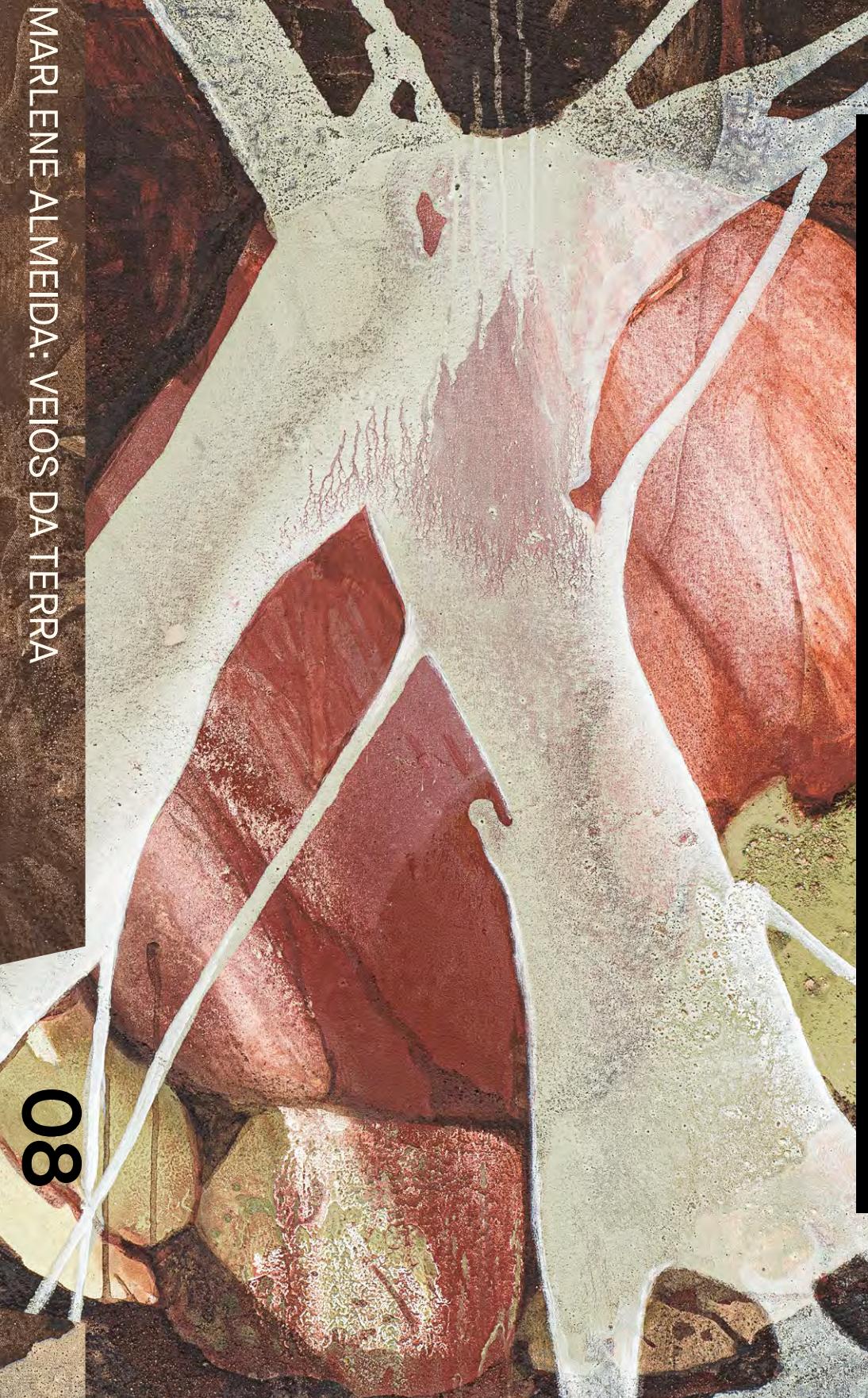


80

MARLENE ALMEIDA: VEIOS DA TERRA



FLEXA

FLEXA

08 MARLENE ALMEIDA | LÁ E CÁ 07

FLEXA

LÁ E CÁ: DESLOCAMENTOS CONSTRUTIVOS

07



LÁ E CÁ: DESLOCAMENTOS CONSTRUTIVOS





Lá e cá:
deslocamentos
construtivos

Here
and There:
Constructive
Displacements

Moacir dos Anjos
Texto crítico / Critical text

Julio Shalders
Expografia / Exhibition design

FLEXA





Artistas

Emmanuel Nassar

Hélio Oiticica

José Damasceno

Lygia Pape

Sumário

9 Lá e cá:
deslocamentos construtivos

29 *Here and There:*
Constructive Displacements

34 ÍNDICE DE OBRAS [ARTWORK INDEX]

Lá e cá: deslocamentos construtivos



Moacir dos Anjos

A história da arte contemporânea brasileira é recente e fragmentada. Nenhuma narrativa corrente é capaz de resumi-la sem embate. Mas é, também, já longa o bastante para que nela se identifiquem alguns de seus marcos fundadores. E parece ser inconteste que a tradição construtiva — expressão do desejo de inventar um país moderno a partir da segunda metade do século passado — é um deles. Desejo que, mesmo quando difuso e contraditório, informou, ao longo de várias décadas, inúmeros nomes, entre os quais os reunidos nesta exposição: Hélio Oiticica, Lygia Pape, Emmanuel Nassar e José Damasceno. Todos eles, de diferentes maneiras, fizeram-se artistas a partir de um repertório de ideias e experiências que entendem a invenção artística como prática de construção de algo que antes não havia. Construção que exige, no mais das vezes, o abandono do que é já assentado e da compartimentação de saberes e disciplinas.

Essas questões, ainda que formuladas de outros modos, atravessam a obra de Hélio Oiticica desde o começo. Em 1954, com apenas 17 anos, ele participa da fundação do Grupo Frente, no Rio de Janeiro, junto a Abraham Palatnik, Aluísio Carvão, Décio Vieira, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape, Rubem Ludolf e vários outros. Nomes que, em paralelo (e em contraponto) àqueles que integravam o Grupo Ruptura, em São Paulo, iriam atualizar, de modo original, a experiência de pensar o mundo através da abstração geométrica, fundando o que ficou conhecido como Projeto Construtivo Brasileiro.

É nesse período inaugural de sua obra que Hélio Oiticica produz os *Metaesquemas*, pinturas feitas com guache sobre cartão em que experimenta múltiplas maneiras de ocupar a superfície, valendo-se de limitadas formas geométricas e pouca variação cromática. Em pouco tempo, essas construções formais vão adquirindo maior complexidade e mostrando-se cada vez mais diversas, desarranjando o que antes era regularidade e assumindo uma dinâmica construtiva que parece não mais caber ali. Vistos em seu conjunto, os *Metaesquemas* já anunciam talvez a principal questão que moveria a trajetória (ou o *programa*) de Hélio Oiticica: o apreço pela apreensão do mundo através da abstração geométrica e o reconhecimento, quase ao mesmo tempo, da irremediável limitação desse intento. Tratava-se do reconhecimento, ainda embrionário, de que a pintura teria que sair do plano pictórico e tocar as ruas que o artista costumava percorrer, naquele período, em longas e frequentes caminhadas.

A partir daí, e em curto espaço de tempo, Hélio Oiticica inventa séries articuladas de obras que explicitavam o caráter estruturante da cor na vida comum, dando-lhe concretude objetual e libertando-a de vez da superfície pintada. É assim com os *Bilaterais* (placas de madeira recortadas em formas irregulares, pintadas de uma única cor e suspen-sas no espaço) e com os *Relevos espaciais* (semelhantes aos anteriores, mas possuindo também volume). Juntam-se a esses, logo em seguida, os *Núcleos* (conjuntos de placas pintadas, porém sempre quadradas ou retangulares, penduradas no teto de modo a criar espaços de cor), os *Penetráveis* (cabines feitas de planos de madeira pintada que podiam ser adentradas por quem desejasse) e os *Bólides* (objetos feitos de materiais variados que servem de depositário para outros tantos, destacando a fisicalidade da cor no mundo). E o ponto crucial para esta ressignifi-cação do que havia feito até então é a invenção do *Parangolé*, em 1964. Para além de sua materialidade — estandartes, tenda ou, principal-mente, capas a serem vestidas —, os parangolés confirmavam o que Hélio Oiticica intuía desde o início: as formas e as cores das pinturas se realizam, como conhecimento relevante do mundo, quando incor-poradas pelo outro e quando dissolvidas na vida comum.

Confundem-se, portanto, na obra de Hélio Oiticica, o que seria do campo da arte e o que seria do campo da rua, assim como gradualmente se dissolvem, nela, as fronteiras entre o que seria próprio do plano (pin-tura, desenho) e o que seriam as coisas que ocupam o espaço que o corpo habita (escultura, objeto ou mesmo algo a ser vestido). Separações que

deixam também de fazer sentido na obra de Lygia Pape, outra integrante do Grupo Frente que sempre buscou articular e confundir, de modos vários, o espaço vivido e o espaço da obra que cria.

Destacam-se, nesse contexto, seus *Tecelares*, trabalhos feitos no iní-cio de sua trajetória, na década de 1950. Em termos estritos, são xilo-gravuras quase sempre em branco e preto que preservam, impressos sobre papel poroso, tanto os vazios que Lygia Pape escava dos blocos de madeira usados como matrizes quanto as texturas que nestes já exis-tiam. Mas, ao contrário do que usualmente acontece na produção de uma gravura, os *Tecelares* não existem na forma de edições seriadas (de maior ou de menor tamanho); cada um deles é, ao contrário, registro único das intervenções feitas na madeira e, também, daquilo que nela é mantido sem alteração alguma. Tirando partido dos veios, nós, regula-ridades e imperfeições das matrizes, a artista tece superfícies de caráter ambíguo que fazem o observador alternar seu interesse sobre o que foi subtraído e o que foi mantido da matéria que deu origem às gravuras. Cria, dessa maneira, tensão entre o “rigorosamente estruturado dentro de uma linha construtivista” e a “coisa sensível e não discursiva”, ele-mento crucial do ideário do movimento *neoconcreto*, do qual, junto a Hélio Oiticica e vários outros artistas, seria destacada integrante.

Essa tensão está também presente na série de “livros” que Lygia Pape produziu, valendo-se de materiais diversos, entre o final da década de 1950 e meados da seguinte: objetos que parecem querer marcar a passagem do tempo (*Livro do tempo*, 1965) ou inventariar as possibili-dades formais do espaço (*Livro da arquitetura*, 1959/1960). Livros que, como se fossem mapas de um território inventado, são constituídos de marcos/objetos que a cartógrafa/artista oferece como guias para quem se dispuser a atravessar bordas e limites. Atravessamentos que, anos depois, se materializam na série *Amazoninos*, na qual o lugar da pintura se confunde com aquele da escultura, e o que representa a natureza se mistura com o campo da cultura.

São questões importantes da constituição da arte contemporânea no Brasil, atualizadas, a partir de outro lugar e tempo, na obra de Emmanuel Nassar. Quase sempre pintor (mesmo quando não faz estritamente pintura), o artista realiza, em trabalhos feitos sobre tela, madeira ou metal, operações de tradução do que é usualmente classificado como popular ou suburbano para o campo da visualidade supostamente culta.

Embora haja, nesse processo de tradução, um evidente apreço pelo que é tomado como matéria simbólica a ser transportada de um a outro



campo de significados, não existe nele a mitificação do vernacular como espaço de criação original, supostamente contraposto ao espaço híbrido do contemporâneo. Traduzir códigos culturais não é, afinal, um procedimento excepcional nos processos de criação simbólica, ou exclusivo da produção erudita, senão um mecanismo ininterrupto e inerente à sua existência. O que Emmanuel Nassar faz de singular é dar continuidade voluntária a essas operações de aproximação simbólica a partir das condições específicas que localizam a sua prática no espaço da produção contemporânea.

A coexistência de campos diversos de conhecimento em seus trabalhos (popular/erudito, precário/estável, individual/coletivo) parece, contudo, atestar o fato de não haver nunca transparência perfeita naquilo que é resultado de uma tradução, restando sempre algo opaco e, por conseguinte, intraduzível de uma a outra formação cultural. Razão pela qual em nenhum momento o imaginário suburbano representado por Emmanuel Nassar em suas pinturas colapsa totalmente no conjunto de referências pictóricas por ele manejadas. E é justamente essa opacidade do que não se deixa levar docilmente de um a outro âmbito de significados – seja ele o contexto histórico ou a função social do que é tomado como objeto de tradução – que estabelece as irredutíveis diferenças entre o que, sob um olhar desatento, parece tão próximo da indistinção. São esses resíduos simbólicos que, justo por estarem *ausentes* dos trabalhos do artista, atestam as identidades *moventes* tanto de sua obra como das imagens e das coisas diversas que encontra na vida comum.

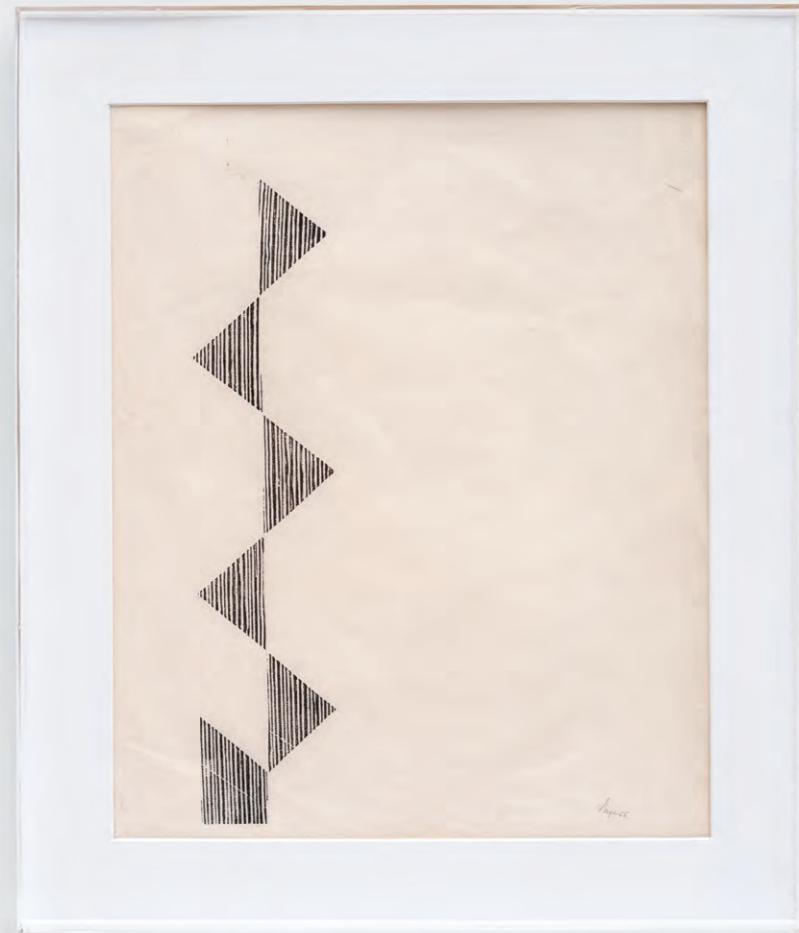
Assim como Emmanuel Nassar, também José Damasceno busca, a partir de um repertório formal calcado na tradição construtiva brasileira, transpor, para o campo da superfície pictórica, coisas e situações encontráveis na existência cotidiana. Na série *Condensador cromático*, o artista ajunta, em caixas de madeira fechadas com tampo de vidro, milhares de metros de fios coloridos de lã. Assim aprisionadas e misturadas, as linhas usualmente empregadas para tecer objetos utilitários se tornam apenas campos de cor entrelaçados de várias maneiras. Formam pinturas sem tinta. Em operação semelhante, ele reúne lado a lado, em *Monitor Crayon* (2021), inúmeros bastões de giz de cera coloridos cujas pontas se tornam pontos cromáticos que mobilizam o olhar de quem os vê. Mais pinturas feitas de objetos e gestos encontráveis na vida comum. Em outra série, José Damasceno esculpe, em blocos de mármore – material nobre na tradição escultórica –, formas de coisas tão banais como uma borracha de apagar ou um apito. Agigantadas e

destituídas de uso, essas representações escultóricas de objetos ordinários terminam, contraditoriamente, chamando atenção para as sutis variações cromáticas da superfície da pedra, numa outra inversão de significados. Ou construção de outros nexos.

Ao buscarem o rompimento ou a reelaboração dos limites entre o que faz e o que não faz parte do campo da arte, Emmanuel Nassar e José Damasceno realizam operações que se assemelham às realizadas por Hélio Oiticica e Lygia Pape. Percorrem, contudo, sentidos inversos àqueles escolhidos pelos dois artistas que os precederam: enquanto estes desdobram seus trabalhos da parede ou do piso para o que está aquém ou além deles, Emmanuel Nassar e José Damasceno rearranjam imagens e objetos encontrados em qualquer parte como se houvessem sempre sido partes de pinturas ou esculturas. A despeito das diferenças marcantes de suas práticas e propósitos, são todos integrantes de uma tradição que se abre às permutas e que rejeita clausuras. Uma tradição que promove deslocamentos construtivos entre um lá e um cá (ou entre um antes e um agora), e que afirma o trânsito como método.



Lygia Pape *Sem título*, da série *Tecelares*, 1954



16

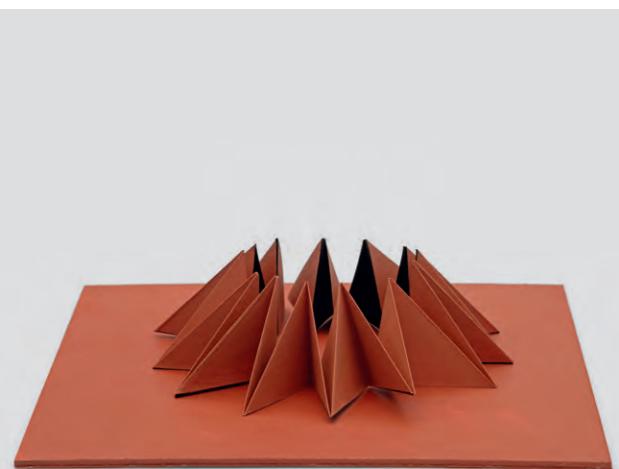
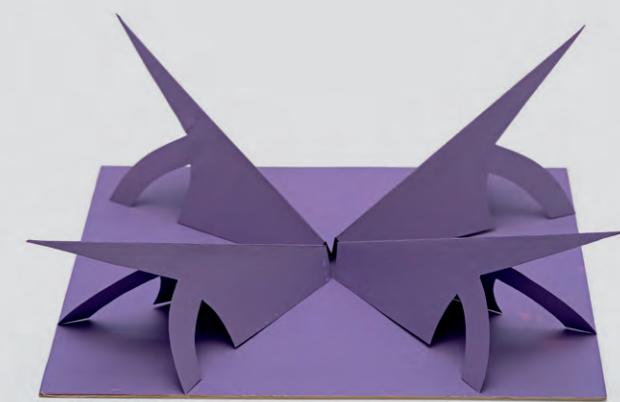
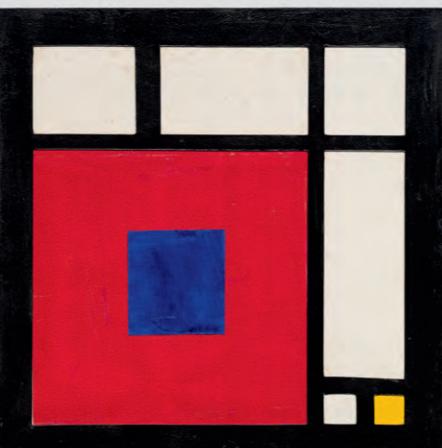
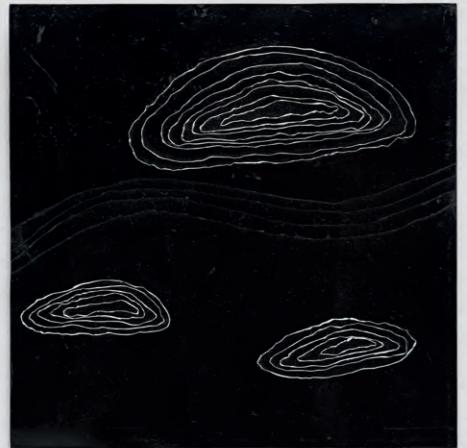
Lygia Pape *Sem título da série Tecelares*, 1955



Hélio Oiticica *Lá e cá da série Metaesquema*, 1958

[pp.18-19] Lygia Pape *Livro da Arquitetura n° II*, 1959/1960

17













Here and There: Constructive Displacements

Moacir dos Anjos

The history of Brazilian contemporary art is recent and fragmented. No current narrative is capable of summarizing it without contention. Yet it is already long enough for some of its foundational milestones to be identified. And it seems undeniable that the constructive tradition—an expression of the desire to invent a modern nation beginning in the second half of the last century—is one of them. A desire that, even when diffuse and contradictory, informed, over several decades, numerous artists, among them those brought together in this exhibition: Hélio Oiticica, Lygia Pape, Emmanuel Nassar, and José Damasceno. All of them, in different ways, made themselves artists by drawing on a repertoire of ideas and experiences that understand artistic invention as the practice of constructing something that did not previously exist. This construction often requires abandoning what is already established, as well as the compartmentalization of knowledge and disciplines.

These questions, even if expressed in other ways, were present in Hélio Oiticica's work from the beginning. In 1954, at the age of 17, he participated in the founding of Grupo Frente in Rio de Janeiro, alongside Abraham Palatnik, Aluísio Carvão, Décio Vieira, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape, Rubem Ludolf, and several others. These artists, in parallel (and in counterpoint) to those who were part of Grupo Ruptura in São Paulo, would update, in an original manner, the experience of thinking about the world through geometric abstraction, establishing what would become known as the Brazilian Constructivist Project.

It was during this inaugural period of his career that Hélio Oiticica created his *Metaesquemas*, gouache on cardboard paintings in which he

experimented with multiple ways of occupying the surface, relying on limited geometric shapes and little chromatic variation. In a short time, these formal constructions grew more complex and increasingly diverse, disrupting what was previously regular and taking on a constructive dynamic that no longer seemed to fit. Taken as a whole, the *Metaesquemas* already announce what would perhaps become the main issue that would drive Hélio Oiticica's trajectory (or program): his appreciation for grasping the world through geometric abstraction and, almost simultaneously, his recognition of the unavoidable limitations of this endeavor. A recognition, although incipient, that painting would have to leave the pictorial plane and reach the streets that the artist used to walk, during that period, on long and regular strolls.

From then on, and in a short period of time, Hélio Oiticica created some articulated series of works that made explicit the structuring character of color in everyday life, giving it objectual concreteness and freeing it once and for all from the painted surface. This is the case with the *Bilaterais* (wooden panels cut into irregular shapes, painted in a single color and suspended in space) and with the *Relevos espaciais* (similar to the former, but with volume). Soon after came the *Núcleos* (sets of painted panels, always square or rectangular, hung from the ceiling to create spaces of color), the *Pene-tráveis* (cabins made of painted wooden panels that could be entered by anyone who wished to do so), and the *Bólides* (objects made from various materials that serve as repositories for others, highlighting the physicality of color in the world). And the crucial point for this re-signification of what he had done up to that point was the invention of *Paran-golé* in 1964. Beyond their materiality—banners,

stalls, or, above all, capes to be worn—the *parangolés* confirmed what Hélio Oiticica had intuited from the beginning: the shapes and colors of paintings are fully actualized, as meaningful knowledge of the world, when incorporated by others and when dissolved into everyday life.

In Hélio Oiticica's work, therefore, what belongs to the realm of art and the realm of the street become blurred, just as the boundaries that separate what pertains to the plane (painting, drawing) from what occupies the space inhabited by the body (sculpture, object, or even something to be worn) gradually dissolve. These separations also cease to make sense in the work of Lygia Pape, another member of Grupo Frente, who always sought, in various ways, to articulate and unsettle the relations between lived space and the space of the work she created.

Standing out in this context are her *Tecelares*, works created early in her trajectory in the 1950s. Strictly speaking, they are woodcuts, almost always in black and white, printed on porous paper, which preserve both the voids that Lygia Pape carved out of the wooden blocks used as matrices and the textures that already existed in them. Nevertheless, unlike what usually occurs in printmaking, the *Tecelares* do not exist as serial editions (of larger or smaller sizes); each one is, on the contrary, a unique record of the interventions made on the wood and also of what is entirely left unchanged in them. Drawing on the veins, knots, regularities, and imperfections of the matrices, the artist weaves surfaces of ambiguous character that lead the viewer to alternate their focus between what was removed and what was retained from the material from which the prints arise. In this way, Pape creates a tension between the “rigorously structured within a constructivist line” and the “sensitive and non-discursive thing,” a crucial element of the ideal of the neo-concrete movement, of which, together with Hélio Oiticica and many other artists, she would be a prominent member.

This tension is also present in the series of “books” that Lygia Pape created using a variety of materials between the late 1950s and mid-1960s:

objects that seem to mark the passage of time (*Livro do tempo*, 1965) or to chart the formal possibilities of space (*Livro da arquitetura* 1959/1960). Books that, as if they were maps of an invented territory, are composed of landmarks/objects that the cartographer/artist offers as guides to those willing to cross borders and boundaries. Crossings that, years later, are materialized in the *Amazoninos* series, in which the place of painting merges with that of sculpture, and what represents nature blends with the field of culture.

These are important issues in the constitution of contemporary art in Brazil, which are reframed, from another place and time, in the work of Emmanuel Nassar. Nearly always a painter (even when he is not strictly painting), the artist carries out, in works made on canvas, wood, or metal, operations of translation of what is usually classified as popular or suburban into the field of supposedly cultivated visibility.

Although there is, in this translation process, a clear appreciation for what is taken as symbolic material to be carried from one field of meaning to another, there is no mythologizing of the vernacular as a space of original creation, supposedly opposed to the hybrid space of the contemporary. Translating cultural codes is not, after all, an exceptional procedure within the processes of symbolic creation, nor is it exclusive to learned production, but rather an uninterrupted mechanism inherent to it. What is singular in Emmanuel Nassar's work is his deliberate continuation of these operations of symbolic proximity grounded in the specific conditions that situate his practice within the sphere of contemporary production.

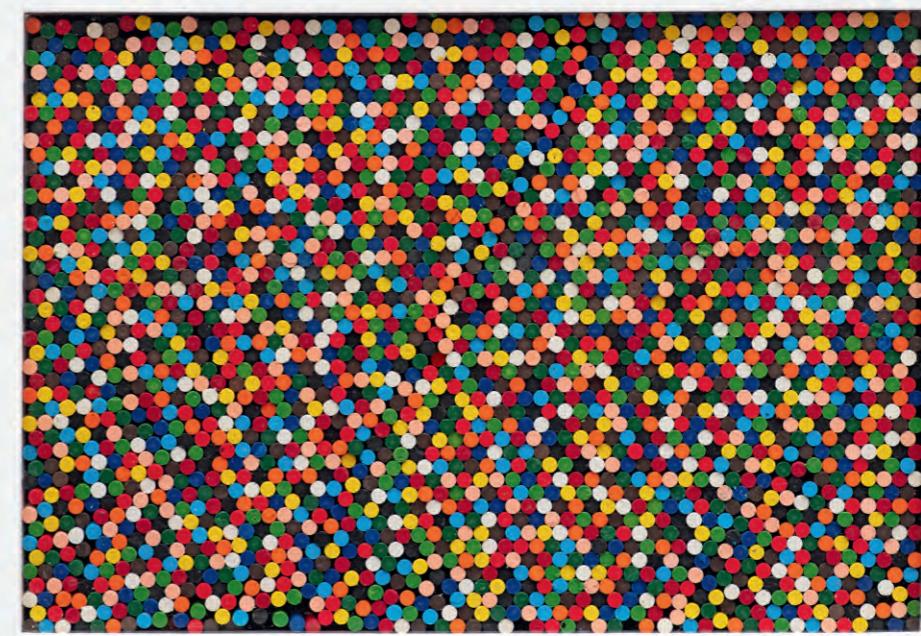
The coexistence of diverse fields of knowledge in his works (popular/cultivated, precarious/stable, individual/collective) seems, however, to attest to the fact that the result of any translation is never perfectly transparent, that something always remains opaque and, consequently, untranslatable from one cultural formation to another. For this reason, the suburban imaginary represented by Emmanuel Nassar in his paintings never fully collapses into the set of pictorial references he engages. And it is precisely

this opacity of what does not allow itself to be carried docilely from one field of meaning to another—be it the historical context or the social function of what is taken as the object of translation—that establishes the irreducible differences between what, to the inattentive gaze, might appear almost indistinguishable. It is these symbolic residues which, precisely because they are *absent* from the artist's works, signal to the *shifting* identities both of his practice and of the images and diverse things he encounters in everyday life.

Along with Emmanuel Nassar, José Damasceno also seeks, drawing on a formal repertoire grounded in the Brazilian constructivist tradition, to transpose everyday things and situations onto the pictorial surface. In the series *Condensador cromático*, he packs thousands of meters of colored wool yarn into wooden boxes with glass lids. Thus trapped and mixed together, the threads usually used to weave utilitarian objects become nothing more than interlaced fields of color. They form paintings without paint. In a similar gesture, the artist brings together side by side, in *Monitor Crayon* (2021), countless colored crayons, whose tips become chromatic points that activate the viewer's gaze. More paintings made of objects and gestures drawn from daily experience. In another series, José Damasceno carves, in blocks

of marble—a noble material in the sculptural tradition—the forms of such ordinary objects as an eraser or a whistle. Enlarged and stripped of use, these sculptural representations of ordinary objects end up, paradoxically, drawing attention to the subtle chromatic variations on the surface of the stone, yet another inversion of meanings. Or the construction of other nexuses.

In working to break down or rework the boundaries between what belongs and what does not belong to the field of art, Emmanuel Nassar and José Damasceno carry out operations that resemble those undertaken by Hélio Oiticica and Lygia Pape. However, they follow paths that diverge from those chosen by the two artists who came before them: while the latter unfold their works from the wall or floor toward what lies before or beyond them, Emmanuel Nassar and José Damasceno rearrange images and objects found anywhere as if they had always been part of paintings or sculptures. Despite the marked differences in their practices and intentions, all these artists are part of a tradition open to exchange and opposed to closure. A tradition that promotes constructive displacements between here and there (or between before and now), and that affirms transit as a method.



Índice de obras [Artwork index]

EMMANUEL NASSAR

PP. 1, 22
Chapa 2314, 2023
 esmalte sintético sobre chapa metálica [synthetic enamel on metallic sheet]
 90×90 cm
 [35 3/8×35 3/8 in]

P. 22
Chapa 2217, 2022
 esmalte sintético sobre chapa metálica [synthetic enamel on metallic sheet metal]
 90×90 cm
 [35 3/8×35 3/8 in]

PP. 2, 4
Tapume, 2009
 óleo sobre tela [oil on canvas]
 diptico 180×180 cm
 [diptych 71×71 in]

P. 24
Azul, 2020
 acrílica sobre tela [acrylic on canvas]
 130×130 cm
 [51 1/8×51 1/8 in]

HÉLIO OITICICA

P. 4
Metaesquema, s.d [n.d]
 guache sobre papel [gouache on paper]
 51,5×62,5 cm
 [20 1/8×24 3/8 in]

PP. 4, 17
Lá e cá, da série
Metaesquema, 1958
 guache sobre cartão [gouache on cardboard]
 46×51,9 cm
 [18 1/8×20 1/8 in]

P. 23
Relevo espacial A17,
 1959/1991
 acrílica sobre madeira [acrylic on wood]
 76×156×9 cm
 [29 7/8×61 3/8×3 1/2 in]

JOSÉ DAMASCENO
Isto não é um apito, 2020
 mármore [marble]
 41×22×18 cm
 [16 1/8×8 5/8×7 1/8 in]

P. 4
Nexo, 2024
 aço, ferro e jaspe [steel, iron and jasper]
 215×32×12 cm
 [84 5/8×12 5/8×4 3/4 in]

Escultura Borracha, 2013
 serpentinita [serpentinite]
 13×82×28,3 cm
 [5 1/8×32 1/4×11 in]

P. 8
Monitor, 2011
 lã e moldura de madeira [wool and wooden frame]
 28×41×3 cm
 [11×16 1/8×1 1/8 in]

P. 33
Monitor crayon, 2021
 giz de cera montado sobre caixa de madeira [crayons assembled on wooden box]
 38×52×12 cm
 [15×20 1/2×4 1/2 in]

PP. 24-25, 28, 32
Condensador cromático, 2025
 lã, vidro e moldura de madeira [wool, glass and wooden frame]
 47×66×16 cm
 [18 1/2×26×6 1/4 in]

PP. 25, 26-27
Organograma, 2008
 contas de cerâmica [ceramic beads]
 16 m
 [629,92 in]

LYGIA PAPE
PP. 5, 21
 Sem título, da série *Livro do Tempo*, 1965
 [Untitled, from the series *Livro do Tempo*]

P. 4
 tinta automotiva e têmpera sobre madeira [automotive paint and tempera on wood]
 50×50×10,5 cm
 [19 3/4×19 3/4×4 in]

Sem título, da série *Livro do Tempo*, 1965
 [Untitled, from the series *Livro do Tempo*]

CAPA, PP. 5, 20
 Sem título, 1991
 [Untitled]
 acrílica sobre tela [acrylic on canvas]
 65×65 cm
 [25 5/8×25 5/8 in]

Sem título, da série *Livro do Tempo*, 1965
 [Untitled, from the series *Livro do Tempo*]
 tinta automotiva e têmpera sobre madeira [automotive paint and tempera on wood]
 50×50×10,5 cm
 [19 3/4×19 3/4×4 in]

PP. 5, 20
 Sem título, 1991
 [Untitled]
 acrílica sobre tela [acrylic on canvas]
 65×65 cm
 [25 5/8×25 5/8 in]

PP. 6 (DETALHE), 18-19
Livro da Arquitetura n° II, 1959/1960
 papel cartão e materiais variados [cardboard and mixed materials]
 30×30×0,3 cm (cada)
 [11 3/4×11 3/4 in each]

P. 12
Amazonino, 1992
 tinta automotiva sobre ferro [automotive paint and tempera on iron]
 200×100 cm cada
 [78 3/4×39 3/8 in]

Lá e cá

[Here and There]

EXPOSIÇÃO [EXHIBITION]

texto crítico [critical essay]
 Moacir dos Anjos

expografia [exhibition design]
 Julio Shalders

cenografia [scenography]
 Matheus Antonio

assessoria de imprensa [press office]
 Factoria Comunicação

fotografia [photography]
 Edouard Fraipont
 Mario Grisolli

revisão [proofreading]
 Duda Costa

tradução [translation]
 Vinicius da Silva

montagem [handling]
 Pedro Henrique Araújo Dias da Costa
 Patrick Anderson Guimarães Andrade

CATÁLOGO [CATALOG]

concepção geral [general concept]
 Giovanni Bianco

projeto gráfico [graphic design]
 Elaine Ramos
 Julia Paccola
 Ana Lancman

produção gráfica [graphic production]
 Amauri Souza

impressão e tratamento de cor [printing and color correction]
 Ipsis Gráfica e Editora S/A

preparação de texto [copyediting]
 Cecília Rocha

revisão [proofreading]
 Hudson Rabelo
 Tanja Baudoin

Agradecimentos

[Special thanks]

António Leal
 Breno Ligouri
 Gabriela Gonzalez
 Gomide&Co
 Isonete Porto
 Lula Buarque de Hollanda
 Paula Pape
 Pedro Fortes Pape
 Renata Alves de Paula
 Ricardo Rego

sócio-fundador e diretor geral
[founder and general director]
Pedro Buarque

sócia-fundadora e diretora
artística [founder and artistic
director]
Luisa Duarte

sócia-fundadora e diretora
comercial [founder and
sales director]
Maria Ferro

sócio-fundador [founder]
Antonio Almeida

sócio-fundador [founder]
Carlos Dale Júnior

COO [chief operating officer]
Igor Goulenko

diretor de operações
[operational director]
Manoel Araujo

vendas [sales]
Luiz Zampar
Nina Kleinman
Victor Catani

vendas internacionais
[international sales]
Victoria Strauss

assistente de vendas
[sales assistant]
Lucas Lage

coordenadora de comunicação
[communications coordinator]
Ana de Souza Dantas

curadora assistente
[assistant curator]
Daniela Avellar

pesquisa [research]
Joyce Delfim

produção [production]
Gabriela Mexias

logística [logistics]
Douglas Teixeira

coordenador de montagem
[handling coordinator]
Thiago Machado

montadores [handlers]
Marcinei de Andrade Martins
Tiago Ferreira

assistente de galeria
[gallery assistant]
Agatha Freires

acervo [collection]
Natália Campos

manutenção [maintenance]
Genival da Silva
Maria Aparecida Pereira Silva

Este catálogo compõe a coleção de publicações desenvolvidas
no contexto das exposições realizadas na Flexa.

[This catalog is part of a series of publications developed in
the context of exhibitions held at Flexa.]

COLEÇÃO FLEXA [FLEXA SERIES]

01

Rio: a medida da terra
[The Measure of Land]

02

A noite dos clarões: ecos do surrealismo e outras cosmologias
[The Lightning-Filled Night: Echoes of Surrealism and Other
Cosmologies]

03

Um olhar afetivo para a arte brasileira: Luiz Buarque de Hollanda
[An Affective Take on Brazilian Art: Luiz Buarque de Hollanda]

04

Em busca do tempo roubado
[In Search of Stolen Time]

05

Construção no vento
[Construction in the Wind]

06

Tudo entoa: sentidos compartilhados entre humanos e não-humanos
[Everything Sounds: Shared Meanings Between Human and
Non-Humans]

07 / 08

Lá e cá: deslocamentos construtivos
[Here and There: Constructive Displacements]

—
Marlene Almeida: veios da terra
[Marlene de Almeida: Veins of the Soil]

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

Lá e cá: deslocamentos construtivos:

Marlene Almeida: veios da terra /

Moacir dos Anjos; Daniela Avellar. 1. ed.

Rio de Janeiro: Arquipelago Galeria, 2025

Edição bilíngue: português/inglês

ISBN 97865 983 9 766 1

Artes visuais – Exposições – Catálogos

I. dos Anjos, Moacir. II. Avellar, Daniela. III. Duarte, Luisa.

IV. Título: Here and There: constructive displacements:

Marlene Almeida: veins of the soil.

CDD-700



FLEXA

+55 21 3170 2327

flexa@flexagaleria.com

Rua Dias Ferreira, 214 — Leblon

22431-050 — Rio de Janeiro, Brasil

flexagaleria.com | @flexa.galeria



Acesse a versão digital dos catálogos
escaneando este qr code