da Sala Célia Neves Lazzarotto (fig. 68) que abrigou a exposição, que, além de ampla, se configura em forma de "L", tomamos a decisão de dividir a sala em dois espaços, criando assim uma "antessala" antes da exposição propriamente dita. Parte desta decisão foi promovida olhando para os próprios trabalhos, feitos em uma escala reduzida, que, se dispostos na sala em sua completude, ficariam dispersos e reduzidos em relação ao próprio espaço.

Figura 68. Planta baixa da Sala Célia Neves Lazzarotto



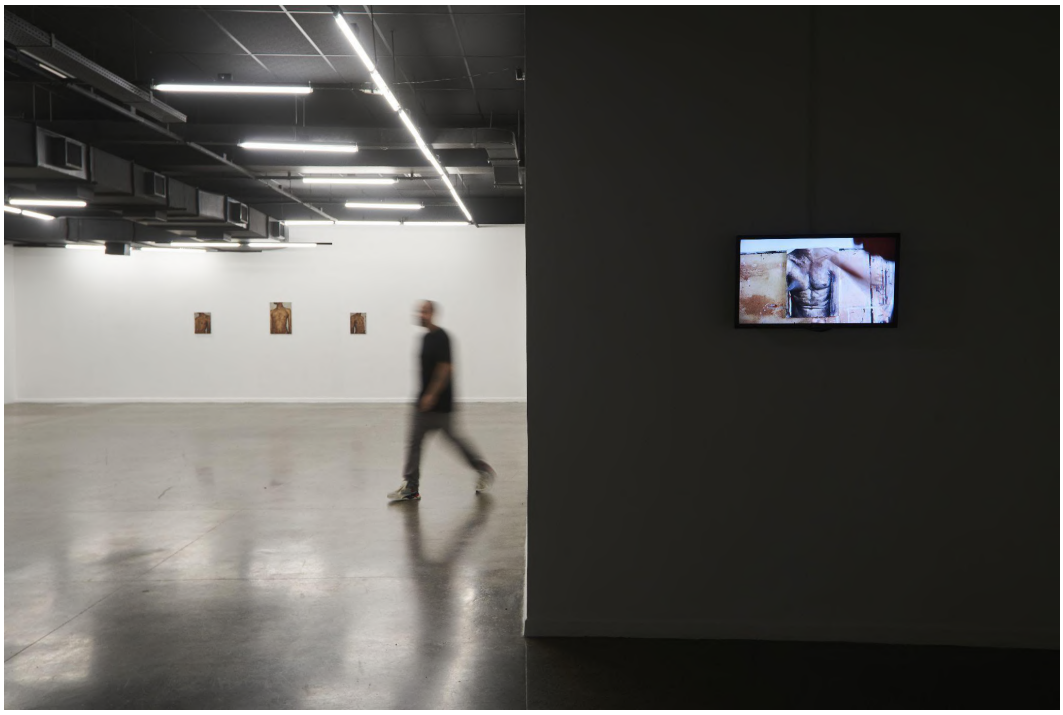
Fonte: Cedida pelo Museu Municipal de Arte de Curitiba.

Para produzir a separação entre os dois espaços, foi criada uma parede a partir de dois módulos de MDF disponibilizados pelo Museu, unidos por massa corrida e pintado de branco, por mim e pelo produtor da exposição e também artista Rafael Rodrigues[159].

[159] Rafael Rodrigues é natural de Jardim de Alegre, no interior do Paraná. Mestre em Artes - Mestrado Profissional (2024) e Graduado em Licenciatura em Artes Visuais (2021). É produtor cultural, promovendo

No espaço criado que recebia o visitante, as luzes estavam apagadas e havia a presença de uma televisão fixada à parede, que passava em *loop* um vídeo[160] que compilava alguns registros do processo de finalização das pinturas, momento em que opero os cortes e o descolamento da *pele da pintura.* Esse espaço já preparava o *corpo* do visitante para um desaceleramento, um ambiente silencioso, onde, a partir do vídeo, era possível acompanhar parte do processo das pinturas que veriam logo a seguir.

Figura 69. Vista da antessala da exposição *A Pele da Pintura*, com a televisão que exibia o vídeo do processo em primeiro plano.



Fonte: Foto de Rafael Dabul.

O vídeo, além de capturar e apresentar as experimentações e processo de elaboração das pinturas, situa o trabalho artístico como força produtiva: "[...] em oposição à ideia burguesa do 'gênio artístico'" (Jordão, 2026, p. 129).

A parede que divide o espaço, tem em sua face virada para antessala (fig. 70), o título da exposição e os nomes do artista e da curadora, único elemento de comunicação visual[161]

exposições visuais, produção de artista e coordenação de projetos. É artista visual, com interesse dedicado a pensar a relação das imagens com os processos de socialização e subjetivação.

[160] Assista ao vídeo na íntegra através do link: https://drive.google.com/drive/folders/1Wh-ryf5F0xttHcZ6mxK9QmSEMfyqInzm?usp=sharing Acesso no dia 08 jan 2026.

[161] O projeto gráfico da exposição, como também o catálogo, foi desenvolvido por Thaíse Amorim e Júlia França. Thaíse Amorim é designer gráfica e mestranda na linha de Teoria e História do Design pelo Programa de Pós-Graduação em Design da UFPR, onde pesquisa dispositivos gráficos em exposições de arte contemporânea.

presente no espaço. Optamos por não utilizarmos legenda de obra, texto curatorial, ou qualquer outro dispositivo cenográfico que buscasse mediar as pinturas ao público, num movimento de recusa silencioso que convocava o visitante a traçar um diálogo apenas com as obras ali dispostas, a vagar pelo espaço derivando entre as pinturas.

Figura 70. Vista da antessala da exposição *A Pele da Pintura*, com a face da comunicação visual em primeiro plano.



Fonte:Foto de Rafael Dabul.

Em um pequeno totem em frente a televisão, se encontrava o catálogo[162] desenvolvido para a mostra, único material de apoio disponível. Nele continha algumas imagens do ateliê feitas durante o desenvolvimento da série, fotografias de algumas das obras presentes na

Colaborou com instituições como Instituto Ricardo Brennand, Sesc São Paulo, +55design, Caixa Cultural, MuMA, Guizo (Netflix Brasil), Editora Baião, Todavia e Museu Lasar Segall. Participou de projetos premiados no Prêmio Brasileiro de Design (BDA), The White Ravens 2025 (International Youth Library), Latin American Design Awards (LAD Awards) e ADG Brasil.
Júlia França é bacharela em Design Gráfico com ênfase em Tipografia, com formação inicial em Licenciatura em Artes Visuais pela FAP-UNESPAR. Colaborou com instituições e empresas como Sesc São Paulo, Pantynova, Bloco Gráfico, e nas editoras Ubu, Todavia e Buzz. É técnica em Ilustração e em sua produção autoral mescla técnicas digitais e analógicas e suportes em cerâmica. Em 2024, desenvolveu o projeto editorial do Sesc Jazz, premiado pelo Latin American Design Awards – LAD Awards e em 2025, foi premiada na categoria de Design Gráfico pelo Prêmio Brasileiro de Design – BDA.

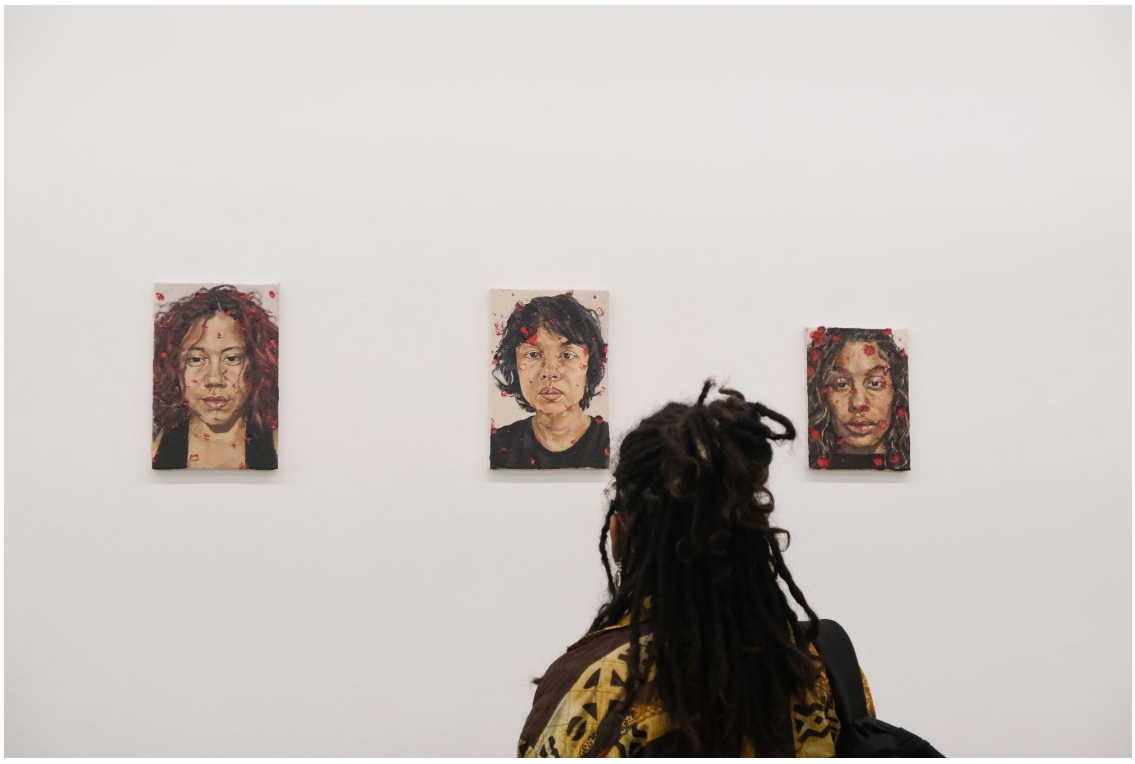
[162] Link para acesso do catálogo na íntegra: https://drive.google.com/drive/folders/1W7t7NBwhIjpEZsyptm0bdgoU24NSqoeu?usp=sharing Acesso em 08 Jan. 2026.

exposição, e o texto curatorial de Fabrícia Jordão, que, reafirmando as recusas e o posicionamento aqui defendidos, assumiu a forma de uma poesia, que pinta imagens com palavras, que aproxima o pintor do poeta, e a pintura da poesia, narrando, de maneira indefinida, a rotina do pintor, partindo do café da manhã a um negroni no fim da noite.[163]

Entrando no espaço expositivo o visitante era tomado por uma luz branca lavada e uniforme, realizada com lâmpadas fluorescentes tubulares, instaladas por todo o amplo espaço da galeria. Tal iluminação que evidenciava a superfície da pintura, suas cores e texturas, colocava o visitante num confronto direto com a pintura, sem a teatralização do espaço que busca almejar uma ideia de "elevação" ou "êxtase", o que criaria por exemplo uma "atmosfera transcendental", coisa que gostaríamos de nos afastar.

Aliado a isso, as obras foram posicionadas um pouco acima da linha dos olhos, extrapolando a convenção expográfica que, comumente, alinha os trabalhos, a partir de seu meio, há 1,50m do chão. Com as pinturas situadas acima da linha dos olhos, os visitantes eram incitados a inclinar a cabeça para conseguirem visualizar as pinturas (fig 71).

Figura. 71. Registro feito durante a abertura da exposição, em 15 de março de 2025.



Fonte: Foto de Tárcilo Pereira.

[163] Para ler a poesia na íntegra, ver nota 162.

Assim, o primeiro contato seria com a pintura enquanto matéria, dando a ver suas camadas e as lacerações que faziam a tinta vazar pelos diversos planos de seu espaço pictórico. Essa estratégia expográfica também buscava afastar a ocorrência de um sentimento de identificação ou de reconhecimento perante aos rostos e corpos ali figurados. Encarar as figuras nos olhos, reconhecendo-os assim como sujeitos, permitiria a constituição de uma empatia onde, seduzidos pela imagem, construiriam uma leitura moralizante ou politicamente engajada num viés político-identitário, como, por exemplo, a de uma suposta violência ou denúncia da mesma presente nas pinturas, ou da leitura restrita do vermelho enquanto uma representação do sangue dos representados.

Dessa forma, suspendendo as imagens um pouco acima do nível dos olhos, o visitante poderia confrontar as pinturas como objetos pictórico, contemplando, inclusive, as faces laterais dos suportes, o que rompia com a expectativa da pintura enquanto imagem plana aplicada sobre uma superfície.

Ali, a pintura estava posta como pintura. Matéria manipulada, que vaza e irrompe à superfície, invadindo o espaço real. Pintura como registro permanente — e físico — do gesto e movimento do corpo do artista, um momento pausado no tempo.

Essa ética que pretendia assegurar que as pinturas seriam lidas *como pinturas,* e não somente como representações, incidiu também sobre a seleção de trabalhos que iriam compor a exposição.

Entre as pinturas realizadas a partir dos retratos recebidos em resposta à chamada aberta, uma delas figurava a artista Claudia Lara[164] (1964-), relevante no cenário artístico paranaense. Esta foi a única obra retirada pela curadoria da mostra.

Após deliberarmos sobre a exclusão da obra, chegamos à conclusão de que, por ser uma figura facilmente reconhecível, sobretudo na localidade onde a exposição aconteceria, a presença de sua imagem funcionaria como um buraco negro que engoliria todos nossos esforços de garantir uma autonomia as pinturas. As pessoas veriam, sempre, a pessoa Claudia, e não uma pintura. Essa forma de reconhecimento poderia se estender de alguma maneira aos outros retratos, gerando, por exemplo, uma busca ou anseio de identificar os outros retratados, que, por conseguinte, conduziria a uma ideia de valorização da identidade ou individualidade.

[164] Artista, natural de Curitiba/PR, onde reside e trabalha. Graduada em Educação Artística pela Faculdade de Artes do Paraná e pós graduada em História da Arte Moderna e Contemporânea pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Disponível em: https://www.claudialara.art/sobre. Acesso em 14 jan. 2026.

Por fim, alinhamos em uma das paredes, dez retratos e um dos autorretratos (fig 72). Ali, a figura do artista estava disposta entre pessoas anônimas, sem distinção ou romantização. Os rostos, cada um com sua particularidade, juntos, formavam um coletivo, compartilhando o mesmo vermelho em seu interior, exposto pela marca gestual do artista.

Figura 72. Vista da exposição *A Pele da Pintura*.



Fonte: Foto de Rafael Dabul.

Na parede a frente (fig. 73), confrontando e sendo observada pelos retratos, estavam os trabalhos onde o procedimento de manipulação da camada pictórica é mais minucioso, feito de cortes com auxílio de um estilete.

Figura 73. Vista da exposição *A Pele da Pintura*.



Fonte: Foto de Rafael Dabul.

Essa disposição criava uma relação entre as diferentes formas de como a cor vermelha era revelada, um contraste entre as formas irregulares presentes na maioria dos trabalhos e as formas geométricas dos trabalhos mais recentes. Essa relação criava uma espécie de distinção que, ao invés de afastá-los, os aproximava. A associação entre os diferentes procedimentos e seus resultados visuais, postos frente a frente, enfatizava a posição e interesse — tanto do artista, quanto da curadora — desses trabalhos como uma investigação poética e processual em curso, que partia do disparador *"pele da pintura"* para explorar o próprio campo.

As formas geométricas resultantes do corte e da remoção da camada superior das pinturas, quando confrontadas com as marcas disformes, instauravam um outro campo de leitura, fundamentado em questões formais, passível de ser deslocado para as demais pinturas da mostra.

Na parede ao fundo da galeria, três autorretratos do meu torso (fig. 74) encaravam três autorretratos do meu rosto (fig. 75), as primeiras pinturas da série, penduradas na outra face da parede que dividia a sala. Com uma visualidade que lembra estudos anatômicos, os dois grupos de trabalhos apresentam três ângulos diferentes de um mesmo corpo, ambos maculados por toda sua superfície.

Figura 74. Vista da exposição *A Pele da Pintura*.



Fonte: Foto de Rafael Dabul.

Figura 75. Vista da exposição *A Pele da Pintura*.



Fonte: Foto de Rafael Dabul.

Esta expografia foi inteiramente pensada dentro do espaço expositivo, colocando as obras em relação entre si mesmas e com a sala. Nesse sentido, os sentidos e articulações foram se dando diretamente com os trabalhos que, juntamente com nossas perspectivas e éticas compartilhadas, iam nos sugerindo suas posições no espaço.

Por tal motivo, entendemos essa exposição, para além de um agrupamento de um conjunto de pinturas, como uma espécie de instalação, na qual todos os elementos dialogavam. Juntamente das pinturas, a sua altura nas paredes completamente brancas, a iluminação de lâmpadas tubulares brancas, a ausência de dispositivos expográficos (legendas de obras, texto curatorial, etc.), a antessala com luzes apagadas e o vídeo do processo, tudo isso compunha essa grande instalação em formato de exposição.

Trago essa perspectiva pois os elementos citados acima que davam corpo a *A Pele da Pintura*, foram escolhidos e operados conscientemente com o intuito de produzir uma experiência estética que na mesma medida exaltasse a condição de objeto das pinturas, e gerasse um movimento de desidentificação e de opacidade às pessoas figuradas.

CAPÍTULO 4

4.1 Considerações finais

No primeiro capítulo desta pesquisa, busquei demonstrar correspondências temáticas/narrativas, pictóricas e discursivas entre a produção de uma seleção de artistas racializados. A partir da análise de um grupo de pinturas e dos discursos aliados a elas — um dado que não havia levado em consideração no início da pesquisa, mas que se tornou importante para concepção das críticas aqui propostas —, foi possível observar alguns sintomas e levantar algumas perguntas. Esta pesquisa não se propõe a levantar uma verdade única e irredutível, mas na verdade, o contrário. Devolver questionamentos aos trabalhos que se apresentam como afirmações.

Esta dissertação faz parte de um projeto pessoal que busca desnaturalizar as concepções tidas em torno da propalada "arte afro-brasileira", sobretudo no campo da pintura, do qual estou intimamente ligado. Articulando esta pesquisa acadêmica com as formulações conceituais e formais de minha prática artística, proponho um olhar aos procedimentos e características formais de uma obra para assim elaborar um pensamento/discurso sobre a mesma, e não ao contrário. O movimento que temos observado, busca enquadrar em *contornos racialistas* a produção de artistas marcados racialmente, seja lá qual for sua forma. É preciso voltarmos a duvidar dos trabalhos de arte.

O que buscamos demonstrar aqui não foram apenas as imbricações entre mercado e instituições, que se beneficiam de uma leitura monolítica dessas obras, mas também — e sobretudo — implicar os próprios artistas nesse processo, evidenciando suas responsabilidades na manutenção e reprodução desse arranjo.

Para avançarmos em tal questão, pensando com English e sua analogia de sociedade (2007, p.10) precisamos, juntos, quebrar o acordo tácito que nós artistas temos na construção de espaços representacionais negros arquetípicos e deixar de compartilhar as mesmas *línguas*, *costumes* e *práticas* e deixar claro os limites ou mesmo rompê-los de vez.

Um primeiro movimento, talvez, seria o de exaltar as experiências passadas de pintores e pintoras racializadas que produziram em nosso território nacional, remando contra a maré em momentos mais sombrios que os que vivemos atualmente. São poucos, mas não devem ser esquecidos.

Outro aspecto evidenciado ao longo da pesquisa foi a correspondência entre determinados elementos da experiência racial norte-americana, sobretudo estadunidense, e a produção de alguns desses artistas. Uma questão que levanto — e que permanece em aberto

— diz respeito à recorrente anulação da face das figuras representadas. Se, por um lado, essa operação parece apontar para uma ideia de "todo", por outro, sugere uma universalização desses sujeitos, esvaziando marcadores específicos de identidade. Tal estratégia pode também favorecer a circulação internacional dessas obras, na medida em que as torna mais facilmente assimiláveis por diferentes contextos e regimes de visualidade. Não só isso, mas também podemos perceber, a recusa da nomenclatura "pardo" nas obras de Maxwell Alexandre, que tenta aproximar a realidade brasileira da estadunidense, coagulando as identidades mestiças ao termo guarda-chuva "preto". Ou, também, nas obras de Antonio Obá, que se utiliza de mitos, canções, histórias e características próprias do racismo norte americano como ponto norteador para produção de suas obras.

Um elemento/sintoma que foi possível demonstrar, e que é a espinha dorsal dessa pesquisa, foi a ênfase nos temas/narrativas e imagens que constituem essas pinturas, dessa forma, muitas vezes recalcando as características/possibilidades da pintura enquanto linguagem.

Ao contrário, no segundo capítulo, busco, de forma breve, recuperar uma certa tradição da pintura que está preocupada justamente nos aspectos processuais e materiais da concepção de suas obras, aliando, claro, forma e conteúdo. E é a essa posição que me filio, por compreender a força de uma *política da forma* em detrimento de uma *política da representação*, deslocando o foco do que é representado para os modos de construção e produção da própria imagem.

De certa forma, a defesa dessa pesquisa é a de uma autonomia da pintura, de fazer com que o objeto pictórico não dependa de uma narrativa ou discurso para "justificar sua existência". Pensamos aqui diferentes frentes para atingir esse espaço mesmo que de forma utópica.

Acreditamos, sobretudo, na força das *imagens artísticas*. Nisso e em seu potencial profundamente transformador enquanto experiência estética. Por esse motivo, a grande parte deste último capítulo se dá na forma de um *ensaio visual*, em que as reproduções fotográficas das pinturas estarão independentes de qualquer tipo de mediação.

Entendemos que não há comparativos com a experiência de observar uma pintura pessoalmente e estar fisicamente presente a ela. Porém, entendemos também a importância das reproduções — sejam elas digitais ou impressas — pela possibilidade de uma ampla circulação e, consecutivamente, seu caráter formativo. Nós aprendemos muito com as reproduções.

4.2 Desdobramentos

Após o período expositivo de *A Pele da Pintura*, dei continuidade às experimentações que fundamentaram tanto a exposição quanto a este novo corpo de trabalho, considerando não apenas os resultados alcançados nas obras apresentadas, mas também as devolutivas do público visitante e os problemas estruturais que as obras desenvolveram, observados ao longo da experiência expositiva.

O primeiro ponto levado em consideração para a elaboração de novas pinturas utilizando o método de construção de um corpo de tinta sobre o suporte foi a exclusão da cera de abelha na composição. A diminuição no tempo de secagem da tinta a óleo ocasionada pela adição da cera — alterando a estrutura física da tinta e a forma como o óleo oxida ao entrar em contato com o ar — reduz sua viscosidade, formando uma película fina e ressecada. Essa característica acabou comprometendo os trabalhos nos quais a *pele pictórica* era destacada e dobrada, criando vincos que, com o tempo, rachavam, ocasionando, em um caso específico, a perda total da área removida, como uma pele humana que resseca, perece e cai após um ferimento.

Nos trabalhos recentes, utilizo apenas tinta a óleo na composição das camadas densas de tinta, em muitos casos, produzindo minha própria tinta utilizando pigmentos e óleo de linhaça. Sobre essa camada, aplico camadas de tinta branca diluída em *Liquin*[165] (ou na versão nacional, *óleo gel secante*) que, apesar de também diminuir o tempo de secagem, torna a tinta flexível e resistente a rachaduras, possibilitando criar dobras, amassados, torções e deformações que não comprometem a estrutura física da obra.

Outro ponto incorporado aos novos trabalhos foi a variação cromática das *"carnes"* — os interiores das pinturas.

As obras que compuseram a exposição foram todas desenvolvidas sobre uma camada de Vermelho da China, recurso que reforçava a leitura de uma representação da carne biológica, fazendo com que manchas e cortes fossem percebidos como feridas ou máculas, incididas sobre as imagens figuradas. Esse aspecto havia sido considerado durante a elaboração dos trabalhos, porém apenas como uma das possíveis camadas de leitura, e não como uma interpretação única ou totalizante — algo que se evidenciou sobretudo nas

[165] Liquin é um médium alquídico popular produzido pela *Winsor & Newton*. Ele é misturado à tinta a óleo para acelerar o tempo de secagem, aumentar o brilho, melhorar a fluidez e a transparência, além de resistir ao amarelamento.

conversas ocorridas durante a abertura e ao longo da exposição. Possivelmente, a figuração de corpos racialmente marcados, associada ao vermelho saturado, contribuiu para a construção de uma leitura que era atravessada pela violência. Essa percepção se sustenta nos diversos comentários que associavam os trabalhos a uma suposta "denúncia de violência racial".

Apesar de já ter incluído a figuração de pessoas com cores de pele e características fenotípicas diversas com o intuito de afastar esse tipo de leitura do trabalho, ela invariavelmente apareceu com bastante força. Nos trabalhos recentes, além de ainda suspender a figuração exclusivamente de pessoas racializadas, experimentei também construir "*carnes"* de outras cores, reforçando o dado de que os trabalhos estão, sobretudo, interessados em discutir a materialidade própria da pintura, e não a figuração, representação ou mímeses de um corpo biológico.

Assimilando essas novas questões, uma de caráter técnico/formal e outra de caráter conceitual/discursiva — passei a investigar outras formas de manipulação da *pele da pintura,* levando o trabalho a percorrer outros caminhos.

Iniciei meu interesse pela pintura em 2013, aos meus 15 anos, mas, só fui ter a oportunidade de entrar em um museu e ver uma pintura com meus próprios olhos pela primeira vez em 2017, já com 18 anos. Durante esse período, desenvolvi uma compreensão mais aprofundada acerca da pintura e de suas questões no campo da arte, tendo como principais referências tanto livros impressos quanto, majoritariamente, reproduções digitais acessadas pela internet. Foi neste regime de visibilidade, repleto e sempre cercado de imagens de todas as ordens no qual forjei minhas concepções estéticas e formais.

É também a partir dessa perspectiva que apresento uma seleção de trabalhos recentes desenvolvidos entre 2025 e 2026, sobre a chave conceitual de investigar *a pele da pintura.*

Figura 76. Gustavo Magalhães, *cântico,* 2025, óleo sobre tela, 30,5 x 25,5 cm.



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 77. Gustavo Magalhães, *abissal,* 2025, óleo sobre tela, 30,5 x 25,5 cm.



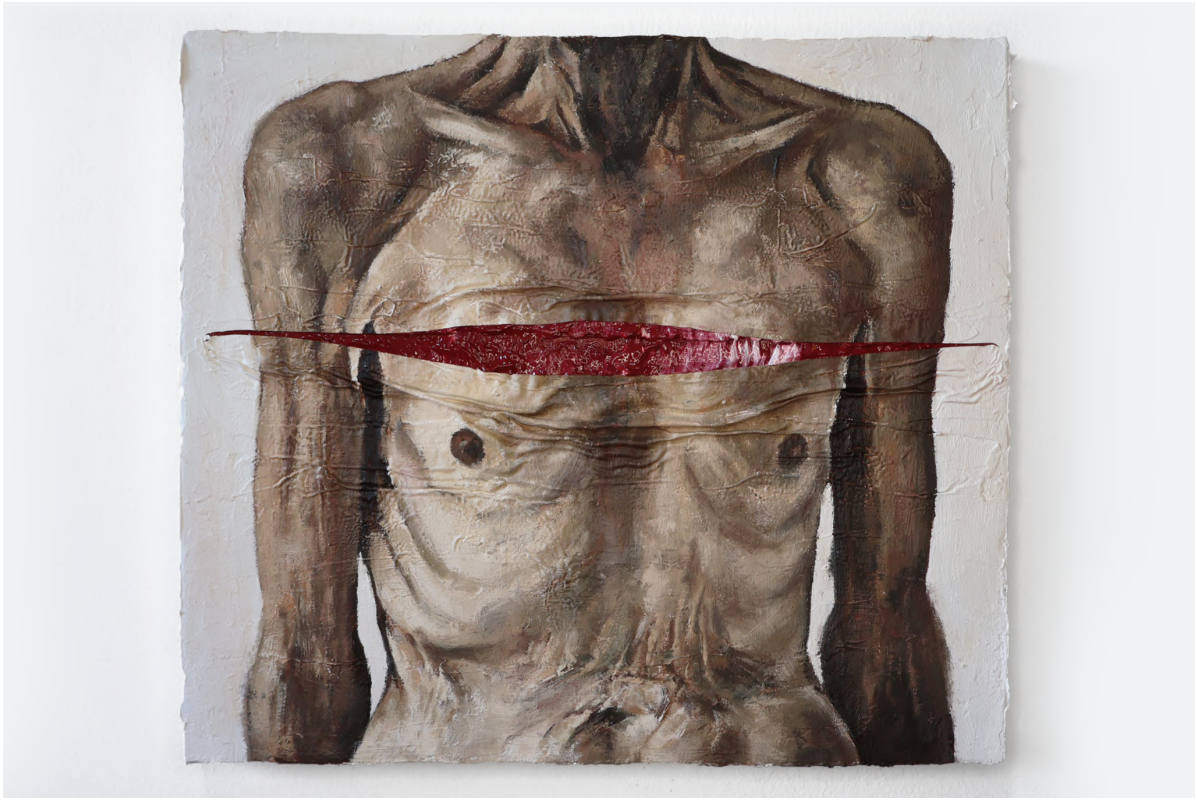
Fonte: Acervo Pessoal

Figura 78. Gustavo Magalhães, *o incrédulo,* 2025, óleo sobre madeira, 20 x 30,5 cm.



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 79. Gustavo Magalhães, *fenda,* 2025, óleo sobre madeira, 43 x 38 cm.



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 80. Gustavo Magalhães, *anatomia (para rembrandt),* 2025, óleo sobre madeira, 51,5 x 34,5 cm.



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 81. Gustavo Magalhães, *diagonal (para adriana varejão e lucio fontana),* 2025, óleo sobre madeira, 29 x 32,5 cm.



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 82. Gustavo Magalhães, *pintura mastigada,* 2026, óleo sobre madeira, 28,5 x 33 cm.



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 83. Gustavo Magalhães, *never look back,* 2026, óleo sobre tela, 30 x 40 cm.



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 84. Gustavo Magalhães, *cabeça,* 2026, óleo sobre madeira, 19,5 x 21 cm.



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 85. Gustavo Magalhães, *retrato com composição geométrica,* 2026, óleo sobre madeira, 19 x 28 cm.



Fonte: Acervo pessoal

REFERÊNCIAS

Obras visuais

AFA, Miguel. *Interior, irmãos*, 2024, óleo sobre tela, 130 x 90 x 3,5 cm.

AFA, Miguel. *Sem título*, 2025, óleo sobre tela, 50,5 x 40 x 3 cm.

ALEXANDRE, Maxwell. *Bilionário escuro*, da série "Pardo é Papel", 2018, 320 x 476 cm.

ALEXANDRE, Maxwell. *Meus manos, minhas minas, meus irmãos, minhas irmãs e meus cães*, da série "Pardo é Papel", 2018, 320 x 476 cm.

ALEXANDRE, Maxwell. *Sem título*, da série Clube, óleo sobre papel pardo, 120 x 80 cm, 2025.

ALEXANDRE, Maxwell. *Um cigarro e a vida pela janela (diss)*, da série "Pardo é Papel", 2019, 320 x 480 cm.

ALMEIDA, Elian. *Beatriz do Nascimento (Vogue Brasil)*, 2021, tinta acrílica sobre tela, 121 x 101 x 4 cm.

ARTE BIZANTINA. Cristo Pantocrator, c. 1150, mosaico bizantino de áside, Catedral de Cefalù, Sicília, Itália.

BAHIA, Dora Longo. *Escalpo Carioca*, 2005, acrílica sobre tapume de madeira, 260 x 350 cm.

BAHIA, Dora Longo. *Escalpo Paulista*, 2005, acrílica sobre fibrocimento, 210 x 240 cm.

BAHIA, Dora Longo. *Escalpo 5.063*, 2008, acrílica sobre piso, 5.063 m².

BISPO, Aline. *Maria II*, 2024, acrílica, folha de ouro e miçangas sobre tela, 170 x 150,4 x 4 cm.

CARAVAGGIO. *A Incredulidade de São Tomé*, 1601–1602, óleo sobre tela, 107 x 146 cm.

FONTANA, Lucio. *Concetto Spaziale, Attese*, 1965, tinta a base d'água sobre tela, 73 × 60 cm.

GOGH, Vincent van. *Portrait of Trabuc*, an Attendant at Saint-Paul Hospital, 1889, óleo sobre tela colada em painel, 61 x 46 cm.

INGRES, Jean-Auguste-Dominique. *Portrait of Madame Louis-François Godinot*, 1829, grafite sobre papel, 23,8 x 18,7 cm.

KOONING, Willem de. *Woman I*, 1950-52. Óleo e tinta metálica sobre tela, 192.7 x 147.3 cm.

MAGALHÃES, Gustavo. *Sem título,* 2026, serigrafia sobre papel Canson 200g (14 cópias numeradas e assinadas), 48 x 33 cm.

MAGALHÃES, Gustavo. *Etnia Brasileira}Branco-Negro>Mulato-Branco>Pardo*, 2021, óleo sobre algodão cru, 24,5 x 20,5cm

MAGALHÃES, Gustavo. *sem título* (me descreva um negro), 2023, óleo sobre papel, 21 x 15 cm.

MAGALHÃES, Gustavo. *identidade (perfil)*, 2022, óleo sobre algodão cru, 67 x 49 cm.

MAGALHÃES, Gustavo. *pardo*, 2022, óleo sobre algodão cru, 58 x 40 cm

MAGALHÃES, Gustavo. s*uporte* , 2024, óleo sobre madeira, aproximadamente 40 x 40 cm.

MAGALHÃES, Gustavo. *para dorival caymmi*, 2023, óleo sobre madeira, aproximadamente, 45,5 x 25,5 cm.

MAGALHÃES, Gustavo. *estudo*, 2025, óleo e cera de abelha sobre tela, 10 x 15 cm.

MAGALHÃES, Gustavo. *a pele da pintura*, 2025, óleo e cera de abelha sobre tela, 20 x 20 cm (individualmente).

MAGALHÃES, Gustavo. *sem título (a pele da pintura)*, 2025, óleo e cera de abelha sobre tela, 22 x 16 cm.

MAGALHÃES, Gustavo. *sem título (a pele da pintura)*, 2025, óleo e cera de abelha sobre tela, 24,5 x 18,5 cm.

MAGALHÃES, Gustavo. *sem título (a pele da pintura)*, 2025, óleo e cera de abelha sobre tela, 20 x 30 cm.

MAGALHÃES, Gustavo. *a pele da pintura*, 2025, óleo e cera de abelha sobre tela, 24 x 19 cm.

MAGALHÃES, Gustavo. *a pele da pintura*, 2025b, óleo e cera de abelha sobre tela, 24 x 19 cm.

MAGALHÃES, Gustavo. *a pele da pintura*, 2025, óleo e cera de abelha sobre tela, 40 x 30 cm.

MAGALHÃES, Gustavo. *a pele da pintura (para dora longo bahia),* 2025, óleo e cera de abelha sobre tela, 22 x 16,5 cm.

MAGALHÃES, Gustavo. *cântico*, 2025, óleo sobre tela, 30,5 x 25,5 cm.

MAGALHÃES, Gustavo. *abissal,* 2025, óleo sobre tela, 30,5 x 25,5 cm.

MAGALHÃES, Gustavo *o incrédulo,* 2025, óleo sobre madeira, 20 x 30,5 cm.

MAGALHÃES, Gustavo *fenda,* 2025, óleo sobre madeira, 43 x 38 cm.

MAGALHÃES, Gustavo *anatomia (para rembrandt),* 2025, óleo sobre madeira, 51,5 x 34,5 cm.

MARSHALL, Kerry James. *Untitled (policeman)*, 2015, acrílico sobre painel de PVC com moldura de plexiglass, 152,4 x 152,4cm.

NAVAS, Manuela. *reencontro e cuidado / o concreto evapora, inunda o tempo presente*, 2023, óleo sobre tela, 80 x 50 cm.

O BASTARDO. *As bailarinas*, da série my black utopia, 2024, óleo sobre linho, 160 x 120 cm.

OBÁ, Antonio. *Banhistas nº 3* – Espreita, 2020, óleo sobre tela, 189,5 x 266,5 cm.

OBÁ, Antonio. *Sankofa: cavaleiro*, 2022, óleo sobre tela, 80 x 100 cm.

PACKER, Jennifer. *Blessed Are Those Who Mourn (Breonna! Breonna!)*, 2020, óleo sobre tela, 300x438 cm.

PACKER, Jennifer. *The Body has Memory*, 2018, óleo sobre tela, 152.4 x 121.9 cm.

PATO, Wallace. *Debaixo da tamarineira*, 2022, óleo sobre tela, 200 x 260 cm.

REMBRANDT. *Self Portrait at the Age of 63*, 1669, óleo sobre tela, 86 x 70,5 cm.

SAMORÌ, Nicola. *marlene*, 2023, óleo sobre linho, 150 x 200 cm.

SAMORÌ, Nicola. *reduna*, 2013, óleo sobre madeira, 30 x 40 cm.

VAREJÃO, Adriana. *Língua com Padrão Sinuoso*, 1998, poleo sobre tela e alumínio, 200 x 170 x 57 cm.

VAREJÃO, Adriana. *Mapa de Lopo Homem II*, 1992–2004, óleo sobre madeira e linha de sutura, 110 x 140 x 10 cm.

WARHOL, Andy. *Roll of Bills*, 1962, tinta de serigrafia e lápis sobre tela, 101,6 x 127 cm.

Obras textuais

ALEXANDRE, Maxwell. [Depoimento em vídeo institucional sobre a exposição "Pardo é Papel" no MAR]. **Instituto Inclusartiz**, Rio de Janeiro, 2020.

_____. **1º Pavilhão Maxwell Alexandre: Novo Poder: passabilidade**. [S. l.]: Pavilhão, [s. d.]. Disponível em: https://www.pavilhao.faith/c%C3%B3pia-primeiro-pavilh%C3%A3o. Acesso em: 2 fev. 2026.

ALLOA, Emmanuel. *Um Novo Transparentoceno* Cidade: Editora, 2022.

ALMEIDA, Eduardo Augusto Alves de. Silêncios na História (da Arte): as pistas do Mapa de Lopo Homem II, de Adriana Varejão. *Encontro de História da Arte*, Campinas, SP, n. 12, p.

215–226, 2017. DOI: 10.20396/eha.12.2017.4513.

BAHIA, Dora Longo. Por uma arte revolucionária independente. *Aurora: Revista de Arte, Mídia e Política*, São Paulo, v. 13, n. 38, p. 94–108, 2020.

BAHIA, Dora Longo. "Biografia". **Galeria Vermelho**, [S. l.], 2021. Disponível em: https://galeriavermelho.com.br/artistas/dora-longo-bahia/#anchor-2. Acesso em: 23 fev. 2025.

BARBOSA, Daniel. "Wallace Pato, artista carioca que traz a margem para o centro, expõe em BH." **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 3 ago. 2023. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2023/08/03/interna_cultura,1540030/wallace-pato-artista-carioca-que-traz-a-margem-para-o-centro-expoe-em-bh.shtml. Acesso em: 27 jun. 2025.

BARROS, Douglas. *O que é identitarismo?* São Paulo: Boitempo, 2024.

DUCHAMP, Marcel. "O ato criador" In: BATTCOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. Tradução de Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

BECCARIA, Marcela. "Concetto spaziale, Attese". **Fondazione Cerruti**. [S.d.] Disponível em: https://fondazionecerruti.org/en/artworks/concetto-spaziale-attese. Acesso em 10 de ago. 2025.

BENENATE, Mia R. "Who Is Nicola Samorì?" *Huffpost***,** 2012**.** Disponível em: https://www.huffpost.com/entry/nicola-samori-interview_b_2046117 Acesso em 18 fev. 2026.

BITENCOURT, Eli. "It's expected that a Black artist do Black figuration—it's become our prison': Brazilian artist Maxwell Alexandre on the politics of painting bodies", *The Art Newspaper,* 25 out 2022. Disponível em: https://www.theartnewspaper.com/2022/10/25/brazilian-artist-maxwell-alexandre-interview-exhibition-the-shed. Acesso em 04 ago. de 2025.

ENGLISH, Darby. *How to See a Work of Art in Total Darkness*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2007.

ENGLISH, Darby. "O historiador da arte Darby English fala porque um novo renascimento negro pode na verdade representar um retrocesso". [Entrevista concedida a] Folasade Ologundudu. **Projeto Afro**, [S. l.], 2023. Disponível em: https://projetoafro.com/editorial/entrevista/o-historiador-da-arte-darby-english-fala-porque-um-novo-renascimento-negro-pode-na-verdade-representar-um-retrocesso/. Acesso em: 21 maio 2025.

_____. "O pintor e a polícia". Trad. Leandro Muniz e Liliane Benetti. *ARS (São Paulo)*, v. 21, n. 48, p. 390–443, 2023.

FARIAS, Agnaldo. "let it bleed". In: BAHIA, Dora Longo. *Escalpo carioca & outras canções*. Rio de Janeiro: CCBB, 2006.

FRASER, Nancy. Da redistribuição ao reconhecimento? Classe e status na sociedade

contemporânea. *Interseções*, 2002.

_____. Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era "pós-socialista". *Cadernos de Campo*, 2006.

GRASSO, Annalina. "Nicola Samorì: Everything is Grace". [Entrevista com Nicola Samorì]. **Juliet Art Magazine**, [S. l.], 2021. Disponível em: https://www.juliet-artmagazine.com/en/nicola-samori-everything-is-grace/. Acesso em: 6 maio 2025.

GLISSANT, Édouard. "Pela opacidade". Tradução de Henrique de Toledo Groke e Keila Prado Costa. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n. 1, p. 53–55, 2008.

_____. *Poética da Relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Demográfico 2022:** Identificação étnico-racial da população, segundo o sexo e a idade: resultados do universo. Rio de Janeiro: IBGE, 2023. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br. Acesso em:

JORDÃO, Fabrícia. Museu sem instituição. In: FONTAINE, Claire. *Greve humana: por uma prática da liberdade*. São Paulo: GLAC edições, 2024.

_____. Arte contemporânea, virada decolonial e neoliberalismo progressista. *ARS (São Paulo)*, 2025.

_____. MAGALHÃES, Gustavo. NOTAS SOBRE A EXPOSIÇÃO A PELE DA PINTURA: UMA TOMADA DE POSIÇÃO SOBRE PINTURA E CURADORIA. *Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes,* Brasília, v. 25, n. 01, 2026. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/61070. Acesso em: 30 jun. 2026.

KOONING, Willem de. "The Renaissance and Order." In: **The Willem de Kooning Foundation Site**, Nova York, 1949. Disponível em: https://www.dekooning.org/documentation/words/the-renaissance-and-order. Acesso em: 6 jan. 2026.

MARIOTTI, Augusto. "O Bastardo: "Cresci ouvindo que gente como eu não podia fazer arte"". **Site FFW***,* [S.l.], [s.d.]. Disponível em: https://ffw.com.br/noticias/moda/o-bastardo-cresci-ouvindo-que-gente-como-eu-nao-podia-fazer-arte/ Acesso em 21 maio de 2025.

MENDES WOOD DM. "Antonio Obá". **Mendes Wood DM Site**, [S.l.] [s. d.]. Disponível em: https://mendeswooddm.com/pt/artists/19-antonio-oba/. Acesso em: 9 fev. 2026.

MUNIZ, Leandro. "Darby English: uma história da arte das exceções". *Anais do Encontro ANPAP Sudeste de Jovens Pesquisadores*, Rio de Janeiro, 2024, p,64-76.

_____. Nota de tradução da entrevista de Darby English a Folasade Ologundudu. **Projeto Afro,** [S. l.], 2023. Disponível em:https://projetoafro.com/editorial/entrevista/o-historiador-da-arte-darby-english-fala-porque-um-novo-renascimento-negro-pode-na-verdade-representar-um-retrocesso/ Acesso em: 21 maio 2026

PACKER, Jennifer. *Blessed Are Those Who Mourn (Breonna! Breonna!)*. In: **Whitney Museum of American Art:** Jennifer Packer: The Eye Is Not Satisfied With Seeing, New York, [s. d.]. Disponível em: https://whitney.org/exhibitions/jennifer-packer?section=5. Acesso em: 4 out. 2024.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O trabalho das imagens: conversações com Andrea Soto Calderón*. Tradução de Andrea Soto Calderón. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2021.

REIS, P. Pereira dos. "A miscigenação e a etnia brasileira". **Revista de História**, São Paulo, v. 23, n. 48, p. 323–337, 1961. Disponível em: https://revistas.usp.br/revhistoria/article/view/121537. Acesso em: 16 jul. 2026.

ROCA, José. "Entrevista Dora Longo Bahia, 2008 (esp)" **Site da Galeria Vermelho**, [S.l., s.d.]. Disponível em: https://galeriavermelho.com.br/artistas/dora-longo-bahia/#anchor-4 Acesso a 23 fev 2025.

RODRIGUES, Carolina. "Manuela Navas — Tudo é sonho / improviso impermutável e a impossibilidade de ser". *Revista Philos, [S.l.],* 08 fev 2025. Disponível em: https://revistaphilos.com/manuela-navas-tudo-e-sonho-improviso-impermutavel-e-a-impossibilidade-de-ser/ Acesso em 27 jun. de 2025.

ROESLER. "Elian Almeida". **Galeria Nara Roesler**, [S. l.], [s. d.]. Disponível em: https://nararoesler.art/artists/90-elian-almeida/. Acesso em: 21 maio 2025.

ROSENFELD. "Nicola Samorì: overview". [S. l.]: **Gallery Rosenfeld**, [s. d.]. Disponível em: https://galleryrosenfeld.com/artists/20-nicola-samori/overview/. Acesso em: 30 out. 2025.

SAMORÌ, Nicola. "la mostra di "Nicola Samorì" Palazo Fava, Bologna . 2". [S. l.]: **YouTube,** 2021, 1 vídeo (29min44seg). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8IdZ6g3yEQs. Acesso em: 18 fev. 2026.

SIMÕES, Igor. In: CANAL CURTA!. Miguel Afa | Série "Mestres da Pintura". [S. l.], 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Qf6zZOhmpQw. Acesso em: 11 ago. 2026.

SYLVESTER, David. Flesh was the Reason. In: SYLVESTER, David; PRATHER, Marla; SHIFF, Richard. *Willem de Kooning: Paintings*. New Haven: Yale University Press, 1994.

_____. *Interviews with American Artists*. Yale University Press, 2001.

VAREJÃO, Adriana. [Postagem de Instagram sobre a obra Mapa de Lopo Homem, 1992], **Instagram**: @adrianavarejao, 2020. Disponível em: Disponível em: https://www.instagram.com/p/CEofez6Fb9z/?hl=fi&img_index=1. Acesso em 13 fev. 2026.

_____. [Postagem de Instagram sobre a obra Folds, 2001 195 x 250 x 66 cm]. **Instagram**: @adrianavarejao, 2025. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DR3QcfLjZWF/?img_index=1. Acesso em: 8 jan. 2025.

_____. "A voz da artista – Adriana Varejão." In: Canal do Youtube da Pinacoteca

de São Paulo, 2022, 1 vídeo (20 min27seg). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dhY2FxuzNTc&ab_channel=PinacotecadeS%C3%A3o Paulo. Acesso a 23 abr. 2025.

VIANNA, Luiz Fernando. “Dora Longo Bahia leva ‘paisagens’ e rock ao Rio” *Folha de S.Paulo*., São Paulo, 14 fev 2006, s.p. Disponível em:https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1402200619.htm. Acesso em 05 de agosto de 2025.

ANEXOS

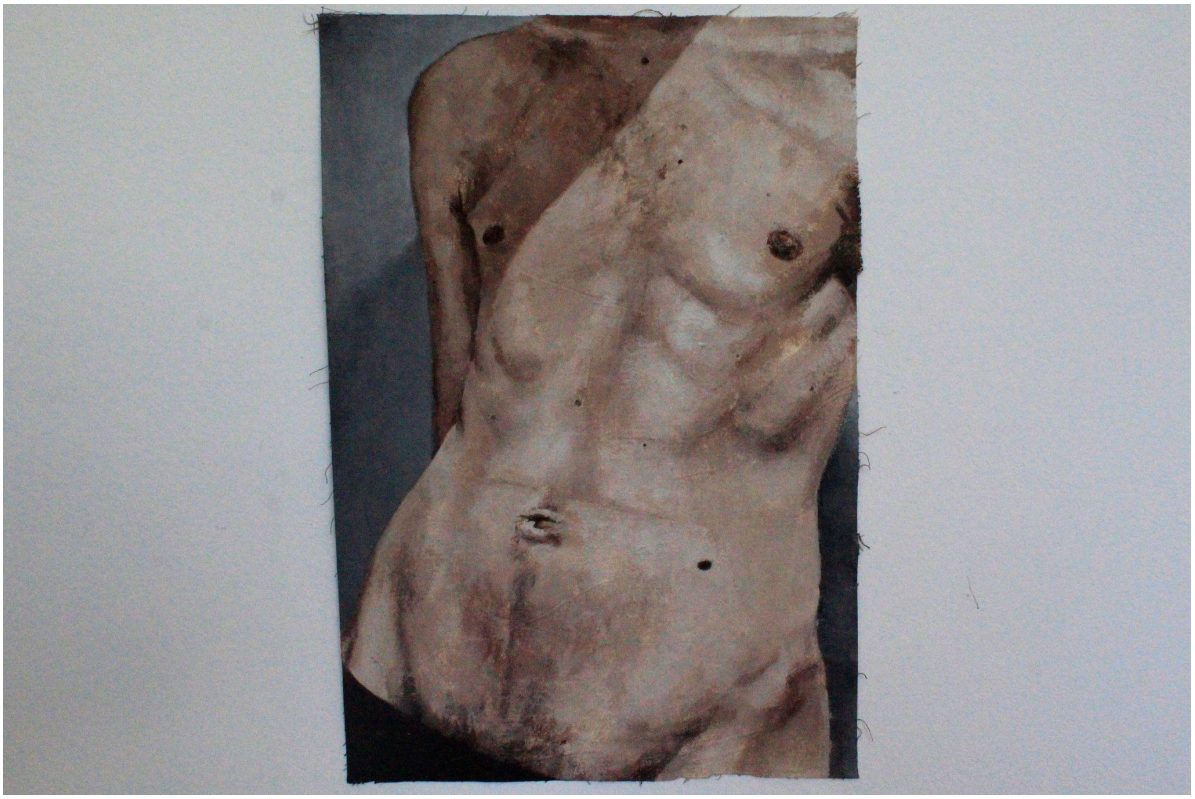
ANEXO A - Gustavo Magalhães, *sem título ou pardo*, 2019, acrílica sobre tela, 40 x 31 cm.



ANEXO B. Gustavo Magalhães, *cabeça (autorretrato em fragmentos), sem título ou pardo*, 2022, óleo sobre algodão cru, 37 x 37,5 cm.



ANEXO C - Gustavo Magalhães, *torso (autorretrato em fragmentos), sem título ou pardo*, 2022, óleo sobre algodão cru, 41,3 x 28 cm.



ANEXO D. Gustavo Magalhães, *serra da capivara (autorretrato em fragmentos), sem título ou pardo*, 2022, óleo sobre algodão cru, 28,5x 23,5 cm.



ANEXO E Gustavo Magalhães**,** *criação (autorretrato em fragmentos), sem título ou pardo*, 2022, óleo sobre algodão cru, 28,5 x 29 cm.



ANEXO F. Gustavo Magalhães**,** *para menzel (autorretrato em fragmentos), sem título ou pardo*, 2022, óleo sobre algodão cru, 23,5 x 17,5 cm.



