

ARMADILHA PARA PEGAR O SISTEMA: GERVANE DE PAULA E DISPUTAS VISUAIS NO SISTEMA DA ARTE BRASILEIRO

TRAP TO CATCH THE SYSTEM: GERVANE DE PAULA AND VISUAL DISPUTES IN THE BRAZILIAN ART SYSTEM

Guilherme Susin Sirtoli
UFRGS/UFPeI

Resumo

Este artigo analisa a produção do artista mato-grossense Gervane de Paula a partir da exposição *Como é bom viver em Mato Grosso*, realizada em 2024 na Pinacoteca de São Paulo. Utilizamos como base teórica os pressupostos de autores como Mirzoeff (2016), Bourdieu (2007), Lipovetsky e Serroy (2015) e Rancière (2012; 2017; 2021). Partindo da crítica à hegemonia cultural do eixo Sudeste e das lógicas de legitimação no sistema da arte, investigamos como a obra de Gervane de Paula mobiliza uma estética popular para problematizar relações de poder, distinção simbólica e exclusão institucional em espaços consagrados da arte, em contraposição à estetização em massa característica do mundo contemporâneo. Ao recorrer a procedimentos críticos e irônicos, o artista não apenas se insere no sistema da arte, mas também subverte suas lógicas internas por meio de contravisualidades.

Abstract

This article analyzes the artistic production of Gervane de Paula, an artist from Mato Grosso (Brazil), based on the exhibition Como é bom viver em Mato Grosso, held in 2024 at the Pinacoteca de São Paulo. We use as a theoretical basis the assumptions of authors such as Mirzoeff (2016), Bourdieu (2007), Lipovetsky and Serroy (2015) and Rancière (2012; 2017; 2021). Starting from the critique of the cultural hegemony of the Southeast axis and the logics of legitimization in the art system, we investigate how Gervane de Paula's work mobilizes a popular aesthetic to problematize relations of power, symbolic distinction and institutional exclusion in consecrated art spaces, in contrast to the mass aestheticization characteristic of contemporary world. By resorting to critical and ironic procedures, the artist not only inserts himself into the art system, but also subverts its internal logics through countervisualities.

Palavras-chave:

Gervane de Paula; sistema da arte; contravisualidades.

Keywords:

Gervane de Paula; art system; countervisualities.

INTRODUÇÃO

Alô, alô, marciano. A crise tá virando zona. Cada um por si, todo mundo na lona. E lá se foi a mordomia. Tem muito rei aí pedindo alforria, porque...

Tá cada vez mais down the high society.

Rita Lee e Roberto de Carvalho, *Alô Alô Marciano* (1980).

Em *Alô, Alô Marciano*, gravada por Elis Regina em 1980 e composta por Rita Lee e Roberto de Carvalho (Lee; Carvalho, 1980), a crise social e econômica vivenciada pelo país no início dos anos 1980 é retratada de forma satírica. Nesse período, o Brasil enfrentava os últimos suspiros de uma ditadura civil-militar que durou mais de duas décadas, além de uma inflação em ritmo galopante, que por sua vez impactava diferentes estratos sociais. O tom irônico presente na canção reforça as contradições nas dinâmicas sociais e econômicas do país, evidenciando de forma brincalhona como a crise desestabilizava tanto os menos favorecidos quanto as elites, cujos privilégios começavam a ser desmantelados. Além disso, traz um pano de fundo interessante: a individualização da sociedade, onde “cada um está por si”. É interessante pensar que, algumas décadas após o lançamento da música, o individualismo começou a pautar a centralidade dos pressupostos teóricos desenvolvidos por alguns autores, entre eles Bauman (2008) e Lipovsky (2013).

Em um mundo intensamente conectado, seja por meio das redes sociais ou pelas inúmeras tendências de consumo que permeiam desde os objetos mais banais do cotidiano até as grandes corporações capitalistas, comportamentos acabam sendo moldados e a lógica do descarte é reforçada. Nas palavras de Lipovsky e Serroy (2015, p. 63), estamos imersos em um processo de “artealização generalizada, uma espécie de excrescência estética que se manifesta como um fato social total, a tal ponto implica os lares e a comunicação, os interesses econômicos e nacionais, a relação com os objetos [...]”. Ao deambular pelos grandes centros urbanos,

é possível perceber inúmeros estímulos ao consumo, que, por sua vez, têm se tornado cada vez mais estetizados. Além disso, a proliferação de resíduos resultantes desse consumo exacerbado espalha-se pelas ruas, calçadas, bueiros, praças e demais espaços públicos, integrando-se, infelizmente, à paisagem urbana. Entendendo as consequências que o consumo exacerbado e a “estetização” dos espaços provoca na contemporaneidade, aproximamo-nos do pensamento de Jacques, que propõe que:

Essa quase esquizofrenia dos discursos contemporâneos sobre a cidade vem surgindo muitas vezes simultaneamente em uma mesma cidade, com propostas preservacionistas para os centros históricos, que se tornam receptáculos de turistas, e com a construção de novos bairros *ex nihilo* nas áreas de expansão periféricas, que se tornam produtos para a especulação imobiliária (Jacques, 2005, p. 17).

Enquanto os centros urbanos do país são constantemente “embrulhados” pelo consumo *transestético* (Lipovsky; Serroy, 2015),¹ fenômeno que estetiza o cotidiano em prol do deleite do consumidor, as zonas rurais e áreas de preservação ambiental enfrentam uma realidade distinta. Esses espaços são frequentemente acometidos por depredações e sofrem intensamente com catástrofes climáticas, que por sua vez também afetam centros urbanos e rurais, evidenciando a gravidade desses impactos em diferentes territórios. Considerando as mudanças em curso no âmbito da sociedade, devemos ter em mente que vivenciamos um período onde o termo “crise” já não é mais aplicável, como propõe Latour (2020), visto que sentimos “na pele” as consequências das emergências climáticas. Percebendo a iminente necessidade de reflexão sobre essa mutação do viver, tanto no âmbito das grandes cidades quanto do interior do país, buscamos nos debruçar sobre como as artes visuais estão respondendo sobre esses aspectos, a partir da solução que alguns artistas contemporâneos têm encontrado para refletir sobre os problemas sociais no âmbito micropolítico (Guattari; Rolnik, 1996).²

Especificamente, debruçamo-nos sobre a produção do artista brasileiro Gervane de Paula, atuante no contexto das artes visuais brasileiras desde o final dos anos 1970. Gervane participou de mostras significativas como a coletiva *Como vai você, Geração 80?*,³ realizada em 1984 no Parque Lage, Rio de Janeiro, além da exposição *Arte Aqui é Mato*, com curadoria de Aline Figueiredo, realizada no Museu de Arte de São Paulo e no Museu de Arte de Brasília em 1991 (Paula, 2025), entre tantas outras.⁸ Partimos do contexto da exposição individual *Como é Bom Viver em Mato Grosso*, com curadoria de Thierry Freitas, realizada entre 23 de março e 1º de setembro de 2024 na Pinacoteca de São Paulo. Gervane trabalha com múltiplas linguagens das artes visuais, desde instalações, pinturas, fotografia e esculturas. O artista mobiliza-se principalmente por temas críticos, relativos ao seu entorno, vinculados a sua experiência como artista negro mato-grossense. Segundo Fonseca *et al*:

Sua sensibilidade apreende criticamente o cotidiano popular, sejam os temas vivenciados em torno das festas regionais e religiosas, os problemas comunitários, as questões políticas e sociais de modo geral. Seu trabalho nos conduz a uma reflexão em torno de temas gritantes na sociedade contemporânea (Fonseca *et al.*, 2021, p. 2).

A seguir, buscaremos analisar como o trabalho do artista vai na contramão da “estetização” massiva do cotidiano, propondo discursos através da utilização de uma estética própria em seu trabalho, que por sua vez utiliza-se de linguagens presentes no cotidiano popular de cidades brasileiras. Para isso, buscamos inicialmente refletir sobre o papel das instituições culturais inseridas no sistema da arte brasileiro, analisando o discurso contemporâneo presente em instituições de grande porte localizadas nas capitais São Paulo e Rio de Janeiro. O foco centra-se em perceber o espaço destinado para artistas provenientes de outras regiões do país nestas instituições. Sabemos que estes centros culturais, através do discurso, manifestam determinadas formas

de poder, aos moldes do que propõe Foucault (2010, p. 9-10): “o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes”.

INSTITUIÇÕES CULTURAIS DA REGIÃO SUDESTE: SISTEMA DA ARTE, HEGEMONIA E DISTINÇÃO

Quando pensamos nas instituições culturais, especialmente aquelas voltadas para o âmbito das artes visuais, é fundamental reconhecermos que suas práticas e modos institucionais não são fixos, mas mutáveis. Essas instituições são compostas por sujeitos que, muitas vezes, não ocupam posições estáveis ou definitivas. Como destaca Fetter (2018, p. 110), os diferentes atores sociais que integram o sistema da arte “estão em constante negociação uns com os outros. No mundo contemporâneo da arte, mais do que em outros momentos históricos, as identidades profissionais não são rígidas”. Nesta direção, entendemos o sistema da arte como uma rede de conexões que abrange a produção, circulação e difusão da produção artística, dessa forma, possibilitando ir além do que propõe o próprio artista ou a obra em si. Segundo Bulhões (2020, p. 132), através dos estudos sistêmicos, é possível “compreender as práticas artísticas mais além do artista e sua obra, inseridas em um contexto que denomino sistema da arte, intimamente articulado às condições de sua inserção histórica”.

Dentro desse sistema, as instituições culturais desempenham um papel crucial ao englobar os processos de circulação da arte, possibilitando não apenas a legitimação, mas também a validação das práticas de produção, realizadas por artistas e coletivos de criadores.

A esfera que engloba os processos de circulação é composta - a grosso modo - por diferentes tipos de instituições e atores do mercado. Tais instituições possuem os mais diferentes tamanhos e formatos, desde grandes museus e bienais até espaços independentes. Nelas atuam curadores,

críticos, pesquisadores, gestores, editores, museólogos e tantos outros profissionais que possibilitam e validam a reflexão ao redor dos processos ocorridos na esfera de produção (Fetter, 2018, p. 108).

Entendemos que instituições culturais tais como pinacotecas, museus, centros culturais, galerias, entre outros espaços dedicados à difusão da arte e da cultura, possuem, por meio dos inúmeros profissionais que nelas atuam, a capacidade de amplificar a visibilidade de determinadas produções artísticas. As exposições realizadas nestes espaços institucionais, segundo Carvalho (2012), ocupam uma posição central nesse sentido, uma vez que criam e moldam narrativas específicas sobre a produção artística, o que, por sua vez, “afeta de forma significativa o modo de visualizar e pensar a arte” (Carvalho, 2012, p. 48). Logo, a escolha de determinados artistas em detrimento de outros, a inserção de suas produções no espaço institucional e a forma como suas obras são apresentadas interferem diretamente na maneira como o público, e consequentemente a sociedade, experimenta e reflete sobre a arte.

Esse sistema não é estanque (Fetter, 2018), por isso, é necessário reconhecer que os discursos presentes nas instituições culturais não são imutáveis, pois esses espaços também são arenas de disputa em um regime que opera sobre o visível e o dizível, mas que também envolve questões do invisível e do indizível (Rancière, 2012). Ao refletir sobre o contexto das instituições museais no âmbito social, Vergés (2024) evidencia que elas desempenham um papel primordial na construção de narrativas que acabam se perpetuando na sociedade. Tais narrativas, por sua vez, podem acabar privilegiando determinada parcela da população e relegando outros grupos e sujeitos a um espaço secundário. Na contemporaneidade, os museus, entre outras instituições culturais, têm sido contestados por inúmeros indivíduos e grupos que, por séculos, foram sistematicamente excluídos ou mesmo negligenciados:

[...] Essas vozes de contestação agora clamam por transformações profundas na estrutura do museu, na forma como suas coleções são exibidas e em seu funcionamento, questionando sua branquitude. Estados, populações, comunidades e grupos reivindicam a devolução de seus artefatos roubados, saqueados ou adquiridos de forma fraudulenta. Feministas apontam a ausência sistemática de mulheres em coleções e questionam sua natureza patriarcal. Movimentos reivindicam mais visibilidade nos processos de indicação e examinam a forma como as exposições são organizadas (Vergés, 2024, p. 46).⁵

Entre o final do século XX e as primeiras décadas do século XXI, o sistema de artes no Brasil passou a incorporar, de forma mais evidente, discussões sobre gênero, raça, sexualidade e classe social, apesar de ainda existir muito trabalho a ser feito. Além disso, tornou-se crucial ampliar a difusão da produção artística de artistas provenientes das diversas regiões do país, entendendo que a produção artística brasileira não se restringe somente ao eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Nesse sentido, destacamos que a Região Sudeste ainda exerce uma hegemonia no âmbito artístico-cultural, configurando-se como um dos principais centros do sistema das artes no Brasil.⁶ A hegemonia do Sudeste impacta diversos setores das artes visuais, influenciando, inclusive nos processos de legitimação dos artistas contemporâneos, como demonstram alguns estudos já realizados na academia. Nesta direção, Marcondes (2019) investigou eventos e prêmios relacionados à arte contemporânea que atuaram na legitimação de jovens artistas brasileiros, evidenciando que a maioria dos contemplados provinha da capital paulista:

Embora apenas um dos eventos ocorra na capital de São Paulo, a maioria dos/as artistas provinha desta capital. Uma hipótese para este fato é que o circuito artístico na referida cidade seja mais estruturado em relação às demais. Sendo, por conseguinte, uma localidade que pode auxiliar artistas em busca de legitimação a angariarem visibilidade para si e seus trabalhos (Marcondes, 2019, p. 141).

Frente a isso, buscamos investigar o que os dados recentes nos mostram sobre a inserção de artistas de outras regiões brasileiras nesses espaços, na maioria das vezes restritos à própria produção local ou à difusão da produção internacional. Porém, essa inserção não começou a ocorrer nos últimos anos, mas reflete esforços realizados durante as décadas de 1970 e 1980. Neste período, algumas instituições como a Bienal de São Paulo e a Fundação Nacional de Artes atentavam para a inserção e integração da produção artística de outras regiões do país: “Fundação Bienal de São Paulo e Funarte [...] promoveram, dos anos 1970 aos 1980, uma série de eventos que buscavam integrar a produção da região Norte (assim como das outras regiões) ao circuito hegemônico do eixo RJ-SP” (Costa, 2019, p. 532).

Considerando isso, buscamos compreender, de maneira preliminar, o que os dados de quatro grandes instituições culturais localizadas em São Paulo e no Rio de Janeiro nos revelam sobre a inserção de artistas contemporâneos provenientes de outras regiões do país.⁷ Assim, levantamos as seguintes questões: como está a inserção de artistas de fora do Sudeste nas instituições culturais dessas duas capitais? O que os dados podem nos indicar?

As instituições escolhidas⁸ foram respectivamente o Museu de Arte do Rio (MAR),⁹ situado no Rio de Janeiro, e as instituições paulistas Museu de Arte de São Paulo (MASP),⁹ Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)¹⁰ e Pinacoteca do Estado de São Paulo (PINA).¹¹ Através de um breve acesso aos sites destas instituições, buscamos expor o número de exposições destinadas a artistas de fora do Sudeste, com foco específico para as exposições individuais (Tabela 1).¹³

No MAR, situado na região central da cidade do Rio de Janeiro, das 18 exposições realizadas em 2024, apenas quatro individuais foram dedicadas a artistas de fora do Sudeste, sendo eles: Mobi (Maranhão), Lidia Lisbôa (Pará), Ayrson Heráclito (Bahia), Nádia Taquary (Bahia). Um dos índices mais díspares estava no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Das doze exposições realizadas durante 2024, apenas uma individual foi dedicada a um artista de fora do Sudeste: a exposição *Agora e as Oportunidades*,¹⁴ dedicada a Leonilson (Ceará). No Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), o índice não melhora muito: das sete exposições realizadas durante o ano de 2024, apenas duas exposições individuais foram de artistas provenientes de outros estados do país, sendo eles Emmanuel Nassar (Pará) e Santídio Pereira (Piauí). A Pinacoteca de São Paulo teve o número mais expressivo de exposições individuais dedicadas a artistas para além do Sudeste. A instituição paulista realizou sete exposições durante 2024, sendo que cinco foram dedicadas a artistas de fora do Sudeste, sendo eles: Gervane de Paula (Mato Grosso), Ayrson Heráclito (Bahia), J. Cunha (Bahia), José Bento (Bahia) e Sallisa Rosa (Goiás).

Apesar da crescente demanda por maior diversidade e inclusão nas instituições culturais, os números que refletem a inserção de artistas de outras regiões brasileiras nos espaços analisados ainda permanecem significativamente baixos. Embora as quatro instituições analisadas tenham realizado exposições individuais com artistas provenientes de outras regiões, os números ainda refletem uma centralização do sistema artístico no Sudeste. Nesse sentido, entendemos que, para uma representação mais justa e igualitária no contexto das artes

Instituições	Total de exposições individuais (2024)	Exposições individuais de artistas fora do Sudeste (2024)
MAR (RJ)	18	4
MASP (SP)	12	1
MAM-SP (SP)	7	2
PINA (SP)	7	5

Tabela 1 - Exposições individuais de artistas de fora do Sudeste em instituições culturais do Rio de Janeiro e de São Paulo em 2024.

Fonte: Acervo da pesquisa do autor.

visuais, é necessário nos apropriarmos do conceito de ativismo curatorial, proposto por Reilly (2019). A autora utiliza esse conceito para abordar a problemática do sexismo e do masculinismo no âmbito das artes visuais, analisando dados de instituições e focando em compreender o contexto da representação feminina nos espaços culturais.

Embora as exposições que classificam artistas com base em sexo, gênero, raça, nacionalidade ou regionalidade muitas vezes sejam vistas com reservas pelo sistema da arte, entendemos que essa prática se mostra necessária. Como afirma Reilly (2019, p. 439): “Até que haja igualdade de representação, esses projetos sempre serão necessários”. Além disso, é importante destacar que o ativismo curatorial não se limita às instituições, ele também permeia a prática de inúmeros estudantes, artistas, pesquisadores, historiadores, curadores, entre outros. Assim, podendo ser utilizado como uma ferramenta para reivindicar novos índices de representatividade:

Como está claro, ainda há muito trabalho a ser feito no mundo da arte. O que podemos fazer a respeito? Como podemos fazer com que aqueles que estão no poder soltem as rédeas? Quais são as nossas escolhas - como artistas, curadores, acadêmicos, colecionadores e assim por diante - para garantir uma representação mais justa e igualitária no mundo da arte? (Reilly, 2019, p. 438).

Entendemos que os espaços culturais do Sudeste podem ser considerados espaços de distinção social (Bourdieu, 2007), uma vez que determinados lugares e seus agentes sociais carregam manifestações simbólicas que transcendem a dimensão econômica. Essa dinâmica se aproxima do que Bourdieu (2007) conceitua como “capital cultural” e “capital social”, distintos do “capital econômico”. O capital cultural está relacionado a um conjunto de conhecimentos, habilidades, educação, e outros atributos culturais, podendo ser adquirido através de diplomas, convites ou prêmios, por exemplo. O capital social, por sua vez, diz respeito a um conjunto de conexões,

relacionamentos e contatos que acabam fornecendo novas oportunidades. Essas formas distintas de capital podem ser adquiridas pela participação em círculos sociais considerados como “distintos” na sociedade, ou seja, que se destacam pela posição de seus frequentadores, destacando a produção cultural atrelada a esses ambientes.

Como consequência, aqueles que adentram determinados espaços de distinção, podem abrir “portas simbólicas” para si. Assim, ao adentrar tais espaços, é possível acessar o que Bourdieu (2007) define como legitimidade cultural, uma forma de excelência que está ligada à ideia de abastança simbólica. Vamos pensar em um exemplo prático: um artista que expõe no MASP pode acabar tendo mais chances de ser convidado a integrar mostras nacionais e internacionais, o que por sua vez acaba refletindo nos índices de venda de seus trabalhos no mercado de arte e por aí segue. Consequentemente, o artista que é “visibilizado” pelo sistema torna-se objeto de estudo de inúmeros pesquisadores no âmbito acadêmico, os quais, por sua vez, continuam a influenciar e retroalimentar o sistema. Caldas (2018) explica sobre essa retroalimentação, que começa a partir do próprio trabalho artístico:

O trabalho nada mais é que uma plataforma de conhecimento e um gerador de novos conhecimentos, pois, quando alguém se debruça a pensar e escrever sobre o trabalho de arte, nada mais é que um multiplicador de reflexões e novas produções intelectuais (Caldas, 2018, p. 129).

A grande questão que devemos ter em mente é que nem tudo funciona de maneira homogênea, mas que o próprio sistema da arte brasileiro, a partir de seus diversos atores e demandas, pode ser considerado um “ecossistema” (Fetter, 2018). Esse ecossistema lida com uma “latitude e longitude específicas, que resultam em condições abióticas únicas, determinantes da paisagem possível e, consequentemente, das formas de vida que ali coabitam” (Fetter, 2018, p. 117). Entendendo a importância de refletir sobre a participação de artistas nos

espaços institucionais hegemônicos da região Sudeste, propomos a seguir analisar a inserção de Gervane de Paula, oriundo de Cuiabá (MT), na Pinacoteca de São Paulo em 2024.

GERVANE NA PINA: ARTE, POLÍTICA E CONTRAVISUALIDADES

Gervane de Paula possui uma intensa produção artística desde meados da década de 1980. Sua obra aborda temas como a cultura popular, a religiosidade e a violência, articulando diálogos que vão do local ao global. Segundo Gonçalves (s.d., p. 1), o trabalho do artista “dialoga de forma satírica ou dramática e transita entre a crítica e a ironia, a ficção e o real, o possível e o impossível, sem o menor problema. Desnuda temas que estão em debate hoje, não só na sociedade brasileira, mas também mundial”. Durante o início de sua produção, entre o final da década de 1970 e início dos anos 1980, a arte brasileira passou por inúmeras mudanças de paradigma, considerando o contexto político-social do período. Neste momento histórico, o Brasil estava vivenciando uma abertura política após os chamados “anos de chumbo” da ditadura civil-militar.¹⁵

A produção artística da década de 1980 foi marcada pela emergência de um grupo de artistas frequentemente associado à chamada “Geração 80”. Este movimento amplo e bastante heterogêneo é caracterizado pela experimentação, liberdade criativa e uso de uma linguagem visual mais espontânea em comparação com aquilo que era produzido anteriormente. Apesar de ser visto erroneamente pelo senso comum como um grupo de artistas majoritariamente “apolíticos” (Bertolossi, 2014), a “Geração 80” foi profundamente influenciada pela abertura política e pelas transformações sociais e culturais que ocorriam no Brasil:

Dentro desta denominação de “Geração 80” pode-se compreender, a partir das críticas de arte publicadas no período, entre outros, os sentidos de ruptura em relação à herança artística, e otimismo, no que diz respeito ao contexto político e social do período. Por outro lado, percebe-se também um conflito

entre os próprios artistas do período, que se dividem entre aqueles que se identificavam com o chamado grupo “Geração 80” e aqueles que negavam ou se distanciavam dessa vertente (Monteiro, 2017, p. 44).

Gervane de Paula, inserindo-se no contexto, frequentemente traz em sua poética desde meados dos anos 1980 uma dimensão crítica inerente, abordando sua experiência como artista negro oriundo do centro-oeste. Apesar de ter participado de algumas mostras de grande visibilidade, o pensamento crítico sobre a participação de artistas às margens dos espaços hegemônicos é uma constante em sua trajetória. O artista reconhece as dificuldades enfrentadas por aqueles que estão fora do que ele define como grandes centros culturais, referindo-se ao sistema hegemônico da arte concentrado no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Em entrevista concedida à Folha de São Paulo, o artista afirmou: “Eu não sou do Sudeste nem dos grandes centros culturais. É mais difícil que as obras de artistas afastados circulem no grande centro” (Paula, 2024, p. 1).

Desde cedo, essas questões figuram como problemáticas inerentes à obra de Gervane de Paula, como se pode perceber em trabalhos expostos na mostra *Como é bom viver em Mato Grosso*. A exposição, organizada em três galerias da Pinacoteca de São Paulo, reuniu inúmeras obras que datam da segunda metade da década de 1970 até os dias atuais. Já nos primeiros trabalhos do artista, nota-se a presença marcante da ironia dirigida ao sistema da arte. Um exemplo claro disso está na pintura *Sonhos no Ateliê* (Figura 1) de 1980, onde o artista cria uma narrativa a partir de um autorretrato em seu espaço de trabalho, abordando as complexas relações de poder intrínsecas ao sistema da arte e ao mercado de arte no Brasil. No trabalho, os “sonhos” pintados pelo artista, autorretratado em estado de sono, parecem aludir a exposições em galerias e a possíveis “compradores” interessados em seu trabalho, estabelecendo uma problematização direta das dinâmicas desse sistema.

Mesmo em uma fase inicial de sua produção artística, Gervane já recorria à união entre

palavra e pintura, algo que se fez presente em inúmeras de suas produções nos anos seguintes. No centro da composição de 1980, em tom irônico, o artista inscreve: “Tributos a uns certos mecenas” (Figura 2), logo abaixo da frase está sua assinatura e data. Essa alusão aos “patronos tradicionais” do mundo da arte funciona como uma crítica às dinâmicas de poder exercidas por aqueles que controlam o acesso e a valorização dentro desse sistema, revelando um posicionamento crítico por meio dos procedimentos poéticos. Aproximamos a crítica do artista ao mercado da arte com as concepções de Caldas (2018), que aponta em seus estudos a complexidade do mercado da arte, inerente a um estilo de vida que molda identidades via consumo:

O que é ofertado via arte, artistas e galeristas é um estilo de vida atrelado ao consumo de determinados bens chamados de arte. Em outras palavras, o que se vende são informações imagéticas ligadas a um perfil de consumo que acaba por construir identidades via este consumo (Caldas, 2018, p. 131).

Sabemos que a produção de artistas oriundos de regiões às margens dos centros urbanos e culturais tende a ser desvalorizada em comparação à produção de artistas provenientes destes centros. Ao estabelecer um ‘link’ com essa realidade, o artista aproxima-se do pensamento de Foucault (2010, p.28), que, ao problematizar o discurso, propõe que “o autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real”. As relações estabelecidas entre imagem e palavra no trabalho de Gervane acabam evidenciando essas dinâmicas. Sobre a união entre imagem e palavra na arte brasileira, Gerheim (2020, p. 122) pontua: “O que importa não é mais a essência dos meios verbal ou plástico específicos, mas como eles podem produzir, através de seus dispositivos, deslocamentos nos sistemas em que se inscrevem”. Vale a pena mencionar que a relação entre texto verbal e texto não-verbal no âmbito latino-americano possui uma intrínseca relação histórica, como demonstram os estudos de Camnitzer (2008). A produção conceitualista latino-americana, a partir dos anos 1960, “representa um entrecruzamento heterodoxo entre as artes visuais e as textuais” (Camnitzer, 2008, p. 163).¹⁶



Figura 1 - Gervane de Paula. *Sonhos no Ateliê*. Óleo sobre tela, 1980. Coleção Aline Figueiredo. Fonte: Tour Virtual da Pinacoteca de São Paulo (2024).¹⁷

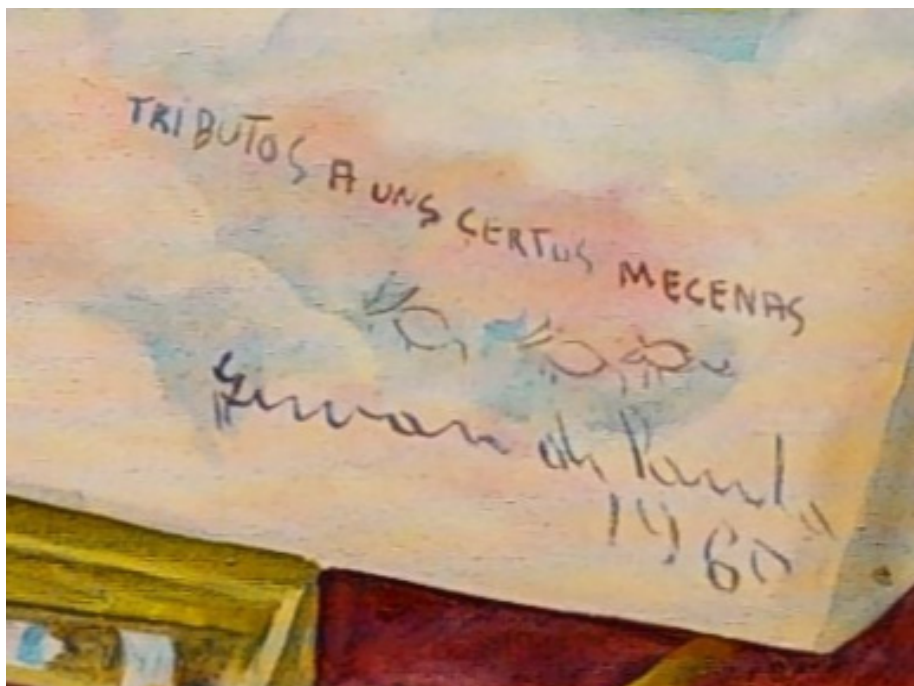


Figura 2 - Gervane de Paula. *Sonhos no Ateliê* (detalhe). Óleo sobre tela, 1980. Coleção Aline Figueiredo. Fonte: Tour Virtual da Pinacoteca de São Paulo (2024).¹⁸

Ainda no âmbito da mostra *Como é bom viver em Mato Grosso*, chamamos atenção para o trabalho *Armadilha para pegar discente* (Figura 3), executado em 2016.¹⁹ Neste trabalho, o artista cria um objeto escultórico feito com óleo sobre aço galvanizado, com formato semelhante ao das placas presentes em inúmeras cidades brasileiras. As laterais do objeto são pintadas com listras amarelas e pretas, evocando os alertas de “precaução” e “cuidado”, assim como as faixas policiais que indicam “não cruzar”. O objeto possui três frentes, sendo que em cada uma das quais é possível ler diferentes frases inscritas. Destacamos que o objeto é apresentado com buracos que aparentam ser de tiros, trazendo uma dimensão de violência para a obra. Essa violência é retratada de forma simbólica e pode se relacionar com a própria hegemonia do sistema da arte, uma vez que o sistema acaba sendo bastante violento para muitos artistas, pesquisadores, curadores, entre outros profissionais acabam relegados a um segundo plano nesse contexto majoritário, não sendo capazes de alcançarem determinados espaços de distinção social (Bourdieu, 2007).

Em uma das frentes, o artista inscreve: “Gervane de Paula - Desenhista, pintor,

instalador e objetista”, adicionando um contato telefônico abaixo. Aqui, Gervane faz uma alusão direta aos cartazes de trabalhadores autônomos, comuns em diversos espaços urbanos. Do outro lado da obra, lê-se a frase: “Você sabe com quem está falando?”, uma expressão infelizmente recorrente em alguns espaços acadêmicos, especialmente quando determinados sujeitos são questionados, remetendo à arrogância presente em alguns ambientes institucionais circunscritos a arte. Na última frente do trabalho, há a inscrição: “Curso de História da Arte com eles: Aline Figueiredo, Frederico Moraes, Aracy Amaral, Paulo Herkenhoff e Camilo Osório”, evocando a estética dos cartazes populares, mas no contexto de divulgação de um suposto curso de História da Arte com nomes de críticos, curadores e teóricos de destaque nacional no campo das artes visuais.

Neste sentido, podemos perceber que inúmeras dualidades se fazem presentes neste trabalho, especialmente considerando a relação do trabalho com a estética popular recorrente no cotidiano urbano de várias cidades brasileiras em comparação com a crítica velada à hierarquia e elitização que permeia o campo acadêmico e artístico. Assim, através dos

processos artísticos, o artista parece aproximar temas que muitas vezes parecem distantes, como cotidiano popular e academia, sistema da arte e artistas periféricos, arrogância acadêmica e simplicidade popular, entre outros. Logo, o objeto escultórico de Gervane pode ser percebido através do seu potencial reflexivo sobre os mecanismos de poder no sistema da arte, ao mesmo tempo que carrega contravisualidades inerentes.

Ao considerarmos a dimensão reflexiva do trabalho, exibido em uma instituição cultural situada em um centro hegemônico nacional, como a Pinacoteca de São Paulo, podemos compreendê-lo como um dispositivo capaz de suscitar contravisualidades dentro do espaço institucional (Mirzoeff, 2016). É importante destacar que a visualidade não corresponde à simples visualização de todas as coisas, como é frequentemente compreendido pelo senso comum, mas constitui um dispositivo moldado por relações de poder, implicando em narrativas hegemônicas fechadas.

Gervane de Paula, ao propor questionamentos por meio de sua obra, tensiona essa visualidade dominante. Assim, suas práticas poéticas aproximam-se do que Mirzoeff (2016) define como o “direito a olhar”. Para o autor, o “direito a olhar” permite confrontar a visualidade hegemônica, fomentando narrativas que divergem das amplamente difundidas pelo sistema da arte através das contravisualidades. Nessa perspectiva, o objeto artístico pode ser compreendido como um dispositivo contravisual que transcende sua própria materialidade, relacionando-se com aquilo que está para além do que é visível, suscitando questionamentos de ordem política: “O direito a olhar reivindica autonomia, não individualismo ou voyeurismo, mas pleiteia uma subjetividade e coletividade política” (Mirzoeff, 2016, p. 746). Mesmo possuindo uma estética aparentemente cotidiana e fugaz, como as placas urbanas, a obra é capaz de suscitar inúmeros desdobramentos reflexivos no espaço expositivo, evidenciando como a visualidade é moldada por relações de poder.



Figura 3 - Gervane de Paula. *Armadilha para pegar discente*. 2016. Óleo sobre aço galvanizado.
Fonte: Pinacoteca de São Paulo (2024).²⁰

Além disso, devemos considerar que o trabalho adquire novas camadas quando exposto, logo, ressaltando que a própria exposição atua como dispositivo (Carvalho, 2012), capaz de tensionar as relações previamente estabelecidas entre arte e público. Assim, novas leituras são possíveis, ampliando as relações entre arte e sociedade.

A exposição, dessa forma, é concebida de forma dinâmica através do “resultado do cruzamento de linhas de força - as quais, como em todo dispositivo, não são necessariamente evidentes ou igualmente evidenciadas - entre diversos agentes, agenciamentos, instituições e público, postos em tensão/ação” (Carvalho, 2012, p. 57).

É importante destacar o título da obra: *Armadilha para pegar discente*. A “armadilha”, formada pelos nomes de grandes professores e historiadores da arte, pode ser vista como uma metáfora do próprio sistema, que, ao mesmo tempo em que atrai, tem o potencial de subjugar ou desvalorizar aqueles que nele ingressam, como se evidencia na inscrição “você sabe com quem está falando?”. O artista ironiza esse sistema ao colocar seu próprio nome em destaque, que também funciona simultaneamente como assinatura e “divulgação de si”, ressaltando a necessidade de inserção por parte dos produtores de arte nesse circuito.

A provocação e o questionamento para com as estruturas de poder nas práticas artísticas, proposta por Gervane de Paula, dialoga com ações realizadas por outros artistas. Entre 1973 e 1977, o artista norte-americano Chris Burden (1946-2015) desenvolveu uma série de comerciais e intervenções para a televisão. Entre elas, destaca-se o trabalho *Chris Burden Promo* (Burden, 1976), um vídeo com duração inferior a um minuto, no formato de propaganda, listando nomes de figuras historicamente consagradas no campo das artes visuais, como Leonardo da Vinci e Pablo Picasso. A grande “sacada” de Burden é incluir seu próprio nome junto dos outros artistas, mesmo sendo desconhecido do grande público na época. Sobre essa obra, Braga (2020, p. 2) comenta: “O espectador daquela época, ao ler a lista, provavelmente se sentia em desvantagem, porque o contexto dessa lista é a apresentação de nomes de artistas modelos, e um deles é tido por desconhecido para quem lia”.

Nesta direção, entendemos que a arte é capaz de embaralhar a realidade através de um jogo que modifica as “disposições dos corpos, em

recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe” (Rancière, 2017, p. 55). Através desse embaralhamento, como propõe Rancière (2017), alguns trabalhos artísticos são capazes de tensionar, promovendo reflexões e criando novas conexões ou mesmo desconexões, visto que se relaciona com formas políticas através de um dissenso: “O que entendo por dissenso não é o conflito de ideias ou sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por isso que a arte, no regime da separação estética, acaba por tocar na política. Pois o dissenso está no cerne da política” (Rancière, 2017, p. 59).

Além disso, os trabalhos de Gervane de Paula levantam também questionamentos de ordem estética, especialmente considerando um mundo cada vez mais esteticizado, exemplificado pelas inúmeras lojas de *souvenirs* dentro dos museus, entre tantos outros espaços voltados inteiramente ao consumo, como propõem Lipovetsky e Serroy (2015). Ao se apropriar da estética popular, comum e cotidiana, presente em cidades do interior do país, o artista também demonstra um senso político. Na *era transestética*, em que o indivíduo se torna um “hiperconsumidor certamente apressado, zapeador, bulímico de novidades, mas que nem por isso deixa de lançar um olhar estético, não utilitário, para o mundo” (Lipovetsky; Serroy, 2015, p. 31), apropriar-se daquilo que vai na contramão do “esteticismo” capitalista, é um modo de ressaltar visões de mundo dissidentes.

Segundo Rancière (2021) através da arte e do trabalho com as imagens, é possível construir ficções que vão contra o capitalismo: a ficção hegemônica majoritária nas ideias do autor. Rancière (2021, p. 65) pontua: “O problema é construir formas de ficção que explodam a ficção dominante. O capitalismo é a ficção dominante, que nos diz: eis o mundo como ele é”. Gervane de Paula, ao se apropriar de uma estética cotidiana considerada “comum”, insere-se em espaços hegemônicos da difusão de arte no país e ao mesmo tempo acaba subvertendo determinados valores *transestéticos* presentes nestes espaços.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A política está intrinsecamente inserida na sociedade e consequentemente na arte. Logo, a política não se restringe às práticas político-partidárias, mas permeia escolhas, discursos, preferências e diversas outras dimensões da vida social. Nesse cenário, buscamos destacar as imbricações políticas presentes no sistema da arte. É fundamental lançar um olhar crítico sobre a configuração dos espaços institucionais, principalmente aqueles inseridos em eixos hegemônicos de produção e difusão, refletindo sobre quem tem acesso a eles. Logo, ao analisar as estatísticas, é possível exigir uma maior participação de artistas e profissionais dissidentes nesses espaços. Contabilizar os números, expor os dados e reivindicar uma inserção mais ampla e diversificada nas instituições nos centros de produção do país constitui uma prática ativista cada vez mais urgente e necessária.

Ao refletirmos sobre a “estetização” massiva do cotidiano, é possível compreender a produção artística daqueles que caminham “contra a maré” como dispositivos que, ao se inserirem no circuito artístico, também buscam subvertê-lo, gerando tensões próprias da arte contemporânea. Nesse contexto, o trabalho de Gervane de Paula, ao ironizar o próprio sistema da arte, permite uma reflexão sobre os lugares de visibilidade nesse sistema, evidenciando as relações intrínsecas de poder que o circunscrevem. Percebemos que os espaços culturais hegemônicos inseridos no sistema da arte ainda são pouco acessíveis para aqueles que não fazem parte do eixo central de produção artística no país. As práticas artísticas de Gervane de Paula, em diálogo com outros artistas, mesmo que ainda pouco exploradas no âmbito acadêmico, revelam um esforço contínuo em fomentar reflexões no campo micropolítico por meio de soluções estéticas específicas do campo das artes visuais.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **A sociedade individualizada**: vidas contadas e histórias vividas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BERTOLOSSI, Leonardo. Quem foi você, Geração 80? Mercado de Arte, Pintura e Hedonismo em questão. **Ciência Hoje**, v.54, p. 40-44, 2014. Disponível em: <<https://cienciahoje.org.br/artigo/quem-foi-voce-geracao-80/>>. Acesso em: 8 jan. 2025.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRAGA, Camila. Inventário e Partilha. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 8, n.21, p.1-6, 2020. Disponível em: <<https://performatus.com.br/dos-cadernos/camilla-braga-promo/>>. Acesso em: 12 nov. 2025.

BULHÕES, Maria Amélia. Uma Escrita Sistêmica da Arte Contemporânea. **Anais do XXXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Pelotas, RS, UFPEL/CBHA, p.131-138, 2020 [2019]. Disponível em: <<http://www.cbha.art.br/coloquios/2019/anais/pdfs/Maria%20Amelia%20Bulhoes.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2025.

CALDAS, Felipe Bernardes. **VENDE-SE ARTISTAS**: A Dimensão Econômica da Crítica a partir da Arte Brasileira. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/186012>>. Acesso em: 12 nov. 2025.

CAMNITZER, Luis. **Didáctica de la liberación**: arte conceptualista latinoamericano. Montevideo: Casa Editorial HUM, 2008.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. A exposição como dispositivo na Arte Contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v.1, n.2, p. 47-58, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/>>

article/view/12654>. Acesso em: 8 jan. 2025.

COSTA, Gil Vieira. Anos 1980, “visualidade amazônica”: o desejo pela Amazônia na arte brasileira. **Anais do XXXVIII Congresso do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA)**, Florianópolis, UDESC/CBHA, p. 530-543, 2019. Disponível em: <<http://www.cbha.art.br/coloquios/2018/anais/pdfs/04%20Gil%20Vieira%20Costa.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2025.

FETTER, Bruna. Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, v.2, n.3, p. 102-119, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663230>>. Acesso em: 5 jan. 2025.

FONSECA, José Henrique Monteiro da; BERTOLOTO, José Serafim; FIGUEIREDO, José Santana de; LORENSONI, Muryllo Rhafael. A Poética de Gervane de Paula: reflexões para o ativismo e a decolonialidade. **RELACult - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, Foz do Iguaçu, v.7, n.4, p. 1-12, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/1981>>. Acesso em: 8 jan. 2025.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

GERHEIM, Fernando. Cruzamentos entre palavra e imagem em três momentos da arte brasileira. **Ars**, São Paulo, v.18, n.39, p. 105-128, 2020. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ars/a/XKyRw8wv4VgBWSj6f58Drdj/?lang=pt>>. Acesso em: 8 jan. 2025.

GONÇALVES, Laudénir Antonio. O ANIMAL - Gervane de Paula - NO MUNDO. **Prêmio Pipa**, Rio de Janeiro, ano 16, [s.d.]. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/artistas/gervane-de-paula>>. Acesso em: 18 jan. 2025.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**. Cartografias do desejo. São Paulo: Vozes, 1996.

JACQUES, Paola Berestein. Errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade. **Argtexto**, Porto Alegre, n.7, p. 16-25, 2005. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/propar/wp-content/uploads/2023/06/7_Paola-Berestein-Jacques.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2025.

LATOIR, Bruno. **Diante de Gaia**: oito conferências sobre a natureza no antropoceno. São Paulo: Ubu, 2020.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**: ensaios sobre o Individualismo Contemporâneo. Lisboa: Edições 70, 2013.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na Era do Capitalismo Artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARCONDES, Guilherme. Procuram-se (Jovens) Artistas. In: GUERRA, Paula; DABUL, Lígia (org.). **De Vidas Artes**. Porto: Universidade do Porto, 2019.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. **ETD - Educação Temática Digital**, Campinas, v.18, n.4, p. 745-768, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>>. Acesso em: 10 jan. 2025.

MONTEIRO, Fabiana Della Coletta. Geração 80: sentidos atribuídos e produção de contexto para a arte contemporânea em São Paulo. **Revista Valise**, Porto Alegre, v.7, n.13, p. 43-54, 2017. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/66671>>. Acesso em: 11 jan. 2025.

NAOME, Letícia. Turismo no Brasil necessita de conscientização do usuário e planejamento do poder público. **Jornal da USP**, São Paulo, 2022. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/?p=486395>>. Acesso em: 11 jan. 2025.

PAULA, Gervane de. Gervane de Paula mostra as veias abertas de Mato Grosso ao retratar suas mazelas. Entrevista concedida à Folha de São Paulo: **Site online**, São Paulo, 2024. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2024/07/gervane-de-paula-mostra>>.

as-veias-abertas-de-mato-grosso-ao-retratar-suas-mazelas.shtml>. Acesso em: 2 jan. 2025.

PAULA, Gervane de. Biografia. **Blog Gervane de Paula**, [s.l.], 2025. Disponível em: <<https://gervanedepaula.blogspot.com/p/biografia.html>>. Acesso em: 9 dez. 2025.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **O trabalho das imagens: conversações com Andrea Soto Calderón**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2021.

REILLY, Maura. Ativismo Curatorial: resistindo ao masculinismo e sexismo. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). **Histórias das mulheres, Histórias feministas**, v.2. Antologia de textos. São Paulo: MASP, 2019.

VERGÈS, Françoise. **A programme of absolute disorder: decolonizing the museum**. Londres: Pluto Press, 2024.

Documento sonoro

LEE, Rita; CARVALHO, Roberto de. Alô Alô Marciano. In: REGINA, Elis (intérprete). **Saudade do Brasil**. Rio de Janeiro: WEA, 1980, LP. 4min4s.

Obra audiovisual

BURDEN, Chris. Chris Burden Promo. Chris Burden Productions. Curta para TV. 1 min., 1976. **IMDb.com**, [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <<https://www.imdb.com/pt/title/tt10261454>>. Acesso em: 11 jan. 2025.

Notas

¹ O termo refere-se ao conceito de “era transtética” proposto por Lipovetsky e Serroy na obra *A Estetização do Mundo: vivendo na Era do Capitalismo Artista*, que descreve o fenômeno no qual a estética ultrapassa os limites das artes como tradicionalmente as concebemos, e se torna um elemento onipresente em todos os aspectos da vida cotidiana, profundamente influenciado pela lógica do mercado e da cultura de consumo.

² Utilizamos o conceito de micropolítica proposto por Guattari e Rolnik (1996), que diz respeito a dimensões subjetivas e invisíveis da vida social, nos afetos, nas relações interpessoais e nos modos de existência, em oposição ao contexto da macropolítica, por sua vez operada pelas leis, governos e instituições que detêm formas de poder. Vale ressaltar que, para os autores, a micropolítica afeta subjetividades e desejos que acabam atuando diante das formas de macropolítica.

³ Sobre a mítica exposição *Como vai você, Geração 80?*, recomendamos a leitura de Bertolossi (2014).

⁴ Nota-se que as informações referentes a exposições coletivas em que Gervane de Paula participou datam apenas até 2007. Cf. Paula, 2025.

⁵ Tradução do autor. No original: “[...] *these voices of contestation are now calling for profound transformations in the museum structure, how its collections are exhibited, and its workings, and are questioning its whiteness. States, populations, communities, and groups are calling for the return of their stolen, pillaged, or duplicitously acquired artifacts. Feminists have pointed out the systematic absence of women in collections, and challenge their patriarchal nature. Movements are demanding more visibility in nomination processes and scrutinizing how exhibitions are put together*”.

⁶ Essa centralização, com origens históricas, possivelmente está associada a fatores como maior concentração de renda, que consequentemente gera um número maior de instituições culturais, infraestrutura, recursos financeiros para as instituições, fluxo de visitantes, entre outros.

⁷ O recorte dos dados abrange principalmente o ano de 2024; no entanto, também consideramos as exposições iniciadas no último trimestre de 2023, que se estenderam para 2024.

⁸ O critério de escolha das instituições foi a partir do tamanho e o papel de relevância que elas desempenham no eixo hegemônico Rio de Janeiro-São Paulo, considerando um constante fluxo de visitantes e a localização geográfica, em regiões centrais/históricas das respectivas cidades. Entre as quatro instituições consultadas, percebemos que algumas se originaram a partir de parcerias entre a iniciativa pública e privada (como o Museu de Arte do Rio), outras formadas por sociedades civis com interesse público (como o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Museu de Arte de São

Paulo), e ainda uma mantida pelo poder público estadual (caso da Pinacoteca de São Paulo).

⁹ O Museu de Arte do Rio (MAR) foi criado em 2013, através de uma parceria público-privada entre a Prefeitura do Rio de Janeiro, por meio da Secretaria Municipal de Cultura, com a Fundação Roberto Marinho. Em 2021, o Museu de Arte do Rio passou a ser gerido pela Organização dos Estados Ibero-americanos (OEI). Site da instituição: <<https://museudeartedorio.org.br/>>.

¹⁰ O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) é uma das mais importantes instituições culturais do Brasil, fundado em 1947. Localizado na Avenida Paulista, em São Paulo, destaca-se por sua arquitetura icônica, projetada por Lina Bo Bardi, e por abrigar um acervo significativo de arte brasileira e internacional. Disponível no site da instituição: <<https://www.masp.org.br/>>.

¹¹ O Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), fundado em 1948, está localizado no Parque Ibirapuera, em São Paulo. O museu é conhecido por sua atuação pioneira na promoção da arte moderna e contemporânea no país, além de sediar eventos como a Bienal Internacional de São Paulo em suas primeiras edições. A instituição possui um importante acervo de arte brasileira, com destaque para obras de artistas modernistas e contemporâneos. Disponível no site da Instituição: <<https://mam.org.br/>>.

¹² A Pinacoteca de São Paulo foi inaugurada em 1905 e está localizada no edifício projetado por Ramos de Azevedo no Jardim da Luz, em São Paulo. Com um vasto acervo que contempla principalmente a produção artística brasileira do século XIX ao contemporâneo, a Pinacoteca destaca-se por suas exposições de longo prazo e temporárias, além de iniciativas educativas e culturais. Site da instituição: <<https://pinacoteca.org.br/>>.

¹³ Para o levantamento dos dados, não levamos em consideração a participação de artistas nas exposições coletivas.

¹⁴ A mostra teve curadoria de Adriano Pedrosa, diretor artístico do MASP, com assistência curatorial de Teo Teotonio.

¹⁵ Um marco significativo do contexto de “abertura política” do Brasil foi a promulgação da Lei de Anistia, em 28 de agosto de 1979, que concedeu anistia a presos políticos, exilados e perseguidos pelo regime ditatorial, permitindo seu retorno ao país e a reintegração à vida pública. Esse processo lento e gradual acabou culminando no fim da ditadura, no ano de 1985, com a eleição indireta que elegeu um civil para a presidência do país após 21 anos.

¹⁶ Camnitzer propõe o conceito de “conceitualismos” para diferenciar a diversa produção artística na América Latina da chamada “arte conceitual”, que, segundo o autor, está circunscrita ao norte global, ou seja, aos contextos europeu e norte-americano.

¹⁷ Disponível em: <<https://pinacoteca.org.br/conteudos-digitais/tour-virtual/gervane-de-paula-como-e-bom-viver-em-mato-grosso>>. Acesso em: 14 abr. 2025.

¹⁸ Disponível em: <<https://pinacoteca.org.br/conteudos-digitais/tour-virtual/gervane-de-paula-como-e-bom-viver-em-mato-grosso>>. Acesso em: 12 abr. 2025.

¹⁹ A obra pertence à coleção privada de Léo Pedrosa e possivelmente *Como é bom viver em Mato Grosso* é uma das primeiras exposições de grande porte em que ela é apresentada ao público, não sendo possível encontrar registros de que a obra integrou outras mostras.

²⁰ Disponível em: <<https://pinacoteca.org.br/conteudos-digitais/tour-virtual/gervane-de-paula-como-e-bom-viver-em-mato-grosso>>. Acesso em: 12 abr. 2025.

SOBRE O AUTOR

Guilherme Susin Sirtoli é licenciado em Artes Visuais, bacharel em Museologia, especialista em Artes e mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas. Doutorando em Artes Visuais na área de História, Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas. Servidor público, atuando como professor de Arte na Prefeitura Municipal de Caxias do Sul. Pesquisador e vice-líder do *Núcleo de Memória e Contravisualidades* (UFPel/CNPq). E-mail: guisusinsirtoli@gmail.com

Recebido em: 7/5/2024

Aprovado em: 10/11/2025