2023

19.08 —
21.10

EXPOSIÇÃO COLETIVA

SUPERFÍCIE

Mulheres na Nova Figuração: corpo e posicionamento

Superfície

19.08
—
21.10

Mulheres na Nova Figuração: corpo e posicionamento

Amelia Toledo
Anna Bella Geiger
Anna Maria Maiolino
Cybèle Varela
Judith Lauand
Lydia Okumura
Maria do Carmo Secco
Maria Lídia Magliani
Pietrina Checcacci
Regina Vater
Romanita Disconzi
Teresa Nazar
Teresinha Soares
Wanda Pimentel
Wilma Martins
Yolanda Freyre

Curadoria: Camila Bechelany e Gustavo Nóbrega

2023

Camila
Bechelany

O conhecimento difundido atualmente sobre o trabalho de artistas mulheres em exposições e publicações é ainda bastante limitado, mesmo que nos últimos 15 anos vários esforços venham sendo feitos, por colegas curadoras e pesquisadoras, para ampliar a visibilidade dessas artistas em várias partes do mundo. Contudo, estamos ainda longe da equidade entre homens e mulheres nos espaços de circulação da arte. Em contagem feita pelo grupo ativista *Guerrilla Girls* em 2017, por ocasião de sua exposição no MASP, constatou-se que apenas 6% do total de artistas com obras em exposição na sala do acervo permanente do museu eram mulheres.[1] Essa realidade não é diferente na grande maioria dos museus no mundo, uma estatística que só se agrava quando falamos de artistas transgênero.

Até poucos anos atrás, as dificuldades de artistas mulheres em se manterem ativas —quando seu trabalho não despertava interesse de críticos ou mesmo de colegas (majoritariamente homens), por não serem considerados de "qualidade" — somadas às dificuldades já inerentes da carreira artística, levaram muitas delas a interromperem sua profissionalização no início. Dessa forma, um dos objetivos da presente exposição é contribuir para a ampliação do conhecimento de uma produção que foi frequentemente silenciada. Sobretudo, queremos realizar uma leitura crítica sobre a produção de artistas mulheres conectadas com os princípios da Nova Figuração brasileira entre os anos 1960 e 1970.

No Brasil do início dos anos 1960, o contexto era de agitação social com intensa resistência e grande alerta contra a opressão, o autoritarismo e a censura do regime político ditatorial. No eco da demanda por democratização, os discursos artísticos em todas as disciplinas se radicalizavam, do teatro às artes visuais, e as manifestações iam no sentido de misturar as categorias artísticas e aproximar a cultura popular do fazer artístico. Em São Paulo, com a mostra *Propostas 65* na FAAP, a Nova Figuração com uma "inclinação pop" e particularmente engajada se impunha como uma corrente importante. No Rio de Janeiro, a exposição-manifesto *Opinião 65* no MAM é considerada o evento fundacional do movimento.

A Nova Figuração foi um dos mais frutíferos movimentos artísticos do país tanto pelo seu alcance na comunidade — inúmeros artistas se expressaram dentro de seus preceitos estéticos —, como pela sua abrangência de influências e diálogos com outros movimentos de fora do país. Em linhas gerais, o movimento se orientava em mudar o tratamento da figura a partir de um questionamento da abstração geométrica e informal. Suas premissas eram a impessoalidade da execução, o que implicava a possibilidade da reprodutibilidade da obra e o questionamento da autoria; a aproximação entre obra e espectador, utilizando objetos ou elementos "reais" e evitando o distanciamento contemplativo; a apropriação de técnicas da publicidade; e a indiferenciação entre alta e baixa cultura. E nisso, o movimento brasileiro se distingue da *pop art* estadunidense que se posicionava como comentário de uma sociedade de consumo da qual ela fazia parte e na qual ela pretendia se fundir, sem se ater à conexão entre arte e política.

Ainda que, no *Opinião 65* e nas exposições seguintes, as mulheres fossem quase ausentes da lista de artistas, as mais de 30 obras reunidas aqui apresentam características que podem ser associadas à Nova Figuração. Sem se ater exclusivamente a questões do universo feminino, as autoras partiam da crítica social e da vontade de participar do debate estético à época. O vocabulário visual reunido nessas obras apresenta uma ampla representação de elementos da vida cotidiana desdobrados em diferentes situações como encontros amorosos — nas obras de Maria do Carmo Secco, Judith Lauand, Yolanda Freyre e Teresinha Soares —, retratos de família — em obras de Anna Maria Maiolino e Pietrina Checcacci —, objetos domésticos e de uso comum — como o telefone, as chaves, os óculos e o jornal, que se torna também o suporte da pintura (em Yolanda Freyre) — num impulso de materialização da pintura em objeto que será notado em diversos artistas do mesmo período.

Há também a representação da figura feminina e da figura masculina e seus desdobramentos simbólicos. As figuras performam ações que passam pela relação com as narrativas históricas, com o poder do Estado (figuras de militares) com a violência física, com a maternidade e com o erotismo. O corpo feminino se torna aqui um corpo político porque é transgressor, simplesmente por se fazer presente, ou porque é a imagem do desejo feminino e, portanto, desautorizado nas sociedades patriarcais. De outro lado, as figuras masculinas, nas obras de Pietrina Checcacchi, são posicionadas de forma a reproduzir o poder de quem está no topo da pirâmide social, como pais de família e empresários de terno e gravata; já nas gravuras de Anna Maria Maiolino, os homens em seus retratos são figuras decadentes e desfiguradas ainda que em posições rígidas e paramentadas a exemplo do herói que usa farda mas está morto.

Ainda na chave de aproximação com a realidade, a presença de paisagens urbanas e elementos da rua, como os sinais de trânsito e o os carros nas obras de Cybèle Varela, Regina Vater, Lydia Okumura e nas complexas gravuras de Romanita Disconzi, reforçam o "impulso narrativo" nesses trabalhos. As pinturas que solicitam sua passagem ao espaço e condição de objeto estão aqui representadas pelo Totem de *Interpretação* (1969) de Romanita Disconzi, o *Telefone Real* (1967) de Cybèle Varela, *A Novela* (1965-67) de Pietrina Checcacchi e na pintura-caixa Sem Título (1967) de Teresa Nazar. No entanto, seria redutor pensar nessas obras como simples crônicas da vida cotidiana a partir de uma urbanização e aceleração que se intensificava cada vez mais com a crescente industrialização e ampliação da circulação dos bens de consumo. O tema é a vida das mulheres a partir do olhar delas mesmas, que problematizam comportamentos patriarcais e reivindicam a liberdade sexual.

A utilização do jornal, por exemplo, explorava o fato social, invertendo as vozes entre o discurso oficial e a narrativa do artista. Produzindo apagamentos, as artistas inventam as próprias notícias, abordando temas políticos e questões estéticas paralelamente. A manobra de destacar somente alguns elementos da página tem o objetivo de chegar ao essencial da informação que se deseja transmitir, eliminando o excesso. Tanto nas pinturas sobre jornal de Yolanda Freyre como na série *Acontecências* de Teresinha Soares, os personagens femininos são a prova de uma violência de gênero generalizada, ainda que silenciada.

Algumas personagens femininas aparecem fumando cigarros e dirigindo carros em obras de Maria do Carmo Secco e de Teresinha Soares. Cybèle Varela criou personagens em minissaias caminhando na rua e trouxe a presença do aparelho telefônico para diversas obras, apontando para a ampliação do alcance da comunicação de forma geral e na construção de uma intimidade independente da vida familiar. Agora era possível estar em contato com amigos e ter notícias de longe em uma conversa particular, alheia aos assuntos domésticos.

Por fim, o corpo feminino é um signo que se repete em algumas obras e merece um olhar mais atento. O corpo desmembrado e oprimido fazia parte do repertório de imagens dos artistas atuantes no contexto da Nova Figuração, fazendo alusão à situação de opressão e confinamento que está conectado ao estado de espírito da época, marcada pela repressão de ideias e de corpos. Na pintura *Abril* (1969) de Maria Lídia Magliani, o corpo sem a cabeça é posicionado no centro da pintura entre duas figuras masculinas com chaves no lugar da boca, parecendo guardar segredos que não poderão revelar algo que se passou com a mulher próxima a eles, da qual não sabemos a identidade. Enquanto que no objeto de Teresa Nazar, vemos uma silhueta feminina aparecer dentro de uma caixa: um espaço fechado diminuto em que a mulher se encontra sentada sozinha. Estaria na prisão? De uma outra forma, a gravura de Wilma Martins *A Mãe*, 1967 representa um único seio alimentando com sangue um enorme grupo de pessoas, denotando a essência da vida que é oriunda da mulher, mas que também parece um grande sacrifício, no qual o leite é sangue.

Já nas pinturas da série *Envolvimento* de Wanda Pimentel e nas gravuras de Regina Vater podemos ver a representação do corpo feminino como objeto de desejo retificado pelo olhar masculino dominante. A fragmentação do corpo mutila a subjetividade da mulher e intensifica sua condição de objeto de desejo/doméstico/de uso. A imagem do corpo, ou de objetos referentes ao corpo, é também o instrumento pelo qual a experiência feminina pode transpor, da forma mais direta possível, a passagem do lugar da mulher na vida comum para a mulher na arte. Em diferentes estratégias de representação através da imagem — sendo autora ou autora e protagonista do próprio trabalho —, mulheres artistas manipularam a imagem do corpo feminino para desviá-la da objetificação ou para criar mecanismos de desconstrução e crítica da imagem midiática da mulher. As artistas, por meio da autorrepresentação, tornam-se soberanas, controlando e deslocando a imagem do corpo da mulher e de si mesmas.

NOTAS

1
Ver: masp.org.br/exposicoes/guerrilla-girls-grafica-1985-2017

—

MINIBIO

Camila Bechelany é curadora, editora e crítica de arte. Mestre em Arte e Política pela New York University e em Antropologia Social pela EHESS de Paris. Ela foi curadora assistente no MASP entre 2016 e 2018, curadora do Pivô Pesquisa em 2019 e realizou diversos projetos curatoriais e editorias em colaboração com instituições no Brasil e na França. Atualmente é diretora de relações institucionais na Galeria Nara Roesler.

Camila
Bechelany

The acknowledge about the work of women artists in exhibitions and publications is still quite limited, even though several efforts have been made in the last 15 years by fellow curators and researchers to increase the visibility of these artists in various parts of the world. However, we are still far from equality between men and women in the art spaces. In a count made by the activist group *Guerrilla Girls* i n 2017, in the occasion of their exhibition at MASP, it was found that only 6% of the total number of artists with works on display in the museum's permanent collection exhibition rooms were women.[1] This reality is no different from the majority of museums worldwide, a statistic that only gets worse when we talk about transgender artists.

Until a few years ago, the difficulties faced by women artists in remaining actives —when their work did not arouse the interest of critics or even colleagues (mostly men), as they were not considered of "quality" — added to the difficulties already inherent in an artistic career, led many of them to interrupt their professionalization at the beginning. In this way, one of the objectives of this exhibition is to contribute to the expansion of knowledge of a production that was often silenced. Above all, we want to carry out a critical reading of the production of female artists connected with the principles of Brazilian New Figuration between the 1960s and 1970s.

In Brazil in the early 1960s, the context was one the context was one of social unrest, intense resistance, and great awareness against the oppression, authoritarism and censorship of the dictatorial political regime. In the echo of the demand for democratization, artistic discourses in all disciplines were radicalized, from the theater to the visual arts, and the goals of all the manifestations were mixing artistic categories and bringing popular culture closer to artistic making. In São Paulo, with the show *Propostas 65* at FAAP, the New Figuration with a "pop inclination" and particularly engaged imposed itself as an important current. In Rio de Janeiro, the exhibition-manifesto *Opinião 65* at MAM is considered the founding event of the movement.

New Figuration was one of the most fruitful artistic movements in the country both for its extent to the artistic community — countless artists expressed themselves within its aesthetic precepts — and for its range of influences and dialogues with other movements outside the country. In general lines, the movement was oriented towards changing the treatment of the figure from a questioning of geometric and informal abstraction. Its premises were the impersonality of the performance, which implied the possibility of the work's reproducibility and the questioning of authorship; the approximation between work and spectator, using "real" objects or elements and avoiding contemplative distancing; the appropriation of advertising techniques; and the lack of differentiation between high and low culture. And regarding this, the Brazilian movement differs from American *pop art*, which positioned itself as a annotator on a consumer society of which it was a part itself, and in which it intended to merge, without sticking to the connection between art and politics.

Although in *Opinião 65* and in the following exhibitions women were almost absent from the list of artists, the more than 30 works gathered here present characteristics that can be associated with the New Figuration. Without focusing exclusively on issues of the female universe, the authors started from social criticism and of the willing of participating in the aesthetic debate at the time. The visual vocabulary gathered in these works presents a wide representation of everyday life elements unfolded in different situations, such as love encounters — in the works of Maria do Carmo Secco, Judith Lauand, Yolanda Freyre and Teresinha Soare —, family portraits — in works by Anna Maria Maiolino and Pietrina Checcacci —, domestic and commonly used objects — such as the telephone, the keys, the glasses and the newspaper, which also becomes the support of painting (in Yolanda Freyre)—, in an impulse to materialize painting into an object that will be noticed in several artists of the same period.

There is also the representation of the female figure and the male figure within their symbolic unfolding. The figures perform actions that go through the relationship with historical narratives, with the power of the State (military figures), with physical violence, with motherhood, and with eroticism. The female body becomes a political one, mainly because it is transgressive, simply because it is present, or maybe because it is the image of female desire and, therefore, disallowed in patriarchal societies. On the other hand, .the male figures, in Pietrina Checcacchi 's works, are positioned in such a way that they reproduce the power of those at the top of the social pyramid, such as fathers of families and businessmen in suits and ties; on the other hand, in Anna Maria Maiolino 's prints, the men in her portraits are decadent and disfigured, although they are in rigid and dressed up positions, like the hero who wears a uniform but is dead.

Still in the approach to reality, the presence of urban landscapes and elements, such as traffic signs and cars in the works of Cybèle Varela, Regina Vater, Lydia Okumura and in the complex engravings of Romanita Disconzi, reinforce the "narrative impulse" of these works. The paintings request their passage into space. The object condition are represented here by Romanita Disconzi's *Totem de Interpretação* (1969), *Telefone real* (1967) by Cybèle Varela, *A Novela* (1965-67) by Pietrina Checcacchi and in the untitled box-painting (1967) by Teresa Nazar. However, it would be reductive to think of these works as simple chronicles of everyday life, from an urbanization and acceleration that was increasingly intensified with the growing industrialization and the circulaction expansion of consumer goods. The theme here evolver around the lives of women from their own point of view, who problematize patriarchal behaviors and claim sexual freedom.

The use of the newspaper, for example, explored the social facts, inverting the voices between the

official discourse and the artist's narrative. Producing erasures, the artists invent their own news, addressing and aesthetic issues in parallel. The maneuver of highlighting just a few elements on the page is intended to get to the core of the information you want to convey, eliminating excess. Both in Yolanda Freyre's newspaper paintings and in Teresinha Soares' series *Acontecência* the female characters are proof of generalized, albeit muted, gender violence.

Some female characters appear smoking cigarettes and driving cars, such as works by Maria do Carmo Secco and Teresinha Soares. Cybèle Varela created characters in miniskirts walking down the street and brought the presence of the telephone to several works, pointing to the expansion of communication in general, and to possibility of an intimacy independent of family life. Now, it was possible these women were able be in contact with friends and have news from afar in private conversation, oblivious to domestic affairs.

Finally, the female body is a sign that is repeated in some works and deserves a closer look. The dismembered and oppressed body was part of the image repertoire of artists working in the context of New Figuration, alluding to the situationt of oppression and confinement that is connected to the state of mind of the time, marked by the repression of ideas and bodies. In the painting *Abril* (1969) by Maria Lídia Magliani, the headless body is positioned in the center of the painting, in between two male figures with keys replacing their months, seeming to keep secrets of something that happened to the woman next to them , whose identity we do not know. Whereas in Teresa Nazar's object, we see a female silhouette appear inside a box: a tiny space in which the woman is sitting alone. Was he in prison?
In another way, the engraving by Wilma Martins *A Mãe* , 1967, represents a single breast feeding a huge group of people with blood, denoting the essence of life that comes from the woman, but which also seems like a great sacrifice, in which the milk it's blood.

In the paintings of the series *Envolvimento* by Wanda Pimentel and in the prints by Regina Vater we can see the representation of the female body as an object of desire rectified by the dominant male gaze. The fragmentation of the body mutilates the woman's subjectivity and intensifies her condition as an object of desire/domestic/usage. The image of the body, or of objects related to the body, is also the instrument through which the female experience can transpose, in the most direct way possible, the passage from the place of women in common life to women in art.
In different strategies of representation through image — being author or author and protagonist of their own work —, women artists manipulated the image of the female body to divert it from objectification or to create mechanisms for deconstruction and criticism of the media image of women. The artists, through self-representation, become sovereign, controlling and displacing the image of the woman's body and of themselves.

NOTES

1
See: masp.org.br/exposicoes/guerrilla-girls-grafica-1985-2017

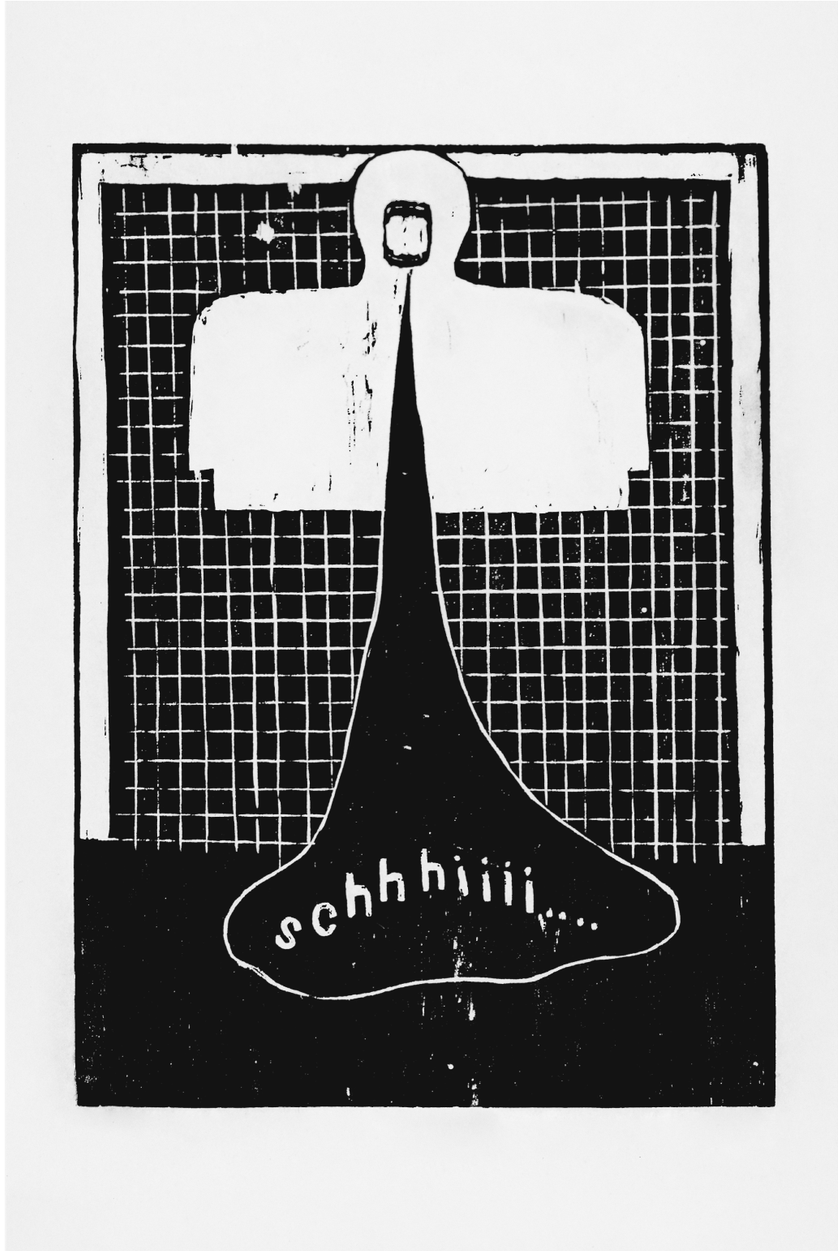
—

MINIBIO

Camila Bechelany is a curator, editor and art critic. Master in Art and Politics from New York University and in Social Anthropology from EHESS in Paris. She was an assistant curator at MASP between 2016 and 2018, curator at Pivô Pesquisa in 2019 and carried out several curatorial and editorial projects in collaboration with institutions in Brazil and France. She is currently the director of institutional relations at Galeria Nara Roesler.

ANNA MARIA MAIOLINO O HERÓI, 1966 XILOGRAVURA SOBRE PAPEL 50,5 X 31 CM 5

ANNA MARIA MAIOLINO SCHHHII, 1967 XILOGRAVURA SOBRE PAPEL 44,6 X 33,4 CM 6



WILMA MARTINS A MÃE, 1967 XILOGRAVURA SOBRE PAPEL ARROZ 98 X 68 CM 7

ANNA MARIA MAIOLINO GLU GLU GLU, 1967 XILOGRAVURA SOBRE PAPEL 45 X 28 CM 8

TERESINHA SOARES

A ORDEM DOS FATORES, 1967

SERIGRAFIA SOBRE PAPEL
33 X 48 CM

9

TERESINHA SOARES

DEUS CRIOU O HOMEM E...
DA SÉRIE 'ACONTECÊNCIAS', 1967

ÓLEO E COLAGEM SOBRE TELA
67 X 72 CM

10

TERESINHA SOARES

ORQUESTRANDO O AMOR, 1967

SERIGRAFIA SOBRE PAPEL
26,3 X 33,6 CM

11

"Orquestrando o Amor" Teresinha Soares 67 26/30

TERESINHA SOARES

PARTILHA DE BENS, 1967

SERIGRAFIA SOBRE PAPEL
48 X 33 CM

12

"Partilha de Bens" Teresinha Soares 67 25/30

JUDITH LAUAND TEMOR À MORTE, 1969/2012 SERIGRAFIA SOBRE PAPEL 50 X 70 CM 13

JUDITH LAUAND MULHER FUMANDO, 1969 ACRÍLICA SOBRE TELA 60 X 60 CM 14

MARIA DO CARMO SECCO CASAL, 1966 ESMALTE SOBRE TELA 63 X 80 CM 15

PIETRINA CHECCACCI A NOVELA, 1965-1967 MADEIRA E ACRÍLICA SOBRE TELA 40,5 X 48 X 48 CM 16

PIETRINA CHECCACCI

FAMÍLIA BRASILEIRA, DA SÉRIE
'O POVO BRASILEIRO', 1967-1968

ACRÍLICA SOBRE CÂNHAMO
127 X 129 CM

17

ANNA MARIA MAIOLINO

A FAMÍLIA, 1966

MADEIRA E ACRÍLICA SOBRE EUCATEX
98 X 62,5 X 12 CM

18

PIETRINA CHECCACCI

DA SÉRIE
'O POVO BRASILEIRO', 1967-1968

ACRÍLICA SOBRE CÂNHAMO
129 X 85 CM

19

PIETRINA CHECCACCI

SOB O SIGNO DE CÂNCER, DA SÉRIE
'O POVO BRASILEIRO', 1967-1968

ACRÍLICA SOBRE CÂNHAMO
129 X 91 CM

20

MARIA LÍDIA MAGLIANI

AS PORTAS FECHADAS
DA CIDADE, 1969

ÓLEO E OBJETO SOBRE
COMPENSADO EM MADEIRA
62,5 X 47 CM

21

MARIA LÍDIA MAGLIANI

ABRIL, 1969

ÓLEO SOBRE TELA
20,5 X 67,5 CM

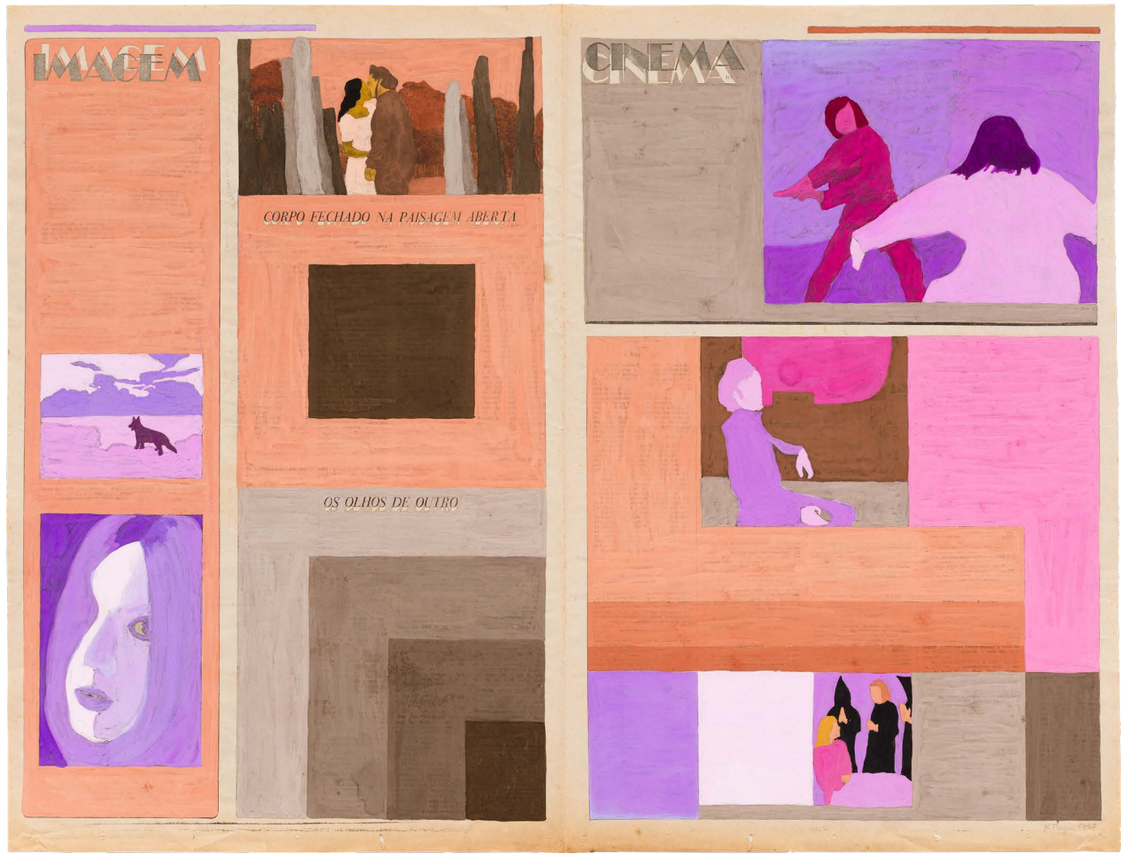
22

YOLANDA FREYRE

CONFRONTO, 1973

GUACHE SOBRE JORNAL
58 X 76 CM

23



YOLANDA FREYRE

A DOIS, 1973

GUACHE SOBRE JORNAL
58 X 38,2 CM

24

CYBÈLE VARELA

SOUVENIR DE RIO, 1968/2016

ACRÍLICA E TINTA INDUSTRIAL SOBRE TELA
100 X 240 CM

REGINA VATER DA SÉRIE 'TROPICÁLIA', 1968 SERIGRAFIA SOBRE PAPEL 28 X 38 CM 27

REGINA VATER DA SÉRIE 'TROPICÁLIA', 1968 SERIGRAFIA SOBRE PAPEL 28 X 38 CM 28

REGINA VATER

DA SÉRIE 'TROPICÁLIA', 1968

SERIGRAFIA SOBRE PAPEL
31,2 X 38,7 CM

29

CYBÈLE VARELA

TELEFONE REAL, 1967

ÓLEO SOBRE MADEIRA,
ESPELHOS, PAPEL E FIBRA
17 X 27 X 20 CM

30

MARIA DO CARMO SECCO

A MULHER QUE CHEGA, 1967

VINIL E ESMALTE SINTÉTICO SOBRE EUCATEX
80 X 240 CM

TERESA NAZAR

SEM TÍTULO, 1972

ESMALTE SOBRE ALUMÍNIO
100 X 50 CM

35

TERESA NAZAR

SEM TÍTULO, 1967

ALUMINIO, FERRO, TELA DE ARAME,
MADEIRA E TINTA
36 X 62 X 17 CM

36

ROMANITA DISCONZI POR VINTE CENTAVOS, 1970 SERIGRAFIA SOBRE PAPEL 50 X 34,7 CM 37

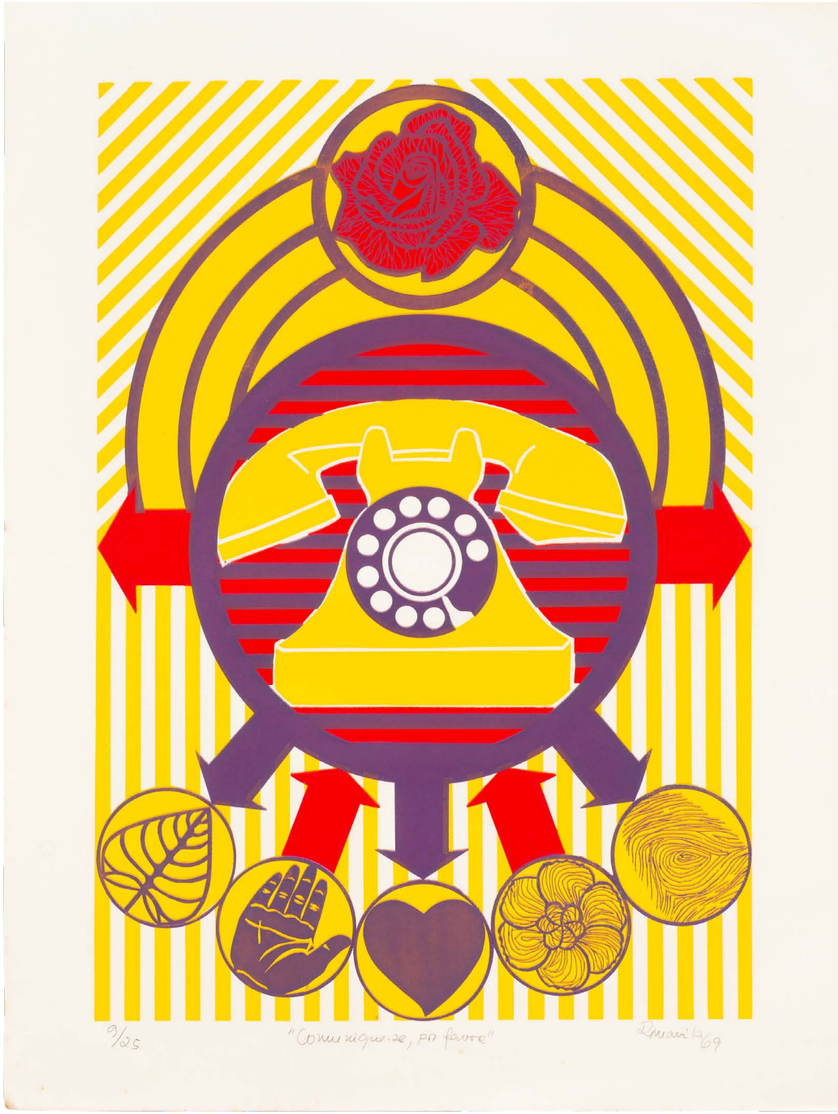
ROMANITA DISCONZI TOTEM DE INTERPRETAÇÃO, 1969 MADEIRA E SERIGRAFIA SOBRE PAPEL MEDIDA APROX. 160 X 110 X 110 CM 38

ROMANITA DISCONZI

COMUNIQUE-SE, POR FAVOR, 1969

SERIGRAFIA SOBRE PAPEL
50,3 X 68,5 CM

39



ROMANITA DISCONZI

DESDE A MAÇÃ, 1971

SERIGRAFIA SOBRE PAPEL
93 X 66 CM

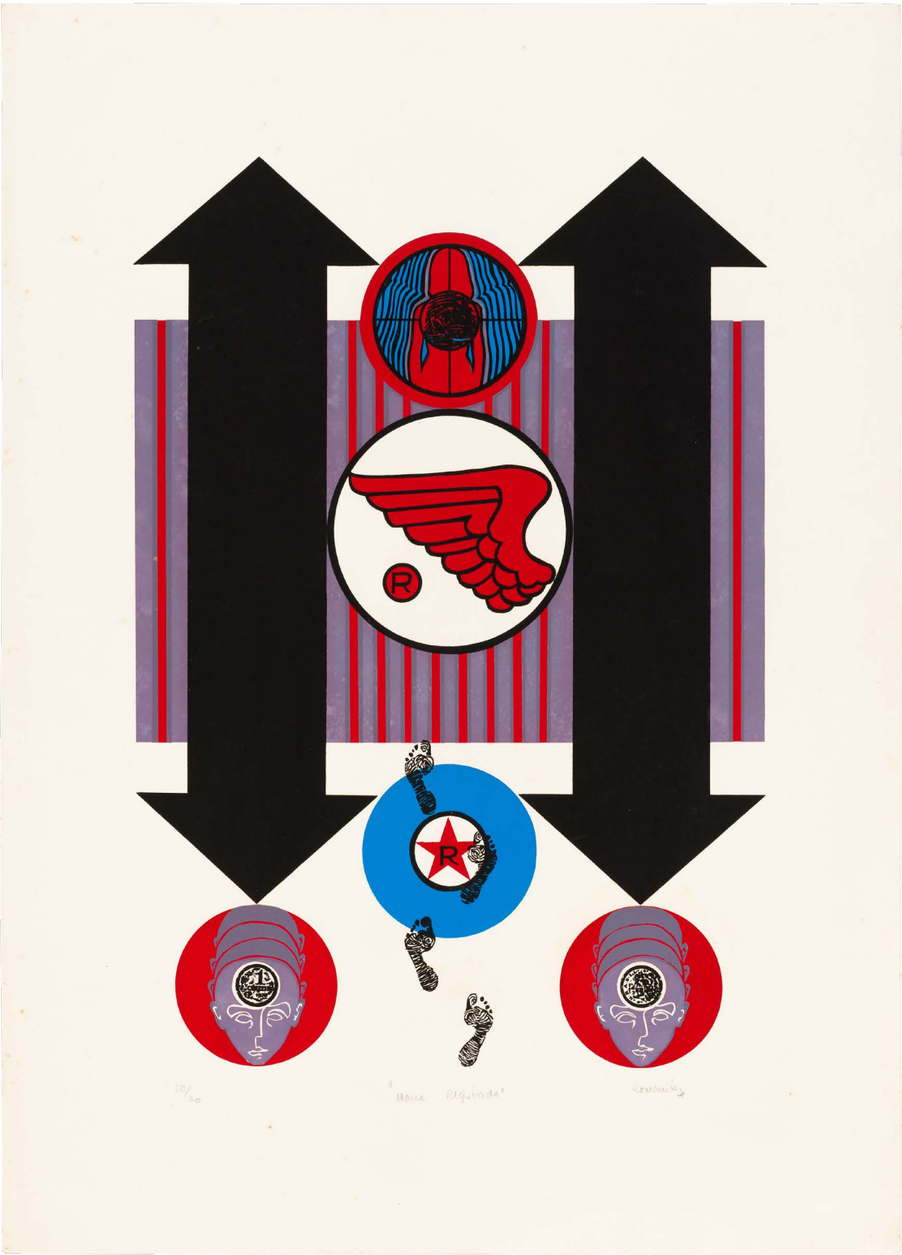
40

ROMANITA DISCONZI

MARCA REGISTRADA, 1971

SERIGRAFIA SOBRE PAPEL
93 X 66 CM

41

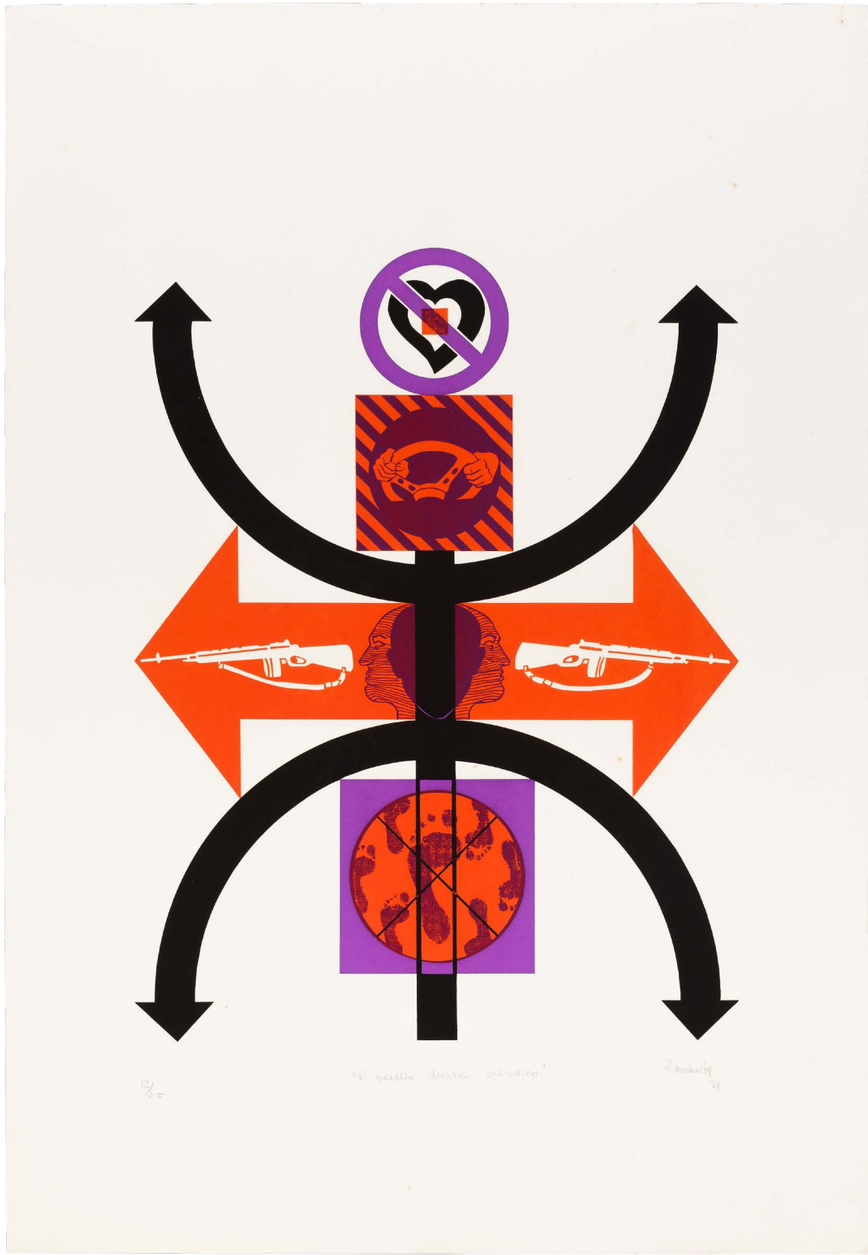


ROMANITA DISCONZI

É PRECISO CHEGAR PRIMEIRO, 1971

SERIGRAFIA SOBRE PAPEL
93 X 66 CM

42



LYDIA OKUMURA

SEM TÍTULO, DÉC. 1960

ACRÍLICA SOBRE TELA
21 X 13 CM

43

ANNA BELLA GEIGER

DA SÉRIE
'BUROCRACIA', 1978

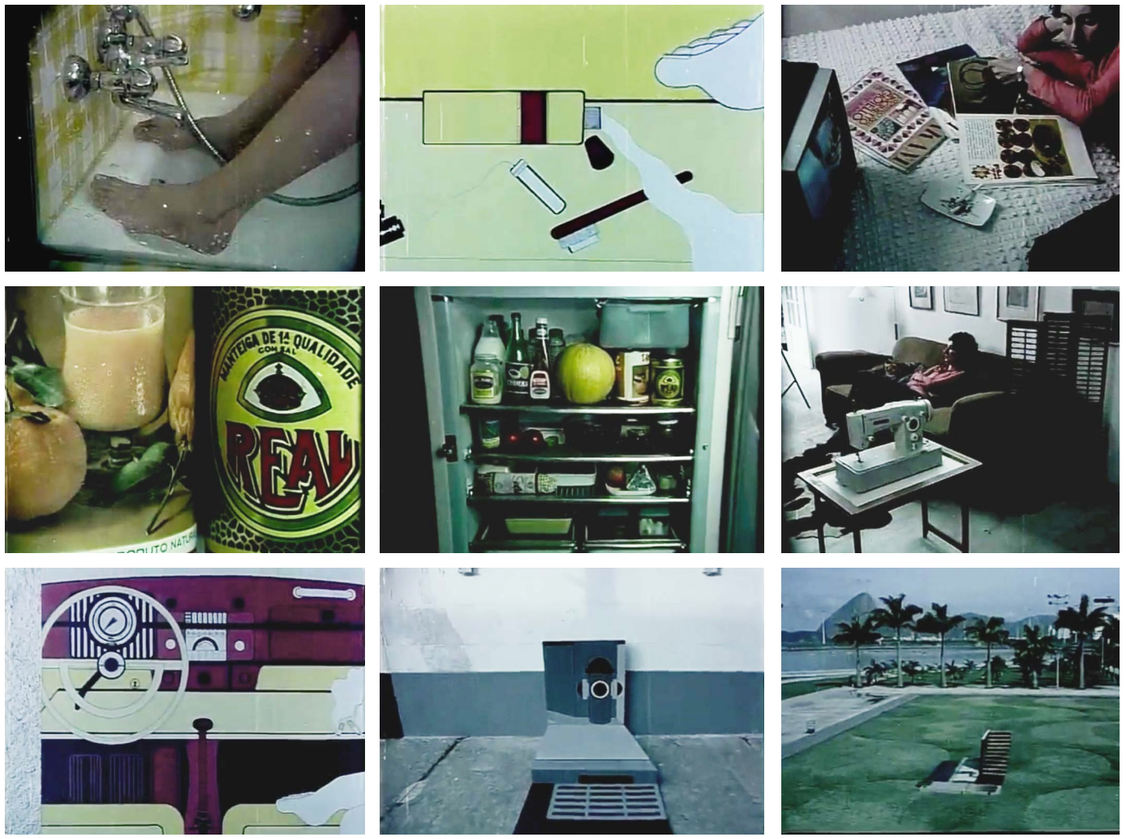
ACRÍLICA SOBRE TELA
60 X 60 CM

44

WANDA PIMENTEL

ROTEIRO E DIREÇÃO:
ANTONIO CARLOS DA FONTOURA
FOTOGRAFIA: PEDRO MORAIS
MONTAGEM: HUGO KUSNET
PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO:
CANTO CLARO

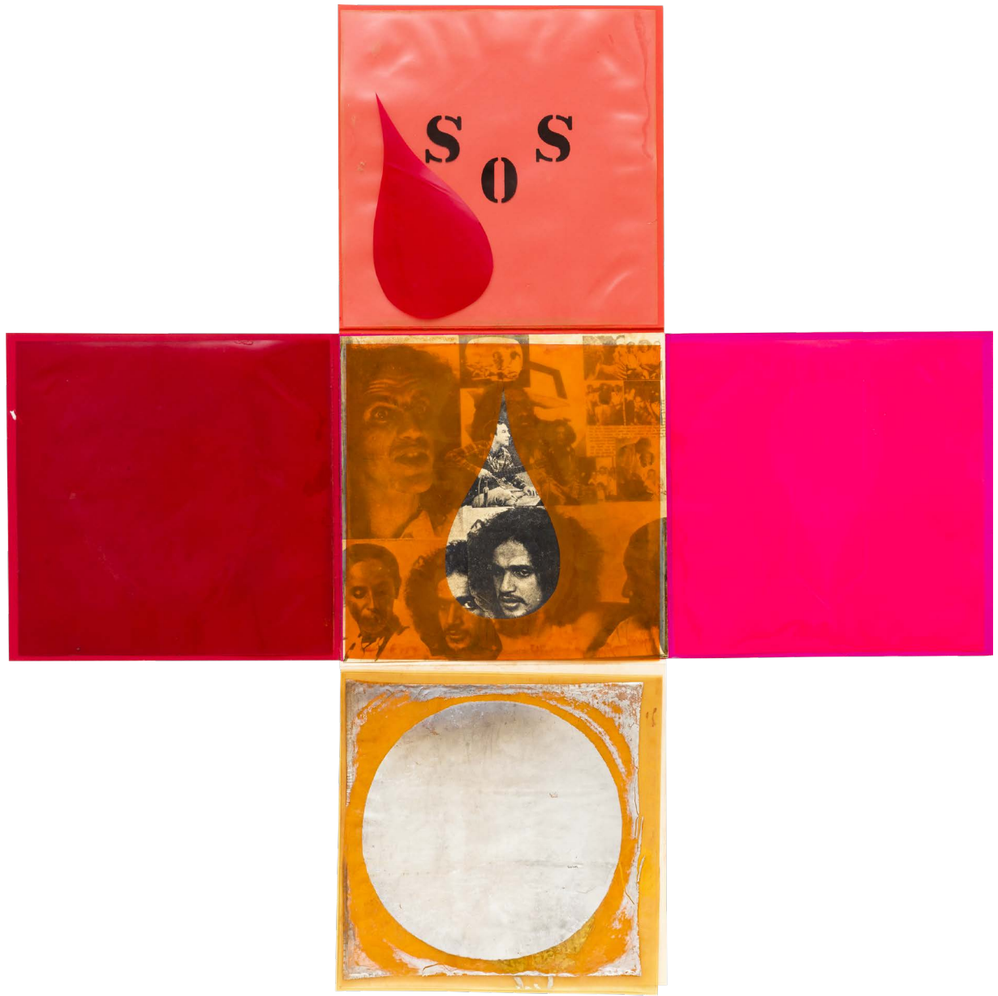
SEM TÍTULO, 1972
SUPER 8
6'14"



AMELIA TOLEDO

DIVINO MARAVILHOSO, 1971

PAPEL, FOTOGRAFIA COM NITRATO
DE PRATA, ACETATO E SERIGRAFIA
SOBRE PLÁSTICO
35 X 35 CM



Agradecimentos | Acknowledgements

Nossos mais sinceros agradecimentos a todas as pessoas e coleções privadas que tornaram esse projeto possível.

Our most sincere gratitude to all the people and private collections that have made this project possible.

Créditos Fotográficos | Photo Credits

Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul [MARGS] | Fabio Del Re & Carlos Stein — VivaFoto
p. 38

Acervo Superfície
pp. 16, 17, 19, 20

Cortesia da artista
pp. 26, 30

Cortesia Bolsa de Arte
p. 33

Cortesia da família
pp. 13, 14

Cortesia Galeria Jaqueline Martins
pp. 27, 28, 29

Cortesia Studio de Arte A. M. Maiolino
pp. 5, 6, 8, 18

Ding Musa
pp. 7, 10

Everton Ballardin
p. 34

F.Zago | StudioZ
p. 22

Jorge Bastos
pp. 9, 11, 12

—

Demais imagens: EstudioEmObra