

FLEXA

UM OLHAR AFETIVO PARA A ARTE BRASILEIRA: LUIZ BUARQUE DE HOLLANDA

30



UM OLHAR AFETIVO PARA A ARTE BRASILEIRA: Luiz Buarque de Hollanda

UM OLHAR AFETIVO PARA A ARTE BRASILEIRA: Luiz Buarque de Hollanda

[An Affective Take on Brazilian Art:
Luiz Buarque de Hollanda]

FELIPE SCOVINO
CURADORIA [CURATED BY]

DANIELA THOMAS
EXPOGRAFIA [EXHIBITION DESIGN BY]

Coleção Flexa
[Flexa Collection]

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

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

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

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

Capa [Cover]

Raymundo Colares

Objeto ônibus [Bus object], 1968

Segunda Capa [Second cover]

Arthur Timótheo da Costa

Carnaval [Carnival], 1913

Alberto da Veiga Guignard

Alvim Corrêa

Amilcar de Castro

Antonio Dias

Arthur Timótheo da Costa

Artur Barrio

Augusto Rodrigues Duarte

Bajado

Belmiro de Almeida

Carlos Vergara

Carlos Zilio

Chico da Silva

Cildo Meireles

Eduardo Sued

Eliseu Visconti

G.T.O

Giovanni Castagneto

Gustavo Dall'Ara

H.N.

Hélio Melo

Hélio Oiticica

Iberê Camargo

Iole de Freitas

Jac Leirner

J. Carlos

José Antônio da Silva

José Pancetti

Karl Ernest Papf

Lygia Clark

Lygia Pape

Luis Soares

Luiz Alphonsus

Milton Dacosta

Mira Schendel

Nicolas-Antoine Taunay

Nicolina Vaz de Assis

Oswaldo Goeldi

Paulo Pedro Leal

Raymundo Colares

Roberto Magalhães

Rubens Gerchman

Rodolfo Chambelland

Sergio Camargo

Tunga

Waltercio Caldas

MEU DOCE RIO

Amiz,
O Homem + amado
do mundo —
dada
(por mim e logreiros...)



Lygia Clark
Composição [Composition], 1952

UM OLHAR AFETIVO PARA A ARTE BRASILEIRA: LUIZ BUARQUE DE HOLLANDA

Felipe Scovino

Em meados dos anos 1960, Luiz Buarque de Hollanda (1939-1999) estava em um ônibus passando por Copacabana quando avistou, pela janela, uma pintura abstrata exposta em uma loja de antiquários. Não teve dúvida: desceu do transporte coletivo, fez uma oferta e, assim, deu início à sua coleção com *Composição* (1952), uma das primeiras obras de Lygia Clark (1920-1988). A partir desse momento, nascia uma relação de profunda admiração que evoluiria para o campo da convivência e do afeto.

A história da primeira obra adquirida por Luiz sintetiza o olhar afetivo e pioneiro que ele dedicou à arte brasileira, seja em sua trajetória como colecionador, seja na breve, porém intensa, experiência como galerista. Esse aspecto permanece evidente ao lembrarmos que a sua galeria, em parceria com Paulo Bittencourt (1944-1996), foi uma das primeiras, ainda na década de 1970, a abrir espaço para artistas que davam os primeiros passos de suas carreiras e que, posteriormente, alcançariam reconhecimento.

A galeria da qual foi sócio com Bittencourt, ativa entre 1973 e 1978, foi inovadora ao integrar artistas de diferentes gerações e construir um ambiente acolhedor e próximo aos criadores. Sua imagem e legado estão, por isso, associados ao campo do afeto e do conhecimento. O espaço não apenas abriu caminho para uma nova geração de artistas que investigava os meios e modos de produção do objeto, como Antonio Dias (1944-2018), Carlos Vergara (1941-), Carlos Zilio (1944-), Cildo Meireles (1948-), Iole de Freitas (1945-), Luiz Alphonsus (1948-), Rubens Gerchman (1942-2008), Thereza Simões (1941-), Tunga (1952-2016) e Waltercio Caldas (1946-), mas também acolheu artistas ligados à geração anterior, como Lygia Clark, Sergio Camargo (1930-1990) e Mira Schendel (1919-1988). Obras do século XIX foram temas de diversas exposições aumentando o raio de investigação da galeria. Além disso, foram organizadas de forma igualmente audaciosa, mostras dedicadas, por exemplo, a obras pré-incaicas e ícones russos.

A exposição atual, *Um olhar afetivo para a arte brasileira: Luiz Buarque de Hollanda*, adota um ritmo não linear, aproximando conceitos e temas sem a preocupação com a cronologia das obras, refletindo o modo como Luiz Buarque de Hollanda se relacionava com a produção artística. Com cerca de 150 trabalhos de sua coleção ou provenientes das exposições promovidas pela galeria nos anos 1970, a mostra está dividida em quatro núcleos. São eles: *Corpo partido; Aproximações improváveis: o retrato entre o social e o libidinoso; Paisagem: do encantamento à hostilidade; e Linguagens construtivas e desdobramentos disruptivos*. A exposição inclui ainda documentos como impressos, pôsteres, cartazes, convites e críticas da antiga galeria, oferecendo uma contextualização para a memória de um período em que se desenhava a formação de um circuito de arte consistente no Brasil.

**

A proximidade de Luiz com artistas, escritores, intelectuais e cineastas (particularmente do Cinema Novo) singulariza-se no icônico réveillon de 1968, realizado em sua casa, localizada na rua Presidente Carlos Luz, número 12, no bairro Jardim Botânico. A festa foi marcada pelo clima de resistência à ditadura civil-militar e pela ruptura com padrões moralistas de comportamento.

Essa mesma casa marcaria o início de uma etapa singular na história de Luiz. Ali, ele instalou, junto a Bittencourt, a galeria que levaria seus nomes. Na edificação projetada por José Zanine Caldas (1919-2001), foram realizadas exposições, performances e sessões de apresentação de audiovisuais. A casa/galeria tornou-se um espaço de convívio e reflexão, reunindo artistas, colaboradores e público interessado em debater o cenário das artes.

Uma mostra de Jean-Baptiste Debret (1768-1848), realizada em 1973, destacou-se em meio a uma programação que também privilegiava a produção contemporânea e investigava novas possibilidades para a condição do objeto de arte. Essa exposição é um exemplo do olhar aguçado e interrogativo da galeria. A mostra não apenas apresentou as icônicas aquarelas de paisagens sociais do artista francês, mas também revelou obras pouco conhecidas, como os desenhos de insetos. A trama fora do lugar-comum é representativa da qualidade da visão de Luiz, que buscamos investigar com a presente exposição.

As escolhas de Luiz, que assumiu o lugar de pensar conceitualmente a galeria, não se baseavam em períodos cronológicos específicos, mas em diálogos consistentes, priorizando

temas que pudessem ser aproximados. Assim, a galeria – e, por extensão, a coleção particular de Luiz – provocava debates e reflexões sobre produções de artistas que, para uma parcela do mercado e do público, encontravam-se deslocadas.

É importante lembrar que, naquele momento, a arte moderna brasileira era tema de diversas exposições, objeto de desejo em leilões e protagonista tanto comercial quanto institucionalmente. A galeria, no entanto, parecia ir na contramão dessa tendência: investia nos chamados artistas viajantes do século XIX, mas também em uma geração que ainda buscava reconhecimento e enfrentava poucas oportunidades para expor seus trabalhos de maneira mais ampla.

Um dado sintomático é a rara presença de obras modernistas na coleção de Luiz. Uma das poucas exceções, identificada no processo de pesquisa para a exposição, é um conjunto de desenhos de Tarsila do Amaral (1886-1973), trocados com Iole de Freitas por uma obra da própria artista. Luiz estava interessado em propor novas possibilidades para se pensar o Brasil por meio da arte, o que o levou a aproximar os paisagistas do século XIX da produção contemporânea, deixando o modernismo à margem, mesmo consciente de sua importância. Essa escolha representava uma maneira de imaginar a história da arte brasileira, provocando mudanças, atritos e outras possibilidades narrativas a partir de dois grupos que, em certa medida, permaneciam deslocados do mercado e da historiografia tradicional.

Como afirmou Waltercio Caldas sobre Luiz, em depoimento para a pesquisa deste projeto¹, as exposições que organizou e sua coleção foram produzidas “em uma época em que tudo estava por fazer”. O artista não se refere apenas ao fato de Luiz ter acompanhado de perto, como amigo, colaborador e colecionador, a jovem geração de artistas visuais brasileiros que emergia no final dos anos 1960 – e tensionava questões como a objetualidade em um mercado ainda pouco receptivo a experimentações –, mas também a história da arte no Brasil, que ainda precisava ser revisitada, pensada e ter suas reflexões postas em circulação.

O próprio Waltercio realizou na galeria, em junho de 1974, a icônica exposição *Narrativas*, lembrada até hoje por muitos que frequentaram aquele espaço. Na ocasião, ele pintou de preto as paredes da galeria – na verdade, um anexo da casa transformado em espaço expositivo. A ousada expografia, incentivada pelos galeristas, e o local um tanto improvisado para a realização da mostra evidenciam a vontade implacável e obstinada de Luiz em provocar novas perspectivas sobre a arte brasileira.

¹ Ao longo do processo de pesquisa, em 2024, foram entrevistados: Afonso Henrique Costa, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Cildo Meireles, Heloisa Teixeira, Iole de Freitas, Jayme Buarque de Hollanda, Jones Bergamin, Luciano Figueiredo, Luiz Alphonsus, Marisa Monte, Max Perlingeiro, Noêmia Buarque de Hollanda, Paulo Sergio Duarte, Vanda Klabin e Waltercio Caldas. Também foi consultado o crítico de arte Ronaldo Brito. A equipe de pesquisa foi composta por Lula Buarque de Hollanda, Pedro Buarque de Hollanda, Fernanda Lopes, Eduardo Binato, Mariana Correa e o autor.



Vistas da exposição [Views of the exhibition]
Waltercio Caldas: *Narrativas*, 1974 (Fotografia de [Photo by] Franklin Correa)

Era inimaginável, naquele contexto, que uma galeria sediada no Rio de Janeiro e com pretensões comerciais ousasse propor um projeto tão audacioso. Os desenhos, exibidos em uma sala escura e com luz focal, circundavam a réplica de uma pequena múmia deitada em seu sarcófago, protegida por uma caixa de vidro. Como aponta Ronaldo Brito (1974, p. 20) em crítica publicada no jornal *Opinião* sobre a exposição:

O que está em questão é o labirinto onde vive o homem e o seu esforço para encontrar a saída. O verdadeiro tema de *Narrativas* parece ser assim a história da inteligência às voltas com problemas aparentemente sem respostas (o enigma da pirâmide é uma velha metáfora dessa história): um dos desenhos representa uma múmia executando um plano para livrar-se das ataduras que a envolvem.

Em maio de 1975, Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt transferiram a galeria para uma casa na Rua das Palmeiras, número 19, em Botafogo. Durante pouco mais de três anos, a galeria, agora mais bem estruturada do que no endereço anterior, apresentou um painel heterogêneo de exposições. Sem abandonar os modernos, como J. Carlos (1884-1950) e Antonio Bandeira (1922-1967), também abriu espaço a artistas com pouco treinamento artístico formal, como foi o caso de Bajado (1912-1996).

A galeria não se limitava a organizar exposições, mas também promovia debates, mesas-redondas e cursos. Eventualmente, produzia pequenas brochuras e até livros, além de apresentar filmes de artistas e performances, incluindo nomes internacionais, como Alberto Ribas (1938-1984) e Hervé Fischer (1941-). Naquele momento, o espaço representava algo muito maior do que uma simples relação comercial no campo das artes, sendo um local de debate sobre história da arte, receptivo ao novo.

Por ter o colecionismo como compulsão, Luiz chegou, muitas vezes, a adquirir obras que não eram vendidas nas exposições da galeria. Ele tinha predileção pela arte brasileira, o que pode ser expresso em uma pintura de Agostinho José da Mota (1824-1878), datada entre 1850 e 1860, que o acompanhou por boa parte da sua vida. A tela, que documentava a cena de uma refeição à mesa, retratava também outra paixão de Luiz: sua volúpia pela comida. Seu olhar era, ainda, astucioso, como se pode comprovar pela aquisição de uma pintura inicial de Antonio Dias, de 1962, que explora a ambientação do cangaço e a predisposição do artista em trabalhar com arquétipos, já naquele momento, como sexualidade e violência, que se tornariam elementos definidores de sua trajetória.

A coleção de Luiz, assim como a imensa maioria dos artistas que participaram de exposições na galeria, era composta, principalmente, por brasileiros, o que representava uma forma de demonstrar a potência e a amplitude da história da arte produzida no país. Mesclar artistas

iniciantes com aqueles já estabelecidos, evocar signos políticos e confrontar tempos e temas: todos esses aspectos se entrelaçavam nas suas seleções.

Convém destacar o grande número de obras, inclusive as iniciais, de artistas como Antonio Dias, Cildo Meireles e Waltercio Caldas, adquiridas por Luiz. Mais do que isso: a galeria avançava sobre modos de ver e pensar a arte, e o olhar obstinado e inquietante de Luiz se destacava ao provocar aproximações entre artistas de distintas gerações. Por exemplo, em setembro de 1975, a galeria apresentou uma mostra com obras de Antonio Bandeira, Antonio Dias, Lygia Clark, Mira Schendel e Sergio Camargo, entre outros. Nesse caso, ao menos três gerações de artistas tiveram suas poéticas associadas e colocadas em disputa. Em certa medida, esse seria o trabalho esperado de um museu, e não de uma galeria.

A galeria, como mencionado, não se limitava à exposição propriamente dita, mas também se constituiu como um programa – uma atitude inovadora para a época. Embora nem sempre isso fosse possível, houve na história da galeria a publicação de brochuras, livros e a realização de cursos, como o de arte colonial no Brasil, ministrado por Orlandino Fernandes (1926-1987), ex-diretor do Museu da Inconfidência, em setembro de 1975. As performances de Alberto Ribas, no mesmo ano, altamente noticiadas pela imprensa, refletiram a pluralidade do espaço. Ao longo de três dias, o artista argentino apresentou uma série de performances articulando dança e artes visuais, recebendo a alcunha de “experimental” (Bittencourt, 1976).

No mesmo período, Luiz Alphonsus apresentou o audiovisual *Natureza* e o *Super-8 Rio de Janeiro*, sendo este último também exibido na IX Bienal de Paris, em 1975 (Pontual, 1975). Esses aspectos evidenciam que a venda do objeto não era uma prioridade na galeria, e que a pluralidade de linguagens era algo que estimulava o galerista. Fora dos padrões de uma galeria comercial, a de Luiz e Paulo apresentava uma característica experimental ao público, com a exibição de filmes de artistas, por exemplo.

Além disso, artistas populares, como J. Carlos, e outros marginais aos olhares conservadores da historiografia da arte, como Alvim Corrêa (1876-1910) e Hélio Melo (1926-2001), também foram reunidos em sua coleção. Eram essas conexões, aparentemente improváveis, que interessavam a Luiz, um erudito e visionário.

É certo que a galeria tinha um “par institucional”, por assim dizer, que era a Área Experimental (Lopes, 2013), uma sala, espaço ou programa que existiu entre 1975 e 1978, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio). Sua agenda priorizava mostras de jovens artistas brasileiros que não mantinham relações diretas com meios, suportes e linguagens tradicionais, o que encontrava eco nas diretrizes da galeria e, especialmente, no espírito inventivo de Luiz. O MAM Rio constituía um programa de exposições que adotava o risco e o



Alvim Corrêa
Sem título [Untitled], déc 1900 [1900's]



Hélio Melo
Sem título [Untitled], 1986

experimental como estratégias para promover um campo ampliado de possibilidades acerca da ideia de objeto. Na Área Experimental, exibiram seus trabalhos Emil Forman (1954–1983), Cildo Meireles, Carlos Zilio, Waltercio Caldas e Luiz Alphonsus, entre outros artistas que também participaram de mostras na galeria. Em algumas ocasiões, as duas exposições ocorreram simultaneamente, como no caso de Sergio Camargo, ou com uma diferença de semanas ou meses.

Após o fechamento da galeria, em 1978, Luiz voltou-se exclusivamente ao ofício da advocacia e dedicou-se com mais afinco à sua coleção. A amizade com os artistas e sua paixão pela arte se manifestaram, também, em sua generosidade ao produzir edições de obras muito especiais. Em 1975, a galeria viabilizou um livro de artista de Mira Schendel e o disco *Sal sem carne*², de Cildo Meireles. Luiz esteve diretamente envolvido ainda na elaboração de livros fundamentais na história da arte brasileira. Em 1975, tomou a iniciativa, ao lado do editor Marcos Antonio Marcondes, de encomendar ao crítico Ronaldo Brito a elaboração de um texto sobre a produção neoconcreta. Essa ideia resultaria, dez anos depois, na publicação do livro *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, editado pela Funarte. Além disso, Luiz participou da edição do *Livro-obra*, de Lygia Clark, em 1984³, e da pesquisa, realizada em parceria com Noêmia Buarque de Hollanda, para a exposição e o catálogo da retrospectiva da artista, que começou em 1997 na Fundación Tàpies e circulou por cinco países.

No final dos anos 1970 e começo da década seguinte, Luiz tornou-se paciente de Lygia Clark na terapia que ela chamou de *Estruturação do Self*. Clark atendia em sua casa/ateliê/consultório pessoas interessadas em participar da terapia com os *Objetos Relacionais*. Porém, apesar da procura, era a própria Lygia quem selecionava os pacientes ou clientes. Segundo ela (Clark, 1980, p. 55),

O corpo se “apropria” de toques, de contatos, [...] de acidentes dolorosos que o atingem, [...] num processo de metabolização simbólica que vem a constituir o ego. [E] em meu trabalho aflora a “memória do corpo”, [pois] as sensações são trazidas, revividas e transformadas no local do corpo, através do *Objeto relacional* ou do toque direto de minhas mãos.

² O disco é constituído por oito canais: quatro ligados à cultura portuguesa e quatro ligados à cultura indígena. “Há no trabalho a gravação da festa do Divino Padre Eterno, em Trindade, e uma gravação que é uma espécie de terceira margem do rio, num acampamento em São Cottolengo, que é uma das duas ou três maiores romarias do Brasil. Há [ainda] uma entrevista com Zé Nem, indígena Xerente, cuja história remete ao *Zero cruzeiro*, outra entrevista com um sertanista e, finalmente, uma terceira entrevista com indígenas Kaiapós. O disco foi feito de uma forma onde, em um dos canais, há a possibilidade de se mixar o discurso dos ‘brancos’ e dos ‘indígenas.’” (Meireles apud Scovino, 2009, p. 259-260).

³ *Livro-obra*, realizado em 1964, editado por Luciano Figueiredo e Ana Maria Araújo, em uma tiragem limitada de 24 exemplares. Foi lançado em dezembro de 1984 durante exposição individual da artista na Galeria Paulo Klabin, no Rio de Janeiro (Borja-Villel, 1999, p. 356-357).

Ao longo das sessões, deitado em um colchão, Luiz compartilhava com Lygia seus relatos, que, por sua vez, serviam como argumentos para o uso dos *Objetos Relacionais*. Esses objetos incluíam almofadas, pedras, itens confeccionados com meias-calças, cobertores, sementes, sacos plásticos cheios de ar ou areia, entre outros. O *Objeto Relacional*, em contato com o corpo, como se cobrisse ou preenchesse um vazio existencial, “faz emergir, por suas qualidades físicas, a memória afetiva trazendo experiências que a memória verbal não consegue detectar” (Clark, 1980, p. 55). O vínculo de Luiz com a artista foi além da pura admiração por sua prática artística e terapêutica, e se tornaram grandes amigos.

Luiz teve um papel significativo também na organização da obra de outro amigo, Hélio Oiticica (1937-1980). Em uma época em que o trabalho do artista não tinha o reconhecimento comercial que tem hoje, Luiz adquiriu, incentivou e difundiu suas criações. Enquanto o artista morava em Nova York, na década de 1970, os dois mantiveram uma intensa troca de cartas que refletia sua amizade e parceria intelectual. A proximidade entre eles era tanta que, em 1974, Oiticica propôs realizar no jardim da casa de Luiz uma proposição intitulada *Bosta get lost*, embora o projeto nunca se tenha concretizado. A proposta envolvia a exploração do jardim pelo público que, despido, seria envolto em toalhas. A deambulação aconteceria ao som de canções dos Rolling Stones, oferecendo ainda a possibilidade de dançar, vestir roupas de banho previamente escolhidas, alimentar-se de frutas e fazer uso de drogas. Uma síntese do pensamento da contracultura e uma resposta direta ao moralismo burguês da sociedade.

Na década de 1970, uma época em que o mercado de arte no Rio de Janeiro era substancialmente marcado pela questão moderna, a nova geração de artistas encontrou em Luiz uma figura capaz de acolher diferentes linguagens, tempos e origens. A galeria, localizada então no Jardim Botânico, era muito mais do que um empreendimento comercial, mas um espaço de convívio, troca, pertencimento e debate sobre arte, sob uma perspectiva incomum para os meios da época. Talvez o fato de ter começado em uma casa já sugerisse a atmosfera de acolhimento que marcaria a galeria.

Outro exemplo desse mapa heterogêneo, conceitual e, por que não, curatorial da galeria foi a exposição *Um século de pintura no Brasil: alguns mestres da figura*, realizada em 1976. Nela, era possível ver obras de Eliseu Visconti (1866-1944) ao lado das de Milton Dacosta (1915-1988), ou de Roberto Magalhães (1940-) próximas às de Décio Villares (1854-1931). *Índia Canelas* (1962), de Djanira (1914-1979), e *Mulata com frutos* (1940), de Jorge de Lima (1893-1953), presentes na mesma mostra, já revelavam o olhar de Luiz para a trama das subalternidades, mas como afirmação de sua altivez, potência e presença na sociedade, e não como lamento.

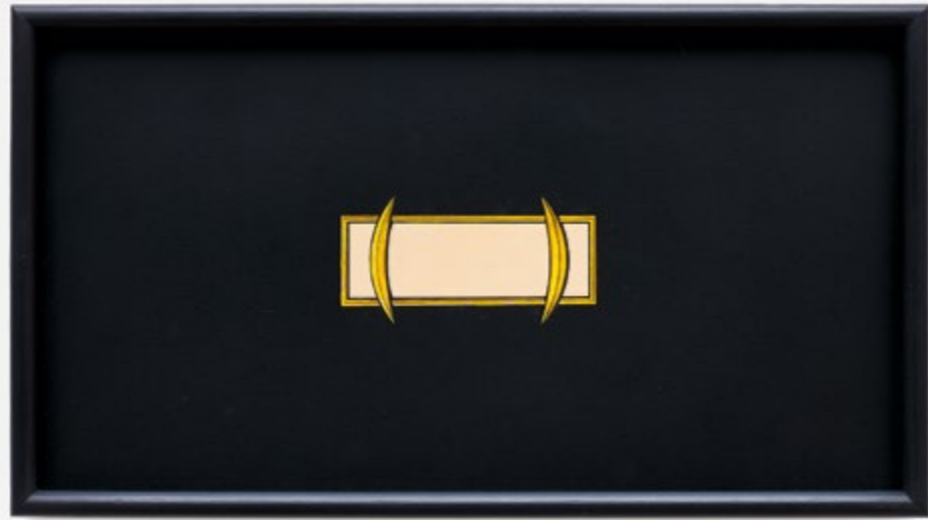
Lembremos também da presença de Hélio Melo, José Pancetti (1902-1958) e Oswaldo Goeldi (1895-1961) em sua coleção particular, bem como da forma como uma paisagem em conflito com a modernidade e o aparato capitalista se manifestavam com potência nas suas escolhas artísticas. A galeria logo despontou como objeto de desejo para artistas que buscavam experimentação, para um público sedento por novidades e para uma crítica que se especializava nas rupturas daquele momento, diante de um meio artístico que, em certa medida, ainda era provinciano.

Um conjunto de fotografias presente na atual exposição evidencia a casa de Luiz, no bairro do Leme, nos anos 1990, com as paredes repletas de algumas das obras que hoje integram a mostra. A disposição dos trabalhos na parede traça um perfil compulsivo do colecionador: pinturas ocupando todos os espaços, desde as paredes da sala até as próximas à escada, além de esculturas e objetos espalhados por todos os cômodos e lugares possíveis.

Entendo que esse conjunto amplo, diverso em termos temporais e por vezes imageticamente perturbador, com as paredes densamente preenchidas, expressa o olhar desse colecionador estudioso que foi Luiz Buarque de Hollanda – com sua inesquecível e vultosa biblioteca, parafraseando Max Perlingeiro. Cabe destacar, ainda, que a galeria promoveu um número significativo de atividades. Entre 1973 e 1978, foram 40 eventos, incluindo exposições, performances, exibições de filmes e cursos, além de atividades paralelas às mostras, como encontros, mesas-redondas e visitas guiadas com artistas e críticos. Trata-se de uma quantidade expressiva, tanto para a época quanto para os dias atuais.







Waltercio Caldas
Sem título [Untitled], 1974



Carlos Vergara
Sem título [Untitled], déc. 1960 [1960's]



Antonio Dias
O homem que foi atropelado [The man who was run over], 1963

CORPO PARTIDO

Neste núcleo, são exibidas obras de artistas que produziram sob o contexto da ditadura civil-militar. A alegoria do corpo despedaçado discute o processo sistêmico de morte e tortura promovido pelo regime, assim como as relações estruturais e hierarquizantes que tornaram aparentes os sistemas de dominação sobre o corpo.

Em *O homem que foi atropelado* (1963) e *Husband and Wife* (1966), ambos de Antonio Dias, a violência é um signo central, e arquétipos que poderiam ser problematizados como interdições, como o corpo e a libido, estão presentes. O artista desenvolve um léxico próprio sobre a morte e a precariedade da existência, utilizando imagens simbólicas, como ossos, cicatrizes, o símbolo cartunesco da morte, isto é, a caveira estilizada com dois ossos cruzados abaixo, a cruz vermelha, como símbolo da dor e da atenção, e vísceras. No caso de *O homem que foi atropelado*, é possível observar ainda uma proximidade estilística com Torres García (1874-1949). Já o corpo dilacerado de *Husband and Wife* se assemelha à própria estrutura narrativa metafórica, dividido em pedaços, como se contasse uma história sob o signo do disfarce ou da camuflagem. O coração, avantajado e quase anímico, com a presença de dois “olhos” e uma faixa verticalizada configurando estranhamente boca e nariz, se dirige ao corpo partido, mas ainda presente e ostensivo, mesmo ciente do seu estado de perda.

A estrutura da obra *Sem título*, também de Dias, remete à vastidão, a um mapa que, de maneira contraditória, aponta para o universo e a divagação sobre a infinitude, mas também para um sentido de solidão e vazio. Produzida provavelmente entre 1968 e 1971, a obra corresponde ao início do exílio de Dias na Europa, quando ele se afastou da repressão da ditadura brasileira e se confrontou com as agruras de ser estrangeiro.

Elements e Light Work (1972), de Iole de Freitas, exibidos na galeria em 1974, intensificam a metáfora da partição. Os filmes, em formato Super-8, rodados em seu apartamento-estúdio em Milão, investigam o estado de translucidez da matéria, bem como de objetos e formas que habitam o ambiente, incluindo o próprio corpo da artista, que aparece como a imagem de uma sombra, um hiato entre presença e ausência. Esses filmes, assim como *Pés* (1972), trazem a autorrepresentação do corpo feminino (partido) como um elemento central para se debater arte e sociedade. Em particular, *Pés* identifica o investimento imagético da artista sobre si mesma em um ambiente onde tudo parece dissolver-se e ser ameaçado de fragmentação. Importante dizer que essa experiência ocorre sem qualquer exibicionismo ou vaidade, pois são imagens que se configuram como espelhos nos quais o corpo se projeta e se exterioriza, mas sempre de forma parcial. Especular sobre o corpo partido de



Iole de Freitas
Detalhe da obra [Detail of the work] Pés [Foot], 1972

uma mulher no espaço doméstico que, de forma opressiva, histórica e culturalmente, lhe foi “reservado”, é um ato fundador de reivindicação política e comportamental.

A mostra também inclui um desenho de Tunga, que se apresenta como o projeto de uma instalação de *Lezart*, produzida para uma exposição na Whitechapel Gallery, em Londres, em 1988⁴. O desenho, além de sua qualidade intrínseca e da relação que o artista tinha com esse suporte como elemento projetual, funcionava como um convite personalizado para Luiz. Escrito com carinho (“Luiz, este é o projeto da expo lá na galeria. É o teu convite, tá!? Mudou um pouco, aqui e ali, mas é o original. Um beijo do Tunga”), a carta/projeto/convite reflete o afeto estabelecido entre Luiz e os artistas.

Ainda no terreno dos arquétipos, nesse desenho, destacam-se a presença da trança e do tacape. Esses elementos criam uma atmosfera simultaneamente erotizante, violenta e fetichista, evocando os gêneros por meio de arcaísmos. A trança também simboliza o exercício de uma temporalidade, um eterno retorno que se materializa em uma estrutura onde começo e fim, e dentro e fora, se tornam indivisíveis. Essa é uma poética do fantástico, um entrecruzamento entre ficção, poesia, alquimia, ciência e arte. O foco de sua obra não é a ditadura, mas o contexto de forte repressão ao corpo no Brasil nas décadas de 1970 e 1980, o que potencializa a adição de outras narrativas a essa poética.

A lógica do trabalho de Waltercio Caldas, por sua vez, não se baseia na alegoria do corpo partido, mas na adição de mais um estágio de dúvida sobre nossas certezas, criando um estado do absurdo compartilhado com Tunga e Cildo Meireles, evidentemente levando em consideração as particularidades de cada uma dessas poéticas. O conjunto exposto das obras do artista foge à espetacularização do mundo da cultura, contrariando uma expectativa do senso comum, enquanto insere uma camada sutil de humor. São como sucessivos desafios ou enigmas que não cessam de nos provocar, oferecendo ou compartilhando seu estado transitório, ao constantemente exibir suas inúmeras possibilidades de serem vistos ou decodificados.

Duarte (2001, p. 80) comenta que, no trabalho de Caldas, “descobre-se que o enigma não está ali como esfinge a ser decifrada: é o estado de arte do trabalho. Sua forma não mascara, não esconde, é apenas índice de estranheza”. Trata-se de especular sobre aquilo que está diante de nós, de convocar o acaso – como em *Garrafa com rolhas* (1975) – e de aludir ao conceito de arte, desconfiando de sua própria existência, pois, inclusive, pode ser Arte.

Para ser curvada com os olhos (1970), de Cildo Meireles, habita essa mesma qualidade interrogativa. A obra é uma caixa que contém duas barras de metal, uma curva e outra reta, acompanhadas de uma placa que afirma que ambas as barras são curvas.

⁴ Essa referência foi trazida por ocasião da pesquisa junto ao Instituto Tunga. Agradeço a Clara Gerchman pela contribuição.

Como em *3 Stoppages Étalon* (1913-1914), de Marcel Duchamp (1887-1968), o artista subverte a lógica racional, criando um modelo para novas unidades, não apenas de medida, mas também de visualidade. A tensão entre o enunciado e o objeto surge de uma fricção, um campo de força criado que nos leva a examinar “a barra reta até se dar conta de sua curvatura inexistente” (Herkenhoff, 1999, p. 53).

Espaços virtuais: cantos (1967-1968), de Cildo Meireles, foi produzida no mesmo período da promulgação do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, que institucionalizou e radicalizou a escalada da repressão estatal por meio de prisões, torturas, assassinatos e supressão de direitos políticos. Os cantos são apresentados de forma teatralizada, como um palco que aguarda o investimento do corpo. Também representam um intervalo na lógica. Destaca-se aqui a imagem arquetípica do canto como lugar da punição, um espaço que, entre outras possibilidades, obriga o corpo a se voltar contra as paredes, isolando-se das experiências de visualidade do mundo. Nesse contexto, o sujeito se torna vazio, cego e mudo.

O canto reaparece em outra obra de Cildo Meireles: no verso da nota de *Zero cruzeiro* (1974-1978), onde se vê a figura de um interno de um hospital psiquiátrico com o rosto voltado para uma aresta. Essa ação rotineira do sujeito simboliza, de forma alegórica, o apagamento do próprio rosto. Configura-se na revelação ilusória que, de certo modo, também habita *Espaços virtuais: cantos*.

Entre os desenhos de *Espaços virtuais: cantos*, que exploram a capacidade projetual e imaginativa de Cildo Meireles, destaca-se um trabalho de natureza ímpar – se é que tal definição pode ser aplicada à obra do artista. *Sem título: cantos* (1977) não se limita ao projeto de um *Canto isolado*, mas apresenta um espaço mais amplo, identificado como a visão parcial de um *Canto*, mais próximo de um palco. Aliás, a teatralidade e o mistério, elementos que remetem a uma atmosfera magritiana, são fundamentais no trabalho desse artista.

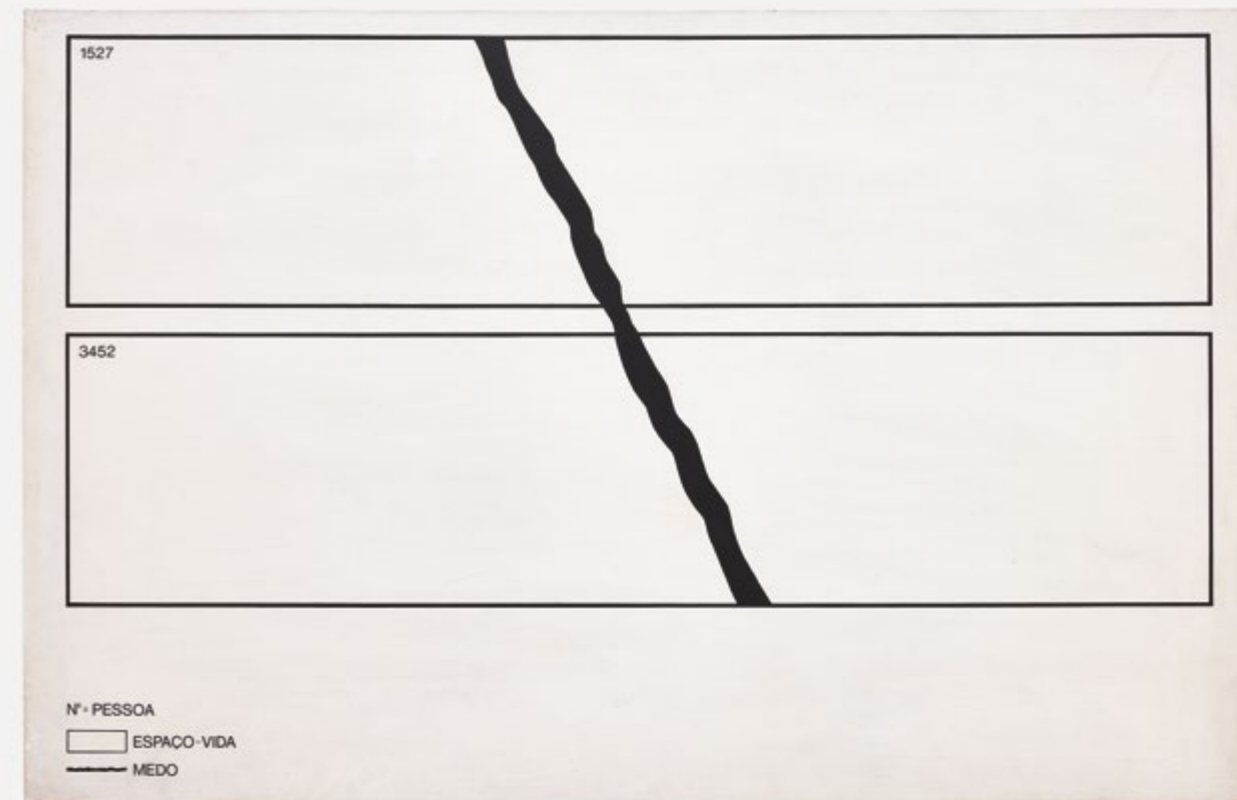
Na parede de fundo desse “palco”, surge outro desenho de um *Canto*. Em um gesto metalinguístico – o *Canto* referindo-se a si mesmo –, observamos a representação de uma paisagem urbana com calçada, rua e poste. Entretanto, essa paisagem é atravessada por uma dobra, uma fresta que a fragmenta, criando o que parece ser uma zona de escape e instaurando uma dúvida sobre a natureza euclidiana do espaço.

Roberto Magalhães e Carlos Vergara acentuam, por meio de suas obras, um vocabulário político que reflete o Brasil em transição: da euforia desenvolvimentista pré-1964 ao abismo da ditadura. Na obra de Vergara, a visualidade convoca a figura do executivo como símbolo do poder, enredado em cores da bandeira estadunidense. Simultaneamente, surgem rostos

atônitos e mapas inconclusivos, testemunhando a divisão ideológica e sugerindo uma estrutura de mundo aberta e instável. Já na produção de Magalhães, soma-se a esse glossário um humor ácido, ilustrado pelo tatu em chamas. Essa imagem não apenas sublinha um estado de violência, mas também enfatiza o absurdo da realidade vivida pela sociedade brasileira naqueles tempos.

Sem título (1974), de Carlos Zilio, exibido na individual do artista na galeria de Luiz em 1975, opera como um diagrama em uma linguagem ao mesmo tempo cifrada e direta. Por meio de linhas, números e letras, a obra expõe as especificidades de um sujeito ameaçado, aprisionado em módulos, com sua liberdade cerceada e a morte à espreita. A linha acentuadamente preta que recorta os módulos em diagonal serve como a alegoria de uma rasura, um corte que atravessa a imagem, indicando seu próprio processo de apagamento.

A escrita que precisa ser dissipada, o tom confessional e as imagens construídas de forma veloz, no mesmo ritmo da urgência no desenho de Barrio, *Leia-se acima da visão da situação* (1972), evocam um estado de insurreição contra os dispositivos de controle e repressão da linguagem e do corpo impostos pelos militares naquele momento. Um dado curioso é que o verso dessa obra contém uma carta endereçada a Hélio Oiticica, revelando como esses dois artistas, embora de formas distintas, utilizam a escrita como elemento estruturante de seus trabalhos.







Belmiro de Almeida
Adolescente [Teenager], 1904



Tunga
Eixo exógeno [Exogenous axis], 1996



Rubens Gerchman
Sem título [Untitled], déc. 1960 [1960's]

APROXIMAÇÕES IMPROVÁVEIS: O RETRATO ENTRE O SOCIAL E O LIBIDINOSO

Este recorte trata de como Luiz conseguiu integrar visões tão distintas sobre o retrato por meio de dois assuntos que permeiam a sua coleção e grande parte das obras expostas na galeria: o rosto, como signo social, e o retrato, em suas variadas formas, como índice erotizante. O autorretrato de Pancetti, de 1937, e as figuras sombrias e assustadoras da obra de Goeldi apontam para um vetor que revela a imagem do proletariado ou, ao menos, do indivíduo subalternizado e subjugado às condições impostas pelo capital. O conceito de “popular”, ao mesmo tempo caricato e de difícil definição, acaba se confundindo com o retrato de pessoas marginalizadas.

O busto de Bastiana (c. 1913), de Nicolina Vaz de Assis (1874-1941), apresenta a imagem de uma mulher negra, algo raro para a época, marcada por um Brasil recém-republicano e com alta voltagem racista. Por sua vez, a pintura de Augusto Rodrigues Duarte (1848-1888) retrata um ambiente festivo, onde personagens negros fantasiados colocam uma máscara, semelhante à que um deles veste, sobre o rosto de uma criança branca. A cena evoca a ideia de congraçamento e união em um país visivelmente dividido em termos raciais e sociais.

Um contraste à visualidade de classes menos abastadas é oferecido pelo retrato de Henrique Lage (1919), de Arthur Timótheo da Costa (1882-1922). Um dos mais influentes industriais do início do século XX, Lage foi uma figura de destaque na economia nacional, mas também na cultura carioca. Casado com a cantora lírica Gabriella Besanzoni, ele promovia, em sua residência (hoje Parque Lage), recepções para a alta burguesia, agraciada pelas árias de Besanzoni. Esse cenário de contradições é central para compreendermos as vontades e os anseios de Luiz Buarque de Hollanda ao montar um amplo painel da cultura brasileira e da forma como a sociedade se construía em meio a essas ambiguidades.

As origens socioeconômicas distintas dos artistas deste núcleo nos convidam a refletir sobre como a perspectiva de classe de quem produz influencia a forma como o retratado é representado. O conjunto de ex-votos expressa não só a artesanaria, mas também a complexa relação de forlas e dileções entre cultura e religião. Esse campo se expande para a carranca — não exposta nessa mostra, mas adquirida por Luiz — do mestre Francisco Biquiba dy Lafuente Guarany (1884-1985) e a maneira como cultura, povos ribeirinhos, religiosidade e fé tecem uma intrincada rede de afetos e linguagens. O indivíduo representado na obra de GTO (1913-1990) conclama uma aparição intensa e exultante, congregando a forma esquemática e repetida, em estruturas geométricas, e a aparição de arquétipos do inconsciente como a mandala.

No regime dos retratos das classes menos abastadas, realizados por artistas frequentemente marginalizados pelo sistema de arte, a punição é colocada em suspenso e revela-se a festa. O signo do popular, apesar de seu referente burguês, também se concentra na (possível) capa de uma edição da revista *Para Todos* (1919-1932), criada por J. Carlos, cujas obras foram exibidas em uma mostra na galeria em 1975. A escolha do artista por uma composição com duas jovens colombinas dançando abraçadas, em uma atmosfera afrancesada, reflete, mais uma vez, o gosto eclético e perspicaz de Luiz pelas artes. J. Carlos foi figura fundamental na incorporação de um novo discurso visual, que traduziu índices de modernidade no design gráfico e nos transportou ao Rio de Janeiro de sua *belle époque*.

Luiz Alphonsus e Rubens Gerchman, por seu turno, não estão embebidos pela luminosidade cintilante da cidade, pelo contrário, estão imersos em uma crítica ao panorama paradoxal de industrialização, que coexistia com a miséria, a violência e o desenvolvimento, além do moralismo e das rupturas que caracterizavam o Brasil na segunda metade do século XX. Alphonsus explora o ambiente dos bares do Rio, seus frequentadores e curiosidades, em seus percursos pessoais, e sua obra *Quase um autorretrato* (1977) captura a aura da contracultura, apresentada como potência de enfrentamento à censura. É a autorrepresentação do indivíduo em seu estado de liberdade e gozo. Esse período foi também o da efervescência do desbunde, do cinema e da poesia marginal, do *Pasquim*, do Teatro Oficina, e de uma produção artística que associava a loucura e a renovação das linguagens a um gesto de opinião e crítica contra o capitalismo, a repressão e o conservadorismo.

Já Rubens Gerchman volta seu olhar para o popular e o cafona. *O rei do mau gosto* (1966) sintetiza uma série de retratos que se mesclam entre a identificação civil do registro de uma foto 3x4 e uma ficha criminal. Esse conjunto de subjetividades aparentemente oprimidas é cercado por símbolos, como o escudo do time de futebol, que reportam a um estado de possível alienação causada pela comunicação de massa. Obras como *Boa noite*, com seu casal de namorados, e a tela *Sem título*, que exhibe o autorretrato do artista no alto e a boca de uma mulher prestes a tomar uma pílula (anticoncepcional? alucinógeno? pouco importa), expressam um anseio consciente de manifestar publicamente, e de maneira explícita, a dimensão do desejo. Este, tão reprimido em tempos de ditadura e medo do Outro. A expressão da libido e o tensionamento comportamental são os principais motes para a produção desses artistas.

O erótico, por sinal, é bastante acentuado nesse núcleo. A proximidade entre *Adolescente* (1904), de Belmiro de Almeida (1858-1935), e o *Eixo exógeno*, feito por Tunga a partir do molde

de sua então companheira, Cordélia Mello Mourão, estabelece um campo de expansão para uma excitante energia vital. São dois olhares masculinos e desejanter para o corpo feminino. No caso de Almeida, é uma perspectiva fetichista e, ao mesmo tempo, depredadora e graciosa na forma do corpo desnudo de uma jovem. É o olhar de *voyeur* sobre o (proibido) objeto de desejo. A escala e a forma equilibrada e alongada da adolescente encontram paralelismo na verticalidade e sinuosidade do *Eixo exógeno*. A aparente abstração dessa escultura gerada por meio “da circunvolução de um corpo de mulher em torno de um eixo” (Venancio Filho, 2022, p. 29) de madeira é a condensação de um estado da libido. O corpo transmite forma à matéria e a silhueta feminina vira um objeto que é a representação do corpo nu. Paradoxalmente, presença (do índice erotizante) e ausência (do desejo, por não se tratar de um corpo que idealmente reconhecemos) coexistem na mesma forma e matéria no *Eixo exógeno*.

Outro grupo de obras que opera no tema da erotização inclui os desenhos de Alvim Corrêa e a pintura *Sem título* de Artur Barrio (1945-). O conjunto de quatro desenhos, realizados entre o final do século XIX e o início do XX, constitui uma seleção muito particular do erótico na arte brasileira. Faz-se a ressalva de que, durante cerca de doze anos, Corrêa viveu em Bruxelas; todavia, esse conjunto é revolucionário por, pelo menos, dois motivos principais: primeiro, por antecipar as discussões sobre o libidinal, o êxtase, a loucura e a criação artística que seriam posteriormente desenvolvidas robustamente pelos dadaístas e surrealistas; segundo, por funcionar como uma resposta satírica à sociedade conservadora, especialmente a brasileira, país onde Corrêa iniciou a sua formação intelectual e artística e que, mesmo à distância, continuava a ser um referente substancial.

A atmosfera erótica, marcada pelo desejo em alta tensão, os seios desnudos e a propensão ao ato sexual, reforça a potência fetichista como resposta simbólica à castração moralista. No caso de Barrio, sua obra destaca o desejo, o instante de encontro e sedução. Os seios à mostra e o olhar penetrante da figura masculina revelam a força da vontade carnal. Contudo, essa excitação vai além do plano individual e assume um significado político: demonstrar efusivamente a libido, sem recorrer a muitas alegorias ou metáforas, ou seja, uma forma vultosa de afirmar o desejo em meio a um período de repressão e, novamente, castração que a ditadura civil-militar impôs no Brasil, além do moralismo de uma sociedade conservadora.

Já os desenhos de Cildo Meireles, produzidos durante a ditadura, expõem figuras monstruosas com uma escala que extrapola os limites do papel e nos confronta, seja em tom de ameaça ou em uma atmosfera de desespero e temor. O tom abjeto torna-se a medida da agonia, traduzindo a alegoria de um estado repressivo e controlador. Esses desenhos apresentam retratos de

sujeitos desalentados, com grandes bocas abertas, dentes trincados e olhos espantados. Em um dos desenhos, o Congresso Nacional aparece ao fundo, como um panóptico a vigiar a cidade.

Já *Estudo para nota de zero dólar*, de 1984, evidencia não apenas o caráter projetual da peça - mesmo considerando que a obra final usou a moeda como suporte -, mas também a crítica que permeia a obra icônica de Meireles. A obra funciona como uma denúncia ao capitalismo e à cultura da mercadoria, elementos recorrentes em sua produção, e representados nesta obra pela figura estilizada do *Uncle Sam*, no contexto de forte crise econômica que afligia o Brasil daquela década.







Alvim Corrêa
Cerco à cidade de Paris [Siege of the city of Paris], 1897







Iberê Camargo
Detalhe da obra [Detail of the work] Sem título
[Untitled], c. 1963



Antonio Dias
The Physical Universe, c. 1968



Arthur Timótheo da Costa
Carnaval [Carnival], 1913

PAISAGEM: DO ENCANTAMENTO À HOSTILIDADE

Esta seção da exposição investiga como o olhar de Luiz Buarque de Hollanda foi capaz de aproximar, com o Rio de Janeiro como estudo de caso, paisagistas icônicos do século XIX, artistas ligados a distintas vertentes do moderno no século passado e a geração que iniciou sua produção nos anos 1960 – mesmo que por oposição. As pinturas ao ar livre de Castagneto (1851-1900) e Félix-Émile Taunay (1795-1881) enaltecem a luz do Rio por meio de paisagens marinhas que compõem um firmamento romântico.

Castagneto utiliza pinceladas largas, constantes e agressivas, em meio a um empastamento generoso, como pode ser observado em *Sem título, s.d.*. Embarcações de pesca ganham destaque e imponência, revelando o apreço do artista por uma dupla condição da paisagem: o ambiente e seus habitantes, frequentemente humildes pescadores.

Já a obra de Taunay se distingue por panoramas do Rio de Janeiro marcados pela habilidade em explorar os efeitos de luz e de sombra, enfocando a natureza e, em segundo plano, o desenvolvimento da cidade. *Concerto de um barco, Ilha de Villegagnon – Baía de Guanabara* (1828) nomeia e dá forma à ação de indivíduos dedicados ao seu ofício, apresentando uma realidade empírica que quase se sobrepõe ao espetáculo maior da natureza, sua luz e sua opulência.

Outro artista do século XIX por quem Luiz tinha especial admiração era Arsênio da Silva (1833-1883). A obra apresentada nesta mostra, de natureza enigmática, retrata o panorama de uma estrada aberta em meio à floresta. Dois homens, no primeiro plano e parcialmente ofuscados pelos tons escuros da mata, hesitam em seguir adiante. A estrada, em curva, não deixa saber o que existe à frente. Ainda assim, uma luz – ou uma clareira – desponta por detrás de uma grande árvore de folhagem espessa, que define o contorno dessa curva. Tudo na cena é um tanto sinistro, emitindo sinais de uma relação de tensão entre o sujeito (representando a razão) e a natureza (como princípio do indomesticável).

As paisagens, por assim dizer, de Iberê Camargo (1914-1994) e Antonio Dias distanciam-se do sublime em potencial característico do século XIX. Apesar de separados por gerações e estilos, os dois artistas se avizinham nesta mostra por dois motivos: o primeiro é o desejo de evidenciar o lastro de diversidade presente na coleção de Luiz; o segundo está relacionado a uma questão aparentemente formal. Tanto na tela de 1963 de Camargo quanto em *The Physical Universe* (c. 1968), de Dias, há a metáfora de uma estrutura condensada que se fragmenta em direção à expansão. Nesse movimento, o que se revela é a imensidão. A

massa de óleo na obra de Iberê Camargo cria um volume e uma velocidade que ultrapassam, projetualmente, os limites da pintura. Já na tela de Antonio Dias, os gotejamentos ou salpicados oscilam entre ser aparição e camuflagem, expansão e descontinuidade, ilusão e realidade, questionando as próprias regras de nomeação e percepção.

O conceito de paisagem de Luiz era amplo, abrangendo tanto o horizonte imaginativo de Alvim Corrêa quanto locais fora do eixo das grandes metrópoles, como o Norte do Brasil, explorado por Hélio Melo. No caso do primeiro, *Cerco à cidade de Paris* (c. 1896) reflete, provavelmente, os estudos realizados por Corrêa com Jean Jacques Brunet (1849-1917), pintor especializado em obras históricas e de temática militar. A pintura apresenta uma ampla paisagem, rica em detalhes topográficos, envolta em uma ambientação soturna que inclui figuras de soldados, reforçando a imagem da brutal violência do conflito.

Por outro lado, a paisagem de Melo traduz a confluência entre a visão do artista sobre seu cotidiano, a experiência como seringueiro e os efeitos devastadores da destruição da floresta. A atmosfera nebulosa em *Sem título* (1989) remete ao realismo fantástico, apresentando cenas ou situações que escapam ao controle e reportam uma vivência do absurdo.

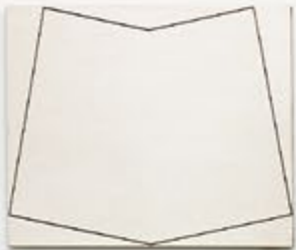
Outro pintor da região Norte, nascido no Acre, mas que viveu a maior parte de sua vida em Fortaleza, é Chico da Silva (1910-1985). Suas paisagens oníricas, povoadas por animais alados e composições fabulares repletas de monstros imaginados sem peso, flanando pelo espaço da tela, compõem uma triangulação entre o fantástico, o especulativo e o delírio, conectando-o a Alvim Corrêa e Hélio Melo.

Com isso, chegamos a mais um aspecto interessante, que é a escolha de Luiz por adquirir para sua coleção particular obras de artistas que, na época, recebiam atenção da crítica de arte, mas que hoje vêm sendo “redescobertos” por uma nova geração de curadores. Um exemplo é a exposição de Hélio Melo, organizada por Paulo Sergio Duarte nos anos 1980 na Funarte (Longman, 2006). Luiz, de certo modo, anteviu constelações dentro da arte moderna brasileira, que não necessariamente seguiam os ditames do mercado.

Como contraponto, a paisagem também se configura no olhar do estrangeiro ao chegar em um novo território. Em dezembro de 1973, quando a galeria ainda estava localizada no Jardim Botânico, realizou-se uma exposição de Debret, da qual participaram duas aquarelas. *Barrate* e *Bacurau* revelam os interesses científicos e artísticos do artista, que, ao escolher animais como tema, constrói a imagem idílica do Rio de Janeiro. Essa visão, no entanto, mascara os confrontos sociais e raciais que marcaram a história da cidade e, de maneira mais ampla, do Brasil.

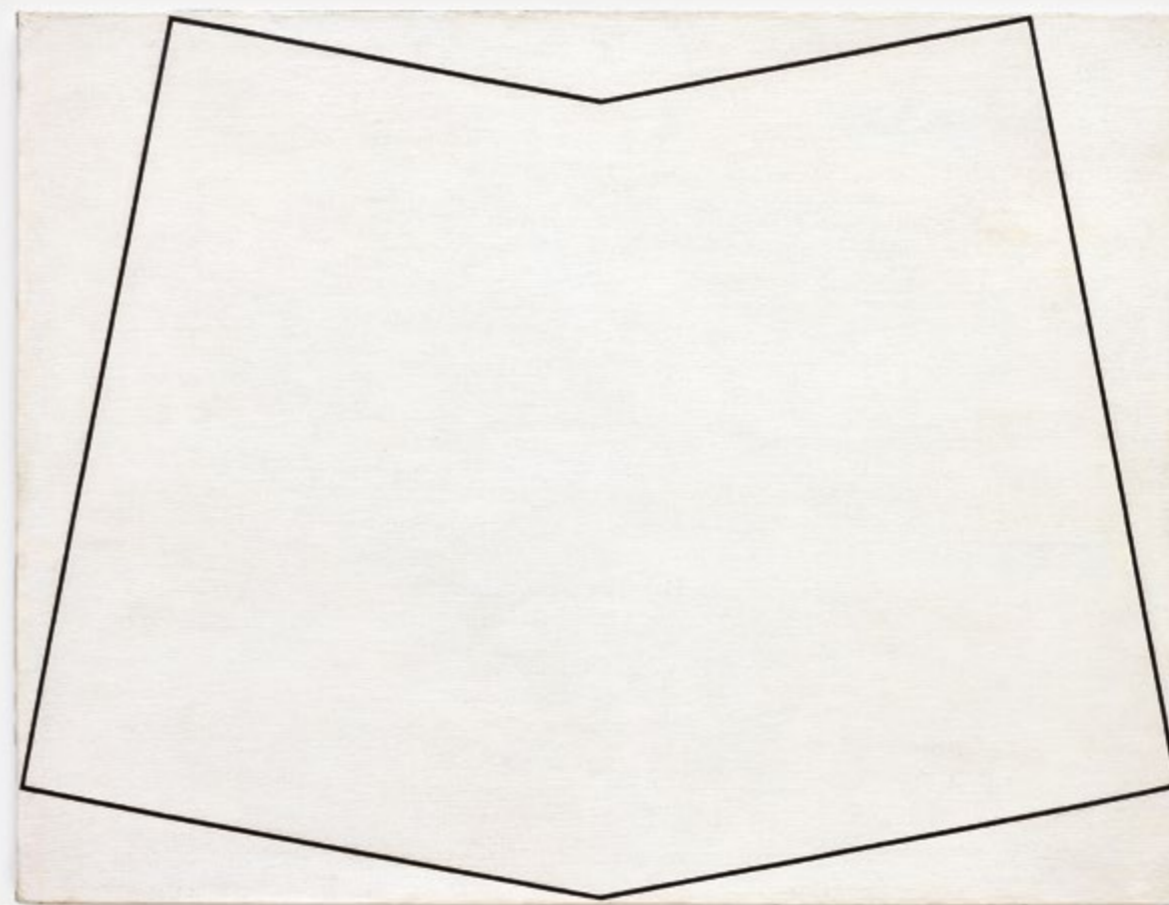
Já a ideia de festividade encontra uma correspondência complexa nas obras de José Antônio da Silva (1909-1996), Paulo Pedro Leal (1894-1968) e Arthur Timótheo da Costa. No caso do primeiro, nos deparamos com uma ambientação rural e ligeiramente cômica, retratando um casal montado a cavalo, que reforça um efeito caricatural da vida no interior do país. Já as obras de Leal e de Timótheo da Costa compartilham o mesmo título – *Carnaval* –, mas expõem circunstâncias distintas.

O carnaval de Leal representa a imagem da espontaneidade e do deleite da festa. Corpos negros e brancos, fantasiados, estão em plena exultação, exercendo a coletividade, trocando olhares e vivenciando um estado de efusão. Já o *Carnaval* de Timótheo da Costa, – uma pintura significativa, lembrada por alguns artistas entrevistados durante o processo de pesquisa como uma referência afetiva para Luiz – retrata o fim da festa. No primeiro plano, um folião fantasiado de pierrot escora seu corpo exausto contra a parede, enquanto a imagem parcial de um automóvel repleto de serpentina na carroceria, mas guiado por um austero chofer, sugere que estamos, provavelmente, numa Quarta-feira de Cinzas. Os trabalhadores ao fundo, limpando a sujeira da festa, acentuam a transição do delírio e do júbilo para a inflexível concretude da responsabilidade e do labor.





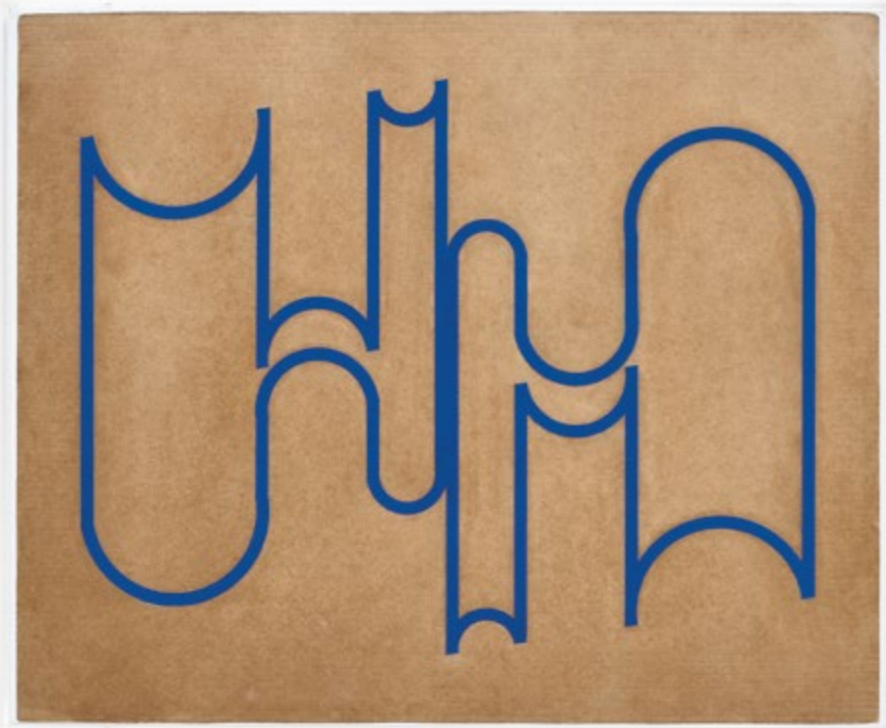
Lygia Clark
Bicho Carruagem Fantástica [Fantastic Carriage Critter], 1960



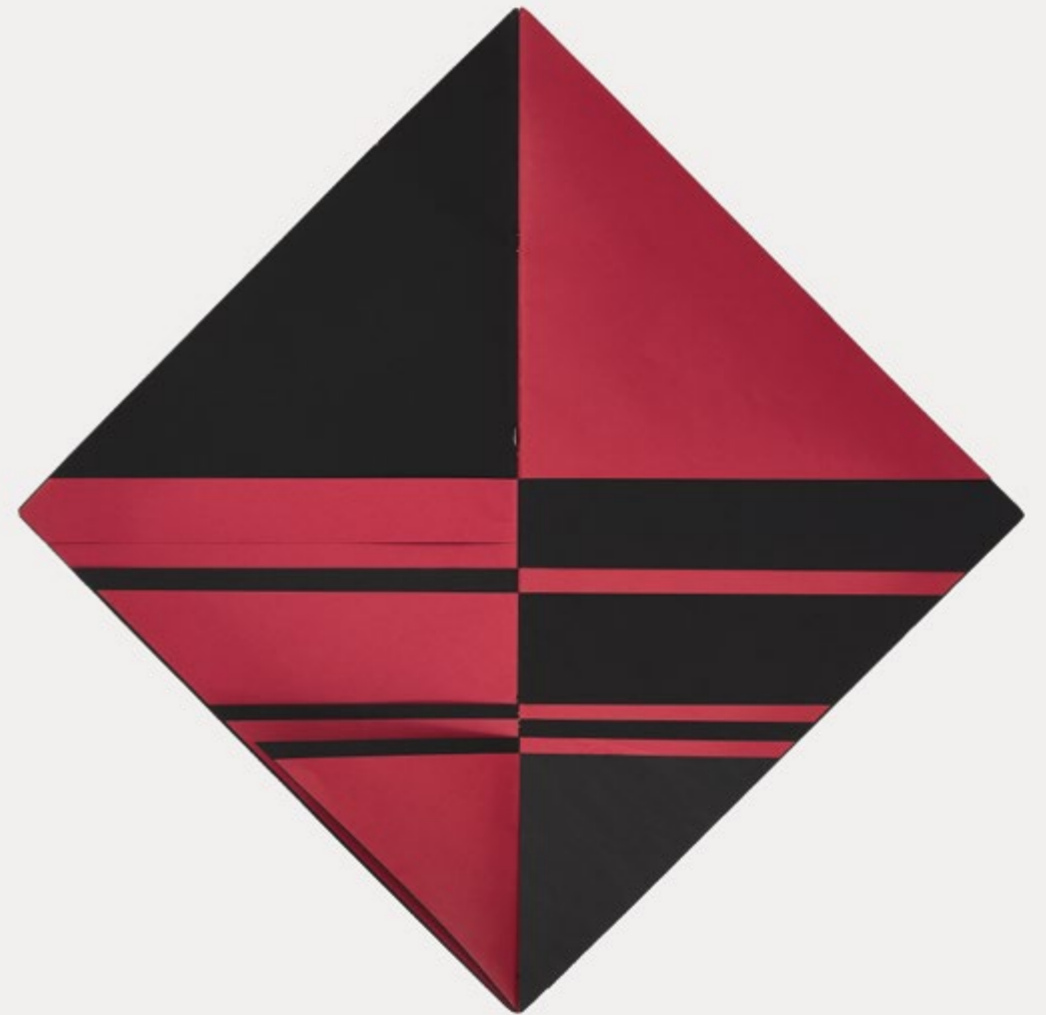
Hélio Oiticica
Tantrum, da série [from the series] *Branca* [White], 1959







Hélio Oiticica
Metaesquema, déc. 1950 [1950's]

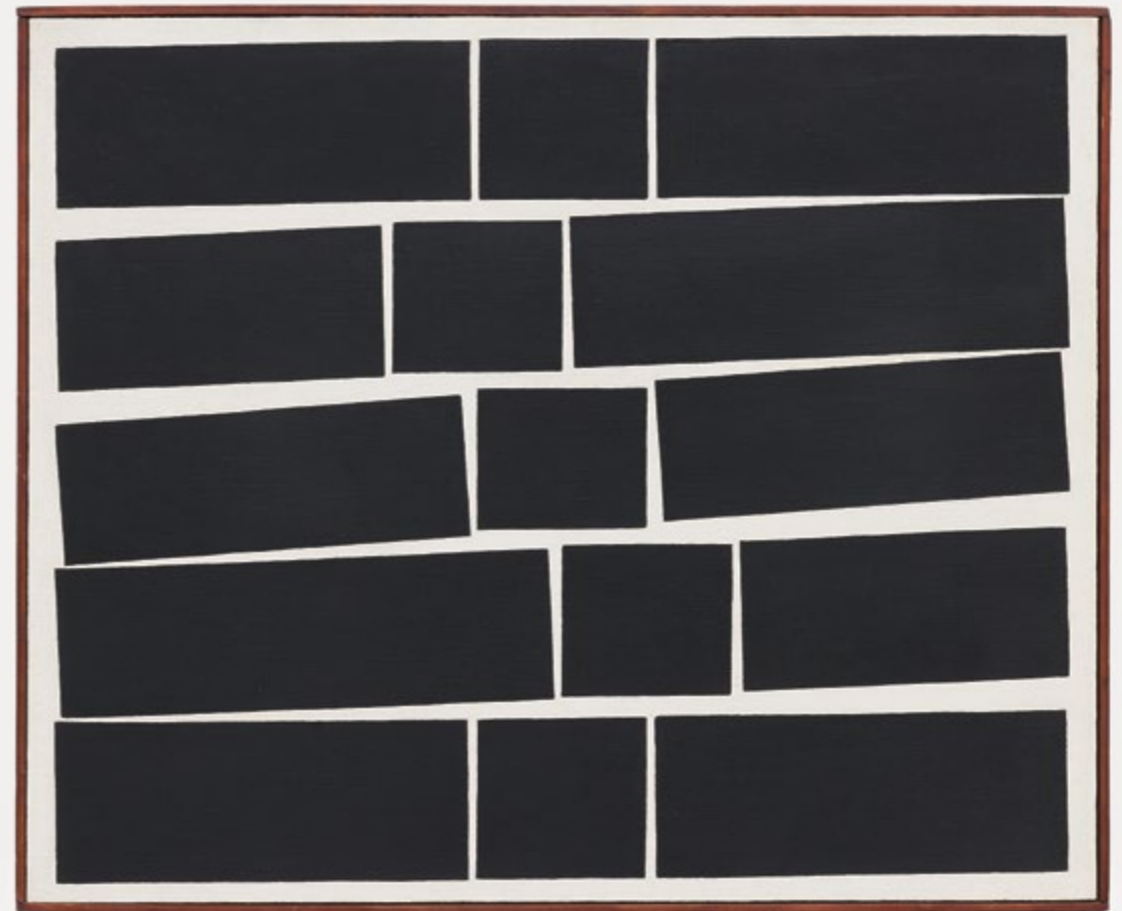


Raymundo Colares
Gibi, c. 1970





Antonio Dias
Sem título [Untitled], 1981



Hélio Oiticica
Metaesquema, 1959



Lygia Clark
Espaço modulado n. 10 [Modulated space n. 10], 1958

LINGUAGENS CONSTRUTIVAS E DESDOBRAMENTOS DISRUPTIVOS

Finalmente, este recorte se volta para artistas que radicalizaram o legado construtivo no Brasil e exploraram outras abordagens para questões puramente formalistas. São homenageados, pela quantidade robusta de obras, dois artistas que foram muito próximos de Luiz e fundamentais na transição do moderno para o contemporâneo nas artes: Hélio Oiticica e Lygia Clark. Cartas revelam a proximidade de Oiticica e Luiz, com projetos que o artista desejava realizar em parceria com o colecionador, discussões sobre possibilidades de vendas e até menções a desentendimentos, mas sempre permeadas pelo afeto. Clark foi outra artista com a qual Luiz não teve apenas uma relação profissional intensa, comprando suas obras, mas também desenvolveu uma amizade profunda.

Uma parcela das obras desse núcleo se desenvolve por meio da alegoria do corte, com Lygia Clark desempenhando um papel de destaque nessa perspectiva. Para compreender como Clark elaborou os conceitos de corpo e, posteriormente, de participação, é essencial entendermos sua lógica em torno da linha orgânica. A artista observou que, na justaposição do *passe-partout* de uma obra com um elemento de colagem de mesma cor, surgia uma linha entre eles. Essa linha limítrofe, não traçada, também identificada nas junções de portas e batentes, tornou-se o motivo condutor para a “quebra da moldura”, uma vontade de ultrapassar a bidimensionalidade da pintura. Ela passou a ser denominada linha orgânica.

Em 1952, essa linha surgiu como forma de demarcar a construção de módulos na série *Planos em superfícies moduladas*. Clark cortou a madeira, criando um sulco entre os módulos geométricos. A experiência do corte sobre o plano evoluiu nos *Espaços modulados*, promovendo uma visualidade óptica dentro da trama construtiva, composta por áreas brancas e pretas que conferem ao plano uma projeção espacial. Essa fissura não representa apenas uma ilusão do plano, mas também uma ruptura na pintura: por um lado, metaforicamente, ela cortava e mutilava o plano (não por acaso, um de seus textos se chama *A morte do plano*); de outro, como um gesto contínuo, anunciava sua tridimensionalidade e seu salto para o espaço. Em 1959, as pinturas ganham volume e se transformam nos *Casulos*, objetos feitos de metal, e nos *Contrarrelevos*, planos intercalados que se projetam em direção ao espaço. Essas obras introduzem elementos como o vazio e o corte, trabalhados continuamente pela artista, resultando em *Bichos* (1960-1964). Os módulos geométricos, antes planejados das pinturas, tornam-se tridimensionais e passam a ser manipulados por meio de dobradiças. Essa trajetória é demonstrada minuciosamente pelas obras presentes na mostra.

O corte seccional sobre o plano é uma abordagem compartilhada por outros artistas da mesma geração de Clark. Amilcar de Castro (1920-2002), por exemplo, desenvolve sua escultura em ferro a partir de módulos destacados pela seção do plano. A linha resultante do corte torna-se aparente, delineando a matéria e conferindo forma à escultura. Já na série *Tecelares* (c. 1957-1959), de Lygia Pape (1927-2004), a dimensão do risco permeia a obra. A fragmentação do plano é expressa nos “pequenos quadrados [que] parecem condensar as funções de motor da carga em movimento” (Herkenhoff, 2012, p. 31). Tal configuração sugere uma constante fricção entre os módulos que estruturam a gravura, criando um campo de força, uma energia motriz inerente à obra.

A fenda é o elemento estruturante dos *Gibis* (1968-1970), de Raymundo Colares (1944-1986). Esses livros sem textos, compostos apenas por cortes e dobras, são uma demonstração de pura visualidade. As combinações de cores e as elaborações visuais derivadas de sua estrutura construtiva dialogam com o conjunto de obras aqui apresentado, evocando ainda uma ideia associativa entre participação e opinião. Essa dimensão ganha relevância em um contexto de repressão na história política brasileira, em que se comunicar, expressar-se ou reunir-se era um desafio. Ressalta-se também *Objeto ônibus* (1971), uma das obras icônicas da coleção de Luiz. Neste trabalho, o desejo obsessivo de Colares pelos ônibus e pela trama construtiva enquanto dobra, como revelado nos *Gibis*, manifesta-se de forma direta. O artista referencia os desígnios modernos (de aceleração e desenvolvimento), presentes no design recortado da carroceria desse transporte coletivo.

Hélio Oiticica, por sua vez, partiu dos *Metaesquemas* (1958-1959) para fazer a cor alçar voos transformando-se em capas (*Parangolés*) e construções (*Penetráveis*, ambos 1964-1980) que mimetizavam favela, modernidade e senso coletivo. As obras do artista selecionadas por Luiz se restringem ao período neoconcreto. *Tantrum* (1959) estabelece uma relação direta com os *Relevos espaciais* (1959-1960), indicando o desejo de Oiticica de fazer o plano e a cor avançarem em direção ao espaço. Essa pintura apresenta uma figura geométrica, ou apenas sua área, que se destaca de uma superfície branca recortada pela tinta a óleo. Aqui, já se percebe o conflito entre o espaço pictórico e o extrapictórico, prenunciando a superação do quadro tradicional.

Uma relação próxima entre a ideia – e não a ação propriamente dita – de corte sobre um plano geométrico e sua construção modular também pode ser observada na pintura de Milton Dacosta. A impressionante constelação de *Metaesquemas*, que inclui um raro óleo sobre tela desta série, apresenta uma geometria pulsante, cujas estruturas monocromáticas parecem gerar atritos. Esses elementos se assemelham premonitoriamente, ao que poderíamos identificar como as plantas baixas dos *Penetráveis*. Seus espaços vazados estabelecem relações

consistentes com os corredores e ambientes das arquiteturas favelares que seriam amplamente explorados em suas futuras instalações.

Eduardo Sued (1925-) e Sergio Camargo, cada um à sua maneira, mantiveram-se à margem das disputas entre neoconcretos e concretos, mas ambos desempenharam papéis de destaque no desenvolvimento do pensamento construtivo nas artes brasileiras. As pinturas de Sued apostam na tensão vibrante entre os diferentes campos cromáticos, organizados segundo uma geometria singular, quase irregular, marcada pelo uso predominante de cores quentes. Já a obra de Camargo insere-se no campo da arte cinética, sendo ele um dos pioneiros dessa vertente no Brasil. Suas composições geométricas, formadas por arranjos de madeira branca cortada em ângulos variados, sugerem a imagem de uma vastidão geométrica, como se desejassem transbordar os limites do espaço em que estão confinadas. Esse trabalho opera como um processo combinatório de densidades e volumes, cuja complexidade parece tender à compulsão.

Mira Schendel parte da retirada do excesso – de linhas, formas e cores – abandonando o *grid* modernista para explorar um elogio à ausência. Difícil qualificar em categorias o trabalho dessa artista, mas assumo o risco de incluí-la em uma seção que se endereça ao campo construtivo. Essa proximidade se justifica pela construção modular presente em seus trabalhos, ainda que seu interesse rapidamente transborde para outros campos. O traço não retilíneo de Schendel incorpora imprecisões e irregularidades, elementos que lhe interessam mais do que o controle e o ordenamento apregoados pela modernidade. A imprecisão, simbolicamente, funciona como um gesto de oposição à eficiência e à permanência. Sua obra percorre caminhos de delicadeza e silêncio, contrapondo-se ao estardalhaço. O que, à primeira vista, promete ser uma imagem serena e acolhedora, seguindo uma operação de contenção, transforma-se logo em uma vastidão trágica e silenciosa.

Jac Leirner (1961-), em *Os cem* (1988), constrói um *grid* utilizando cédulas de cem cruzeiros costuradas à tela, transmitindo esse senso construtivo. Em seu processo de coleta, as cédulas, para além de seus índices de capital simbólico, transformam-se em um inventário do cotidiano. Era comum, à época, que essas cédulas fossem usadas como suporte para escrita: recados, números de telefone, declarações de amor e ressentimento, xingamentos aleatórios e diversos outros comentários eram registrados nesses pedaços de papel. Leirner chama a atenção justamente para a função prática do papel, mais do que o valor econômico da cédula, como um espaço de anotações e memórias. Essas “pequenas coleções” ou acumulações realizadas pela artista também se orientam por um pensamento plástico, uma vez que seguem critérios como cor, temas e similitudes formais.

Esse conjunto múltiplo de imagens, correspondências e agenciamentos resulta do olhar apaixonado, erudito e renovador que Luiz Buarque de Hollanda ofereceu à arte. Ele acompanhou de perto as transformações promovidas pelos artistas neoconcretos, que utilizaram o corpo e a participação como ferramentas de elaboração em uma sociedade reprimida pelo moralismo e pela ditadura. Também esteve atento à geração que iniciou sua produção na década de 1960, em um contexto atravessado pelo golpe militar e por um deserto de oportunidades. Luiz incentivou essas produções, comprou, exibiu, financiou e, acima de tudo, foi interlocutor e amigo dos artistas, sem nunca esquecer os pilares da arte brasileira presentes nas pinturas do século XIX.

Referências bibliográficas

BITTENCOURT, Francisco. Alberto Ribas e a revolução do corpo. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 7, 31 jul. 1976.

BORJA-VILLEL, Manuel J. (org.). *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1999.

BRITO, Ronaldo. Waltércio Caldas Jr.: jogos mentais. *Opinião*, Artes Plásticas. Rio de Janeiro, p. 20, 17 mai. 1974.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

DUARTE, Paulo Sergio. *Waltercio Caldas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

HERKENHOFF, Paulo et. al. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

HERKENHOFF, Paulo. A arte da passagem. In: BORJA-VILLEL, Manuel J.; VELÁZQUEZ, Teresa. *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012. p. 18-59.

LONGMAN, Gabriela. Críticos aprovam lista da 27ª Bienal e contestam conselho. *Folha de S.Paulo*, São Paulo. 5 jul. 2006. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0507200620.htm. Acesso em: 9 set. 2024.

LOPES, Fernanda. *Área experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Prestígio Editorial, 2013.

PONTUAL, Roberto. Audiovisual e filme de Luiz Alphonsus. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 6, 7 set. 1975.

SCOVINO, Felipe (org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

VENANCIO FILHO, Paulo. *Tunga: conjunções magnéticas*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Catálogo de exposição.



1973

Abertura da Galeria Luiz Buarque de Hollanda & Paulo Bittencourt na casa de Luiz, no Jardim Botânico [Opening of Luiz Buarque de Hollanda & Paulo Bittencourt Gallery at Luiz house in Jardim Botânico]

Carlos Vergara

exposição individual [solo exhibition]

Glauco Rodrigues:

Pinturas, desenhos e aquarelas [Paintings, Drawings and Watercolors]

exposição individual [solo exhibition]

Jean-Baptiste Debret

exposição individual com desenhos e aquarelas [solo exhibition with drawings and watercolors]

1974

Iole Freitas

mostra audiovisual [audiovisual exhibition]

Emil Forman

exposição individual [solo exhibition]

Waltercio Caldas

exposição individual [solo exhibition]

Gastão Manoel Henrique

exposição individual [solo exhibition]

Eduardo Sued

exposição individual [solo exhibition]

Rubens Gerchman

mostra audiovisual [audiovisual exhibition]

1975

Mudança da galeria para Rua das Palmeiras, Botafogo [Gallery moved to Rua das Palmeiras, Botafogo]

Sergio Camargo

exposição individual [solo exhibition]

Mira Schendel

exposição individual [solo exhibition]

Carlos Zilio

exposição individual [solo exhibition]

Hervé Fischer

performance

Luiz Alphonso

apresentação de trabalhos de Il Benati de Paris [presentation of works from the (in Paris Biennale)]

Alberto Ribas

performance/dança [dance]

Acervo da galeria [Gallery collection]

exposição coletiva [group show]

Cildo Meireles

exposição individual [solo exhibition]

Iberê Camargo

exposição individual [solo exhibition]

Marcos Caetano Ribas

performance

J. Carlos

exposição individual [solo exhibition]

Curso Arte Colonial no Brasil [Colonial Art in Brazil course]

com Otávio Seltzer Fernandes, antigo diretor do Museu de Inconfidência [with Otávio Seltzer Fernandes, former director of the Inconfidência Museum]

1976

Pinus Negro e Branco [Amarelo - 1976, 1977, 1978, 1979] [Painting - 1976 to 1979 course]

Gelato

exposição individual [solo exhibition]

Darwin Cabral

exposição individual [solo exhibition]

Um século de gravura brasileira [A century of Brazilian printing]

alguns mestres da técnica [some masters of the technique]

exposição coletiva [group show]

Agosto de Aquino

exposição individual [solo exhibition]

Luiz Russio [Luiz Russio]

exposição individual [solo exhibition]

1977

Rubens

exposição individual [solo exhibition]

Rubens Gerchman

exposição individual [solo exhibition]

Isabel Cristina

exposição individual [solo exhibition]

João Paulo de Oliveira

exposição individual [solo exhibition]

Paulo Neves

exposição individual [solo exhibition]

Antônio Soares

exposição individual [solo exhibition]

Luiz Buarque

exposição individual [solo exhibition]

1978

Rubens Gerchman

exposição individual [solo exhibition]

Luiz Buarque

exposição individual [solo exhibition]

Luiz Buarque

exposição individual [solo exhibition]

Luiz Buarque

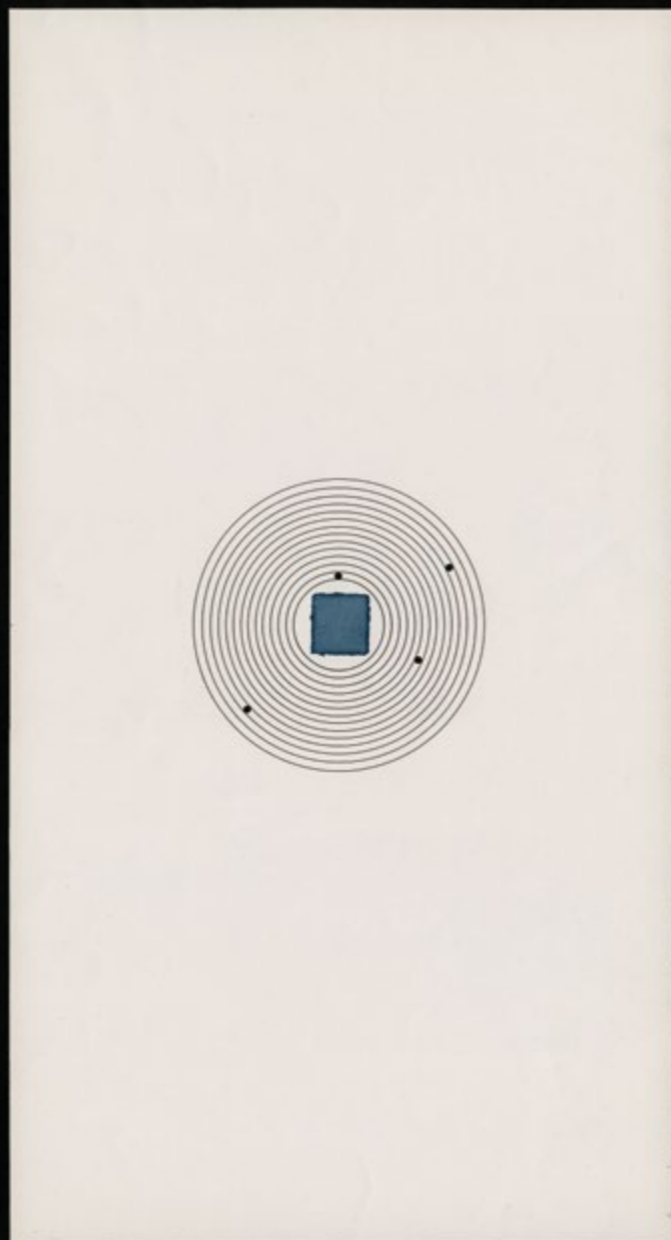
exposição individual [solo exhibition]





Vistas da exposição [Views of the exhibition]
Cildo Meireles, 1975

Mira Schendel



15 de julho a 10 de agosto de 1975

Galeria

Luiz Buarque de Hollanda & Paulo Bittencourt

Rua das Palmeiras 19 Botafogo

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

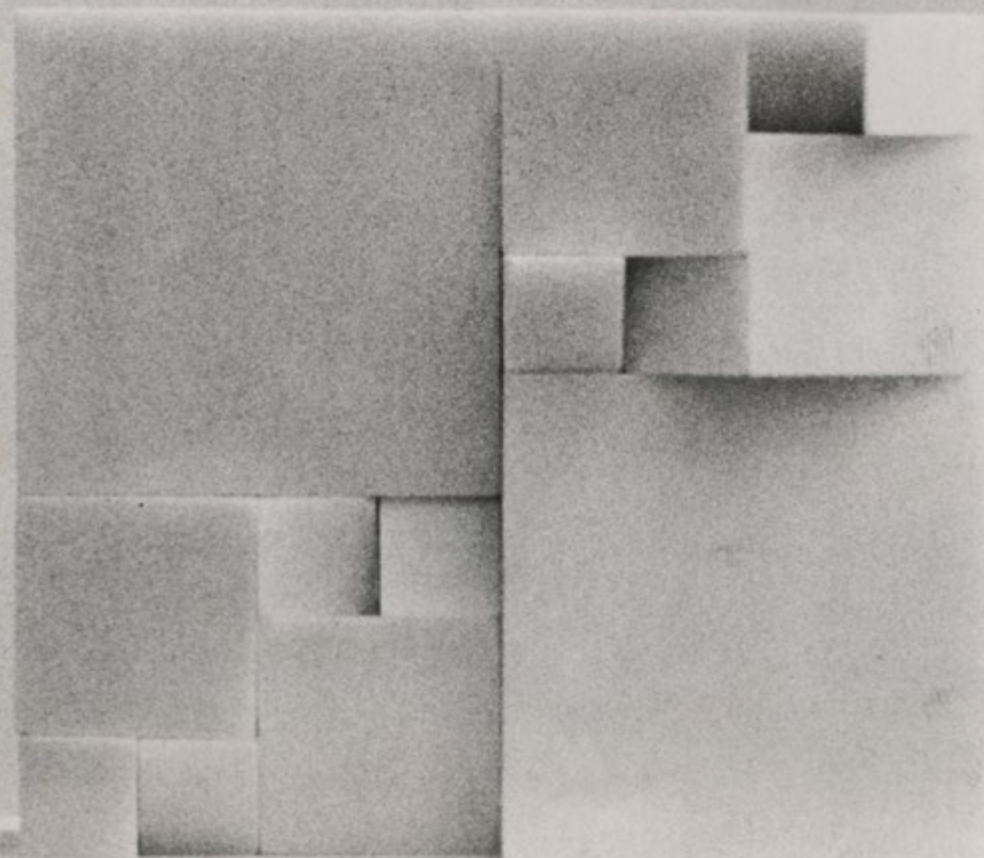
Galeria

Luiz Buarque de Hollanda & Paulo Bittencourt

Rua das Palmeiras 19 Botafogo

15 de maio a 15 de junho de 1975

Sergio Camargo





Vistas da exposição [Views of the exhibition]
Waltercio Caldas: *Narrativas*, 1974 (Fotografia de [Photo by] Franklin Correa)

José Maria Dias da Cruz



Galeria
Luiz Buarque de Hollanda &
Paulo Bittencourt

17 de agosto 21hs

Rua das Palmeiras 19 Botafogo Rio

THEREZA SIMÕES

neons e desenhos

10 de novembro de 1977 – 21 hs.

GALERIA LUIZ BUARQUE DE HOLLANDA & PAULO BITTENCOURT

rua das palmeiras, 19 – botafogo – tel. 266-5837





Vistas da exposição [Exhibition views of] Carlos Zilio, 1975

AN AFFECTIVE TAKE ON BRAZILIAN ART: LUIZ BUARQUE DE HOLLANDA

Felipe Scovino

Back in the mid-1960s, Luiz Buarque de Hollanda (1939-1999) was riding a bus across Copacabana, and through the window he saw an abstract painting in an antique shop. Without hesitating, he got off the bus, made an offer, and thus his collection started with *Composição* [Composition] (1952), one of Lygia Clark's (1920-1988) earliest works. It was the beginning of a relationship of profound admiration that evolved into the realm of conviviality and affection.

The story of Luiz's first artwork acquisition sums up his affective, pioneering gaze towards Brazilian art, both in his journey as a collector and in his intense, albeit short-lived, experience as a gallerist. This aspect remains evident if we recall the fact that his gallery, in partnership with Paulo Bittencourt (1944-1996), was one of the first ones, back in the 1970s, to make room for artists who were taking the first steps in their careers and would eventually go on to earn recognition.

The gallery of which he was a partner with Bittencourt from 1973 to 1978 innovated by incorporating artists from different generations and creating a welcoming, creator-friendly environment. As a result, his image and legacy are associated with the realm of affection and knowledge. Not only did the venue pave the way to a new generation of artists that probed into the means and modes of object-making, including Antonio Dias (1944-2018), Carlos Vergara (1941-), Carlos Zilio (1944-), Cildo Meireles (1948-), Iole de Freitas (1945-), Luiz Alphonsus (1948-), Rubens Gerchman (1942-2008), Thereza Simões (1941-), Tunga (1952-2016), and Waltercio Caldas (1946-), but it also embraced artists affiliated with the preceding generation, like Lygia Clark, Sergio Camargo (1930-1990), and Mira Schendel (1919-1988). Nineteenth-century artworks were featured in multiple exhibits, broadening the gallery's scope of inquiry. Additionally, equally audacious shows featured, for instance, pre-Incan art and Russian icons.

The current exhibition, *An Affective Take on Brazilian art: Luiz Buarque de Hollanda*, adopts a nonlinear pace, approaching concepts and themes with no regard for artwork chronology, a choice that reflects Luiz Buarque de Hollanda's own approach to art. The show is divided into four sections featuring roughly 150 works from Luiz's collection or from exhibits hosted by the gallery in the 1970s. The sections are: *Broken body*; *Unlikely analogues: the portrait between the social and the libidinous*; *Landscape: from enchantment to hostility*; and *Constructive languages and disruptive developments*. Also featured are documents such as print items, posters, invitations, and reviews on the old gallery, providing context into the memory of a time when the first steps were being taken towards creating a consistent art scene in Brazil.

Luiz's familiarity with artists, writers, intellectuals, and filmmakers (particularly Cinema Novo ones) materialized singularly in the iconic 1968 New Year's Eve party at his house on Presidente Carlos Luz St., 12, in the Jardim Botânico neighborhood. The party was marked by an atmosphere of resistance to the civilian-military dictatorship and to moralist standards of behavior.

That same house would mark the start of a singular step in Luiz's history. There, alongside Bittencourt, he set up the gallery that would be named after them. The building designed by José Zanine Caldas (1919-2001) housed exhibits, performances, and audiovisual screening sessions. The house/gallery became a space for interaction and reflection where artists, collaborators, and people interested in debating the art scene would converge.

A Debret (1768-1848) exhibition in 1973 stood out amid a program that also highlighted contemporary art and looked into new possibilities for the condition of the art object. This exhibition is an example of the gallery's sharp, inquiring gaze. Not only did it feature the French artist's iconic watercolors of social landscapes, but it also revealed little known works, such as his insect drawings. This off-kilter approach exemplifies the quality of Luiz's vision, which we have set out to investigate in this exhibition.

Luiz's choices, who took on the role of conceptualizing the gallery, were not based on specific chronological periods, but on consistent dialogues, prioritizing themes that could be interconnected. As such, the gallery — and, by extension, Luiz's private collection — sparked debate and reflection about artists whose works were viewed by some in the market and the audience as being out of place.

It should be noted that at that point in time, Brazilian modern art was the subject of exhibitions, an object of desire, and in the spotlight both commercially and institutionally. The gallery, however, seemed to oppose that trend: it invested in the so-called traveling artists of the 19th century, but also in a generation still seeking recognition and plagued by a dearth of opportunities to show their work in a broader way.

A symptomatic fact is the rarity of modernist works in Luiz's collection. One of a few exceptions, identified during the research process for this exhibition, is a set of drawings by Tarsila do Amaral (1886-1973), traded with Iole de Freitas for a piece by the artist herself. Luiz was interested in proposing new possibilities in approaching Brazil through art, which led him to bring together 19th century landscape artists and contemporary art, casting modernism aside despite being aware of its relevance. This choice represented a way of imagining Brazilian art history, provoking changes, tensions, and other narrative possibilities by way of two groups that, to some extent, remained peripheral to both the art market and traditional historiography.

As Waltercio Caldas said regarding Luiz in a testimonial during research for this project¹, his collection and the exhibitions he organized were created “at a time when everything was yet to be done.” Caldas refers not only to the fact that Luiz had closely followed not only the young generation of Brazilian visual artists coming up in the late 1960s as a friend, a collaborator, and a collector — and the fact that he brought tension to issues such as objectuality in a market not yet very welcoming of experimentation —, but also art history in Brazil, which still needed to be revisited, rethought, and have its reflections disseminated.

¹ During the research process in 2024, the following people were interviewed: Afonso Henrique Costa, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Cildo Meireles, Heloisa Teixeira, Iole de Freitas, Jayme Buarque de Hollanda, Jones Bergamin, Luciano Figueiredo, Luiz Alphonsus, Marisa Monte, Max Perlingeiro, Noêmia Buarque de Hollanda, Paulo Sergio Duarte, Vanda Klabin, and Waltercio Caldas. The art critic Ronaldo Brito was also consulted. The research team comprised Lula Buarque de Hollanda, Pedro Buarque de Hollanda, Fernanda Lopes, Eduardo Binato, Mariana Correa, and the author.

Waltercio himself held at the gallery, in June 1974, the iconic *Narrativas* exhibition, remembered until this day by many who frequented the venue. On the occasion, he painted the walls of the gallery—essentially an annex of the house converted into an exhibition space—black. The daring exhibition design and the rather makeshift venue attest to Luiz's implacable, obstinate drive to tease out, consciously or otherwise, fresh perspectives on Brazilian art.

It was unimaginable, in that context, that a Rio de Janeiro-based gallery with commercial pretensions would dare to propose such an audacious project. The drawings, shown in a dark room with focal lighting, encircled a replica of a small mummy lying in its sarcophagus, shielded by a glass case. As Ronaldo Brito (1974, p. 20) points out in a review of the exhibit in the newspaper *Opinião*:

What is at stake is the labyrinth in which man lives and his effort to find the way out. The real theme of *Narrativas* thus seems to be the tale of intelligence faced with seemingly answerless problems (the enigma of the pyramid is an old metaphor for this tale): one of the drawings represents a mummy executing a plan to rid itself of the bandages that enwrap it.

In May 1975, Luiz Buarque de Hollanda and Paulo Bittencourt moved the gallery to a house on Palmeiras Street, 19, in Botafogo. For slightly over three years, the gallery, now better structured than in its previous address, featured a heterogenous range of exhibitions. Without overlooking the moderns, such as J. Carlos (1884-1950) and Antonio Bandeira (1922-1967), it also made room for artists with little in the way of formal art training, a case in point being Bajado (1912-1996).

The gallery did not limit itself to hosting exhibits. It would also host debates, panel discussions, and courses. Occasionally, it would produce small brochures and even books as well as feature films and performances by artists, including international ones such as Alberto Ribas (1938-1984) and Hervé Fischer (1941-). At that point, the venue represented something much bigger than a simple commercial relationship in the art field, as it was an art history debate site that welcomed new things.

Because collecting was a compulsion of his, many times, Luiz acquired works that were not sold during exhibits at the gallery. He had a predilection for Brazilian art, proof of which is a painting by Agostinho José da Mota (1824-1878), dated from between 1850 and 1860, which accompanied him for much of his life. The picture, which documented a meal around a table, portrayed yet another passion of Luiz's: his avidity for food. His gaze was also astute, as one can ascertain from his purchase of an early painting by Antonio Dias, from 1962, which explores the world of cangaço banditry and the artist's predisposition, even then, to working with archetypes such as sexuality and violence, which would later become defining elements of his career.

Luiz's collection was mostly Brazilian, as were the overwhelming majority of the artists featured in exhibits at the gallery, which represented a way of demonstrating the power and breadth of the history of art made in the country. Combining upcoming artists and established ones, evoking political signs, and contrasting eras and themes: all these aspects were interwoven in his selections.

One should point out the large number of works acquired by Luiz, including early ones, by the likes of Antonio Dias, Cildo Meireles (1948-), and Waltercio Caldas. Not only that, but the gallery delved into perspectives and approaches on art, and Luiz's obstinate, disquieting outlook stood apart by teasing out

commonalities between artists from different generations. For instance, in September 1975, the gallery hosted a show featuring work by Antonio Bandeira, Antonio Dias, Lygia Clark, Mira Schendel, and Sergio Camargo, among others. Here, at least three generations of artists had their poetics associated and pitted against one another. To a certain extent, this would be a job expected of a museum, not a gallery.

As mentioned, the gallery did not limit itself to the actual exhibition, but it also constituted itself as a program – an innovative stance at that time. Although this was not always possible, throughout the gallery's history, brochures and books were published and courses were offered, such as one on Brazilian colonial art taught by Orlandino Fernandes (1926-1987), a former director of Museu da Inconfidência, in September 1975. Alberto Ribas' performances in that same year, widely featured in the press, reflected the venue's plurality. Over the course of three days, the Argentinian artist presented a series of performances combining dance and visual arts that were described as "experimental" (Bittencourt, 1976).

Around that time, Luiz Alphonsus presented the audiovisual piece *Natureza* [Nature] and the Super 8 film *Rio de Janeiro*, the latter of which was also shown at the IX Biennale de Paris, in 1975 (Pontual, 1975). These aspects evidence the fact that the sale of the object was not a priority for the gallery, and that the gallerist was stimulated by language plurality. Departing from the standards of commercial galleries, Luiz's and Paulo's venue introduced an experimental perspective to the public by showing, for instance, films by artists.

Additionally, popular artists such as J. Carlos and other outcasts in the conservative eyes of art historiography, like Alvim Corrêa (1876-1910) and Hélio Melo (1926-2001), were also included in his collection. These seemingly unlikely connections were what interested Luiz, an erudite and a visionary.

To be sure, the gallery had an "institutional peer", so to speak, in *Área Experimental* [Experimental Area], (Lopes, 2013), a room, venue, or program active from 1975 to 1978 at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro (MAM Rio). Its schedule prioritized exhibits by young Brazilian artists with no direct connections to traditional mediums, supports, and languages, echoing the gallery's guidelines, and particularly Luiz's inventive spirit. The MAM Rio exhibitions program embraced risk and experimentality as strategies to promote a broadened field of possibilities regarding the idea of object. *Área Experimental* showcased works by Emil Forman (1954-1983), Cildo Meireles, Carlos Zilio, Waltercio Caldas, and Luiz Alphonsus, among other artists also featured in shows at the gallery. On certain occasions, two exhibitions were held concurrently, a case in point being Sergio Camargo's, or weeks or months apart.

After the gallery shut its doors, in 1978, Luiz turned exclusively to practicing law and devoted himself more intensely to his collection. His friendship with the artists and his passion for art also manifested in his generously releasing editions of very special works. In 1975, the gallery enabled the publication of an artist's book by Mira Schendel and of the album *Sal sem carne* [Salt Without Meat]², by Cildo Meireles. Luiz was also directly involved in the development of seminal books in Brazilian art history. In 1975, he joined the publisher

² The album comprises eight channels: four relate to Portuguese culture, and four, to indigenous culture. "It includes a recording of the Divino Padre Eterno (Divine Eternal Priest) festivity, in Trindade, and a recording that is a sort of third bank of the river in an encampment in São Cottolengo, which is one of the two or three biggest pilgrimages in Brazil. [Also] included is an interview with Zé Nem, a Xerente indigenous man whose life story harks back to *Zero cruzeiro*, another interview with a sertanista (country explorer), and lastly, a third interview with Kaiapó indigenous people. The album was made in such a way that in one of its channels, one can mix the discourses of the 'white men' and of the 'indigenous men.'" (Meireles apud Scovino, 2009, p. 259-260).

88 Marcos Antonio Marcondes to commission a text from the critic Ronaldo Brito on neo-concrete art. Ten years later, this idea would culminate in the release of the book *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* [Neo-concretism: vertex and rupture of the Brazilian constructive project], published by Funarte. Additionally, Luiz played a role in the editing of *Livro-obra* [Artwork Book], by Lygia Clark, in 1984³, and in the research, conducted in partnership with Noêmia Buarque de Hollanda, for Clark's career retrospective show and the catalog thereof, which premiered in 1997 at Fundació Tàpies and travelled to five countries.

In the late 1970s and early in the following decade, Luiz became a patient of Lygia Clark's in the therapy she dubbed *Estruturação do Self* [Structuring of the Self]. Clark would welcome to her home/studio/practice people interested in undergoing her therapy with *Objetos Relacionais* [Relational Objects]. However, despite the demand, Lygia would select her patients or clients herself. According to her (Clark, 1980, p. 55),

The body 'appropriates' touches, contacts, [...] painful accidents that befall it, [...] in a symbolic metabolization process which constitutes the ego. [And] through my work, the 'memory of the body' surfaces [because] sensations are brought, relived, and transformed within the site of the body by means of the 'relational object' or the direct touch of my hands.

During the sessions, while laying on a mattress, Luiz shared his accounts with Lygia, which served as arguments for the use of *Objetos relacionais*. These objects included cushions, stones, items made from stockings, blankets, seeds, plastic bags filled with air or sand, etc. In contact with the body, as though it were covering or fulfilling an existential void, the *Objeto Relacional* [Relational Object] "causes the affective memory to emerge as a result of its physical qualities, bringing out experiences verbal memory cannot detect" (Clark, 1980, p. 55). Luiz's connection with the artist extended beyond mere admiration for her art and therapy practice, and they went on to become great friends.

Luiz also played a significant role in organizing the works of another friend, Hélio Oiticica (1937-1980). At a time when the artist's work did not enjoy the commercial recognition it does today, Luiz acquired, encouraged, and publicized his creations. During the time the artist spent living in New York, in the 1970s, the two exchanged lots of letters. They were so close that, in 1974, the artist proposed to carry out an intervention titled *Bosta get lost* [Shit Get Lost] in the garden of Luiz's house, although the project never came to fruition. The proposal involved the garden being explored by the public, which would be stripped naked and wrapped in towels. They would amble around to the sound of Rolling Stones songs, and they could also dance, wear previously chosen swimwear, eat fruit, and partake in drugs. A synthesis of countercultural thinking and a direct answer to bourgeoisie moralism in society.

In the 1970s, a time when the Rio de Janeiro art market was substantially marked by the modern question, a new generation of artists found in Luiz a figure capable of embracing different languages, eras, and backgrounds. The gallery, then located in Jardim Botânico, was much more than a commercial endeavor, it was a space for connection, exchange, belonging, and debate about art from a perspective uncommon in the art world of the time. Perhaps the fact that it had started out in a house already hinted at the welcoming atmosphere that would mark the gallery.

³ *Livro-obra*, made in 1964, edited by Luciano Figueiredo and Ana Maria Araújo, with a limited 24-copy print run, released in December 1984 during a solo show by the artist at Galeria Paulo Klabin, in Rio de Janeiro (Borja-Villel, 1999, p. 356-357).

Another example of the gallery's heterogenous, conceptual, and why not, curatorial map was the exhibition *Um século de pintura no Brasil: alguns mestres da figura* [A century of painting in Brazil: a few masters of the figure], held in 1976. It showcased pieces by Eliseu Visconti (1866-1944) alongside ones by Milton Dacosta (1915-1988), or ones by Roberto Magalhães (1940-) next to ones by Décio Vilares (1854-1931). The fact that *Índia Canelas* (1962), by Djanira (1914-1979), and *Mulata com frutos* [Mulatto woman with fruits, 1940], by Jorge de Lima (1893-1953), were featured in the same show revealed Luiz's awareness of the web of subalternities, but as a way of affirming their pride, potency, and presence in society, and not as a lament.

Let us also remember the fact that Hélio Melo, José Pancetti (1902-1958), and Oswaldo Goeldi (1895-1961) were in his private collection, and the way in which a scene at odds with modernity and the capitalist apparatus manifested itself powerfully in his artistic choices. The gallery soon emerged as an object of desire for experimentation-seeking artists, an audience thirsty for novelty, and critics who specialized in the disruptions of the time, in the face of an art milieu that was, to an extent, still provincial.

A set of photographs in the current exhibition evinces Luiz's 1990s home in the Leme neighborhood, its walls replete with some of the artworks now featured in the show. The layout of the works on the wall outlines the collector's compulsive profile: paintings take up every space, from the living room walls to those near the stairs, plus sculptures and objects in all rooms and in all possible places.

To me, this ample, chronologically diverse, and at times imagistically disturbing set, with densely populated walls, expresses the outlook of Luiz Buarque de Hollanda, the scholarly collector – with his unforgettable, massive library, to quote Max Perlingeiro. It should also be noted that the gallery hosted a significant number of activities. Between 1973 and 1978, 40 events took place there, including exhibits, performances, film screenings, and courses as well as activities in the sidelines of the exhibits, such as meetings, panel discussions, and guided tours with artists and critics. It is as expressive a number for the time as it is for these days.

BROKEN BODY

This section features creations by artists who worked under the context of the civilian-military dictatorship. The allegory of the fragmented body addresses the systemic process of death and torture promoted by the regime, as well as the structural and hierarchizing relationships that rendered apparent the systems of body domination.

In *O homem que foi atropelado* [The man who was run over] (1963) and *Husband and Wife* (1966), both by Antonio Dias, violence is a central sign, and archetypes that might be problematized as interdictions, such as the body and libido, are present. The artist develops a lexicon of his own regarding death and the precariousness of existence, using symbolic images such as bones, scars, the cartoon symbol of death, i.e., the stylized skull above two crossed bones, the red cross as a symbol of pain and attention, and guts. In the case of *O homem que foi atropelado*, one also notices a stylistic proximity with Torres García (1874-1949). In turn, the torn body in *Husband and Wife* resembles the metaphorical narrative itself, split into pieces, as if it were telling a story under the sign of disguise or camouflage. The heart, large and almost anima-like, featuring two “eyes” and a verticalized stripe strangely configuring a mouth and nose, refers to the broken, yet still present and ostensive body, even if it is aware of its state of loss.

The structure of *Sem título* [Untitled], also by Dias, alludes to a vastness, to a map that contradictorily points to the universe and to musings on infinitude, but also to a sense of solitude and emptiness. Probably made between 1968 and 1971, the piece dates from Dias’ early days of exile in Europe, when he distanced himself from the repression of Brazilian dictatorship and grappled with the hardships of being a foreigner.

Elements and *Light Work* (1972), by Iole de Freitas, shown at the gallery in 1974, double down on the metaphor of partition. The film, shot in Super 8 format in his apartment-studio in Milan, investigate the state of translucence of matter and of the objects and forms that inhabit the premises, including the artist’s own body, which appears as the image of a shadow, a hiatus between presence and absence. These films, as well as *Pés* [Feet] (1972), bring the self-representation of the (broken) female body as a central element to debating art and society. In particular, *Pés* identifies the artist’s imagistic investment in herself in an environment where everything seems to dissolve and be threatened with fragmentation. It should be noted that this experience takes place without any exhibitionism or vanity, since the images are configured as mirrors onto which the body projects itself and exteriorizes, but always partially so. Speculating about a woman’s broken body within the domestic space which, oppressively, has been historically and culturally “reserved” for her, is a founding act of political and behavioral reclamation.

The exhibition also includes a drawing by Tunga, presented as a setup plan for the installation *Lezart*, created for an exhibit at the Whitechapel Gallery in London, 1988⁴. In addition to the intrinsic quality of drawing and the relationship the artist had with it as an element of design, this support functioned as a personalized invitation to Luiz. Lovingly written (“Luiz, these are the plans for the exhibit at the gallery. It’s your invitation, okay!?! There are a few changes here and there, but these are the original plans. A kiss from Tunga”), the letter/plan/invitation reflects the affection established between Luiz and the artists.

⁴ This reference was brought up during the research conducted with the Instituto Tunga. I thank Clara Gerchman for her contribution.

Also, as it relates to archetypes, this drawing features the braid and the tacape (an indigenous cudgel). These elements create an atmosphere that is at once eroticizing, violent, and fetishist, evoking genders through archaisms. The braids also symbolize the exercise of a temporality, an eternal recurrence that materializes in a structure where beginning and end, and inside and outside, become indivisible. This is a poetics of the fantastic, an intercrossing of fiction, poetry, alchemy, science, and art. The focus of his piece is not dictatorship, but the context of stark repression of the body in Brazil in the 1970s and 1980s, which potentializes the addition of other narratives to these poetics.

On the other hand, the logic behind by Waltercio Caldas’ piece is not based on the allegory of the broken body, but on the addition of another stage of doubt regarding our certainties, creating a state of absurdity shared with Tunga and Cildo Meireles, evidently taking into consideration the particularities of each of their poetics. The artist’s featured artworks avoid making a spectacle out of the world of culture, countering commonsense expectations while adding a subtle layer of humor. They are like successive challenges or enigmas that never cease to tease, offering or sharing their transitory state by constantly exhibiting their numerous possibilities of being seen or decoded.

Duarte (2001, p. 80) remarks that in Caldas’ work, “one finds out that the enigma is not out there as a sphynx to be deciphered: it is the state of the art of the artwork. Its form does not mask up, it does not conceal, it is simply an index of strangeness”. It is about speculating about what is in front of us, inviting chance – as in *Garrafa com rolhas* [Bottle with corks] (1975) – and alluding to the concept of art, distrusting one’s own existence, because even that might be Art.

Para ser curvada com os olhos [To be bent with the eyes] (1970), by Cildo Meireles, inhabits that same interrogative quality. The piece is a box containing two metal rods, one curved and one straight, accompanied by a plaque stating that both rods are curved. Just like in *3 Stoppages Étalon* (1913-1914), by Marcel Duchamp (1887-1968), the artist subverts rational logic, creating a template for new units, not just in terms of measure, but also of visuality. The tension between enunciate and object arises from friction, a created force field that leads us to examine “the straight rod until we realize its nonexistent curvature” (Herkenhoff, 1999, p. 53).

Espaços virtuais: cantos [Virtual spaces: corners] (1967-1968), by Cildo Meireles, was created around the time of the promulgation of Institutional Act no. 5, in December 1968, which institutionalized and radicalized the escalation of state-sponsored repression through imprisonment, torture, murder, and the suppression of political rights. The *Cantos* [Corners] are presented in a theatricalized way, like a stage awaiting the investment of the body. They also represent a gap in logic. The artwork highlights the archetypal image of the corner as a place of punishment, a space which, among other possibilities, forces the body to face the walls, isolating itself from the experiences of visuality of the world. In this context, the subject becomes empty, blind, and dumb.

The *Canto* [Corner] reappears in another work by Cildo Meireles: on the back of the bill in *Zero cruzeiro* (1974-78), where the figure of a psychiatric hospital patient is depicted facing the junction of two walls. This routine action by the subject allegorically symbolizes the erasure of one’s own face. It configures itself in the illusory revelation that, in a way, also inhabits *Espaços virtuais: cantos*.

Among the drawings in *Espaços virtuais: cantos*, which explore Cildo Meireles' design and imagination abilities, one piece of work stands out for its peerless nature – if such a definition can be applied to the artist's output. *Sem título: cantos* [Untitled: corners] (1977) does not limit itself to the design of an isolated *Canto*, but instead presents a wider space, identified as a partial view of a *Canto*, closer to a stage. By the way, theatricality and mystery, elements that hark back to a Magrittean atmosphere, are key to the work of this artist.

On the rear wall of this “stage,” another drawing of a *Canto* appears. In a metalinguistic gesture – the *Canto* referring to itself –, we observe the representation of an urban landscape with a sidewalk, a street, and a light pole. However, this landscape is slashed across by a fold, a gap that fragments it, creating what seems to be an escape zone, and casting doubt on the Euclidean nature of the space.

Through their work, Roberto Magalhães and Carlos Vergara underscore a political vocabulary that reflects Brazil in transition: from pre-1964 developmentalist euphoria to the abyss of dictatorship. The visuality in Vergara's piece summons up the figure of the executive as a symbol of power, wrapped up in the colors of the United States flag. Simultaneously, astonished faces and inconclusive maps emerge, attesting to the ideological divide and suggesting an open, unstable world structure. Magalhães' work enhances this glossary with biting humor, illustrated by the burning armadillo. Not only does the image highlight a state of violence, but it also emphasizes the absurd reality of Brazilian society in those days.

Sem título [Untitled] (1974), by Carlos Zilio, featured in the artist's solo exhibit at Luiz's gallery in 1975, operates like a diagram in a language that is at once cyphered and direct. By means of lines, numbers, and letters, it exposes the specificities of a threatened subject, imprisoned within modules, with his freedom curtailed, and death lurking. The sharp black line that runs diagonally across the modules serves as an allegory for an erasure, a slash across the image, indicating its own erasure process.

The writing that must be dissipated, the confessional tone, and the images constructed at a fast pace, in the same rhythm as the urgency in Barrio's drawing, *Leia-se acima da visão da situação* [To be read above the view of the situation] (1972), all evoke a state of insurrection against the devices of control and repression of language and the body imposed by the military at that point in time. A curious fact is that on the back of this piece is a letter addressed to Hélio Oiticica revealing how these two artists employ writing as a structuring element of their work, albeit in distinct ways.

UNLIKELY ANALOGUES: THE PORTRAIT BETWEEN THE SOCIAL AND THE LIBIDINOUS

This section deals with how Luiz was able to bring together such distinct views of portraiture by means of two subjects that permeate his collection and many of the works shown at the gallery: the face as a social sign, and portrait in its various forms as an eroticizing index. Pancetti's 1937 self-portrait and the shadowy, scary figures in Goeldi's work point towards a vector that reveals the image of the proletariat, or at least of the subaltern individual subjugated by the conditions imposed by capital. The notion of “popular,” at once caricatural and hard to pin down, ultimately conflates with the portrait of marginalized people.

The bust of Bastiana (c. 1913), by Nicolina Vaz de Assis (1874-1941), presents the image of a black woman, a rare thing in a then-newly republican Brazil marked by high-voltage racism. In turn, the painting by Augusto Rodrigues Duarte (1848-1888) depicts a festive setting where costume-clad black people put a mask similar to the one worn by one of them upon a white child's face. The scene evokes the idea of harmony and unity in a visibly divided country in racial and social terms.

A contrast with the visuality of the least privileged classes is offered by Arthur Timótheo da Costa's portrait of Henrique Lage (1919). One of the most influential industrialists of the early 20th century, Lage was a prominent figure of the national economy, but also of Rio culture. Married to the opera singer Gabriella Besanzoni, he used to host at his residence (now Parque Lage) receptions for the haute bourgeoisie, who would be graced with arias by Besanzoni. This contradictory picture is key to understanding Luiz Buarque de Hollanda's drives and yearnings in building out a comprehensive overview of Brazilian culture and the way society was constructed amid these ambiguities.

The distinct socioeconomic backgrounds of the artists in this section invite us to consider how the portrayer's class perspective influences the way the portrayed subject is represented. The featured set of ex-votos expresses not only artisanship, but also the complex relationship of strengths and predilections between culture and religion. This field expands into the carranca – not on display in this exhibition, but acquired by Luiz – by master Francisco Biquiba dy Lafuente Guarany (1884-1985) and the way in which culture, riverside communities, religiosity, and faith weave an intricate web of affections and languages. The individual represented in the piece by GTO (1913-1990) summons up an intense, exultant apparition, congregating the schematic repeating form in geometric structures and the appearance of unconscious archetypes such as the mandala.

Within the regime of portraits of the least privileged classes made by artists often marginalized by the art system, punishment is placed in suspension, and celebration reveals itself. Despite its bourgeoisie referent, the sign of the popular also concentrates in the (possible) cover of an issue of the magazine *Para Todos* [For All] (1919-1932), created by J. Carlos, whose works were shown in an exhibit at the gallery in 1975. The artist's choice of a composition featuring two young columbines dancing arm-in-arm in a French-like atmosphere once again reflects Luiz's eclectic, perspicacious taste in art. J. Carlos was a key figure in incorporating a new visual discourse that translated indices of modernity into graphic design and transported us to Rio de Janeiro in its belle époque.

Luiz Alphonsus and Rubens Gerchman, on their part, are not inebriated by the sparkling luminosity of the city. On the contrary, they are immersed in a critique of the paradoxical panorama of industrialization that coexisted with absolute poverty, violence, and development, as well as moralism and the disruptions that characterized Brazil in the second half of the 20th century. Alphonsus explores the setting of Rio bars, their patrons, and curiosities from their personal histories, and his piece *Quase um autorretrato* [Almost a self-portrait] (1977) captures the aura of counterculture, portrayed as a censorship-confronting power. It is the self-representation of the individual in his state of freedom and enjoyment. This was also the era of ebullience and wild abandon, of cinema and marginal poetry, of the newspaper *Pasquim*, the theatrical troupe *Teatro Oficina*, and a brand of art that associated madness and the renewal of languages with a gesture of opinion and criticism regarding capitalism, repression, and conservatism.

Rubens Gerchman turns his gaze to the popular and the corny. *O rei do mau gosto* [The king of bad taste] (1966) synthesizes a series of portraits that run the gamut from an ID card photo to a mugshot. This collection of seemingly oppressed subjectivities is surrounded by symbols, such as the football team badge, that hark back to a state of potential alienation caused by mass communication. Works such as *Boa noite* [Good night] (1976-77), with its couple of lovers, and the painting *Sem título* [Untitled], featuring the artist's self-portrait up top and a woman's mouth about to swallow a pill (birth control? a hallucinogen? little does it matter), express a conscious yearning to publicly and explicitly manifest the realm of desire, as repressed as it becomes in times of dictatorship and fear of the Other. The expression of libido and the tensing of behavior are the main themes in these artists' outputs.

The erotic, by the way, is quite pronounced in this section. The proximity between *Adolescente* [Teenager] (1904), by Belmiro de Almeida (1858-1935), and *Eixo exógeno* [Exogenous Axis] (c. 1986), created by Tunga from the mold of his then-partner, Córdélia Mello Mourão, establishes a field of expansion for an exciting vital energy. They are two male views, desirous of the female body. Almeida's perspective is fetishist, at once depredating and graceful, in the shape of a young woman's naked body. It is the voyeur's gaze upon the (forbidden) object of desire. The scale and the balanced, elongated form of the adolescent find a parallel in the verticality and sinuosity of *Eixo exógeno*. The apparent abstraction of this wood sculpture generated through "the circumvolution of a woman's body around an axis" (Venancio Filho, 2022, p. 29) is the condensation of a state of libido. The body gives shape to matter, and the female silhouette becomes an object that is the representation of the naked body. Paradoxically, presence (of the eroticizing index) and absence (of desire, as this is not a body which we ideally recognize) coexist in the same form and matter in *Eixo exógeno*.

Another group of artworks which operates under the theme of eroticization includes the drawings of Alvim Corrêa and Artur Barrio's (1945-) *Sem título* [Untitled] painting. This set of four drawings made between the late 19th and early 20th century constitutes a very particular selection of erotica in Brazilian art. As a caveat, Corrêa spent approximately twelve years living in Brussels; however, this set is revolutionary for at least two primary reasons: firstly, because it foreshadows discussions regarding the libidinal, ecstasy, madness, and artistic creation that would later be robustly fleshed out by the Dadaists and the Surrealists; and secondly, because it functions as satirical response to conservative society,

especially that of Brazil, the country in which Corrêa initiated his intellectual and artistic upbringing and which, even from afar, remained a substantial referent of his.

The erotic atmosphere, marked by high-powered desire, the bare breasts and the propensity to the sex act, underscores the fetishist potency as a symbolic response to moralist castration. In Barrio's case, his work highlights desire, the instant of encounter and seduction. The naked breasts and the penetrating gaze of the male figure reveal the power of the carnal drive. However, this excitement extends beyond the individual realm and takes on a political meaning: effusively demonstrating libido, without resorting to many allegories or metaphors, that is, a major way of affirming desire in an era of repression and, once again, castration imposed by the civilian-military dictatorship in Brazil, and the moralism of a conservative society.

In turn, the drawings created by Cildo Meireles during the dictatorship expose monstrous figures at a scale which extrapolates the boundaries of the paper and confronts us with either a threatening tone or an atmosphere of desperation and fear. The abject tone becomes a measure of agony, translating the allegory of a repressive, controlling state. These drawings portray dispirited subjects with large gaping mouths, cracked teeth, and astonished eyes. In one of the drawings, the National Congress appears in the background, like a panoptic overlooking the city.

In turn, *Estudo para nota de zero dólar* [Study for a Zero-Dollar Bill], from 1984, evinces not only the piece's project-like character – even if one considers that the finished artwork utilized the currency as its support –, but also the criticism that permeates Meireles' iconic creation. The piece functions as a denunciation of capitalism and the culture of the merchandise, recurring elements in his output, and represented in this work by the stylized figure of Uncle Sam amid the severe economic crisis that plagued Brazil during that decade.

LANDSCAPE: FROM ENCHANTMENT TO HOSTILITY

This section of the exhibit looks into how Luiz Buarque de Hollanda's gaze was able to pull together, with Rio de Janeiro as a case study, iconic landscape artists from the 19th century, artists linked to different modern strains from the past century, and the generation that got its start in the 1960s – albeit by opposition. Outdoor paintings by Castagneto (1851-1900) and Félix-Émile Taunay (1795-1881) extol Rio's sunlight through oceanside landscapes that compose a romantic firmament.

Castagneto employs broad, steady and aggressive brushstrokes, as seen in *Sem título* [Untitled], n.d.. Fishing boats, usually of the simple kind are given prominence and grandeur, revealing the artist's penchant for a double status of the landscape: the environment and its inhabitants, often humble fishermen.

In turn, Taunay's work is characterized by panoramas of Rio de Janeiro marked by skillful exploration of light-and-shade effects, focusing on nature against the backdrop of the city's development. *Concerto de um barco, Ilha de Villegagnon – Baía de Guanabara* [Repairing of a boat, Villegagnon Island – Guanabara Bay] (1828) lends name and shape to the action of individuals devoted to their trade, presenting an empirical reality that all but overrides the greater spectacle of nature, its light and opulence.

Another 19th-century artist whom Luiz particularly admired was Arsênio da Silva (1833-1883). The artwork featured in this show, enigmatic in nature, portrays an open-road panorama amid the forest. Two men, in the foreground and partially obfuscated by the dark tones of the jungle, hesitate to go ahead. A curve in the road conceals whatever lies ahead. Even so, a light – or a clearing – emerges from behind a big tree with thick foliage that defines the contour of the curve. Everything about the scene is rather sinister, emitting signals of a relationship of tension between the subject (representing reason) and nature (as the principle of the untamable).

The landscapes, so to speak, by Iberê Camargo (1914-1944) and Antonio Dias diverge from the potential sublime so characteristic of the 19th century. Though separated by generations and styles, the two artists converge in this show for two reasons: the first is the desire to evince the range of diversity in Luiz's collection; the second relates to a seemingly formal issue. Both Camargo's 1963 painting and Dias' *The Physical Universe* (c. 1968) contain the metaphor of a condensed structure fragmenting toward expansion. In this movement, what is revealed is immensity. The mass of oil in the piece by Iberê Camargo creates a volume and a speed which, from a project standpoint, surpasses the boundaries of the painting. In Antonio Dias' painting, on the other hand, the drips or splotches oscillate between apparition and camouflage, expansion and discontinuity, illusion and reality, questioning the rules of naming and perception themselves.

Luiz's concept of landscape was wide-ranging, encompassing both the imaginative horizon of Alvim Corrêa as well as locations outside the axis of the big metropolises, such as North Brazil, which Hélio Melo explored. In the case of the former, *Cerco à cidade de Paris* [Siege of the city of Paris] (c. 1896)

probably reflects Corrêa's studies with Jean Jacques Brunet (1849-1917), a painter who specialized in historical and military-themed works. The painting features a wide landscape, rich in topographic details, in a gloomy setting that includes soldier figures, highlighting the brutal violence of the fighting.

In turn, Melo's landscape translates the confluence between the artist's view of his day-to-day, his experience as a rubber tapper, and the devastating effects of the destruction of the forest. The cloudy atmosphere in *Sem título* [Untitled] (1989) alludes to fantastic realism, portraying scenes or situations that cannot be controlled, and reporting on an experience of the absurd.

Another Northern Brazilian painter, who was born in Acre, but spent most of his life in Fortaleza, is Chico da Silva (1910-1985). His dreamy landscapes, populated by winged animals and fable-like compositions replete with weightless imagined monsters floating around the space of the canvas, create a triangulation between the fantastic, the speculative, and delirium, connecting him to Alvim Corrêa and Hélio Melo.

As such, we arrive at yet another interesting aspect, which is Luiz's choice to add to his private collection the work of artists who, in their time, got attention from art critics, but are now being "rediscovered" by a new generation of curators. One example is the Hélio Melo exhibit organized by Paulo Sergio Duarte in the 1980s at Funarte (Longman, 2006). Luiz somehow foresaw constellations within Brazilian modern art that did not necessarily conform to the dictates of the market.

As a counterpoint, the landscape also configures itself in the gaze of the foreigner as he arrives at a new territory. In December 1973, while the gallery was still located in Jardim Botânico, an exhibition of Debret's works was held featuring two watercolors. Barrate and Bacurau reveal the scientific and artistic interests of the artist who, by choosing animals as his theme, builds up the idyllic image of Rio de Janeiro. This perspective, however, masks up the social and racial clashes that marked the history of the city, and more broadly speaking, of Brazil.

In turn, the notion of festivity finds a complex echo in the works of José Antônio da Silva (1909-1996), Paulo Pedro Leal (1894-1968), and Arthur Timótheo da Costa (1882-1922). In da Silva's case, a couple is slightly comically portrayed riding a horse in a rural setting, in a caricatural depiction of country living. On the other hand, Leal's and Timótheo da Costa's pieces share the same title – Carnival – yet expose distinct circumstances.

Leal's *Carnaval* represents the image of spontaneity and the delight of festivity. Costume-clad black and white bodies are exultant, exercising collectiveness, exchanging looks, and experiencing a state of effusion. Conversely, Timótheo da Costa's *Carnaval* – a significant painting mentioned by some of the artists interviewed during research as being an affective memory of Luiz's – portrays the end of festivities. In the foreground, a reveler in a pierrot costume leans his exhausted body against the wall, while the partial image of an automobile covered in streamer, yet driven by an austere chauffeur, suggests that it is probably Ash Wednesday. The workers in the background, cleaning up after the party, highlight the transition from delirium and joy to the inflexible concreteness of responsibility and labor.

CONSTRUCTIVE LANGUAGES AND DISRUPTIVE DEVELOPMENTS

Lastly, this section turns to artists who radicalized the constructivist legacy in Brazil and explored other approaches to purely formalistic issues. By featuring a considerable number of artworks, it honors two artists who were very close with Luiz and pivotal in the transition from the modern to the contemporary in the arts: Hélio Oiticica and Lygia Clark. Letters reveal the rapport between Oiticica and Luiz, referring to projects the artist wanted to undertake in partnership with the collector, discussing potential sales, and even mentioning disagreements, but always permeated by affection. Clark was another artist with whom not only did Luiz have an intense professional relationship, purchasing her artworks, but also built a deep friendship.

Some of the pieces in this section unfold as per the allegory of the cut, and Lygia Clark plays a prominent role to that end. To realize how Clark elaborated the concepts of body, and later, of participation, we must understand her logic as it relates to the organic line. The artist noticed that by juxtaposing the passe-partout of an artwork with a collage element in the same color, a line appeared between them. This undrawn threshold, also identified along the junctions of doors and jambs, became the driving motif behind the “breaking of the frame”, a desire to transcend the two-dimensionality of the painting. It came to be known as the organic line.

In 1952, this line appeared as a way of demarcating the construction of modules in the series *Planos em superfícies moduladas* [Planes on modulated surfaces]. Clark carved up the wood, creating a groove between the geometric modules. The experience of the cut upon the plane evolves in her *Espaços modulados* [Modulated spaces], promoting an optical visuality within the constructive framework, composed of white and black areas that endow the plane with spatial projection. This fissure represents not only an illusion of the plane, but also a rupture in the painting: on the one hand, metaphorically, she would cut up and mutilate the plane (not by chance, one of her texts is titled *A morte do plano* [The death of the plane]); on the other hand, as a continuous gesture, she would announce its three-dimensionality and its leap into space. In 1959, the paintings gain volume and become *Casulos* [Cocoons], objects made of metal, and *Contrarrelevos* [Counter reliefs], interpolated planes that project onto space. These works introduce elements such as the void and the cut, continuously employed by the artist, resulting in *Bichos* [Animals] (1960-1964). The geometric modules, previously flat in the paintings, become three-dimensional and manipulated by means of hinges. This trajectory is demonstrated in minute detail by the artworks featured in the exhibit.

The sectional cut upon the plane is an approach shared by other artists from Clark's generation. Amílcar de Castro (1920-2002), for instance, creates his iron sculptures from modules highlighted by the sectioning of the plane. The line resulting from the cut becomes apparent, delineating the matter and giving shape to the sculpture. The series *Tecelares* (c. 1957-59), by Lygia Pape (1927-2004), is permeated by the dimension of risk. The fragmenting of the plane is expressed by the “small squares [that] seem to condense the functions of an engine for the moving load” (Herkenhoff, 2012, p. 31). This configuration suggests constant friction between the modules that structure the engraving, creating a force field, a driving force inherent to the artwork.

The gap is the structuring element in *Gibis* [Comic books] (1968-70), by Raymundo Colares (1944-86). These textless books composed solely of cuts and folds are a demonstration of pure visuality. The color combinations and visual elaborations derived from its constructive structure dialogue with the group of artworks featured here, also evoking the notion of association between participation and opinion. This dimension gains relevance in a context of repression in Brazilian political history where communicating, expressing oneself, or getting together was a challenge. Another highlight is *Objeto ônibus* [Object bus] (1971), one of the iconic pieces in Luiz's collection. Here, Colares' obsessive desire for buses and the constructive framework as a fold, as revealed in *Gibis*, manifests itself directly. He references the modern intents (of acceleration and development) present in the cutout design of the body of this collective transportation vehicle.

Hélio Oiticica, in turn, built upon his *Metaesquemas* (1958-1959) to make color take flight, transforming it into capes (*Parangolés*) and constructions (*Penetráveis* [Penetrables], both from 1964-1980) that mimicked the favela, modernity, and the sense of collectiveness. Luiz's selection of artworks of his is restricted to the neo-concrete period. *Tantrum* (1959) builds a direct connection with *Relevos espaciais* [Spatial reliefs] (1959-1960), indicating Oiticica's wish to have the plane and color advance towards space. This painting features a geometric figure, or just the area thereof, standing out from a white surface cut across by oil paint. Here, already one notices the conflict between pictorial and extra-pictorial space, foreshadowing the overcoming of traditional painting.

A tight-knit relationship between the idea – and not the action itself – of a cut upon a geometric plane and its modular construction can also be observed in Milton Dacosta's painting. The remarkable constellation of *Metaesquemas*, which includes a rare oil on canvas from this series, features a pulsating geometry whose monochromatic structures seem to create attrition. These elements premonitorily resemble what we might identify as the low floor plans of the *Penetráveis*. Their cutout spaces create consistent relationships with the corridors and environments of favela architecture that would be widely explored in his future installations.

Each in their own way, Eduardo Sued (1925-) and Sergio Camargo stayed away from the disputes between the neo-concretes and the concretes, but both of them played prominent roles in developing constructive thinking in the Brazilian arts. Sued's paintings bet on the vibrant tension between different chromatic fields, organized into a singular, almost irregular geometry marked by the prevalent use of warm colors. For its part, Camargo's work classifies as kinetic art, of which he was one of the pioneers in Brazil. His geometric compositions, comprised of arrangements of white wood cut at various angles, suggest the image of a geometric vastness, as though they hoped to overflow from the bounds of the space they are confined to. This artwork operates as a combinatory process of densities and volumes whose complexity seems to tend toward compulsion.

Mira Schendel starts out by removing the excess – of lines, forms, and colors –, relinquishing the modernist grid to explore a praise of absence. Her work is hard to categorize, yet I have risked including her in a section that addresses the constructive field. This proximity is justified by the modular constructs

featured in her works, although her interest quickly overflows into other fields. Schendel's non-rectilinear line incorporates imprecisions and irregularities. These elements interest her more than the control and order preached by modernity. Imprecision functions symbolically as a gesture of opposition to efficiency and permanence. Her work treads paths of delicacy and silence, averting uproar. What first seems like a serene, welcoming image quickly shifts into tragic, silent vastness after a containment operation.

In *Os cem* [The one hundred] (1988), Jac Leirner (1961-) builds a grid using hundred-cruzeiro bills sewn onto the canvas, conveying that constructive sense. Through her collecting process, paper currency transcends its indices as symbolic capital to become an inventory of the day-to-day. It was common at that time for those bills to be used as a support for writing: notes, telephone numbers, declarations of love and resentment, random curses, and various other commentary would be documented on these pieces of paper. Leirner draws attention precisely to the practical function of the paper, more so than the bill's economic value, as a space of annotation and memory. These "small collections" or accumulations performed by the artist are also driven by a plastic thinking, seeing as they follow criteria such as color, themes, and formal similitudes.

**

This diverse collection of images, correspondences, and assemblages results from Luiz Buarque de Hollanda's passionate, erudite, and innovative perspective on art. He kept close tabs on the transformations wrought by the neo-concrete artists, who utilized the body and participation as elaboration tools in a society repressed by moralism and dictatorship. He also paid close attention to the generation that began producing art in the 1960s, during a period marked by the military coup and a dearth of opportunities. Luiz encouraged these creations, purchased them, exhibited them, funded them, and above all else, he was an interlocutor and a friend to these artists, without ever forgetting the pillars of Brazilian art present in the paintings of the 19th century.

Bibliographic references

BITTENCOURT, Francisco. Alberto Ribas e a revolução do corpo (Alberto Ribas and the body revolution). *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 7, 31 Jul. 1976.

BORJA-VILLEL, Manuel J. (org.). *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1999.

BRITO, Ronaldo. Waltércio Caldas Jr.: jogos mentais (Waltércio Caldas Jr.: mind games). *Opinião, Fine Arts*. Rio de Janeiro, p. 20, 17 May 1974.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

DUARTE, Paulo Sergio. *Waltercio Caldas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

HERKENHOFF, Paulo et. al. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

HERKENHOFF, Paulo. A arte da passagem (The art of passage). In: BORJA-VILLEL, Manuel J.; VELÁZQUEZ, Teresa. *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012. p. 18-59.

LONGMAN, Gabriela. Críticos aprovam lista da 27ª Bienal e contestam conselho (Critics approve 27th Biennial list and question council). *Folha de S.Paulo*, São Paulo. 5 Jul. 2006. Available at: www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0507200620.htm. Accessed on: 9 Sept. 2024.

LOPES, Fernanda. Área experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970 (Experimental area: site, space, and dimension of the experimental in Brazilian 1970s art). São Paulo: Prestígio Editorial, 2013.

PONTUAL, Roberto. *Audiovisual e filme de Luiz Alphonsus* (Audiovisual and film by Luiz Alphonsus). *Jornal do Brasil, Caderno B*, Rio de Janeiro, p. 6, 7 Sept. 1975.

SCOVINO, Felipe (org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

VENANCIO FILHO, Paulo. *Tunga: conjunções magnéticas* (Tunga: magnetic conjunctions). São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Exhibition catalog.

Hélio Oiticica
Lá e cá / Metaesquema [Here and there / Metaesquema], 1958



p. 28

Estudo para Nota de Zero Dólar [Study for Nota de Zero Dólar], 1984 pastel oleoso, acrílica e lápis cera sobre papel [oil pastel, acrylic and crayon on paper] 59,5 × 45 cm [23 7/16 × 17 3/4 in]

p. 28

Sem título [Untitled], da série [from the series] *Brasília*, 1977

pastel oleoso, acrílica e lápis cera sobre papel [oil pastel, acrylic and crayon on paper] 70 × 49 cm [27 1/2 × 19 1/4 in]

p. 53

Jogo da velha [Noughts and crosses], 1993-1994 acrílica sobre fita métrica [acrylic on tape measure] 64 × 64 cm [25 1/4 × 25 1/4 in]

Sem título [Untitled], 1977 técnica mista [Mixed technique] 70 × 49 cm [27 1/2 × 19 1/4 in]

Emil Bauch

Sem título [Untitled], séc. XIX [19th century] óleo sobre tela [oil on canvas] 17 × 29,5 cm [6 11/16 × 11 5/8 in]

Eduardo Sued

p. 58

Sem título [Untitled], déc. 1980 [1980's] acrílica sobre tela [acrylic on canvas] 14,5 × 22,5 cm (cada) [5 3/4 × 8 7/8 in (each)]

Eliseu Visconti

A modernidade antecipada / Etoffe imprimee raccord santoir-arbres [The anticipated modernity / Etoffe imprimee raccord santoir-arbres], 1897 guache sobre papel [gouache on paper] 65 × 50 cm [25 5/8 × 19 11/16 in]

G.T.O

p. 29

Sem título [Untitled], s.d. [n.d.] madeira [wood] 38 × 30 × 9 cm [15 × 11 13/16 × 3 9/16 in]

Giovanni Castagneto

p. 42

Sem título [Untitled], 1891 óleo sobre madeira [oil on wood] 20 × 35 cm [7 7/8 × 13 3/4 in]

Gustavo Dall’Ara

p. 42

Praia de Botafogo [Botafogo beach], 1912 óleo sobre madeira [oil on wood] 29 × 44 cm [11 7/16 × 17 5/16 in]

H. N.

p. 45

Marinha (Praia de Icarai, Pedra da Itapuca) [Navy (Beach of Icarai, Itapuca Stone)], 1892 óleo sobre madeira [oil on wood] 12 × 18,5 cm [4 3/4 × 7 1/4 in]

p. 45

Marinha (vista da Glória) [Navy (view from Glória)], 1892

óleo sobre madeira [oil on wood] 12 × 18,5 cm [4 3/4 × 7 1/8 in]

Hélio Melo

Sem título [Untitled], 1989 nanquim e extrato de folhas sobre cartão [ink and leaves’ extract on paperboard] 35,5 × 32,5 cm [14 1/8 × 12 5/8 in]

Sem título [Untitled], 1985 nanquim e extratos de folhas sobre papel [Ink and leaves’ extract on paper] 29 × 39 cm [11 1/4 × 15 3/8 in]

p. 09

Sem título [Untitled], 1986 nanquim e extratos de folhas sobre cartão [Ink and leaf extract on cardboard] 32,5 × 44,5 cm [12 3/4 × 17 1/2 in]

Sem título [Untitled], 1985 nanquim e extratos de folhas sobre cartão [ink and leaf extract on cardboard] 26,5 × 41,5 cm [10 3/8 × 16 3/8 in]

Hélio Oiticica

p. 52

Tantrum, da série [from the series] *Branca* [White], 1959

óleo sobre tela [Oil on canvas] 89 × 117 cm [35 × 46 1/16 in]

p. 52 Metaesquema, déc. 1950 [1950's] guache sobre papel [gouache on paper] 50,5 × 62 cm [19 7/8 × 24 3/8 in]

p. 52

Metaesquema, c. 1958 guache sobre papel [gouache on paper] 46 × 51 cm [18 1/8 × 20 1/16 in]

p. 53

Lá e cá [Here and there] / *Metaesquema*, 1958 guache sobre cartão [gouache on cardboard] 46 × 52 cm [18 1/8 × 20 1/8 in]

p. 53

Metaesquema, 1958 guache sobre cartão [gouache on cardboard] 50,5 × 60 cm [19 7/8 × 23 5/8 in]

p.63

Metaesquema, 1959 óleo sobre tela [oil on canvas] 54 × 65 cm [21 1/4 × 25 5/8 in]

p. 52

Metaesquema, 1958 guache sobre cartão [gouache on cardboard] 36 × 45 cm [14 1/8 × 17 3/4 in]

p. 53

Metaesquema, c. 1958 guache sobre papel [Gouache on paper] 51,5 × 64 cm [20 1/4 × 25 3/16 in]

p. 53

Metaesquema, c. 1958 guache sobre papel [gouache on paper] 40 × 45 cm [15 3/4 × 17 11/16 in]

Metaesquema, c. 1958 guache sobre cartão [gouache on cardboard] 36 × 45 cm [14 1/8 × 17 11/16 in]

p. 53

Metaesquema, c. 1958 guache sobre cartão [gouache on cardboard] 50 × 60,5 cm [19 3/4 × 23 5/8 in]

p. 60

Metaesquema, déc. 1950 [1950's] guache sobre cartão [gouache on cardboard] 51,5 × 62,5 cm [20 1/8 × 24 3/8 in]

Iberê Camargo

p. 46

Sem título [Untitled], c. 1963 óleo sobre tela [oil on canvas] 150 × 212 cm [59 × 83 1/2 in]

Iole de Freitas

p. 20-21

Pés [Feet], 1972 Canson platine fibre rag 310g [Canson platine fibre rag 310g] 154 × 105 cm (cada) [60 5/8 × 41 3/8 in (each)]

J. Carlos

p. 29

Capa para revista Paratodos [Cover of the magazine Paratodos], 1929 aquarela sobre papel [watercolor on paper] 48 × 36,5 cm [18 7/8 × 14 1/8 in]

Jac Leirner

p. 53

Os cem [The hundred], 1988 papel moeda costurado em tela [money paper stitched on canvas] 57 × 57 cm [22 7/16 × 22 7/16 in]

José Antônio da Silva

p. 38

Sem título [Untitled], 1984 óleo sobre tela [oil on canvas] 22 × 36 cm [8 5/8 × 14 1/8 in]

José Pancetti

p. 27

Autorretrato [Self Portrait], 1937 aquarela e lápis sobre papel [watercolor and pencil on paper] 35 × 26 cm [13 3/4 × 10 1/4 in]

Karl Ernest Papf

p. 42

Sem título [Untitled], 1905 óleo sobre tela [oil on canvas] 64 × 53 cm [25 3/16 × 20 7/8 in]

Luis Soares

p. 29

Sem título [Untitled], 1895 óleo sobre tela [oil on canvas] 59 × 49 cm [23 1/4 × 19 1/4 in]

Luiz Alphonsus

p. 28

Quase um autorretrato [Almost a self-portrait], 1977 pastel sobre foto [pastel on photo] 48,5 × 58,5 cm [19 1/8 × 23 in]

Lygia Clark

p. 00

Composição [Composition], c. 1952-1954 óleo sobre tela [oil on canvas] 54 × 65 cm [21 1/4 × 25 9/16 in]

p. 59

Caixa Trepante [Trembling Box], 1964 cobre [copper] 25 × 25 × 25 cm (fechada) [9 7/8 × 9 7/8 × 9 7/8 in (closed)] 25 × 25 × 50 cm (aberta) [9 7/8 × 9 7/8 × 19 11/16 in (opened)]

p. 56

Contra relevo [Counter relief], 1959 tinta industrial sobre madeira [industrial paint on wood] 140 × 140 cm [55 1/2 × 55 1/2 × 2 3/8 in]

p. 63

Espaço modulado n. 10 [Modulated space n. 10], 1958 tinta automotiva sobre madeira [automotive paint on wood] 90 × 30 × 3 cm [35 3/8 × 11 3/4 in]

p. 63

Planos em superfície modulada [Planes on modulated surface], 1958 tinta industrial sobre madeira [industrial paint on wood] 107 × 28 cm [42 1/8 × 11 in]

p. 52

Bicho Carruagem Fantástica [Fantastic Carriage Critter], 1960 alumínio [aluminium] 78 × 48,5 × 37,5 cm (dimensões variáveis) [19 1/8 × 14 3/4 × 30 1/2 in (variable dimensions)]

p. 63

Superfície modulada [Modulated surface], 1956 tinta automotiva sobre madeira [automotive paint on wood] 31 × 80 cm [12 1/4 × 31 1/2 in]

Lygia Pape

p. 52

Sem título [Untitled], da série [from the series] *Tecelares*, 1957
xilogravura sobre papel japonês [woodcut on japanese paper]
37,5 × 61 cm [14 3/4 × 24 in]

Milton Dacosta

p. 52

Composição [Composition], 1958-1959
óleo sobre tela [oil on canvas]
65 × 81 cm [25 5/8 × 31 7/8 in]

Mira Schendel

Sem título [Untitled], 1975
ecoline, colagem e folha de ouro sobre papel artesanal [ecoline, paper collage, and gold leaf on artisanal paper]
40 × 29 cm [15 3/4 × 11 7/16 in]

Sem título [Untitled] (*Paisagens noturnas de Itatiaia*) [(Night landscapes of Itatiaia)], 1978
nanquim e ecoline sobre papel [ink and ecoline on paper]
46,3 × 23 cm [18 1/8 × 9 in]

p. 53

Sem título [Untitled], 1975
têmpera e folha de ouro sobre madeira [tempera and gold leaf on wood]
58 × 99 × 3 cm [22 7/8 × 39 × 1 1/8 in]

p. 53

Sem título [Untitled], da série [from the series] *Toquinhos*, 1973
papel artesanal tingido com ecoline, grafite e letraset sobre papel [artisanal paper dyed with ecoline, graphite, and letraset on paper]
49 × 25 cm [19 5/16 × 9 13/16 in]

p. 53

Sem título [Untitled], da série [from the series] *Toquinhos*, 1973
papel artesanal tingido com ecoline, grafite e letraset sobre papel [artisanal paper dyed with ecoline, graphite, and letraset on paper]
49 × 25 cm [19 5/16 × 9 13/16 in]

Sem título [Untitled], 1975
ecoline, colagem e folha de ouro sobre papel artesanal [ecoline, paper collage, and gold leaf on artisanal paper]
40 × 29 cm [15 3/4 × 11 7/16 in]

Sem título [Untitled], 1975
ecoline, colagem e folha de ouro sobre papel artesanal [ecoline, paper collage, and gold leaf on artisanal paper]
40 × 29 cm [15 3/4 × 11 7/16 in]

p. 71

Sem título [Untitled], 1975
ecoline, colagem e folha de ouro sobre papel artesanal [ecoline, paper collage, and gold leaf on artisanal paper]
40 × 29 cm [15 3/4 × 11 7/16 in]

Nicolas-Antoine Taunay

p. 44

Baía de Guanabara vista da Ilha das Cobras [Guanabara Bay viewed from Cobras Island], 1828
óleo sobre tela [oil on canvas]
69 × 137 cm [27 1/8 × 54 in]

p. 45

Conserto de um barco, Ilha de Villagagnon - Baía de Guanabara [Repair of a boat, Villagagnon Island - Guanabara Bay], 1828
óleo sobre tela [oil on canvas]
69 × 137 cm [27 1/8 × 54 in]

Nicolina Vaz de Assis

p. 28

Bastiana, c. 1913
bronze patinado [patinated bronze]
39 × 24 × 22,5 cm [15 3/8 × 9 7/16 × 8 7/8 in]

Oswaldo Goeldi

p. 27

Doas cabeças [Two heads], s.d. [n.d.]
óleo sobre madeira [oil on wood]
35 × 35 cm [13 3/4 × 13 3/4 in]

Pedro Paulo Leal

p. 43

Carnaval [Carnival], 1965
óleo sobre tela [oil on canvas]
com moldura: 90 × 139,5 cm [30 5/16 × 50 in]

Cosme e Damião [Cosme and Damian], 1954
óleo sobre madeira [oil on wood]
35 × 31 cm [13 3/4 × 12 1/4 in]

Raymundo Colares

p. 58

Objeto ônibus [Bus object], 1968
tinta industrial sobre metal [industrial paint on metal]
100 × 231 × 20 cm [39 3/8 × 91 × 7 7/8 in]

p. 61

Gibi, c. 1970
corte e recorte em papel Ingres [cutting and pasting on Ingres paper]
63 × 63 cm (aberto) [24 13/16 × 24 13/16 in (opened)]
63 × 31,5 cm (fechado) [24 13/16 × 12 3/8 in (closed)]

Gibi, 1970

corte e recorte em papel Ingres [cutting and pasting on Ingres paper]
16 × 32 cm (aberto) [6 5/16 × 12 5/8 in (opened)]
16 × 16 cm (fechado) [6 5/16 × 6 5/16 in (closed)]

Gibi, c. 1970
corte e recorte em papel Ingres [cutting and pasting on Ingres paper]
44 × 44 cm [17 5/16 × 17 5/16 in]

Gibi, c. 1970

corte e recorte em papel Ingres [cutting and pasting on Ingres paper]
16 × 32 cm (aberto) [6 5/16 × 12 5/8 in (opened)]
16 × 16 cm (fechado) [6 5/16 × 6 5/16 in (closed)]

Roberto Magalhães

p. 14

O trabalho em chamas [The work in flames], 1969
guache e nanquim sobre papel [gouache and ink on paper]
36 × 50,5 cm [14 1/8 × 19 7/8 in]

p. 14

Sem título [Untitled], 1965
xilogravura, tiragem 100/100 [woodcut, edition 100/100]
30,5 × 41 cm [12 × 16 1/8 in]

p. 27

Sem título [Untitled], 1974-1979
acrílica sobre tela [acrylic on canvas]
46,5 × 38 cm [18 1/4 × 15 in]

Rodolfo Chambelland

p. 43

Estudo para o baile [Study for the prom], c. 1913
óleo sobre tela [oil on canvas]
14,5 × 22 cm [5 11/16 × 8 11/16 in]

Rubens Gerchman

p. 27

O rei do mau gosto [The king of the bad taste], 1966
tecido, vidro, asas de borboleta e tinta acrílica [fabric, glass, butterfly wings and acrylic paint]
170 × 170 cm [66 7/8 × 66 7/8 in]

p. 28

Boa noite [Good night], 1976-1977
acrílica sobre tela [acrylic on canvas]
91 × 90 cm [35 3/8 × 35 3/8 in]

p. 28

Sem título [Untitled], déc. 1960 [1960’s]
tinta automotiva sobre eucatex [automotive paint on eucatex]
118 × 76 cm [46 1/2 × 29 7/8 in]

Sergio Camargo

p. 52

Toquinhos, déc. 1970 [1970’s]
madeira policromada [polychrome wood]
90 × 90 × 5 cm [35 7/16 × 35 7/16 × 2 in]

p. 56

Trombas [Trunks], déc. 1970 [1970’s]
madeira policromada [polychrome wood]
86 × 38 × 45 cm [33 7/8 × 15 × 17 3/4 in]

Tunga

Estudo para [Study for] *Lezart*, déc. 1980 [1980’s]
pastel seco e grafite [dry pastel and graphite]
96 × 66,5 cm [37 3/4 × 26 1/8 in]

p. 29

Eixo exógeno [Exogenous axis], c. 1986
madeira e metal [wood and metal]
197 × 38 × 38 cm [77 1/2 × 15 × 15 in]

Waltercio Caldas

p. 14

A caça [The hunt], 1974
desenho e aquarela [drawing and watercolor]
40 × 26,5 cm [15 3/4 × 10 3/8 in]

p. 14

Sem título [Untitled], 1971
nanquim e aquarela sobre papel [ink and watercolor on paper]
41,5 × 41,5 cm [16 3/8 × 16 3/8 in]

p. 14

Garrafas com rolha [Bottles with cork], 1975
ferro pintado e cortiça [painted iron and cork]
25 × 20 cm [8 11/16 × 7 1/16 × 3 1/8 in]

A lição [The lesson], 1971
madeira, metal, vidro, veludo [wood, metal, glass and velvet]
34 × 49,2 × 41 cm [13 3/8 × 19 1/4 × 16 1/8 in]

p. 14

Sem título [Untitled], 1974
nanquim e aquarela sobre cartão [ink and watercolor on card]
21,8 × 39,8 cm [8 1/4 × 15 3/8 in]

p. 15

Sem título [Untitled], 1974
nanquim e aquarela sobre cartão [ink and watercolor on card]
12 × 13,5 cm [4 3/4 × 5 5/16 in]

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 omissions will be corrected in future editions.

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

curadoria [curatorship]

Felipe Scovino

expografia [exhibition design]

Daniela Thomas

pesquisa [research]

Fernanda Lopes

modelagem 3d [3d modeling]

Luiz Solano

museologia [museumology]

Natasha Bergottini, Ana Clara Lins, Angélica Pimenta, Camila Pinho, Maria Eduarda Lima, Marcela Tapia, Moisés Barbosa, Natália Braz, Paula Curado, Sandra Sautter, Thiago da Silva Machado, Verônica Cavalcanti

assessoria de imprensa [press office]

Daniela Poggi, Vanessa Cardoso (Factoria)

revisão [proofreading]

Ivania Valim

tradução [translation]

Gabriel Blum

sinalização [signage]

Antonio Martins, Pedro Barboza (Profissional)

digitalização de documentos [document scanning]

Adilson Liporage

edição de vídeo [video editor]

Pedro Corradi

fotografia [photography]

Rafael Salim

Franklin Correa [p. 04, 78]

CATÁLOGO [CATALOG]

concepção geral [general concept]

Giovanni Bianco

coordenação gráfica [graphic coordination]

Cecilia Wagner

produção gráfica [graphic production]

Líliá Góes

design gráfico e diagramação

[graphic design and text layout]

Amauri Souza

revisão [proofreading]

Duda Costa

Fernanda Morse

Ivania Valim

impressão [printing]

Ipsis Gráfica e Editora S/A

FLEXA

sócio-fundador e diretor geral

[founder and general director]

Pedro Buarque de Hollanda

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

diretor operacional

[operational director]

Igor Goulenko

vendas [sales]

Luiz Zampar

Nina Kleinman

assistente de galeria

[gallery assistant]

Agatha Freires

coordenadora de comunicação

[communications coordinator]

Ana de Souza Dantas

assistente curatorial

[curatorial assistant]

Pedro Caetano Eboli

pesquisa

[research]

Thiago Fernandes

produção

[production]

Gabriela Mexias

Phelipe Monteiro

montadores

[handlers]

Fernando Sant'Anna, Jon Yabeta, Patrick Guimarães,

Rodrigo, Valdeci, Valério

acervo

[collection]

Fernanda SanSil

financeiro

[finance]

Esdras Pontes Chaves

manutenção

[maintenance]

Genival da Silva, Marcinei Martins, Marilda da Conceição,

Rogério Sabatini, Tiago Ferreira, Thiago Machado

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Um olhar afetivo para a arte brasileira: Luiz Buarque de Hollanda =

An Affective Take On Brazilian Art: Luiz Buarque de Hollanda /

curadoria Felipe Scovino ; expografia Daniela Thomas. 1. ed.

Rio de Janeiro: Arquipelago Galeria, 2025.

Edição bilíngue: português/inglês.

ISBN 978-65-983976-2-3

1. Artes visuais - Exposições - Catálogos

I. Scovino, Felipe. II. Thomas, Daniela.

III. Título: An Affective Take On Brazilian Art: Luiz Buarque de Hollanda.

25-249641

CDD-700

Rua Dias Ferreira, 214
Rio de Janeiro, Brasil
+55 21 3170 2327
info@flexagaleria.com

seg a sex [Mon to Fri] 10h—19h [10am—7pm]
sábado, 13h—18h [Saturday, 1pm—6pm]

Aberta nos feriados
[Open on holidays]