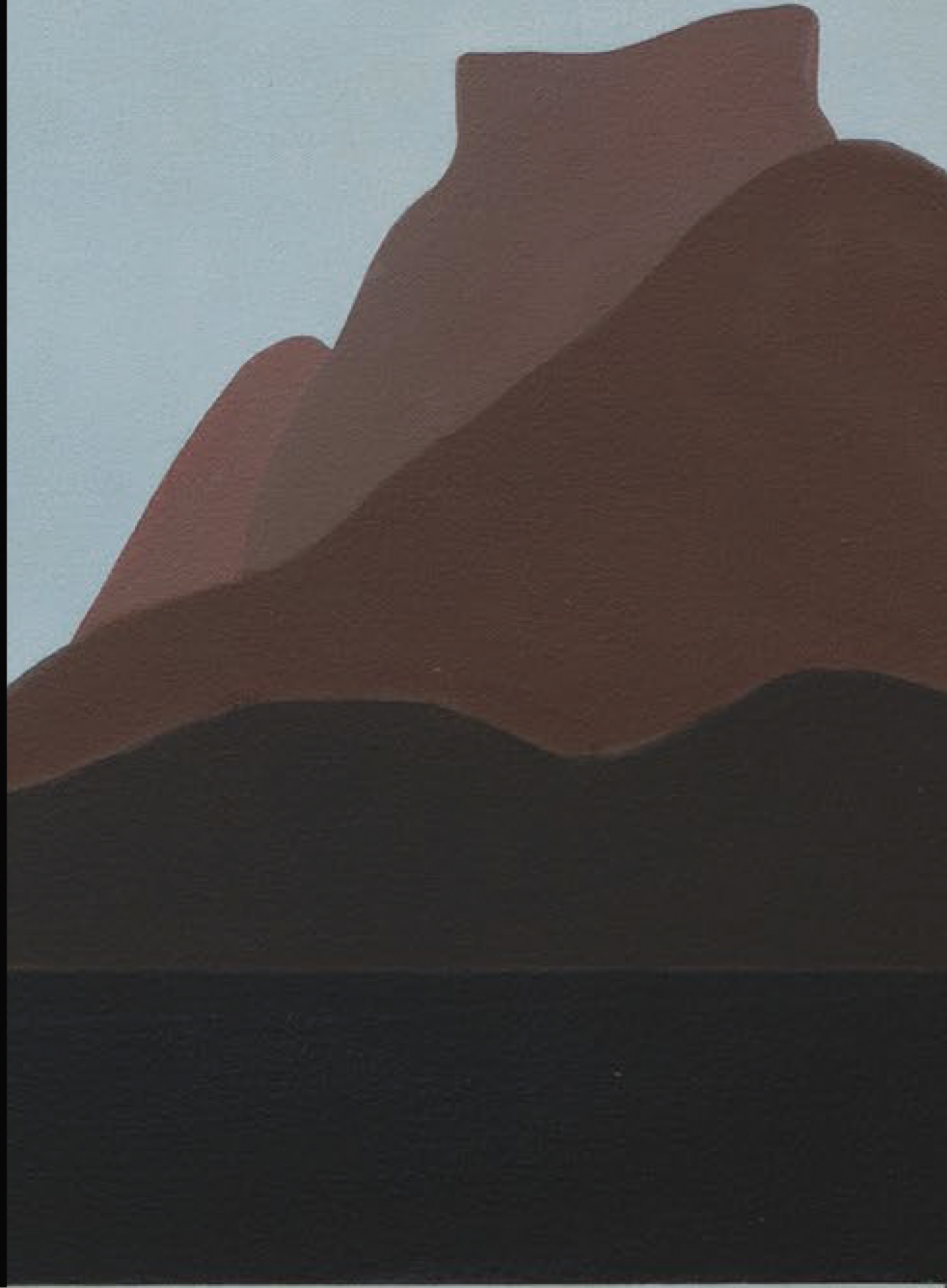


FLEXA



RIO: A MEDIDA DA TERRA

01



EPIDENDRUM odoratissimum.

RIO: A MEDIDA DA TERRA

Rio: A medida da terra

[Rio: The measure of land]

LUISA DUARTE
CURADORIA [CURATED BY]

LUCAS ALBERTO
ASSISTÊNCIA CURATORIAL
[ASSISTANT CURATOR]

Coleção Flexa
[Flexa Collection]

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

Este catálogo compõe a coleção de publicações desenvolvidas no contexto das exposições realizadas na Flexa.
[This catalog comprises a collection of publications developed in the context of exhibitions held at Flexa.]

Para mais [More on]: flexagaleria.com



F L E X A

FLEXA

Versatilidade e flexibilidade às diferentes formas de relacionar arte e mercado são compromissos da Flexa, galeria baseada no Rio de Janeiro. Sua atuação se dá no mercado secundário, preservando simultaneamente uma interface com o primário, de modo a entrecruzar nomes consagrados e emergentes da produção artística.

Aberta a parcerias com agentes e instituições relevantes para os debates contemporâneos, a Flexa vê na aliança entre direção comercial e artística a base para um inovador espaço de circulação da arte. Seu acervo abrange um amplo arco temporal e uma grande diversidade territorial, aspectos que se encontram refletidos em um programa curatorial criterioso e interessado na pluralidade de abordagens.

Versatility and flexibility in different ways of relating art and the market are commitments of Flexa, a gallery based in Rio de Janeiro. It operates in the secondary market, while maintaining an interaction with the primary market, in order to bring together established and emerging names of artistic production.

Open to partnerships with agents and institutions that are relevant to contemporary debates, Flexa sees the alliance between commercial and artistic direction as the basis for an innovative art circulation space. Its collection covers a wide range of times and a great diversity of territories, which are reflected in a careful curatorial program interested in the plurality of approaches.

RIO: A MEDIDA DA TERRA

Luisa Duarte
Lucas Alberto

Existem diferentes maneiras de se abordar uma cidade por meio da arte. Uma delas se dá através das iconografias paisagísticas – naturais ou urbanas – realizadas em diferentes épocas. Outra, nos fala sobre recordar os capítulos da história da arte local e, os tendo como filtros, traduzir algo singular sobre a cidade em questão. Há ainda um terceiro caminho, o que busca escrever uma espécie de crônica poética das distintas feições do tecido social daquele território estudado.

Na exposição *Rio: a medida da terra*, que marca a inauguração da Flexa, nos aproximamos do Rio de Janeiro, tendo como bússola os diferentes modos acima elencados. Reunindo quarenta e seis artistas que cobrem um arco temporal do início do século XIX até o presente, a coletiva apresenta paisagens históricas e atuais da cidade; trabalhos representativos do Neoconcretismo – um dos momentos mais relevantes da História da Arte carioca – em diálogo com os ecos em produções posteriores; por fim, vemos um conjunto de obras que se aproxima de questões políticas e sociais, como a violência urbana e a resistência cultural na forma da festa e do carnaval.

Um fio condutor de toda a mostra está na justaposição de trabalhos realizados em diferentes épocas, de modo a gerar uma fricção entre o passado e o presente. Tal gesto curatorial aponta para alguns caminhos – um deles reflete uma das vocações da Flexa, galeria cujo acervo compreende uma diversidade temporal ampla, possibilitando profícuos diálogos com a História da Arte¹. Já a abrangência do grupo de artistas, aqui mobilizado, faz jus a um Rio de Janeiro atravessado por uma série de aspectos que não convergem em uma imagem uniforme. Nesse sentido, são necessários múltiplos pontos de vista e contextos a fim de delinear uma mirada sobre a cidade, em sintonia com o caráter diverso e desigual inerente à sua formação. Por fim, a escolha por uma montagem que não obedece a uma ordem cronológica, mas, antes, aproxima produções realizadas em datas distantes, nos faz recordar a forma com que Walter Benjamin (1892-1940) concebia a temporalidade das obras de arte. Para o filósofo, o trabalho de arte não contém em si uma temporalidade extensiva, mas sim intensiva. Sob a perspectiva benjaminiana, uma obra contemporânea é capaz de possuir vínculos mais próximos com outra, de cem anos atrás, do que, necessariamente, com alguma que lhe faça par na atualidade.

¹ Rio: a medida da terra compreende obras do acervo da Flexa e outras vindas de outras proveniências.

RIO: THE MEASURE OF LAND

Luisa Duarte
Lucas Alberto

There are different ways to approach a city through art. One of them involves the iconography of its landscapes – whether natural or urban – created across different epochs. Another one entails revisiting chapters of local art history and capturing, through them, something unique about the city. A third path seeks to write a sort of poetic chronicle of the different aspects of the social fabric within the studied territory.

*In the exhibition *Rio: The Measure of Land*, which marks the inauguration of Flexa, we delve into Rio de Janeiro, guided by the diverse approaches mentioned earlier. The group show brings together forty-six artists spanning from the early 19th century to the present. It presents both historical and contemporary cityscapes, as well as works representative of neo-concretism – a pivotal moment in Rio de Janeiro's art history – alongside later works, and a selection of pieces addressing political and social issues, such as urban violence and cultural resistance, manifested through parties and carnival.*

A common thread running throughout the exhibition is the juxtaposition of works created in different periods, creating friction between the past and the present. This curatorial approach suggests various paths, one of which reflects Flexa's mission to foster meaningful dialogues within art history by curating a collection spanning a wide timescale¹. The diverse range of artists featured here does justice to a Rio de Janeiro characterized by multiple facets that do not coalesce into a uniform image. Hence, multiple viewpoints and contexts are essential to delineate a comprehensive perspective on the city, resonating with its inherently diverse and unequal history. Lastly, the decision to arrange works non-chronologically, by bringing together pieces from distant dates, evokes Walter Benjamin's (1892-1940) concept of the temporality of artworks. According to Benjamin, artworks possess an intensive rather than extensive temporality, implying that a contemporary artwork may have closer ties to a piece from a century ago than to its contemporaries.

¹ Rio: The Measure of Land includes artworks from the Flexa collection as well as from various other sources.

NEOCONCRETISMO E SEUS ECOS

O Rio se constitui como cidade a partir do encontro particular entre uma exuberante geografia natural e um tortuoso desenvolvimento urbano. Conhecida como “Metrópole à Beira-Mar”, a antiga capital brasileira pode ser vista como um palco vivo da disputa entre a ortogonalidade do traçado que caracteriza as cidades modernas – Paris serviu de modelo a seu projeto urbanístico no começo do século XX - e uma paisagem capaz de desafiar o intento racional de domesticar a natureza.

Podemos especular como tal disputa, por sua vez, encontra ressonância em um dos capítulos mais relevantes da História da Arte carioca – o Neoconcretismo. Iniciado em 1959, o movimento foi responsável por desmontar as bases do projeto construtivo europeu, segundo o qual a arte deveria emular uma abstração geométrica ideal, pura e organizada. Os artistas Neoconcretos instauraram, sabemos, uma subversão desse projeto, o retirando do plano idealizado ao estabelecer um atrito entre a assepsia característica da geometria e o registro do que é vivo, pulsante, pois parte do corpo, da natureza, da rua, do cotidiano. No contexto da presente exposição, apresentamos nomes seminais do movimento, como Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark (1920-1988) e Lygia Pape (1927-2004), em diálogo com outros artistas, de distintas gerações, cujas produções ecoam, de maneiras variadas, os seus legados, entre os quais estão, Abraham Palatnik (1928-2020), Raimundo Colares (1944-1986), Sergio Camargo (1930-1990), Allan Weber (1992), Agrade Camiz (1988), Beatriz Milhazes (1960), Daniel Steegmann (1977) e Zé Tepecino (1990).

O título da presente exposição evoca a origem pouco lembrada da palavra geometria: o termo vem do grego e significa, grosso modo, “medida da terra”. A recordação da etimologia eclipsada se encontra no ensaio *Violenta geometria*, de Renata Felinto, no qual a pesquisadora traça um vínculo entre a presença da herança construtiva na arte brasileira e a colonização, tendo como filtro a série *A geometria à brasileira chega ao paraíso tropical* (2022), de Rosana Paulino (1967), de quem apresentamos aqui uma das monotipias.

NEO-CONCRETISM AND ITS ECHOES

Rio was formed as a city from the particular encounter between an exuberant natural geography and a tortuous urban development. Known as the “Metropolis by the Sea”, the former Brazilian capital can be seen as a living stage in the dispute between the orthogonal layout that characterizes modern cities - Paris served as a model for its urban design at the beginning of the 20th century - and a landscape capable of challenging the rational attempt to tame nature.

We can speculate how this dispute, in turn, finds resonance in one of the most relevant chapters in the history of Rio de Janeiro art - Neoconcretism. Started in 1959, the movement was responsible for dismantling the foundations of the European constructive project, according to which art should emulate an ideal, pure and organized geometric abstraction. The Neoconcrete artists, we know, introduced a subversion of this project, removing it from the idealized plane by establishing a friction between the characteristic asepsis of geometry and the recording of what is alive, pulsating, because it is part of the body, of nature, of the street, of everyday life. In the context of this exhibition, we present seminal names of the movement, such as Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark (1920- 1988) and Lygia Pape (1927-2004), in dialogue with other artists from different generations, whose productions echo their legacies in different ways, including Abraham Palatnik (1928-2020), Raimundo Colares (1944-1986), Sergio Camargo (1930-1990), Allan Weber (1992), Agrade Camiz (1988), Beatriz Milhazes (1960), Daniel Steegmann (1977) and Zé Tepecino (1990).

*The title of this exhibition evokes the little-remembered origin of the word geometry: the term comes from Greek and roughly means “measure of the earth”. A reminder of this eclipsed etymology can be found in Renata Felinto’s essay *Violenta geometria* (*Violent geometry*), in which the researcher draws a link between the presence of constructive heritage in Brazilian art and colonization, using as a filter the series *A geometria à brasileira chega ao paraíso tropical* (*Brazilian geometry arrives in the tropical paradise*) (2022), by Rosana Paulino (1967), one of whose monotypes we present here.*

PAISAGEM COMO PALIMPSESTO

As paisagens podem ser tomadas como lentes que nos permitem ver a cidade por intermédio do tempo. Ao reunir uma extensa iconografia paisagística carioca, buscamos ativar esta operação que nos convida a ler, nas distintas vistas da cidade, tanto as alterações sofridas no espaço geográfico, quanto a mudança nas maneiras de abordá-lo em obras por artistas de diferentes gerações. Tal proposta, a de ver na paisagem uma forma de ler histórias transcorridas no espaço, dialoga com os estudos do geógrafo Milton Santos (1926-2001). Para o autor, as paisagens são como palimpsestos, pergaminhos nos quais se apagam e se escrevem histórias, deixando sempre vestígios do passado no presente. Sendo assim, transmitem as marcas de várias gerações e funcionam como um denominador transtemporal que nos permite passear por inúmeras narrativas inscritas em seus relevos e contornos.

O Rio de Janeiro, capital do país entre 1763-1960, foi amplamente representado por diferentes artistas que tomaram a sua realidade espacial como questão, seja nos dando a ver por ângulos inauditos os chamados cartões-postais convencionais, seja apresentando outras vistas capazes de sugerir novos modos de olhar e pensar a cidade. Contemplando registros do século XIX, por meio de nomes como Nicolau Facchinetti (1824-1900), Friedrich Hagedorn (1814-1889), Georg Grimm (1846-1887), Gustavo Dall'Ara (1865-1923), Claude François Fortier (1775-1835) e Giovanni Castagneto (1849-1926), podemos visualizar um Rio povoado pela Mata Atlântica, desde a Floresta da Tijuca às margens ainda não aterradas da Baía de Guanabara. Avançando no século XX e XXI, com artistas como Adriana Varejão (1964), Agrippina Roma Manhattan (1997), Anísio Couto (1960), Carlito Carvalhosa (1961-2021), Denilson Baniwa (1984), Glauco Rodrigues (1929-2004), Laercio Redondo (1967), Laura Lima (1971), Lucia Laguna (1941), Lívio Abramo (1903-1933), Luiz Zerbini (1959), Marcos Chaves (1961), Jonas Arrabal (1984), Oswaldo Goeldi (1895-1961), Panmela Castro (1981), Pedro Paulo Leal (1894-1968), Tunga (1952-2016) e Wilma Martins (1934-2022) nos dão a ver diferentes modos de abordar a paisagem humana, natural e urbana da cidade.

LANDSCAPE AS PALIMPSEST

Landscapes can serve as lenses through which we can observe the city across time. By assembling an extensive collection of Rio de Janeiro's landscape iconography, our aim is to activate this process, inviting viewers to interpret the city's various perspectives. This approach resonates with the studies of geographer Milton Santos (1926-2001), for whom landscapes are like palimpsests, scrolls where stories are erased and written, always leaving traces of the past in the present. Thus, landscapes bear the imprints of multiple generations, offering us a trans-temporal lens through which we can explore the myriad narratives embedded in their reliefs and contours.

Rio de Janeiro, the capital of the country from 1763 to 1960, has been extensively portrayed by various artists who have explored its spatial reality. They offer not only unconventional perspectives on the typical postcard views but also present alternative vistas that encourage new ways of perceiving and contemplating the city. Looking back to the 19th century, through the works of artists like Nicolau Facchinetti (1824-1900), Friedrich Hagedorn (1814-1889), Georg Grimm (1846-1887), Gustavo Dall'Ara (1865-1923), Claude François Fortier (1775-1835), and Giovanni Castagneto (1849-1926), we can envision a Rio adorned by the Atlantic Forest, stretching from the Tijuca Forest to the yet untouched shores of Guanabara Bay. Moving into the 20th and 21st centuries, artists such as Adriana Varejão (1964), Agrippina Roma Manhattan (1997), Anísio Couto (1960), Carlito Carvalhosa (1961-2021), Denilson Baniwa (1984), Glauco Rodrigues (1929-2004), Laercio Redondo (1967), Laura Lima (1971), Lucia Laguna (1941), Lívio Abramo (1903-1933), Luiz Zerbini (1959), Marcos Chaves (1961), Oswaldo Goeldi (1895-1961), Panmela Castro (1981), Pedro Paulo Leal (1894-1968), Tunga (1952-2016) e Wilma Martins (1934-2022), offer different approaches to depicting Rio's human, natural, and urban landscape.

O território carioca, vivo nas paisagens, nos dá notícias, simultaneamente, de tempos remotos e atuais, preservando uma história que não cessa de se atualizar. Tal proposta explicita-se na releitura apresentada por Vik Muniz (1961) a partir da obra de Marc Ferrez (1843-1922). Em algumas das obras da mostra, podemos testemunhar a acumulação de superfícies, seja por meio da sobreposição de fachadas urbanas em Lucia Laguna (1941) e Lívio Abramo (1903-1933); pela cidade que parece derreter aos nossos olhos, de Ione Saldanha (1919-2001); ou, ainda, pela copresença entre o tempo dos elementos da paisagem natural e os materiais construtivos na obra de Wanda Pimentel (1943-2019). O concreto e as formas arquitetadas, que se condensam nas propostas de Ivens Machado (1942-2015) e Ana Clara Tito (1993), materializam, por sua vez, a presença física do tempo acumulado nas construções da cidade.

Tal reunião paisagística proporciona uma espécie de panorama que nos permite um passeio transtemporal pelo Rio e evidencia a pluralidade das formas de apresentação de seus contornos naturais e urbanos, enquanto nos oferece, partindo da mobilização de um vasto repertório visual, uma cidade vista por diferentes perspectivas. Nesse sentido, não se trata de retomar uma visada típica da paisagem como epíteto da beleza ou do cartão-postal, mas, antes, tomá-la enquanto fonte para a restituição de uma história da cidade, em parte sobreposta e apagada com o passar dos anos. Construído por um processo de modernização que viria a diluir ou mesmo fazer desaparecer marcas de seu passado, o Rio superpôs de maneiras simbólicas ou materiais – por meio de aterramentos (Aterro do Flamengo), arrasamento de morros (Castelo), Bota-Abaixo (cortiços do centro do rio) – as marcas dos distintos períodos de sua formação. Ler nas paisagens o que resta de seu passado é resgatar uma história por entre os escombros. Retomando Milton Santos, a paisagem como palimpsesto aciona a rugosidade, outro conceito do autor, e nos permite reconhecer na paisagem as projeções espaciais por onde o passado insiste em se fazer presente.

The Rio territory, alive in its landscapes, brings us news from both ancient and current times, preserving a history that continues to evolve. This concept is made evident in Vik Muniz's (1961) reinterpretation of the work of Marc Ferrez (1843-1922). In some of the showcased works, we witness the accumulation of surfaces, whether through the overlay of urban façades, such as in Lucia Laguna (1941) and Lívio Abramo (1903-1933); the city seemingly melting before our eyes, as depicted by Ione Saldanha (1919-2001); or the co-presence of elements from natural landscapes and constructive materials in the work of Wanda Pimentel (1943-2019). In turn, the concrete and architectural forms, condensed in the works of Ivens Machado (1942-2015) and Ana Clara Tito (1993), materialize the physical presence of time accumulated in the city's buildings.

This collection of landscapes provides a kind of panorama that allows us for a trans-temporal journey through Rio, highlighting the diversity of its natural and urban contours. Through the mobilization of a vast visual repertoire, it offers us a city seen from different perspectives. In this sense, it is not about revisiting a conventional view of the landscape as a symbol of beauty or a postcard, but rather using it as a source to reconstruct a history of the city, which has been partly overlaid or erased over the years. Built through a process of modernization that has diluted or even erased the traces of its past, Rio has superimposed, in symbolic or material ways – through landfills (Aterro do Flamengo), the leveling of hills (Castelo), and urban renewals (clearing slums in downtown Rio) – the marks of its different origins. Deciphering what remains of its past in the landscapes is akin to reclaiming a history amid the rubble. Echoing Milton Santos, the landscape as a palimpsest triggers "roughness," another of the author's concepts, allowing us to recognize in the landscape the spatial projections through which the past persists in making itself present.

ENTRE A APOTEOSE E O APOCALIPSE

Conhecido por sua beleza, narrar o Rio a partir de suas paisagens icônicas torna-se incontornável, mas o que diversos artistas fazem é, justamente, realizar uma torção em tal iconografia, de modo a nos fazer ver o já conhecido sob um ângulo incomum. Entretanto, por vezes, não basta o ato de subverter o cartão-postal, mas, antes, visitar o seu avesso. Afinal, como nos recordam os versos de Elza Soares, o Rio segue sendo uma cidade “cortada por montanhas, mar e desespero”², situada entre a apoteose e o apocalipse. Nesse sentido, os trabalhos de Allan Pinheiro (1993), Antonio Dias (1944-2018), Carlos Zilio (1944), Cildo Meireles (1948) e Márcia Falcão (1985) nos aproximam de distintas formas de violência presentes na cidade ontem e hoje. Ana Hortides (1989), por sua vez, retoma na forma escultórica o uso de cacos de azulejos aproveitados pelos operários das fábricas para revestir os quintais de suas casas, imagem típica de algumas regiões da cidade.

É notório que a formação do Rio foi atravessada por denominadores inerentes à colonização brasileira. O direcionamento de uma violência física e simbólica a certos grupos é uma ferida aberta e operante na cidade, desde os tempos da Colônia até o presente. Entre a chegada das caravelas, o tráfico de escravizados, os aterramentos, o bota-abaixo e a violência policial, compartilham-se práticas necropolíticas que sustentam e atualizam um mesmo projeto. O “fim” do sistema escravocrata, em 1888, não acompanhou a implementação de políticas para integrar os ex-escravizados na economia ou fornecer garantias básicas de subsistência. Desse modo, a população recém-liberta encontrou, nas habitações improvisadas, outras formas de constituir suas moradias. Tais espaços foram, mais tarde, majoritariamente demolidos e condenados pelo projeto de modernização urbana do Rio, situado entre 1902 e 1906, marcado pela destruição dos cortiços no Centro e a construção de avenidas, com forte tendência higienista. A sobrevivência de formas de vida e a garantia dos espaços de cultivo de experiências e práticas culturais, desprezadas pelo modelo de cidade imposto, foram realizadas a partir dos próprios sujeitos vilipendiados pelo Estado, marcando um movimento de resistência.

Ao longo dos últimos anos, o historiador Luiz Antônio Simas tem se tornado uma voz central para a tradução da vida carioca às margens das antigas narrativas oficiais. É dele a frase: “não se faz festa porque a vida é boa, mas pela razão inversa”. Assim, a vocação para a celebração e a centralidade do carnaval, na identidade carioca, é um dos lados da mesma moeda da desigualdade e da violência presentes na cidade. Não por acaso, é precisamente dos territórios mais atingidos com toda sorte de injustiças que saem as mais contundentes experiências de afirmação de resistência. Assim, reunimos nomes como Fernanda Liberti (1994), Alair Gomes (1921-1992), Carlos Vergara (1941), Di Cavalcanti (1897-1976), Heitor dos Prazeres (1898-1966), Lucas Assumpção (1991) Timóteo da Costa (1882-1922), Malvo (2001) e Sergio Vidal (1945). Já Victor Arruda (1947) nos mostra a cidade em disputa entre o desejo e a luta. Em diferentes tempos, através de distintas linguagens, suas obras destacam a vivência da cidade a partir do epíteto da alegria, rompendo com uma tradição de abordagem do espaço público e de certos grupos sociais por meio de imagens estigmatizadas à precariedade.

² Versos da canção Rio de Janeiro, de Elza Soares, 1997.

BETWEEN APOTHEOSIS AND APOCALYPSE

Known for its beauty, narrating Rio through its iconic landscapes becomes inevitable, yet what many artists do is precisely twist such iconography to make us see the familiar from an unusual angle. However, at times, it is not enough to merely subvert the postcard; one must explore its reverse side. As Elza Soares' lyrics remind us, Rio remains a city “cut by mountains, sea, and despair”² situated between apotheosis and apocalypse. In this sense, the works of Allan Pinheiro (1993), Antonio Dias (1944-2018), Carlos Zilio (1944), Cildo Meireles (1948), and Márcia Falcão (1985) bring us closer to the different forms of violence present in the city, both past and present. Meanwhile, Ana Hortides (1989) revisits, in sculptural form, the use of tile shards salvaged by factory workers to adorn the yards of their homes—a typical sight in some areas of Rio.

It is widely acknowledged that Rio's development was shaped by factors inherent to Brazilian colonization. The physical and symbolic violence directed towards certain groups remains an open wound in the city, spanning from colonial times to the present. From the arrival of the caravels to the trafficking of enslaved individuals, land reclamation projects, demolitions, and police violence, necropolitical practices are interconnected, sustaining and updating the same agenda. The “end” of the slave system in 1888 did not see the implementation of policies to integrate former slaves into the economy or provide basic subsistence guarantees. Consequently, the newly liberated population resorted to improvised housing as a means of establishing their homes. Subsequently, these spaces were predominantly demolished and condemned by Rio's urban modernization project, which took place between 1902 and 1906. This era was marked by the destruction of tenements in the downtown area and the construction of avenues, reflecting a strong hygienist tendency. The survival of ways of life and the preservation of spaces for cultivating experiences and cultural practices, overlooked by the imposed city model, were undertaken by the very individuals oppressed by the State, marking a strong movement of resistance.

In recent years, historian Luiz Antônio Simas has become a central voice in interpreting Rio's life beyond traditional official narratives, coining the phrase: “We don't celebrate because life is good, but for the opposite reason.” Thus, the city's penchant for celebration and the central role of Carnival in its identity represent two facets of the same issue of inequality and violence. Not surprisingly, it is precisely from the territories most affected by injustice that the most powerful experiences of affirming resistance emerge. Therefore, we bring together names like Fernanda Liberti (1994), Alair Gomes (1921-1992), Carlos Vergara (1941), Di Cavalcanti (1897-1976), Heitor dos Prazeres (1898-1966), Lucas Assumpção (1991) Timóteo da Costa (1882-1922), Malvo (2001) e Sergio Vidal (1945). Victor Arruda (1947) shows us the city in dispute between desire and conflict. Across different times and through diverse languages, their works highlight the city experience through the epitome of joy, breaking away from the tradition of portraying public spaces and certain social groups with stigmatized images of precarity.

² From the song Rio de Janeiro by Elza Soares, 1997.

A MEDIDA DA TERRA

Rio: a medida da terra, o título, recorda tanto a fricção entre paisagem natural e um processo de urbanização carioca influenciado por modelos europeus, quanto as ressonâncias do Neoconcretismo. Sabemos que o movimento abordou a geometria não como medida ideal, tal qual as correntes artísticas hegemônicas do hemisfério norte, mas sim, em conexão com o mundo da vida. Tais propostas neoconcretas, por sua vez, deslindam um aspecto seminal da cidade: aquele que nos fala da sua proeminência orgânica. A organicidade é um aspecto estruturante do território carioca, cujas formas entram em fricção com o intento racional próprio da ortogonalidade moderna. Para um autor como Ítalo Calvino, que se dedicou a tomar as cidades como questão, estas surgem como “o símbolo capaz de exprimir a tensão entre a racionalidade geométrica e o emaranhado das existências humanas”⁴.

A resiliência da dimensão vital na experiência do Rio fica evidente em distintos registros: na vocação para a festa e no erotismo dos corpos, na altivez de sua paisagem natural e, quando estamos no campo da arte, na retomada do aspecto sensível no interior da geometria – afinal, “talvez a geometria esteja mesmo no nosso devir, mas a partir do orgânico: da terra, da natureza e de seus espirais, fractais, hexágonos perfeitamente calculados; da resignificação do que foi sublimado”⁵. Assim como seu homônimo fluvial, o Rio corre e insiste em desaguar, em meio a uma experiência perpassada por toda sorte de violências cotidianas, nos convocando a reinventar um território que tenha como régua e compasso a origem esquecida da palavra: uma cidade imaginada à luz da medida da terra, da medida da vida.

³ Ver: “Violenta geometria”, Rosana Paulino e Renata Felinto, Revista Zum, número 19, 2021.

⁴ Calvino, Ítalo. Seis propostas para o próximo milênio. São Paulo: Companhia das Letras 1. ed, 1990. p. 85.

⁵ Ver: “Violenta geometria”, Rosana Paulino e Renata Felinto, Revista Zum, número 19, 2021.

THE MEASURE OF LAND

The title Rio: the Measure of Land evokes both the tension between Rio's natural landscapes and the urbanization influenced by European models, and the echoes of neo-concretism. The movement approached geometry not as an ideal measure, unlike the dominant artistic currents of the Northern Hemisphere, but rather in connection with the world of life. These neo-concrete propositions lead us to a fundamental aspect of the city: one that speaks to its organic prominence. Organicity is a defining feature of Rio's landscape, whose forms clash with the rational intent of modern orthogonality. For authors like Italo Calvino, who delved into cities as a subject, cities represent a symbol capable of “expressing the tension between geometric rationality and the entanglements of human life”⁴.

The resilience of the vital dimension in the Rio experience is evident across several aspects: in its penchant for partying and the eroticism of bodies, the grandeur of its natural landscape, and, when it comes to art, the resurgence of sensitivity within geometry – after all, “perhaps geometry is indeed in our becoming, but from the organic: from the earth, from nature and its spirals, fractals, perfectly calculated hexagons; from the redefinition of what has been sublimated.”⁵ Like a river, Rio – literally meaning “river” in Portuguese – flows and insists on flowing, amid an experience infused with everyday violence, calling us to reimagine a territory guided by the forgotten essence of geometry: a city envisioned in the light of the measure of the earth, the measure of life.

³ See: “Violenta geometria”, Rosana Paulino and Renata Felinto, Revista Zum, no. 19, 2021.

⁴ Calvino, Ítalo. Six Memos for the Next Milenium. London: Penguin Classics, 2009.

⁵ See: “Violenta geometria”, Rosana Paulino and Renata Felinto, Revista Zum, no. 19, 2021.





Small informational text panel on the wall.









A ‘emancipação’ política do Brasil, em 1822, trouxe um novo cenário para a cultura nacional e impactou fortemente a vida cultural carioca. O governo imperial fomentou a construção de diferentes instituições com o objetivo de legitimar um plano para a consolidação da identidade do país. Entre elas, estava a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Inaugurada em 1826, teve papel primordial na formação pictórica brasileira e na influência da técnica francesa para a arte local, visto que grande parte de seus professores integrava a “Missão Artística Francesa”. O movimento foi iniciado pelo Império em 1816, estimulando a vinda de artistas franceses para retratar o país e profissionalizar o campo da arte.

Apresentamos nessa sala, além de artistas contemporâneos que trazem um contraponto à representação paisagística do século XIX, pintores que passaram pela AIBA em diferentes momentos. Entre os alunos, estão Giovanni Battista Castagneto (1851-1900) e Nicolau Facchinetti (1824-1900), e professores, como Georg Grimm (1846-1887). Outra importante figura nesse contexto é Nicolas Antoine Taunay (1755-1830). Entre ele e Grimm, há uma divergência: enquanto Taunay se torna, no início do século XIX, epíteto para a formalização da influência francesa nos modos de representação paisagística do país, Grimm, já na década de 1880, situa-se como um marco de dissidência. Rompendo com o modelo estabelecido pela academia, o pintor alemão reuniu um grupo de sete artistas jovens que regularmente encontravam-se para pintar o Rio visto das praias e arredores da cidade de Niterói. O grupo, posteriormente conhecido como “Grupo Grimm”, inaugurou a prática pictórica paisagística ao ar livre no Rio de Janeiro e apresentou uma ruptura com a metodologia instituída, subvertendo a pintura de paisagem em solo nacional. A gravura que abre a sequência de obras, *Floresta virgem do Brasil*, de Claude-François Fortier (1775-1835), a partir de aquarela do Conde de Clarac, nos introduz ao primeiro retrato fiel da floresta virgem brasileira a causar grande curiosidade em solo europeu.

Vale notar que a “Academia Imperial de Belas Artes foi um grande salto na modernização do sistema de arte no Brasil, diferenciando-o do modelo religioso do período colonial, ao substituir o Barroco e o Rococó pelo Neoclassicismo, braço estético do Iluminismo”*, como comenta Paulo Herkenhoff.

* HERKENHOFF, Paulo (org.). Rio XXI: Vertentes Contemporâneas. Rio de Janeiro: FGV, 2019. p. 13.

The political ‘emancipation’ of Brazil, in 1822, created a new scenario for the national culture and deeply affected Rio’s cultural life. The imperial government fostered the construction of different institutions with the aim of legitimizing a plan to consolidate the country’s identity. Among them was the Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). [Imperial Academy of Fine Arts]. First opened in 1826, it played a key role in Brazilian pictorial training and in the influence of French technique on local art, as many of its teachers were members of the “French Artistic Mission”. The movement was initiated by the Empire in 1816, encouraging the arrival of French artists to portray the country and professionalize the art field.

*Featured on this wall, as well as contemporary artists who provide a counterpoint to the landscape representation of the 19th century, are painters who passed through AIBA at different times. Students include Giovanni Battista Castagneto (1851-1900) and Nicolau Facchinetti (1824-1900), as well as teachers such as Georg Grimm (1846-1887). Another important figure in this context is Nicolas Antoine Taunay (1755-1830). With regard to the last two, there is an important divergence: while Taunay became, at the beginning of the 19th century, an epithet of the formalization of the French influence on the country’s manners of landscape representation, Grimm, as early as the 1880, stood as a milestone of dissidence. Breaking with the model established by the academy, the German painter gathered a group of seven young artists who regularly met to paint Rio seen from the beaches and the outskirts of Niterói city. The group, later known as the “Grimm Group”, pioneered the practice of outdoor landscape painting in Rio de Janeiro, and presented a rupture with the established methodology, subverting the landscape painting in national ground. The engraving that opens the sequence of works *Floresta virgem do Brasil*, by Claude-François Fortier based on a watercolor by the Count of Clarac, introduces us to the first faithful portrait of the Brazilian virgin forest to cause great curiosity on European territory.*

It is worth noting that the Academia Imperial de Belas Artes was a great leap forward in the modernization of the art system in Brazil, differentiating it from the religious model of the colonial period by replacing Baroque and Rococo with Neoclassicism, the aesthetic branch of the Enlightenment, as Paulo Herkenhoff remarks.*

* HERKENHOFF, Paulo (org.). Rio XXI: Vertentes Contemporâneas. Rio de Janeiro: FGV, 2019. p. 13.





A Baía de Guanabara – a “boca banguela”, nas palavras do antropólogo Claude Lévi-Strauss (1908-2009) – é um elemento vivo da história do Rio de Janeiro. Nomeada Kûánāpará pelos tupinambás que viviam em seu entorno - “seio do mar” em tupi-guarani -, a baía é uma das portas de entrada para a cidade. Sua bacia hidrográfica compreende 53 praias e 35 rios. Entre eles, está o rio Carioca, cuja nascente situa-se na Floresta da Tijuca, uma das maiores florestas urbanas do mundo, criada em 1861 por Pedro II, imperador à época, a fim de reflorestar a área atingida pelo desmatamento, resultado do cultivo de cana e café. De acordo com o livro “O Rio Antes do Rio”, de Rafael Freitas da Silva, Kariók ou Karióg era o nome de uma antiga aldeia tupinambá localizada no sopé do Outeiro da Glória, em uma das duas fozes do Rio Carioca, na região do atual bairro da Glória. O nome “carioca” derivaria dos termos tupis *kariïó* (“índio carijó”) e *oka* (“casa”), significando “casa de índio carijó”.

Apresentamos, aqui, um grupo de obras que nos levam da floresta à baía, e convidam a uma releitura do processo histórico de construção da cidade. O artista Denilson Baniwa (1984) dialoga criticamente com a história carioca na obra *A Revolta das Jubartes*, que retoma a pintura *Pesca de Baleias na Baía de Guanabara*, de Leandro Joaquim (1738-1798), pintor do século XVIII, autor de uma série de representações do Rio de Janeiro. Na cena apresentada pelo artista da etnia Baniwa, há um ponto de virada crítico na história: em uma reviravolta na cena, os barcos pesqueiros são retirados da posição de protagonismo e, agora, apresentam-se destruídos por uma revolta das baleias. As embarcações que povoaram a baía e contribuíram para o prejuízo de seus ecossistemas foram também representadas por Giovanni Castagneto (1851-1900) que transformou a forma de representação de pinturas marinhas no Brasil a partir de uma técnica luminosa, derivada de sua participação no ateliê ao ar livre instituído pelo Grupo Grimm – há, em suas telas, um nítido acento impressionista. A luz surge, ainda, como elemento de apresentação das margens da baía na obra de Jonas Arrabal (1984) que, por sua vez, ilumina o Panorama da Guanabara, de Adriana Varejão (1964), explicitando a centralidade da baía na estruturação da cidade carioca.

The Guanabara Bay – the “toothless mouth”, in the words of the anthropologist Claude Lévi-Strauss (1908-2009) – is a living element in the history of Rio de Janeiro. Named Kûánāpará by the Tupinambá people that lived in its surroundings – Kûánāpará means “bust of the sea” in tupi-guarani –, the bay is one of the gateways to the city. Its watershed comprises 53 beaches and 35 rivers. Among them is the Carioca River, whose source is in the Floresta da Tijuca, one of the largest urban forests in the world, created in 1861 by Pedro II, emperor at the time, with the aim of reforesting the area affected by deforestation resulting from the cultivation of sugar cane and coffee. According to the book O Rio antes do Rio [Rio before Rio], by Rafael Freitas da Silva, Kariók or Karióg was the name of an ancient Tupinambá village located at the foot of Outeiro da Glória, near one of the two mouths of the Carioca River, in the region of the current Glória neighborhood. The name “carioca” supposedly derives from kariïó (“carijó indian”) and oka (“house”), meaning “house of a carijó indian”.

Here we present a set of works that take us from the forest to the bay, and instigate a rereading of the historical process of the building of the city. The artist Denilson Baniwa (1984) critically dialogues with the carioca history in A Revolta das Jubartes [The Revolt of the Humpbacks], which revisits the painting Pesca de Baleias na Baía de Guanabara [Whale Fishing in Guanabara Bay], by Leandro Joaquim (1738-1798), a 18th century painter who is the author of a series of representations of Rio de Janeiro. In the scene presented by the Baniwa artist, there is a critical turning point with regard to history: in a twist of the original scene, the fishing boats are taken out of their protagonist position and, now, are destroyed by a whale insurrection. The vessels that navigated the bay and contributed to the damage of its ecosystems were also represented by Giovanni Castagneto (1851-1900), who changed the form of representation in marine paintings in Brazil with his luminous technique, which was due to his participation in the outdoor workshop set up by the Grimm Group – there is, in his canvases, a clear Impressionist accent. Light also appears as an element in the presentation of the shores of the bay in Jonas Arrabal’s (1984) work, which in turn illuminates Adriana Varejão’s (1964) Panorama da Guanabara, highlighting the centrality of the bay in the structuring of the city of Rio de Janeiro.



Informational text panel.



A obra de Denilson Baniwa (1984) é um exercício de reescrita e rasura a partir da obra Pesca da Baleia na Baía de Guanabara, atribuída ao artista Leandro Joaquim (1738-1798). A obra original retrata uma matança de baleias jubarte para retirada de sua gordura, bastante usada durante a colonização do Brasil. Na obra rasurada, A revolta das Jubartes de Denilson, as baleias jubarte fazem um contra-ataque criando “A Grande Onda de Kanagawa”, que invade a cidade e afunda os navios baleeiros. A Grande Onda de Kanagawa é uma famosa xilogravura do mestre japonês Hokusai de 1830 - 1833. Para Denilson, esta obra é um exercício de reescrita sobre a mitologia do Brasil Colonial.

The work of Denilson Baniwa (1984) is an exercise of rewriting and erasure based on the work Pesca da Baleia na Baía de Guanabara, attributed to the artist Leandro Joaquim (1738-1798). The original work depicts the slaughter of humpback whales to remove their blubber, which was widely used during the colonization of Brazil. In the erased work, The Revolt of the Humpbacks by Denilson, the humpback whales launch a counterattack, creating “The Great Wave of Kanagawa”, which invades the city and sinks the whaling ships. The Great Wave off Kanagawa is a famous woodcut by Japanese master Hokusai from 1830 - 1833. For Denilson, this work is an exercise in rewriting the mythology of Colonial Brazil.





Viaggio al nord di Giordania per l'isola di Creta - parte prima



Vinte anos depois de ter iniciado a série *Terra Incógnita*, Adriana Varejão (1964) apresenta essa extensa paisagem carioca pintada em estilo chinês. Trazendo a tradição das pinturas panorâmicas, que no século XIX fizeram do Rio de Janeiro o cartão postal da corte portuguesa, a artista insere ícones arquitetônicos da cidade como o Parque Lage, a Vista Chinesa, e a Igreja da Nossa Senhora do Outeiro da Glória, junto ao relevo oriental.

Como é de costume em sua produção, o encontro entre dois países do Sul Global redesenha a perspectiva de nosso colonialismo. Na margem esquerda da tela, a legenda “Viagem ao seio da Guanabara por Sunqua em tinta da china sobre papel” sugere que a pintura tenha sido feita por Sunqua, pintor chinês que produziu panoramas do Rio oitocentista com técnica ocidental, para conquistar a clientela europeia e americana. Se Sunqua se esforçava para ver a paisagem como um europeu, Varejão tenta pintar como uma chinesa. Além disso, o número “12”, inscrito na margem direita, apresenta a pintura como se fosse uma ilustração reproduzida em página de livro.

Se os relatos dos viajantes buscavam descrever, em linguagem superlativa, o ambiente paradisíaco da costa brasileira, *Panorama da Guanabara* acentua o caráter ficcional dessas construções. É importante ainda notar que os polvos que se situam na parte inferior da tela nos falam sobre o fato de que, durante algum tempo, foi da tinta dos moluscos que se produziu o nanquim, também conhecido como tinta da china.

Twenty years after starting the Terra Incógnita series, Adriana Varejão (1964) presents this extensive landscape of Rio de Janeiro painted in a Chinese style. Recovering the tradition of panoramic paintings, which in the 19th century made Rio de Janeiro the postcard of the Portuguese court, the artist inserts architectural icons of the city such as Parque Lage, Vista Chinesa and the Church of Nossa Senhora do Outeiro da Glória, alongside the oriental relief.

As usual in her work, the encounter between two countries from the Global South redefines the perspective of our colonialism. In the left margin of the painting, the caption “Viagem ao seio da Guanabara por Sunqua em tinta da china sobre papel” [Journey to the bosom of Guanabara by Sunqua in Chinese ink on paper] suggests that the painting was done by Sunqua, a Chinese painter who produced panoramic views of 19th-century Rio using Western techniques to win over European and American clients. If Sunqua strived to see the landscape like a European, Varejão tries to paint like a Chinese woman. In addition, the number “12”, inscribed in the right margin, presents the painting as if it were an illustration reproduced on a book page.

If the travelers accounts sought to describe, in superlative language, the paradisiacal environment of the Brazilian coast, Panorama da Guanabara accentuates the fictional character of these constructions. It is also important to note that the octopuses located at the bottom of the canvas tell us about the fact that, for some time, it was from the ink of molluscs that India ink was produced.





Além das fontes provenientes da cultura visual, a literatura brasileira também nos apresenta, a partir de distintas formas literárias, o processo de formação da cidade do Rio de Janeiro. Nomes como Machado de Assis (1839-1908) e Lima Barreto (1881-1922) foram fundamentais para pensar a transição do Brasil Império para aquele republicano. Cariocas, os autores não apenas presenciaram, mas, também, escreveram sobre esse momento singular do início de um projeto de modernização da cidade entre os fins do século XIX e as primeiras décadas do XX. Cada um expressou, a seu modo, críticas ao começo das reformas urbanas na cidade republicana. Unidos de uma fina ironia, Machado e Barreto nos contaram sobre a ilusória pretensão de construção de um Rio sob a égide de uma realidade desenvolvimentista europeia. Entre os dois, podemos visualizar o tom de crítica aos custos do progresso e à fetichização da máquina e da técnica. Além disso, ambos tomam o bonde - meio de transporte que reformulou a mobilidade e os modos de trafegar e viver a cidade - como tema para abordar a complexa, acelerada e importada transformação urbana da então capital do Brasil. Em algumas crônicas de Machado, os animais rurais que povoavam as cenas da cidade carioca são convertidos em protagonistas que, em primeira pessoa, nos contam sobre as sucessivas mudanças implementadas na cidade. Tais transformações contribuíram para tornar obsoletos certos atores sociais e alterar profundamente a paisagem carioca na busca pelo desenvolvimento ancorado numa suposta identidade moderna para o país. Sobre isso, o pesquisador Pedro Duarte de Andrade comenta: “Além de demonstrar a necessidade de dar ao Brasil feições europeias, esses fatos atestam ainda uma outra coisa. Não é por acaso que, em ambos os casos, temos tematizados os meios de transporte. Afinal, eles eram aquilo que andava mais rápido, aquilo que acelerava o tempo ao encurtar os espaços. E quanto mais rápido, mais estaríamos progredindo, mais caminhávamos para o futuro glorioso. Seguindo o lema do positivismo de Comte à moda brasileira, com “ordem e progresso” avançaríamos de modo veloz, tornar-nos-íamos modernos.”

As well as sources from visual culture, Brazilian literature also presents us with the process of the formation of the city of Rio de Janeiro in different literary forms. Names such as Machado de Assis (1839-1908) and Lima Barreto (1881-1922) were fundamental in thinking about the transition from Empire to Republican Brazil. Both of them cariocas, the authors not only have witnessed, but also wrote about this particular moment, at the rise of a project to modernize the city between end of the 19th century and the first decades of the 20th. Each one of them manifested, in their own way, critiques of the beginning of urban reforms in the republican city. Armed with a fine irony, Machado and Barreto told us about the illusory pretension of building a Rio under the aegis of a European developer reality. Between the two, we can see the tone of criticism of the costs of progress and the fetishization of the machine and technique. Besides that, both of them take the trolley – means of transportation that reshaped mobility and ways of traveling and living the city – as a theme to address the complex, accelerated and imported urban transformation of the then capital of Brazil. In some of Machado’s chronicles, the rural animals that populated the scenes of the city of Rio de Janeiro are converted into protagonists who, in the first person, tell us about the successive changes implemented in the city. These transformations have contributed to making certain social actors obsolete and deeply changing the carioca landscape in the search for a development that was anchored in a supposedly modern identity for the country. About that, scholar Pedro Duarte de Andrade comments: “As well as demonstrating the need to give Brazil European features, these facts also attest to something else. It is not a coincidence that, in both cases, means of transportation are themed. After all, they were what moved faster, what sped up time by shortening spaces. And the faster we went, the more we would be progressing, the more we would move towards a glorious future. Following the motto of Comte’s positivism in Brazilian fashion, with “order and progress” we would advance swiftly, we would become modern”.



Informational text block, likely a caption or description of the artwork, located to the right of the large painting.

Ler a história a contrapelo é uma conhecida proposta de ressonâncias políticas e estéticas elaboradas pelo filósofo Walter Benjamin (1892-1940). Tal gesto nos convoca a mirar o passado desviando de uma perspectiva nostálgica ou historicista. Mobilizar o repertório visual de uma época, tendo como bússola as ideias de Benjamin, nos fala sobre deslocar o lugar garantido a certos atores dentro das narrativas hegemônicas. Ao longo desta sala, tal torção poderá ser vista em alguns momentos. O trabalho de Agrippina Roma Manhattan (1997) aponta nessa direção. Tomando como referência um importante pintor para a cultura visual brasileira, Victor Meirelles (1832-1903), a artista opera deslocamentos sociais na cena litorânea, compartilhada entre as suas pinturas e aquelas canonizadas como representações marcantes para a história do país ainda no século XIX. A clássica *Moema*, de Meirelles, derivada do poema “Caramuru”, de Santa Rita Durão, é uma tela que mostra uma indígena morta à beira da praia, epíteto romântico da representação do genocídio indígena no Brasil. A revisão trazida por Agrippina, ao se retratar no lugar desta mulher, exercita uma outra perspectiva capaz de reencenar a história, buscando contá-la à luz do presente e do ponto de vista dos vencidos - e não dos vencedores - nos dando, assim, a chance de revermos o passado criticamente. A violência vivenciada pelos que estão às margens da história oficial comparece, também, no trabalho *A Matança dos Mendigos no Rio Guandú*, de Paulo Pedro Leal (1894-1968). Na beira do rio, figuras apontam para uma cena cruel que se deu em 1965, quando o Serviço de Repressão à Mendicância (SEM) afogou diversas pessoas em situação de rua.

*Reading history against the grain is a well-known proposal with political and aesthetic resonances elaborated by the philosopher Walter Benjamin (1892-1940). This gesture invites us to look at the past in a way that deviates from a nostalgic or historicist perspective. Mobilizing the visual repertoire of an era using Benjamin's ideas as a compass tells us about shifting the place guaranteed to certain actors within hegemonic narratives. Throughout this room, this twist can be seen in several moments. The work of Agrippina Roma Manhattan (1997) points in this direction. Taking as a reference an important painter for Brazilian visual culture, Victor Meirelles (1832-1903), the artist operates social displacements in the coastal scene, which is shared between her paintings and those canonized as striking representations of the country's history in the 19th century. Meirelles' classic *Moema*, derived from the poem “Caramuru” by Santa Rita Durão, is a painting that shows a dead Amerindian woman by the beach, a romantic epithet for the representation of the genocide of indigenous peoples in Brazil. Agrippina's revision, by portraying herself in the place of this woman, exercises another perspective capable of re-enacting history, seeking to tell it in the light of the present and from the point of view of the vanquished — and not the victors — thus giving us the chance to critically review the past. The violence experienced by those on the margins of official history also appears in *A Matança dos Mendigos no Rio Guandú* [The Slaughter of Beggars on the Guandú River], by Paulo Pedro Leal (1894-1968). On the riverbank, figures point to a cruel scene that took place in 1965, when the Serviço de Repressão à Mendicância (SEM) [Mendicancy Repression Service] drowned several homeless people.*



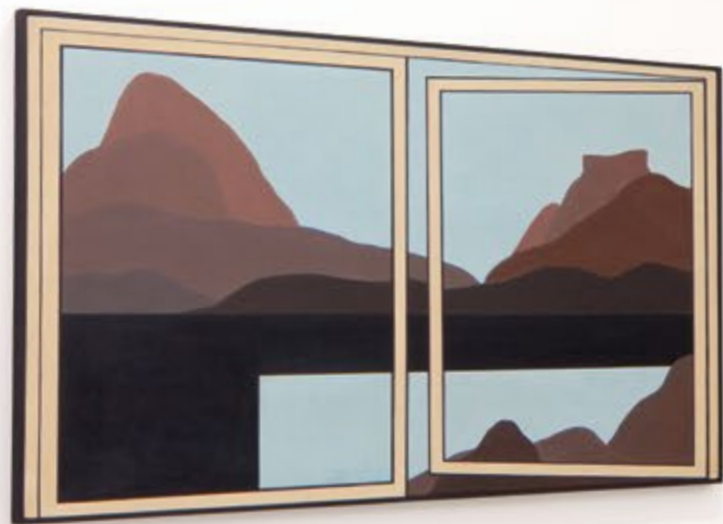
A Proclamação da República, em 1889, deu início a reformas urbanas no Rio tomando as grandes cidades da Europa como modelo. O começo do processo de industrialização planejou a cidade a partir de um novo regime organizacional e temporal, inspirado, sobretudo, na capital francesa, Paris. Construída por um processo de modernização que viria a ressignificar ou apagar as marcas de seu passado, no Rio foram superpostas, de maneiras simbólicas ou mesmo materiais — por meio de aterramentos (Aterro do Flamengo), arrasamento de morros (Castelo), Bota-Abaixo (cortiços do centro do Rio) — as marcas dos distintos períodos de sua formação.

Em algumas das obras aqui reunidas, testemunhamos a acumulação de superfícies, seja por meio da sobreposição de fachadas urbanas em Lucia Laguna (1941) e Lívio Abramo (1903-1933); pela cidade que parece derreter aos nossos olhos, de Ione Saldanha (1919-2001); ou, ainda, pela copresença entre o tempo dos elementos da paisagem natural e os materiais construtivos na obra de Wanda Pimentel (1943-2019). A releitura proposta por Vik Muniz (1961), a partir da obra de Marc Ferrez (1843-1922), também traz consigo um gesto de superposição, promovendo a renovação de uma mesma cena em temporalidades distintas. O concreto e as formas arquitetadas, que se condensam nas propostas de Ivens Machado (1942-2015) e Ana Clara Tito (1993), materializam, por sua vez, a presença física do tempo acumulado nas construções da cidade.

The Proclamation of the Republic in 1889 ushered in urban reforms in Rio, taking the big cities of Europe as a model. The beginning of the industrialization process planned the city based on a new organizational and temporal regime, inspired above all by the French capital, Paris. Built through a modernization process that would come to redefine or erase the traces of its past, in Rio the marks of the different periods of its formation were superimposed in symbolic or even material ways — through land reclamation (Aterro do Flamengo), leveling of hills (Castelo); and Bota-abaiixo (demolition of tenements in downtown Rio).

In some of the works gathered here, we witness the accumulation of surfaces, whether through the overlapping of urban façades in Lucia Laguna (1941) and Lívio Abramo (1903-1933); through the city that seems to melt before our eyes, by Ione Saldanha (1919-2001); or even through the co-presence between the time of natural landscape elements and the constructive materials in the work of Wanda Pimentel (1943-2019). The reinterpretation proposed by Vik Muniz (1961), based on the work of Marc Ferrez (1843-1922), also carries a gesture of superposition, promoting the renewal of the same scene in different temporalities. The concrete and the architected forms, which are condensed in the proposals by Ivens Machado (1942-2015) and Ana Clara Tito (1993), materialize, in turn, the physical presence of time accumulated in the city's buildings.









Ao longo do século XX, as transformações técnicas e produtivas introduzidas no espaço urbano carioca engendraram dinâmicas temporais que não comportavam a lentificação, o devaneio, a celebração ou o vagar como práticas cotidianas. Foi na margem do perímetro urbano, onde o poder público e a mobilidade têm presença seletiva, que formas de resistência associadas às manifestações festivas encontraram sua mais intensa expressão: o carnaval, o cozinhar coletivo, a conversa de vizinhos nas praças, a brincadeira de rua e outras práticas associadas a um uso não “produtivo” das horas.

Assim, a despeito do domínio do tempo útil produtivo, o tempo do dispêndio tem na cidade do Rio um espaço de resistência. A vocação para a festa e o erotismo podem ser vistas na celebração de um baile funk pintado por Malvo (2001) e no beijo entre os rapazes da fotografia de Fernanda Liberti (1994). O Carnaval, evento fundamental da cultura carioca, está presente, por sua vez, nas obras de Alair Gomes (1921-1992), Carlos Vergara (1941), Di Cavalcanti (1897-1976) e Timóteo da Costa (1882-1922). Outro tipo de prática que retoma uma forma afetiva comunitária, cada vez mais rara, aparece no trabalho de Lucas Assumpção (1991), que faz referência ao Dia de São Cosme e Damião e às trocas de doces mobilizadas nesta data comemorativa. A chamada “Pequena África” - um dos principais polos vinculados à cultura festiva da cidade -, surge nos trabalhos de Heitor dos Prazeres (1898-1966) e Sergio Vidal (1945).

No livro “Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro”, o historiador Roberto Moura comenta:

“Com as revoltas negras em Salvador, o fim do tráfico e a Abolição, ocorre uma migração em massa de alforriados para o Rio de Janeiro, onde o vínculo festivo estaria no centro de uma nova configuração social. Foi assim que se estabeleceu uma ‘Pequena África’ na região carioca da Cidade Nova, onde nasceria, a partir dos recém-chegados baianos e as primeiras casas de candomblé, o samba urbano tal como o conhecemos. Da mescla inédita de culturas e povos, nas praças e nos cantos das nações de candomblé, surge uma música cantada e dançada, acompanhada por uma roda de instrumentos de percussão - a “batucada”, nome dado pelos portugueses à festa que representa as origens da capoeira e do samba.”

Throughout the 20th century, the technical and productive transformations introduced into Rio’s urban space engendered temporal dynamics that did not accommodate slowing down, daydreaming, celebrating or wandering as everyday practices. It was on the fringes of the urban perimeter, where public power and mobility have a selective presence, that forms of resistance associated with festive manifestations found their most intense expression: carnival, collective cooking, neighborly conversations in the squares, street games and other practices associated with a non-“productive” use of the hours.

Thus, despite the dominance of productive useful time, the time of expenditure finds space for resistance in the city of Rio. The vocation for partying and eroticism can be seen here in the celebration of a funk party [baile funk] painted by Malvo (2001) and in the kiss between the boys in Fernanda Liberti’s photograph (1994). Carnival, a fundamental event in Rio’s culture, is present in the works of Alair Gomes (1921-1992), Carlos Vergara (1941), Di Cavalcanti (1897-1976), and Timóteo da Costa (1882-1922). Another type of practice that recaptures an affective form of community, which is increasingly rare, appears in Lucas Assumpção’s (1991) work, which refers to the Day of Saints Cosmas and Damian and the exchanges of sweets mobilized on this commemorative date. The so-called “Little Africa” — one of the main hubs linked to the city’s festive culture — appears in the works of Heitor dos Prazeres (1898-1966) and Sergio Vidal (1945).

In the book “Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro” [Aunt Ciata and Little Africa in Rio de Janeiro] historian Roberto Moura comments:

“With the black uprisings in Salvador, the end of the slave trade and Abolition, there was a mass migration of freedmen to Rio de Janeiro, where the festive bond would be at the center of a new social configuration. This is how a ‘Little Africa’ was established in the area of Cidade Nova in Rio de Janeiro, where the urban samba as we know it was born out of the newcomers from Bahia and the first candomblé houses. From the unprecedented blend of cultures and peoples, in the squares and corners of Candomblé nations, a music sung and danced, accompanied by a circle of percussion instruments — the “batucada”, a name given by the Portuguese to the celebration representing the origins of capoeira and samba — emerged.”





RIO, SÉCULO XIX–2024: NOTAS IMAGINÁRIAS SOBRE UMA CIDADE IMAGINADA

Victor Gorgulho

Em um tempo remoto, o dia havia amanhecido como uma gélida manhã de 1894. Estranhamente, aquele poderia ter sido, talvez, qualquer dia de um século depois, em 1994, ou, quem sabe, a paisagem guardaria contornos de uma noite em chiaroscuro nos dias atuais de 2024¹. A passagem dos dias havia se tornado algo impreciso, a composição do espaço e do tempo, no Rio de Janeiro daquela época perdida, havia se transformado em uma matéria amorfa, um pedregulho de cérebro, carne e suor a formar uma montanha, feito o morro do Pão de Açúcar. Este, por sorte, ainda estava ali, intacto.

Aqueles que haviam amanhecido na beira da praia, naquela singular e distópica manhã de um ano incerto, mal tinham limpado suas pálpebras e retinas após a noite de sono e, ao mirar o horizonte, confrontaram-se com o desconcerto. Na boca do mar, aos pés das águas da orla das praias da Guanabara, avistava-se uma vaca – sim, um animal vaca, a vaca, a própria, aquela única, o ser “inominável”, passaram, assim, a chamá-la, instantes depois, mirando de volta, com enigmático e expressivo olhar, o mezzo animal, mezzo humano.

Parte dos cariocas se espantou com aquela visão esdrúxula. Alguns julgavam tratar-se de uma anomalia a pairar na paisagem irretocável do balneário-maravilha; outros puseram-se a suspirar em descrença. Sabiam, estes sim, que o Rio de Janeiro sempre foi uma cidade-ficção, uma paisagem-inventada, propensa a um episódio destes. A vaca era tão real quanto era miragem, ilusão de ótica e concreto armado, animal-produto das narrativas aqui produzidas e resultado de tantas especulações. Era um ser nunca visto e, a um só tempo, já avistado, prometido.

*

As linhas acima, mera elucubração narrativo-lúdica acerca da cidade do Rio de Janeiro, pequeno texto com aspirações fawcettianas², tratam-se apenas de um escrito imperfeito, sentenças aglutinadas de uma espécie do estado das coisas da cidade - objeto sobre o qual aqui nos debruçamos.

O trabalho que as inspira, no primeiro bloco destas “notas imaginárias sobre uma cidade imaginada”, é a foto-performance da artista Laura Lima (1971-), realizada em 1994, em exibição na exposição Rio: a medida da terra, com curadoria de Luisa Duarte, mostra inaugural da Flexa, na cidade – em qual outra mais poderia ser? – do Rio de Janeiro. Na foto, uma vaca é levada à beira-mar e aparece de lado para o oceano, com o Morro Dois Irmãos, ao fundo.

**

¹ As datas não são aleatórias. 1894 até 1994 diz respeito ao arco temporal da exposição.

² Em referência ao músico e escritor brasileiro Fausto Fawcett (1957-).

RIO 19TH CENTURY–2024: IMAGINARY NOTES ON AN IMAGINED CITY

Victor Gorgulho

In a distant time, the day dawned as chilly as a morning in 1894. Strangely, it could have been any day a century later, in 1994, or perhaps the landscape held the outlines of a chiaroscuro night in the present day of 2024. The passage of days had become imprecise; the composition of space and time in the Rio de Janeiro of that lost era had transformed into amorphous matter, a boulder of brain, flesh, and sweat, forming a mountain like Sugarloaf Mountain. Fortunately, this was still there, intact.

Those who had awoken on the beach that singular and dystopian morning of an uncertain year had barely wiped their eyelids and retinas after the night's sleep. Upon looking at the horizon, they were confronted with bewilderment. At the mouth of the sea, at the edge of the waters of Guanabara Bay, there was a cow—yes, a cow, the cow, the only one, the “unnamable” being, as they began to call it moments later, gazing back with an enigmatic and expressive look, half animal, half human.

Some of the Cariocas were astonished by that bizarre sight. Some thought it was an anomaly hovering over the pristine landscape of those marvelous beaches. Others sighed in disbelief. They knew that Rio de Janeiro had, indeed, always been a fictional city, an invented landscape prone to such episodes. The cow was as real as it was a mirage, an optical illusion and reinforced concrete, an animal product of the narratives produced here and the result of much speculation. It was a being never seen before and, at the same time, already sighted, promised.

*

The lines above, a mere narrative-ludic rumination about the city of Rio de Janeiro, a short text with Fawcettian¹ aspirations, are nothing more than an imperfect text, sentences agglutinated into a sort of urban state of affairs—the object upon which we focus here.

The work that inspires them in the first section of these “imaginary notes on an imagined city” is the photo-performance by artist Laura Lima (1971-), created in 1994 and featured in the exhibition Rio: the Measure of Land, curated by Luisa Duarte—Flexa’s inaugural exhibition in Rio de Janeiro (where else?). In the photo, a cow is led to the edge of the sea, positioned sideways to the ocean, with the Dois Irmãos Hill in the background.

**

¹ In reference to the Brazilian musician and writer Fausto Fawcett (1957-).



Obra/descrição:

Vaca (H=c/M=c) 1994.

'Uma vaca da montanha é deslocada até uma praia urbana.
A Vaca permanece no local por tempo determinado'.

Work/description:

Cow (H=c/M=c) 1994.

*'A cow from the mountains is moved to an urban beach.
The cow stays there for a fixed period of time'.*

O texto curatorial da exibição nos alerta desde o princípio: “existem diferentes maneiras de abordar uma cidade por meio da arte”. Assim, na mostra descortina-se, pouco a pouco, diante de seus visitantes, como um polvo a nadar nas águas da Guanabara, cujos tentáculos funcionam como variadas entradas semânticas ou chaves de leitura que nos convidam a adentrar aspectos diversos da formação do Rio, na janela temporal de dois séculos.

A analogia com o polvo não é mero acaso: foi na Baía de Guanabara onde ocorreu o primeiro registro do polvo-pigmeu em águas ocidentais, precisamente, as do Oceano Atlântico. O polvo-pigmeu, até então, habitava apenas regiões insulares. Por aqui, foi encontrado em uma latinha de cerveja – acreditem! Blame it on Rio, diriam os estrangeiros.

Não é de hoje que o Rio de Janeiro é o cartão-postal do Brasil para o mundo e, sabemos, é uma cidade-ímã, capaz de atrair seres para nela fincar base, pisar sua terra, mergulhar fundo em suas águas. O complexo improvável que conjuga o sinuoso relevo rochoso das montanhas, a espremer, entre suas protuberâncias robustas e o mar límpido, uma cidade inventada, fruto da imaginação coletiva que a produziu.

Desde o fim do século XIX e o início do século XX, especialmente, estendendo-se até o presente, o Rio de Janeiro não deixou de ser objeto de desejo das lentes, retinas, pinturas, esculturas e toda a sorte de suportes artísticos capazes de produzir uma imagem que busque ou retratar a exuberância natural da paisagem da cidade, ou, dentre tantas possibilidades, registrar sua cultura singular, suas manifestações artísticas (eruditas e populares – porém, aqui não cabe impor diferenças ou vãs categorizações, afirmaria um bom carioca). Do asfalto ao morro, do mar à mata, da bossa nova ao baile funk, da pintura iconográfica às vanguardas construtivas, chegando às múltiplas possibilidades contemporâneas de abordar o Rio de Janeiro, a arte produziu inúmeras imagens, seja para problematizar a cidade, seja para documentar suas abismais diferenças sociais ou a energia de suas ruas.

Não seria equivocados, para finalizar esta série de pequenas divagações, lembrar do seminal texto “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem”, do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro³.

Nele, o autor retoma, por meio dos escritos do Padre Antônio Vieira, membro das primeiras missões portuguesas com o intuito de colonizar as terras das bandas de cá, a busca do Padre para dividir, com a Coroa Portuguesa, a experiência em nada usual do encontro com os indígenas Tupinambás nos domínios do Rio de Janeiro, cujo território ainda não havia ganhado tal alcunha de batismo.

Ao tentarem catequizar o povo Tupinambá, os jesuítas encontravam sua maior dificuldade na “inconstância” do comportamento assumido por eles. Se, em parte, pareciam sedentos para aprender os ensinamentos jesuíticos, a rapidez com que voltavam a seus antigos costumes era algo assustador.

³ Castro, E. V. de. (1992). O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. Revista De Antropologia, 35, 21-74. Disponível em: [https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.1992.111318]. Acesso em 3 mar. 2024.

The exhibition’s curatorial text warns us from the beginning that “there are different ways to approach a city through art.” As such, the show gradually unfolds before its visitors, like an octopus swimming in the waters of Guanabara, with its tentacles serving as various semantic entries or keys that invite us to explore different aspects of Rio’s development over two centuries.

The analogy with the octopus is not coincidental. The first record of a pygmy octopus in Western waters, specifically the Atlantic Ocean, occurred in Guanabara Bay. The pygmy octopus had previously only inhabited island regions. Here, it was found in a beer can—believe it or not! “Blame it on Rio,” as foreigners would say.

Rio de Janeiro has long been Brazil’s global postcard, known as a magnetic city that draws people to settle, walk its land, and immerse themselves in its waters. It is a unique complex nestled between rugged mountains and the clear sea, creating an invented city shaped by the collective imagination that conceived it.

Since the late 19th century and into the early 20th century, and continuing to the present day, Rio de Janeiro has been a sought-after subject for lenses, canvases, sculptures, and all forms of artistic expression capable of portraying the natural beauty of the city’s landscape or capturing its unique culture—whether erudite or popular (though a true Carioca would never use such distinctions or unnecessary categorizations). From city streets to hills, sea to forests, from bossa nova to baile funk, and from traditional painting to avant-garde movements, art has produced countless images to explore and document Rio’s complexities, from social disparities to the energy of its streets.

*To wrap up this series of brief musings, it would be appropriate to recall the seminal essay *The Inconstancy of the Indian Soul* by Eduardo Viveiros de Castro². Through the writings of Father Antônio Vieira, a member of the early Portuguese missions to colonize these lands, the anthropologist revisits the priest’s effort to convey to the Portuguese Crown the extraordinary experience of encountering the Tupinambá Indigenous people in what is now the Rio de Janeiro region, which at that time had not yet been named.*

In their attempts to catechize the Tupinambá people, the Jesuits’ greatest challenge was the ‘inconstancy’ of the Indigenous people’s behavior. While some seemed eager to embrace Jesuit teachings, the speed with which they returned to their old customs was alarming.

The practice of cannibalism, characteristic of the Tupinambá ethnicity, was prohibited—a triumph tinged with bitterness for the Jesuits who arrived and continued arriving, asserting dominance over the Guanabara lands. Here, everything was consumed, regurgitated, and transformed, as we understand it. Yet those distant men from foreign lands, with sour faces in their opulent attire amidst the tropical heat, were unaware of what History had in store for them...

The arrogance of these fetid men—one can only imagine the odor they exuded upon arriving in our lands, after months enclosed in caravels, sailing the unknown ocean that still radically separates us—did not allow them to engage in fruitful exercises of fierce imagination.

² Eduardo Viveiro De Castro. *The Inconstancy of the Indian Soul – The Encounter of Catholics and Cannibals in Sixteenth-Century Brazil: The Encounter of Catholics and Cannibals in 16-Century Brazil*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

A prática da antropofagia, típica da etnia Tupinambá, tornou-se proibida, em triunfante e amarga vitória dos jesuítas que aportaram e seguiram a chegar, dominando os perímetros das terras da Guanabara. Aqui, tudo devora-se, regurgita-se, transforma-se, sabemos nós, mas distantes estavam de saber os homens vindouros das terras de lá, brancos-azedos a vestirem opulentas vestes no calor dos trópicos. Ah, mal sabiam o que a História iria lhes guardar...

A arrogância de tais homens fétidos (não é preciso recorrer a relatos históricos para imaginar o odor que exalavam ao chegarem em nossas terras, após meses enfiados em caravelas no desconhecido oceano que ainda encontra-se a nos separar, radicalmente) não lhes permitiria empreender exercícios fecundos de imaginação feroz. Não seriam eles capazes de prever a cidade-imaginada que viria a formar-se, edificar-se em samba, sacro e sexo, pura e maliciosa, paraíso tropical a dar voltas e voltas, a torcer o espaço-tempo, de modo a turvar nossas visões.

Talvez a vaca que despontou no horizonte, feito um holograma dos campos profundos de cidades outras, dos pastos e matas do estado homônimo à sua capital, fosse uma visão anterior, mesmo ao século XIX, e um tanto distante, assim, dos dias atuais. Seria a vaca um vórtex? Um anúncio divino, uma profecia e um pastiche, um portal e uma estrada, buscando conosco comunicar-se em silêncio meditativo ao som das ondas do mar?

Quem entender o seu recado, lambuzar-se-á.

They could not foresee the imagined city that would come to form, built on samba, sacredness, and sensuality—a pure and mischievous tropical paradise, twisting space-time to blur our visions.

Perhaps the cow that emerged on the horizon, resembling a hologram from distant fields of other cities, pastures, and forests in the state named after its capital, was a vision predating even the 19th century and somewhat removed from today. Could the cow be a vortex: a divine proclamation, prophecy, and pastiche, a portal and a path silently seeking to communicate with us amidst the sound of the ocean waves?

Those who understand its message will be smeared with it.

Glauco Rodrigues

Poluição, da série Guia turístico do Rio, 1972

óleo sobre aglomerado de madeira

60 × 73 cm

PÁGINAS 56-57 (esq. para a dir.)

Ione Saldanha

Sem título, [Dec. 1960]

óleo sobre tela

54 × 76 cm

Lívio Abramo

Botânico, 1953

xilogravura sobre papel

25 × 21 cm

Lívio Abramo

Rio, 1954

xilogravura sobre papel

25 × 21 cm

Lucia Laguna

Paisagem nº70, 2014

óleo sobre tela

130 × 130 cm

PÁGINAS 58-59 (esq. para a dir.)

Wanda Pimentel

Montanhas do Rio (Dois Irmãos, Gávea e Pedra Bonita) nº10, 1987

acrílica sobre tela

80 × 110 cm

Oswaldo Goeldi

Eclipse, s.d.

xilogravura sobre papel

29 × 36 cm

Crédito: Projeto Goeldi

Vik Muniz

18.300 Jardas (Baia de Guanabara, Depois de Marc Ferrez), 1996

gelatina e prata

70,1 × 84,1 cm

Ivens Machado

Sem título, s.d.

concreto, telha, pedra e ferro

110 × 130 × 70 cm

PÁGINAS 60-61 (esq. para a dir.)

Arthur Timótheo da Costa

O dia seguinte, 1913

óleo sobre tela

158 × 210 cm

Di Cavalcanti

Pierrô, [d. 1930]

óleo sobre tela

56 × 46 cm

© Di Cavalcanti/ AUTVIS, Brasil, 2024.

Sérgio Vidal

Bilhar, 1993

óleo sobre tela

30 × 50 cm

Heitor dos Prazeres

Sem título, s.d.

óleo sobre tela

50 × 61 cm

Lucas Assumpção

Ensaio para Ibeji e seus doces, 2021

Crochê em papel

23 × 13 cm

PÁGINAS 62-63 (esq. para a dir.)

Malvo

Baile do Santo Amaro, 2023

acrílica sobre tela

40 × 30 cm

Alair Gomes

Sem título, da série Carnaval, [Déc. 1970]

Impressão pigmentada (Canon Lucia Pró) sobre papel

Hahnemühle Photo Rag Baryta

40 × 30 cm

PÁGINAS 66-67 (esq. para a dir.)

Fernanda Liberti

O beijo, 2021

fotografia analógica

67 × 100 cm

Carlos Vergara

Cacique de Ramos, da série Carnaval, 1972

impressão em metacrilato

60 × 180 cm

Rafael Alonso

Transe, 2023

acrílica sobre compensado de madeira

40 × 33 cm

Panmela Castro

Saudade, 2022

óleo sobre tela

50 × 130 cm

PÁGINAS 68-69 (esq. para a dir.)

Ana Hortides

Caquinhos, da série Casa 15, 2023

concreto e cerâmica

122 × 12 × 7 cm

Marcia Falcão

Encontro ecumênico, 2022

óleo sobre tela

120,5 × 160 cm

Cildo Meireles

Inserções em circuitos ideológicos, 2019

carimbo sobre dinheiro

6,4 × 12,4 cm

Carlos Zilio

Cuidado, 1973

acrílica sobre tela

140 × 210 cm

Allan Pinheiro

Papel achado na rua, 2024

aquarela sobre tecido

40 × 40 cm

Antonio Dias

Sem título, 1967

acrílica sobre tela e madeira

66,5 × 60 cm

@Antonio Dias Archive.

Victor Arruda

Homenagem a Joaquim Torres Garcia no quadragésimo

aniversário de sua morte, 1989

acrílica sobre tela

46 × 55 cm

CONTRACAPA

Hélio Oiticica

Metaesquema, 1958

guache sobre papel

43 × 39 cm

Rio: a medida da terra

Créditos fotográficos

Eduardo Ortega

pp. 28, 32

Créditos

Gabi Carrera

pp. 10, 14, 52, Contracapa

Créditos

Giovanna Lanna

Capa e pp. 18, 26

Créditos

Jaime Acioli

pp. 22, 42, 46, 48, 58

Créditos

Vicente de Mello

pp. 4, 6, 38, 50, 56

Todos os esforços foram feitos para identificar os detentores dos direitos autorais das imagens aqui reproduzidas.

Eventuais falhas ou omissões serão corrigidas em futuras edições.

Every effort has been made to identify the copyright holders of the images reproduced here.

Any flaws or omissions will be corrected in future editions.

AGRADECIMENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

Adriana Varejão
A Gentil Carioca
Agrade Camiz
Agrippina Roma Manhattan
Alberto Eigier
Alfredo Turbay Neto
Allan Pinheiro
Allan Weber
Almeida & Dale
Ana Clara Tito
Ana Hortides
Ana Luiza Fonseca
André Moraes
Andrea Dellal
Anisio Couto
Antonio Claudio Carvalho
Antonio José Carneiro
Athena
Beatriz Milhazes
Beatriz Resende
Beny Palatnik
Camila Yunes Guarita
Carlos Vergara
Carlos Zilio
Casa Triângulo
Cildo Meireles
Clare Andrews
Daniel Steegmann
Danielian Galeria
Denilson Baniwa
Denise Milfont
Erika Benincasa
Fabiano Ribeiro Doyle
Fabio Settimi
Fernanda Liberti
Fersen Lambranh
Fred Coelho
Frederico Morais
Galatea
Galeria Cavallo
Galeria Estação
Galeria Marco Zero
Galeria Marília Razuk
Galeria Sílvia Cintra + Box 4

Guy Dellal
Heitor dos Prazeres Filho
Heitor Martins
Instituto Tunga
Jaime Vilaseca
João Vergara
Jonas Arrabal
José Amaro Pinto Ramos
Laercio Redondo
Laura Dias Leite
Laura Lima
Lucas Assumpção
Lucia Laguna
Luis Abramo
Luisa Strina
Luiz Zerbini
Malvo
Marcia Falcão
Marcos Chaves
Mari Stockler
Mendes Wood DM
Millan
Nara Roesler
Noemia Buarque de Hollanda
Panmela Castro
Pedro Abramo
Pedro Caetano Eboli
Pedro Corrêa do Lago
Portas Vilaseca Galeria
Projeto Hélio Oiticica
Rafael Alonso
Rafael Moraes
Rafael Peixoto
Rede NAMI
Ronaldo César Coelho
Rosana Paulino
Sérgio Vidal
Simone Klabin
Stefania Paiva
Thiago Colares
Victor Arruda
Vik Muniz
Zé Tepecino

CURADORIA / CURATORSHIP

Luisa Duarte

ASSISTÊNCIA DE CURADORIA / CURATORIAL ASSISTANCE

Lucas Alberto

PROJETO EXPOGRÁFICO / EXHIBITION DESIGN

Alvaro Razuk Arquitetura

PROJETO GRÁFICO / GRAPHIC PROJECT

Concepção geral / General concept

Giovanni Bianco

Coordenação gráfica / Graphic coordination

Cecilia Wagner

PRODUÇÃO GRÁFICA / GRAPHIC PRODUCTION

Amauri Souza

CENOTÉCNICO / SET DESIGN

Camuflagem

ILUMINAÇÃO / LIGHTING

Juliana Pongitor

Ricardo Heder

MONTAGEM / ART HANDLING

Diego Marques

Guilherme Siqueira

Jon Yabeta

Patrick Guimaraes

FOTOGRAFIA / PHOTOGRAPHY

Jaime Acioli

Giovanna Lanna

Vicente de Mello

Gabi Carrera

Eduardo Ortega

ASSESSORIA DE IMPRENSA / PRESS RELATIONS

Factoria comunicação

REVISÃO / PROOFREADING

Ivania Valin

TRADUÇÃO / TRANSLATION

Adriana Francisco

Fernanda Morse

Julia de Souza

FLEXA

DIRETOR / SÓCIO

DIRECTOR / PARTNER

Pedro Buarque

DIRETORA ARTÍSTICA / SÓCIA

ARTISTIC DIRECTOR / PARTNER

Luisa Duarte

DIRETORA COMERCIAL / SÓCIA

COMMERCIAL DIRECTOR / PARTNER

Maria Ferro

SÓCIO / PARTNER

Antônio Almeida

SÓCIO / PARTNER

Carlos Dale

DIRETOR OPERACIONAL / CHIEF OPERATING OFFICER

Igor Goulenko

ACERVO / COLLECTION

Alice Tischer

COMUNICAÇÃO / COMMUNICATION

Carolina Lopes

PESQUISA / RESEARCH

Thiago Fernandes

ASSISTÊNCIA CURATORIAL / CURATORIAL ASSISTANCE

Pedro Caetano Eboli

PRODUÇÃO / PRODUCTION

Gabriela Mexias

VENDAS / SALES

Luiz Zampar

ASSISTENTE DE VENDAS / SALES ASSISTANCE

Nina Kleinman

MANUTENÇÃO / MAINTENANCE

Genival da Silva

Marcinei de Andrade Martins

Rogério Andrade Sabatine

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

Rio: a medida da terra / Luisa Duarte; organização Luisa Duarte Rio de Janeiro: Flexa Galeria, 2024.

Edição bilíngue: português/inglês

Vários colaboradores.

ISBN 978-65-983976-0-9

1. Artes: Catálogos de exposições 700.74

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

Este catálogo foi impresso em Couché Fosco 300g/m² (capa) e Couché Fosco 170g/m² (miolo) em julho de 2024 pela Ipsis



+55 21 3170 2327
flexa@flexagaleria.com

Rua Dias Ferreira, 214 - Leblon
22431-050 - Rio de Janeiro - Brasil
flexagaleria.com | @flexa.galeria