

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS (IEB/USP)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURAS E IDENTIDADES
BRASILEIRAS

CRISTIANE ALVES AVELAR

**Por teu olho, minha mão:
clivagens de gênero e raça na produção de Maria Lídia
Magliani**

São Paulo
2023

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS (IEB/USP)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURAS E IDENTIDADES
BRASILEIRAS

**Por teu olho, minha mão:
clivagens de gênero e raça na produção de Maria Lídia
Magliani**

Versão corrigida

CRISTIANE ALVES AVELAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

**Área de concentração: Estudos
Brasileiros**

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Paula
Cavalcanti Simioni

São Paulo
2023

A949

Avelar, Cristiane Alves

Por teu olho, minha mão : clivagens de gênero e raça na produção de Maria Lídia Magliani / Cristiane Alves Avelar ; Ana Paula Cavalcanti Simioni, orientadora -- São Paulo, 2023.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil: tensões, rupturas e continuidades entre passado, presente e futuro.

Versão corrigida.

Título em inglês: Through your eye, my hand: gender and race cleavages in the work of Maria Lídia Magliani – São Paulo, SP.

Descritores: 1. Magliani, Maria Lídia, 1946-2012 2. Gêneros (grupos sociais) 3. Raça 4. Redes de afeto e solidariedade 5. Estudo de trajetória 6. Sociologia da arte I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Simioni, Ana Paula Cavalcanti, orient. III. Título.

IEB/SBD122/2023

CDD 22.ed. 709.81

Nome: AVELAR, Cristiane Alves.

Título: Por teu olho, minha mão: clivagens de gênero e raça na obra de Maria Lídia Magliani.

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo como requisito para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Aprovada em: ___ / ___ / _____

Banca Examinadora

Orientador Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof^a. Dr^a. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que me contemplou com uma bolsa de pesquisa na modalidade de Demanda Social (DS). Agradeço à instituição pelo subsidiar a mim e tantos outros pesquisadores na realização de trabalhos acadêmicos.

Ao Julio Castro, por me receber em seu ateliê, compartilhar os arquivos que recolheu e me apresentar o Rio de Janeiro. À Vera Daisy Barcellos e Jeanice Dias Ramos, por se disporem a conversar sobre a passagem de Magliani na *Revista Tição* e por me cederem dois exemplares desse periódico. À Chô Dornelles, por se dispor a conversar comigo sobre década de 1970 e a relação que ele e Magliani construíram.

Ao Salomão Jovino da Silva – Salloma –, Maria Amélia Bulhões e Marcos Antônio de Moraes, que compõem minha banca. Agradeço a oportunidade de interlocução, a escuta atenta e a disposição por mediar meu processo de desenvolvimento acadêmico. Salloma, obrigada por todas as conversas que tivemos por *WhatsApp* após a qualificação, pelas indicações de livros, músicas e imagens, enfim, pelo carinho e a parceria. Maria Amélia, obrigada por ser tão gentil e solícita em nosso primeiro contato, e por se dispor a falar sobre Magliani comigo sem sequer me conhecer.

À Ana Paula Cavalcanti Simioni, minha orientadora, que é uma professora generosa e hábil pesquisadora por quem tenho admiração irrestrita. Obrigada por abrir as portas, me orientar nesse processo e pela imensa paciência.

À Vera Silvia Alves, minha mãe e a mulher da minha vida. Obrigada. Por tudo. À Thais Fernanda Alves Avelar, minha irmã mais velha, por me ensinar a pesquisar e me lembrar constantemente o valor e a importância do nosso trabalho. Ao Marcelo Theodoro Vitale da Silva, o irmão que eu escolhi, por me ajudar a voltar para os eixos, em todas as vezes que a pesquisa, o processo de escrita e a vida pareciam ter chegado a um beco sem saída. Às minhas irmãs Nayara Alves Avelar e Tayná Alves Avelar, por me lembrar constantemente que há um mundo pra além de mim. Ao meu pai, Rubens Tadeu Avelar, obrigada. Aos meus sobrinhos, Luigi, Ezequiel e Anna Núbia.

Ao Ricardo Ferrer, meu amigo querido e absolutamente deslumbrante, por cozinhar para mim e mandar marmitinhas via *Uber* e pelas videochamadas na pandemia. Por ser quem é. À Ayalla Oliveira Mendes, pelos longuíssimos cafés e as conversas tão valiosas sobre a vida, feminismo e negritude e às ofertas de toda sorte pra facilitar esse

período de pesquisa. À Julia de Castro Barros, que me disse das formas mais bonitas, divertidas e amorosas que havia um abismo entre a qualidade do meu trabalho e o modo como eu o avaliava. À Ricardo Plácido do Ó, parceiro de caminhada. À Danatielle Rodrigues da Silva. Obrigada por existir. À Julia Copio Ahmed, que amo tanto. Ao Ubitatã Roberto Bueno de Souza, amigo querido, por se dispor a ler meu projeto e fazer apontamentos importantes.

À Daniela da Silva Perera, amiga vizinha cruspiana, por oferecer o chuveiro de sua casa todas as vezes que a água acabava no Bloco F, por me ouvir chorar as pitangas, vibrar com cada avanço meu e se oferecer para revisar meu trabalho. Aos funcionários do Bandeirão Central, pelo trabalho diário e pelo carinho com o qual o desempenham. Obrigada por serem a trincheira entre os cruspianos e a insegurança alimentar. Ao Nrish Valabha e Priscila Alves Almeida Mahe, entre tantas outras coisas, por atravessarem a cidade para cuidar do meu *ori* durante a pandemia.

Ao meu terapeuta, Marcos Martins do Amaral, que atravessou a pandemia comigo, foi meu interlocutor nos desdobramentos trágicos da crise sanitária para mulheres, negros e pobres, e me ajudou a reconstruir, palmo a palmo, o sentido de realizar esta pesquisa.

Aos meus colegas representantes discentes, Marco Antônio Teixeira Junior, Karoliny Aparecida Lima Borges, Giovane Paiva, Nathan Gomes, Jonas Bertuol Garcia e Brenda Amaral, que toparam sonhar outros devires no meio da pandemia – e das nossas pesquisas – e construir um curso preparatório para a pós-graduação do *Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo* (IEB-USP) para os públicos-alvo das ações afirmativas.

À funcionária e amiga Elisabete Marin Ribas, pela parceria na Comissão de Direitos Humanos, por emprestar livros de sua biblioteca pessoal e por torcer por mim. Aos professores e aliados Stelio Marras, Marcos Antônio de Moraes, Inês Gouveia e Viviane Pannelli Sarraf. À Susan Guadamuz, funcionária do *California African American Museum*, que foi tão solícita e facilitar meu acesso ao arquivo do museu.

À Bruna Oliveira Silva e Graziela Mazzeo, que revisaram meu texto do projeto de pesquisa até o depósito.

Ao João Paulo Silva Santiago. Obrigada por ser meu companheiro de vida.

RESUMO

AVELAR, C. A. **Por teu olho, minha mão:** clivagens de gênero e raça na obra de Maria Lídia Magliani. 2023. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Esta pesquisa é um estudo da trajetória de Maria Lídia Magliani, artista contemporânea afro-brasileira e multimídia que construiu uma carreira longa, internacional, cuja relevância é pouco lembrada na História da Arte brasileira recente. Investigar essa trajetória é uma forma de contribuir para o debate sobre o apagamento histórico de sujeitos cujas produções artísticas possuem pouco espaço na memória social da história da arte brasileira recente. A organização da trajetória de Magliani, que passa pelo processo de educação formal e profissionalização da artista lança luz sobre lógicas sociais mais amplas, que iluminam significados comunitários de eventos como o acesso à educação formal e profissionalização para a população negra, e desvelam lógicas de organização em rede, calcadas na solidariedade e na reorganização das instituições que organizam os afetos, como o casamento. Assim, objetiva-se averiguar em que medida a experiência socio-histórica de gênero e raça da artista permearam a construção de sua obra e trajetória, tanto no que tange às exclusões quanto às estratégias de resistência, reinvenção do cotidiano e construção do fazer artístico como um projeto de vida.

Palavras-chave: Maria Lídia Magliani. Gênero. Raça. Redes de Afeto e Solidariedade. Estudo de Trajetória.

ABSTRACT

AVELAR, C. A. **Por teu olho, minha mão:** clivagens de gênero e raça na obra de Maria Lúcia Magliani. 2023. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

This research is a study of the trajectory of Maria Lúcia Magliani, a contemporary Afro-Brazilian and multimedia artist who built a long, international career, whose relevance is little remembered in the recent Brazilian History of Art. Investigating this trajectory is a way to contribute to the debate about the historical erasure of subjects whose artistic productions have little space in the social memory of recent Brazilian art history. The organization of Magliani's trajectory, which goes through the process of formal education and professionalization of the artist, sheds light on broader social logics, which illuminate community meanings of events such as access to formal education and professionalization for the black population, and unveils logics of network organization, based on solidarity and the reorganization of institutions that organize affections, such as marriage. Thus, the aim is to investigate to what extent the socio-historical experience of gender and race of the artist permeated the construction of her work and trajectory, both in terms of exclusions and resistance strategies, reinvention of everyday life and the construction of making art as a life project.

Keywords: Maria Lúcia Magliani. Gender. Race. Networks of Affection and Solidarity. Trajectory Study.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Capa da <i>Revista Mulherio</i> , 1982.....	35
Figura 2 - <i>Revista Tição</i> , 1978.	36
Figura 3 - <i>Revista Tição</i> , 1979.	37
Figura 4 - <i>Jornal de Caxias</i> , 1978.	38
Figura 5 - Registro do conjunto <i>Estrêla do Mar</i> , s/d.....	43
Figura 6 - Antônio Magliani.....	47
Figura 7 - Família Magliani.	47
Figura 8 - Maria Lídia Magliani.....	52
Figura 9 - Lembrança do ano escolar, 1958.	53
Figura 10 - Formatura.....	56
Figura 11 - Figura sorridente.....	68
Figura 12 - Modelo 19. (Série “Anotações – figuras”).....	69
Figura 13 - Ilustração para o <i>Jornal Folha da Manhã</i> . 22/04/1979.	74
Figura 14 - Tela: Sem título (Série: “Encontros numa esquina”).....	93
Figura 15 - Tela: Sem título (Série: “Como o nosso amor”).....	94
Figura 16 - Tela: Sem título (Série: “Retratos Falados”).	94
Figura 17 - Sem título (Série: “Procura-se”).....	95
Figura 18 - Sem título (Série: “Cartas”).....	101
Figura 19 - Museu de arte de Los Angeles mostra arte afro de 14 brasileiros.	106
Figura 20 - Sem título (Série “Cartas”).	107
Figura 21 - Sem título (Série “Cartas”).	108
Figura 22 - Sem título (Série “Cartas”).	108
Figura 23 - Sem título (Série “Cartas”).	109
Figura 24 - Sem título (Série “Cartas”).	109

Figura 25 - Sem título (Série “Cartas”).	110
Figura 26 - Sem título (Série “Cartas”).	110
Figura 27 - Sem título (Série “Cartas”).	111
Figura 28 - Sem título (Série “Cartas”).	111
Figura 29 - Sem título (Série “Cartas”).	112
Figura 30 - Vista da exposição “A nova mão afro-brasileira”.	112
Figura 31 - <i>Folder</i> de exposição, 1989 (frente e verso).	114
Figura 32 – Magliani. Inquieta, irreverente e com muita inspiração.	118
Figura 33 - Teatro Província.	130
Figura 34 – Show “Uma mordida na flor”.	131
Figura 35 - Sem título (Série “Cartas”).	133
Figura 36 - Duas bolsas e um recipiente.	136
Figura 37 - Gorro.	137
Figura 38 - Registro do espetáculo <i>As criadas</i> , de Jean Genet, 1969.	137
Figura 39 - Estudo para cenário de <i>A liberdade do senhor presidente</i> , 1979.	140
Figura 40 – Fotografia de autor desconhecido para matéria <i>Moda individualizada é desenvolver a criatividade</i> .	141
Figura 41 - Imagens do <i>folder</i> da primeira exposição individual de Magliani. 1966.	144
Figura 42 - <i>Character of David</i> .	152
Figura 43 - <i>Portrait of warrior</i> .	153
Figura 44 - <i>Character of Eve</i> .	154

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AIBA – Academia Imperial de Belas Artes

Aplub - Associação de Profissionais Liberais Universitários do Brasil

CAAM - *California African American Museum* (Museu Afro-Americano da Califórnia)

CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CDP - Centro de Documentação e Pesquisa

DS - Demanda Social

EPENN - Encontro de Pesquisa Educacional do Norte e Nordeste

FAAP - Fundação Arnaldo Alvares Penteado

FEEVALE - Federação de Estabelecimentos de Ensino Superior em Novo Hamburgo (RS) – Centro Universitário FEEVALE

FGV – Fundação Getúlio Vargas

FGV CPDOC - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas

FNB - Frente Negra Brasileira

FUNDAPEL - Fundação Municipal de Cultura, Lazer e Turismo de Pelotas (RS)

FURG - Universidade Federal do Rio Grande (RS)

IA-UFRGS - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

IBA - Instituto de Belas Artes (RS)

IEB-USP - Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

IFSUL - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-riograndense

MAC/RS - Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul

MARGS - Museu de Arte do Rio Grande do Sul

MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

PH - Potencial Hidrogeniônico

PNLD - Programa Nacional do Livro e do Material Didático

PPGEDU - Programa de Pós-Graduação em Educação

PROUNI - Programa Universidade Para Todos

PUCRS - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

RS - Rio Grande do Sul

SUS - Sistema Único de Saúde

TCC - Trabalho de Conclusão de Curso

UFCSPA - Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre

UFPEL/CBHA - Universidade Federal de Pelotas/ Comitê Brasileiro de História da Arte

UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

VHS - *Video Home System* (Sistema Doméstico de Vídeo)

SUMÁRIO

I INTRODUÇÃO	15
1. A BIOGRAFIA QUE SUPORTA A TRAJETÓRIA	32
1.1. OS ITINERÁRIOS FAMILIARES EM TRÊS FOTOGRAFIAS	43
1.2. NOTAS SOBRE A PORTO ALEGRE QUE RECEBEU A FAMÍLIA MAGLIANI	48
1.3 UMA MENINA NEGRA VAI À ESCOLA NA TERCEIRA REPÚBLICA: REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO DE ESCOLARIZAÇÃO DE MAGLIANI	51
2. CONSTRUINDO UM NOME	60
2.1 DOS SALÕES À EMERGÊNCIA DAS CURADORIAS: A TRAJETÓRIA DE MAGLIANI EM INTERFACE COM A PROFISSIONALIZAÇÃO DO SISTEMA ARTÍSTICO	62
2.2 USO E CIRCULAÇÃO DE TÉCNICAS MARGINALIZADAS	668
2.3 MAGLIANI: UM PONTO DE CONVERGÊNCIA DE TRAJETÓRIAS ARTÍSTICAS	76
2.4 RAÇA E GÊNERO COMO OPERADORES DA ANÁLISE DE TRAJETÓRIAS	84
2.5 EDUCAR POR IMAGENS	89
3. O AFETO COMO FUNDAMENTO DE UM LEGADO ARTÍSTICO	992
3.1 ANTECEDENTES DA CRIAÇÃO DE UM ARQUIVO PARA UMA ARTISTA NEGRA	97
3.2 “TUDO QUE ERA DELA FICAVA AQUI”: DOS PRIMEIROS ARQUIVOS AO NÚCLEO MAGLIANI	114
3.3 REDES DE AFETO, PARCERIAS ARTÍSTICAS E MEMÓRIA	125
3.4 NOS BASTIDORES, O BEM-QUERER: COSTURANDO OS TESTEMUNHOS MATERIAIS DE UMA REDE DE AFETOS E PARCERIAS ARTÍSTICAS	133
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	148
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	156

INTRODUÇÃO

Pesquisar a trajetória de artistas mulheres e negras com o intuito de apresentá-las ao leitor como “grandes artistas” cujas histórias foram negadas no rol da memória é uma tentação difícil de contornar¹. Isso porque ela mobiliza os nossos afetos, organizando-os na construção de uma réplica que seja também uma ofensiva aos processos – sofisticados e versáteis – de exclusão.

A questão é formulada no silêncio deliberado e histórico das grandes narrativas da História da Arte e da pouca representação das mesmas nos acervos e mostras, quando consideramos o gênero dos artistas cujas obras são postas em circulação e retidas pela memória social. O silêncio histórico e reiterado ao longo do tempo se forjou na premissa de que as grandes obras de arte foram (e ainda são) produzidas por homens brancos. Essa premissa foi transformada em pergunta, objeto de investigação e disputa:

‘Por que não houve grandes mulheres artistas?’ Essa pergunta reverbera em tom repreensivo na maioria das discussões sobre a tal questão feminina. Porém, como tantas outras ditas questões envolvendo a ‘controvérsia’ feminista, ela falsifica a natureza da questão ao mesmo tempo em que, de forma insidiosa, supõe a própria resposta: ‘Não houve grandes mulheres artistas porque mulheres são incapazes de algo grandioso’.²

Desde 1971, quando Nochlin produziu esse artigo, a ausência das mulheres na História da Arte vem sendo debatida e, paulatinamente, diversas artistas passaram a ser

¹ Neste trabalho apresento como um de seus principais objetivos o de contribuir para o processo de inscrição do nome e da obra de Maria Lídia Magliani na História da Arte brasileira recente. Esse desejo é o cerne de um projeto de pesquisa de longo prazo que, por sua vez, retoma a minha trajetória de acadêmica e ativista. Recuperar esses nomes, trajetórias e experiências é uma estratégia para alçar dissidências sociais, raciais e sexuais para fora dos discursos patologizantes e, dando a ver as matrizes de práticas culturais, dinâmicas sociais, estéticas, reposicionar esses grupos nas narrativas historiográficas. A professora e pesquisadora Saidyia Hartman (2022, p. 50), em um livro de sua autoria que recupera as memórias de meninas negras, encrenqueiras e *queers* no pós-abolição dos Estados Unidos, ao refletir sobre seu trabalho define-o como um esforço para “reconstruir a experiência do desconhecido e a recuperar as vidas menores do esquecimento”. Do mesmo modo, esse é um trabalho que perpassa pela memória, ainda que não pretenda afirmar que Magliani foi uma “grande artista”. Não tomo isso como o objetivo desse trabalho, pois as estruturas materiais e simbólicas foram pensadas para que Magliani não reunisse as condições para ser reconhecida como uma grande artista. Estas condições, como pretendo demonstrar, foram monopolizadas por um grupo racial e sexual em relação ao qual Magliani era uma dissidente. Isso tão pouco faz dela uma artista menor. Ao contrário, solicita outra métrica e outros recursos para que possamos dimensionar a humanidade dessa artista e o valor de sua pesquisa estética. Na mesma página da citação que mencionei acima, Hartman, ainda refletindo sobre seu trabalho intelectual, define-o como “uma carta de amor a todos aqueles que foram prejudicados”. Eu também pesquiso a trajetória de Magliani com o fito de compor uma carta de amor: amor à ela e a todos os grupos sóciorraciais e minorias sexuais cujo esquecimento foi validado por análises que levavam em consideração um desempenho incompatível com as condições materiais e simbólicas das quais estes dispunham.

² NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Edições Aurora, 2016, p. 3.

inscritas na história e ter presenças nos museus. No entanto, de que mulheres se está falando? A baixa representatividade de artistas mulheres negras, latinas e indígenas nas mostras e acervos de museus – sendo este quadro alterado, ainda que timidamente³ – parecem formular tacitamente a afirmação de que grupos sociorraciais não brancos, dissidentes da heteronormatividade não produziram obras de arte que mereçam ser acervadas e discutidas. E essa afirmação tácita contém em si uma armadilha que nos compele a nos engajar na tarefa ética, intelectual e acadêmica de “mostrar a importância do negligenciado ou do gênio menor”⁴ antes de interrogar as instituições que produzem esse enunciado.

No caso do Brasil, no século XIX, as instituições que formaram e criaram os primeiros circuitos de produção, legitimação e circulação artísticas encontravam-se congregadas nos Liceus de Artes e Ofícios, como o do Rio de Janeiro fundado em 1856, o de São Paulo no ano de 1873, e especialmente, a Academia Imperial de Belas Artes, inaugurada no Rio de Janeiro em 1826. Desde a década de 1840, tal instituição organizava mostras anuais com os trabalhos dos alunos, dos artistas e dos que se chamavam “amadores”, nicho que incluía diversas artistas mulheres.⁵ Ao longo do século XX, coube às Universidades assumirem o papel da formação artística. Concomitantemente, vemos o estabelecimento de um setor privado, composto por galerias e colecionadores que passaram a criar seus próprios circuitos de legitimação e atuaram, em alguns momentos, em conjunto com as instituições antes mencionadas.

Esse conjunto de agentes elaboraram um circuito institucionalizado, este mesmo que declaram não ter havido, entre grupos sociorraciais e dissidências sexuais específicas, com produções artísticas relevantes⁶. Ora, esses agentes afirmam isso de um lugar

³ Como exemplos dessa mudança de pensamento curatorial e institucional, menciono aqui as mostras: *Mulheres Radicais: arte latino-americana*, 1960-1985, que ocorreu na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2018, reunindo cerca de 300 trabalhos de artistas latino-americanas e *Histórias Afro-Atlânticas*, exibida no mesmo ano, pelo Instituto Tomie Ohtake e pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP). No âmbito das políticas de acervamento de arquivos pessoais, menciono a Rede Arquivos de Mulheres, criada por meio da parceria entre Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (FGV CPDOC), o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), o Instituto Moreira Salles e o Arquivo Nacional. A iniciativa, que teve início em 2020, objetiva coletar, organizar e difundir arquivos de mulheres que possuem trajetórias relevantes para história intelectual, política e científica do Brasil.

⁴ NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Edições Aurora, 2016, p. 4.

⁵ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras**. São Paulo: Edusp, 2019, p. 42.

⁶ Convém destacar que, dado o contexto adverso, não foram poucos os casos de negros a se formarem pintores nas Academias de Belas Artes. Entre eles, os pintores negros que se formaram na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), destaco os irmãos Arthur e João Timóteo da Costa, Leôncio da Costa Vieira e Estevão Roberto da Silva. Alguns deles tiveram notabilidade em seu tempo e conquistaram premiações, por exemplo, os prêmios de distinção. Não obstante, a mesma instituição que os formou

instituído que, no entanto, não é o único que existiu ao longo desses últimos dois séculos. Se mulheres tiveram seu ingresso e permanência no circuito artístico dificultados pelas Academias de Belas Artes isso não significa o mesmo que declarar que elas não produziram obras de arte ou que estas não circularam em outros espaços. Do mesmo modo, se os Salões não absorveram ou premiaram⁷ obras desses sujeitos históricos, isso não é o mesmo que dizer que eles não foram vistos em outros espaços ou absorvidos por coleções dissidentes do circuito oficial.

Em suma, a ideia de que os trabalhos desses sujeitos históricos não foram retidos por um circuito artístico institucional engendra também, a existência de outros espaços de formação, circulação e fruição artísticas; abrindo consigo um outro campo de investigação. Assim, se as mulheres não foram aceitas nas Academias e tiveram seu acesso ao estudo do nu negados⁸, quais estratégias criaram para se estabelecer como artistas? Se os salões não abriram suas portas para os trabalhos desses sujeitos históricos, em quais endereços eles se fixaram? Como eram encontrados e quais tipos de organizações e associações auxiliaram a existência desses ateliês e formaram públicos para esses trabalhos?

Essas questões contêm em si, a contraparte do desejo de desvelar os motivos pelos quais as obras de mulheres negras não encontram-se nas coleções de museus e galerias ou tais artistas não têm seus nomes mencionados por curadores e *marchands*. Uma vez entendido que existem estruturas organizadas para perpetrar a exclusão de grupos sociorraciais específicos, quais estratégias e mecanismos de associação esses mesmos grupos têm criado, historicamente, para exercer suas profissões de artistas?

articulou uma série de mecanismos para cercear o reconhecimento social acerca do valor do trabalho desses artistas. Nesse sentido, Teixeira Leite (1988, p. 476) retoma o caso de Estevão Roberto da Silva, pintor que se notabilizou por suas naturezas mortas, durante a cerimônia de premiação das melhores obras da Exposição geral da Academia. Tanto Silva quanto seus colegas contavam que a obra apresentada fosse premiada com o primeiro lugar, o que não ocorreu. Em resposta, o pintor levantou-se durante a cerimônia, que contara com a presença do Imperador, e recusou a premiação recebida. A AIBA, por sua vez, formou uma comissão para apurar o incidente. Como resultado, Estevan foi penalizado com um ano de afastamento da instituição. A comissão teria decidido pelo desligamento permanente do pintor, o que não ocorreu porque ele foi avaliado como alguém que agira de modo tão insolente por uma limitação de sua inteligência. O caso é exemplar do modo como a recepção e absorção desses artistas por tais instituições era parcial e a ascensão de suas carreiras foi deliberadamente limitada pelas próprias acadêmias que os formaram.

⁷ Ressalvo aqui que o sistema artístico, de modo geral, tenha se construído de tal modo a dificultar o ingresso, consagração e retenção da memória da obra de artistas mulheres e negros, existem exceções notáveis, como a de Arthur Timótheo da Costa. O artista consolidou uma carreira nacional e internacional, sobretudo com a pintura. Costa foi aluno da Academia Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro e recebeu diversas distinções, tais como o prêmio de viagem da mesma instituição. Sua trajetória foi amplamente estudada na tese de doutorado de Cleber Antônio de Oliveira Amancio, intitulada *Reflexões sobre a pintura de Arthur Timótheo da Costa* e defendida em 2011, no Programa de História Social da Universidade de São Paulo.

⁸ SIMIONI, op. cit., p. 32.

Retomando ainda a questão-armadilha acerca da insistência de grandes mulheres artistas, convém ainda interrogar sobre quais valores repousariam a noção de grandeza para desvelar como esta é tão histórica quanto o silêncio sobre as produções de mulheres artistas e negras, em específico, e grupos dissidentes sexuais e raciais, de modo geral. A noção de grandeza repousa sobre as ideias de talento e genialidade. Essas ideias de que talento e genialidade como atributos inatos são repetidas à exaustão pela crítica, a filosofia, historiografia da arte e por muitos artistas:

O que se sobressai em todas essas histórias [dos grandes artistas] é a milagrosa, não determinada e aparente natureza associal das realizações artísticas, uma concepção semirreligiosa do papel do artista que é elevado à hagiografia no século XIX, quando historiadores, críticos de arte e, muitas vezes, os próprios artistas tendiam a elevar o fazer arte como um substituto à religião, o último baluarte dos valores elevados do mundo materialista. O artista na mitologia do século XIX luta contra todas as determinações familiares e oposições sociais, sofrendo todos os ataques e injúrias sociais como qualquer outro mártir cristão e, no final, triunfa apesar de suas pequenas chances, infelizmente depois da sua morte, porque de suas profundezas irradia aquele misterioso fulgor: o Gênio.⁹

Em síntese, para forjar a ideia de grandeza como atributo pessoal e intrasferível de cada artista, feito relevante nas grandes narrativas da História da Arte, os agentes desse circuito institucionalizado reiteram a ideia de que a genialidade é uma característica imanente do grande artista e a força motriz de sua retenção nas coleções e na história. Desse modo, o conjunto de agentes que regula o acesso e a exclusão de artistas e suas obras em um circuito legitimado é o mesmo que endossa e constrói a narrativa de que o gênio é aquele que se faz sozinho e, se necessário, contra todos.

O mito do gênio que opera no século XIX é atualizado no século XX com o intento de explicar o sucesso dos artistas modernos:

El desafío de plantear una configuración precisa para los procesos de consagración del artista moderno fue encarado por el historiador del arte, crítico y director de importantes instituciones museísticas, Alan Bowness. En 1990, publicó el libro *The condition of success: how the modern artist rises to fame*⁷. Como parte integrante del ambiente artístico a partir de los años cincuenta, el autor conoce los mecanismos que conducen a los artistas a la fama. Las adquisiciones por parte de los museos públicos y privados, las compras de los coleccionistas, las publicaciones de los críticos, la organización de exposiciones y las relaciones, personales en muchas ocasiones, que directores, comisarios, críticos y amateurs establecen con los artistas, son observados por Bowness con conocimiento de causa. Su potente esquema se compone de lo que denomina «los cuatro círculos de reconocimiento», que se organizan en el tiempo y se suceden en el espacio a través de la acción

⁹ NOCHLIN, op. cit., p. 18, 2016.

de los pares, los críticos, los marchantes y los coleccionistas y el público. La trayectoria de los artistas es una línea progresiva y acumulativa de reconocimiento que atraviesa desde dentro hacia fuera los cuatro círculos.¹⁰

A teoria dos círculos de reconhecimento proposta por Bowness atualiza as ideias de gênio e talento artístico como atributos inatos do indivíduo e como prerrogativas que são apenas reconhecidas passivamente pelos agentes de um circuito artístico que não inserem o artista neste meio, ele próprio abre, uma a uma, as cancelas dos círculos de reconhecimento com sua a chave de genialidade. Nesse sentido, o mito da genialidade aqui atualizado para explicar o papel de cada autor social nas trajetórias bem-sucedidas de consagração, trazem consigo também o “mito de la arbitrariedad de las instituciones”¹¹, cujas quais apenas reconhecem o talento inegável de um gênio em ascensão.

A conquista de espaço nos acervos, coleções particulares e nas narrativas da História da Arte não são, desse modo, uma escolha do diretor do museu, dos *marchands* e colecionadores e sequer dos historiadores, mas um produto da própria genialidade. Desse modo, juntamente com o mito da arbitrariedade das instituições, o mito do gênio opera, ao longo do século XX, como um mecanismo de seleção androcêntrico e racialmente informado. Nesse sentido:

Na realidade, nunca houve grandes mulheres artistas, até onde sabemos, apesar de haver algumas interessantes e muito boas que ainda não foram suficientemente investigadas ou apreciadas, como não houve também nenhum grande pianista de jazz lituano ou um grande tenista esquimó, e não importa o quanto queríamos que tivesse existido. É lamentável que seja esse o caso, mas nenhum tipo de manipulação de evidência histórica e crítica vai alterar a situação, nem acusações de distorções machistas sobre a história. Não existem mulheres equivalentes a Michelangelo, Rembrandt, Delacroix, Cézanne, Picasso ou Matisse, ou mesmo nos tempos recentes, a Kooning ou Warhol, assim como não há afroamericanos equivalentes dos mesmos. Se existisse um grande número de mulheres artistas escondidas, ou se deveríamos ter diferentes padrões para a arte das mulheres em oposição à arte dos homens – e não se pode ter os dois – então pelo o que estariam lutando as feministas? Se as mulheres de fato tivessem alcançado o mesmo status que os homens na arte, então o status quo estaria bem. [...] A culpa não está nos astros, em nossos hormônios, nos nossos ciclos menstruais ou em nosso vazio interior, mas sim em nossas instituições e em nossa educação, entendida como tudo o que acontece no momento que entramos nesse mundo cheio de significados, símbolos, signos e sinais.¹²

¹⁰ ROJZMAN, Nuria Peist. El proceso de consagración en el arte moderno: Trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento. In: **Revista Materia**, n. 5, Rio de Janeiro, UFRJ, 2005, p. 19.

¹¹ *Ibidem*, p. 26.

¹² NOCHLIN, op. cit., p. 8, 2016.

Propagados pelos agentes dos circuitos de legitimação artística, eles escamoteiam a existência de processos de escolha e seleção – bem como o caráter político desses processos – cujos quais consideram aspectos, por exemplo, as conexões pré-existentes ou as condições materiais para criar essas conexões, assim como as condições materiais de produção de trabalhos artísticos. Esses mecanismos de seleção são muito anteriores ao circuito artístico, pois selecionam nas instituições de formação e acessos aos meios – simbólicos e materiais – de produção de uma obra de arte.

Tais acessos são muito diversos que Maria Lídia Magliani teve. Nascida no Sul do país, em meados da década de 1940 construiu uma carreira como pintora, escultora, transitando também pelo teatro, onde atuou como atriz, cenógrafa e figurinista. Embora tenha se dedicado também à docência de arte – sobretudo em cursos livres – a artista se fixou no circuito e manteve-se com sua produção durante toda a sua vida, malgrado, em sua última década de vida, nos anos 2000, tenha se tornado cada vez mais árduo comercializar sua obra.

Estabelecer-se como artista teve uma relação direta com seu processo de educação formal. Nos primeiros anos de 1960¹³, a artista já havia concluído uma pós-graduação em pintura, atingindo um alto grau de escolarização tanto da perspectiva do grau médio de educação formal para a população brasileira, quanto para o de seu próprio grupo racial. O acesso à escolarização foi fundamental para a sua inserção nos circuitos de galerias de Porto Alegre e museus brasileiros, mediante a participação em salões. A primeira década de carreira foi marcada pela participação da artista em diversas exposições e atenção da crítica. Em 1970, a artista se fixa em São Paulo, onde vive por cerca de uma década. Não obstante, embora tenha participado de diversas exposições também nesse período, isso não foi o suficiente para se manter na capital paulistana.

Acerca do tema, em 1993, Magliani escreve um texto que pondera as condições propostas para que ela mantivesse a ascensão de sua trajetória artística:

Composição II – Eles

¹³ Em 1961, a Lei n. 402/61 foi aprovada, ela retirava a obrigatoriedade do ensino primário assegurada pela Constituição de 1946. A referida lei desobrigava a família e Estado desse dever, no caso da baixa renda das famílias ou falta de estrutura das escolas para receber os alunos. Essa lei afetou diretamente a população mais pobre e, conseqüentemente, a população negra. Tendo em vista a dificuldade de assegurar a escolarização formal básica para o grupo sociorracial do qual Magliani era parte, a obtenção de um título de pós-graduação nesse período era um feito notável, pois ia na contramão das políticas públicas criadas para pobres e negros à época. Sobre esse tema, conferir: TREVISOL, Joviles Vítório; MAZZIONI, Lizeu. A universalização da Educação Básica no Brasil: um longo caminho. *In: Roteiro*, Santa Catarina, Universidade do Oeste de Santa Catarina, vol. 43, p. 13-46, 2018. Acesso em: 10 dez. 2022.

Sempre achei óbvio que, vendo o que eu faço, é possível perceber o que eu não pretendo fazer. Não é bem assim.

Personagens do quadro: amigo bem intencionado, crítico desinteressado, galeristas estelares, colegas com intenções variadas.

– Isto é pintura de homem, minha filha!

– Você é uma menina tão frágil, miúda, graciosa, meiguinha!

Porque não tentar uma pintura mais delicada, mais feminina?

– Você tem meios?

Tradução: pai rico, marido protetor, etc.

– Me traga 78 telas pequenas, 30 x 40 cm, no máximo. Daqui a um mês, faço uma exposição superbadalada, te apresento para todas as ‘pessoas que interessam’. Vou vender tudo, vou te lançar no mercado. Você não se preocupe com nada, eu trato da divulgação, da promoção da sua imagem (o que pode incluir uma biografia delirante), arrumo um bom fotógrafo, o melhor, conheço todos os críticos, etc, etc...

– Você entrega 30 telinhas por mês, assinamos um contrato de exclusividade por dois anos, eu forneço o material, te apresento umas senhoras muito influentes, você faz uns dois ou três retratos, elas mesmas se encarregam de trazer mais umas pessoas ‘que interessam’, vamos fazer uma grande festa, **eu tenho** um crítico ótimo que vai fazer sua apresentação, depois a gente dá um quadrinho pra ele, você tem um bom atelier? É importante ter um espaço bem localizado, posso lhe adiantar algum dinheiro, vamos fazer um belo catálogo a cores, bem, eu vou ter muitas despesas para o seu lançamento, a venda está toda garantida, mas a galeria precisa ficar com 70% porque são muitas despesas, o coquetel tem que ser de primeira, você traz tudo emoldurado, eu conheço um moldureiro ótimo, o melhor, ele vai te fazer um bom desconto.¹⁴

Manter-se em uma trajetória de ascensão artística implicava não somente negociar o objeto de pesquisa e as escolhas estéticas, do mesmo modo que a produção da própria imagem e o discurso que se aliaria a ela. A obra passaria assim a associar-se a uma narrativa sobre a sexualidade, a formação da artista e o posicionamento político condensados em uma “biografia delirante”, de tal modo a adicionar valor à obra.

Concomitantemente, a produção simbólica em torno de sua produtora, a artista, deveria ser acompanhada da produção da imagem das mesmas, e da infraestrutura necessária para apresentar a obra. E, dos recursos materiais necessários para alcançar um patamar no circuito que possibilitasse à Magliani viver do próprio trabalho pressupõe-se uma relação calcada nas estruturas tradicionais de produção e circulação de riquezas, simbolizada pelo suporte do pai e/ou do marido.

O texto é elucidativo da postura de Magliani frente à proposta de negociar os termos nos quais a sua pesquisa estética se daria e o modo como sua vida seria associada à obra como condição para assegurar a circulação da mesma. A recusa em negociar esses

¹⁴ MAGLIANI, Maria Lúcia. O risco do bordado. In: **Então**, Porto Alegre, jul. 1993, p. 7 (negrito da autora).

aspectos, depreendida do excerto acima, aponta para uma possível interpretação da dificuldade que Magliani encontrou para manter-se em São Paulo. Permanecer na capital paulistana implicava negociar o que, para Magliani, era inegociável.

Nesse sentido, como mensurar o sucesso ou o fracasso da trajetória de uma artista negra? Quando observo em perspectiva o dado de que Magliani, quando apresentada a pessoas ‘incríveis’ achou-as no máximo ‘inacreditáveis’, escolheu não abrir mão de seu próprio projeto estético para avançar no jogo da consagração, enxergo tanto na sua escolha, quanto na possibilidade de escolher um êxito inestimável. Isso porque essa artista esteve em posição de escolher aquilo que estava ou não à venda apenas 58 anos depois de seu grupo racial ter concluído a penosa travessia do *status* jurídico de mercadorias ao de cidadãos.

Esse dado necessariamente redimensiona as métricas do reconhecimento e da consagração no tocante à investigação da trajetória de Magliani, de modo específico, e de artistas negras e negros, de modo geral. Assim, conviria avaliar que os círculos de reconhecimento paulistanos se interpuseram entre Magliani e a consagração de sua obra? A insustentabilidade da permanência da artista na capital paulista no final da década de 1980 é um índice de fracasso em sua carreira artística?

O modo como é possível observar o sucesso ou fracasso de uma trajetória que se desenhou contra um projeto social – que pode ser descrito também como um projeto político calcado em um identitarismo branco¹⁵ – é uma questão que se apresenta em diversos trabalhos que se debruçam sobre grupos e trajetórias de sujeitos alijados do exercício da cidadania.

A pesquisadora Taís de Sant’Anna Machado se confrontou com esse questionamento ao estudar a trajetória de cozinheiras e *chefs* negras, que se estabeleceram como profissionais em um universo branco masculino, construindo uma trincheira entre suas famílias, assim como suas respectivas redes de apoio, e as diversas formas de genocídio que vitimavam seu grupo sociorracial. Machado constatou:

[...] que o mundo em que vivem as *chefs*, as cozinheiras profissionais e outras mulheres negras, que permanecem sendo obrigadas a cozinhar, que podem escolher não o fazer e, ainda, outras que cozinham por prazer – como eu, neta de uma copeira e cozinheira –, conserva antigas

¹⁵ O termo foi recentemente usado por Gregório Duvivier durante entrevista cedida a Mano Brown para o *podcast* “Mano a mano”. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/3HqLqOAJbT27TOOsxqAqdG>. Acesso em: 02 nov. 2022.

estruturas de violência racial, de gênero e de classe, que são capazes de se atualizar e operar com eficiência na contemporaneidade.¹⁶

Nesse contexto, o aspecto de exclusão é incontornável em uma análise que se debruce sobre os percursos trilhados por mulheres negras. Não obstante, essas mesmas trajetórias dão feições de disputa àquilo que temos visto como massacre racial, expondo o problema de análise das belas trajetórias que tais grupos e sujeitos constroem, à revelia das estruturas que atualizam a subalternização social dos mesmos. Sant'Anna Machado encontra uma solução bonita para esse problema teórico de construir um lugar de análise entre a exclusão e o sucesso para esses sujeitos sociais na obra de Christina Sharpe¹⁷. Esta autora investigou a formação de subjetividades negras e brancas no presente e suas relações com o legado pós-escravista nos Estados Unidos. Ao olhar para as trajetórias de mulheres e homens negros cuja sujeição à violência era institucionalizada e irrestrita, Sharpe as descreve como: “[...] extraordinária, principalmente porque sobreviveram a uma brutalidade que ainda não pode ser totalmente compreendida, que ainda não terminou, a qual podemos dizer que ainda sobrevivemos (morrendo deste e por este motivo)”¹⁸.

Faço coro com Sharpe, que analisou e recolheu histórias de escravizados em diários e na literatura afro-estadunidense. Se os parâmetros de sucesso ou fracasso estruturam-se em uma organização anterior, pautado por um identitarismo branco, a profissionalização de Magliani e sua permanência no sistema artístico, como artista e criadora, é extraordinária.

A excepcionalidade de sua trajetória oferece uma alternativa à ideia de pioneirismo do gênio que ultrapassa todas as barreiras que se lhe interpõem; a excepcionalidade de ocupar um lugar social que foi blindado ao ingresso de negros e mulheres; a excepcionalidade de malgrado não ter vivido apenas de arte, viveu também de arte e criou uma rede que possibilitou que ela pudesse produzir e disseminar seu trabalho desde o ano de sua formação na *Universidade Federal do Rio Grande do Sul* (UFRGS) até o de sua morte.

¹⁶ MACHADO, Taís Sant'Ana. “**Um pé na cozinha**”: uma análise sócio-histórica do trabalho de cozinheiras negras no Brasil. 2021. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília. Brasília, 2021, p. 20.

¹⁷ SHARPE, Christina. **Monstruous intimacies**: making post-slavery subjects. Carolina do Norte: Duke University Press, 2010.

¹⁸ *Ibidem*, p. 156. Em tradução livre: “[...] extraordinary mostly because they survived a brutality that still cannot be grasped, that is not over, that we may be said to still be surviving (in and dying from)”.

Todos esses feitos são excepcionais porque extrapolam o resultado programado de políticas de Estado que remontam ao início do século XX e possuem longa duração, tais como as políticas de alijamento da população negra dos grandes centros urbanos¹⁹; os casos de violência racial instigados e perpetrados por professores e gestores escolares contra alunos negros²⁰ ainda em meados do século XX e a “proibição da matrícula de ‘pessoas de cor’”²¹ formalizada pelos estatutos de diversas escolas.

A trajetória de Magliani, em suma, é extraordinária por se contrapor às políticas urbanas e educacionais que visaram produzir um resultado ordinário de que a população negra seguisse impingida a se preocupar apenas com a própria sobrevivência no sentido mais básico do termo. O pioneirismo dessa artista negra – assim como, a soma dos acessos de artistas brancos que resultam na consagração destes – não é fruto de uma conquista que se possa creditar unicamente à artista. A história de vida de Magliani, a primeira da família e, quiçá, a primeira negra a formar-se no *Instituto de Belas Artes* da UFRGS representa a síntese de diversas convergências históricas e sociais. É também resultado das leituras e da imaginação que traçam caminhos e agenciamentos a partir dos recursos e possibilidades criados pela conjuntura histórica, o ambiente social e familiar dos quais ela foi parte. Nesse sentido:

[Não sei se] A única maneira [mas, certamente a perspectiva que coaduna nesse trabalho] de explicar com alguma precisão o que as pessoas fazem, em vez de recorrer a correlações entre pertencimento grupal e padrões de ação, cujo poder de explicação, via de regra, deixa a desejar, será atingir o equilíbrio certo entre poderes emergentes pessoais, culturais e estruturais. Para dar conta tanto da variabilidade como da regularidade nos cursos de ação tomados por aqueles situados em posições similares, é preciso reconhecer nossa singularidade como pessoas, sem negar que nossa socialidade seja essencial para que sejamos reconhecíveis como pessoas humanas.²²

O acesso de Magliani à educação é produto de uma família multirracial e de um avô paterno, um homem de ascendência ítalo-brasileira, que assumiu a paternidade de

¹⁹ Os processos de expulsão das populações de baixa renda dos centros urbanos ocorreram em cidades, por exemplo, São Paulo, Fortaleza e Recife. Para maiores informações, ver: SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 27-130. Sobre esse processo na cidade de Porto Alegre, ver: SOMMER, Michele Farias. **Territorialidade negra urbana: a morfologia socioespacial dos núcleos negros urbanos segundo a herança comum**. 2005. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005, p. 105-108.

²⁰ DOMINGUES, Petrônio. Um “templo de luz”: Frente Negra Brasileira (1931-1937) e a questão da educação. In: **Revista Brasileira de Educação**, São Paulo, v. 13, n. 39, 2008, p. 528.

²¹ *Ibidem*, p. 519.

²² ARCHER, Margaret S. *Habitus: reflexividade e realismo*. Trad.: Thiago Gomide Nasser. In: **Dados – Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, v. 54, n. 1, 2011, p. 179.

Antônio Magliani, um filho negro que, posteriormente, se tornaria funcionário público e músico. Antônio se casa com Maria Eugênia, uma mulher negra que trabalhou como doméstica e, depois, como dona de casa.

Embora não tenha sido possível recuperar informações acerca da filiação de Maria Eugênia Magliani, as entrevistas nos permitiram recolher alguns dados relevantes que serão aqui interpretados à luz da bibliografia. Antes de 1946, data na qual nasce a primeira filha, Maria Lídia Magliani, Maria Eugênia tinha sido doméstica. Também aprendeu a costurar e tocava piano²³.

Tendo em vista o cenário educacional, de modo específico, e o social, de modo geral, ambos vistos como excludentes no que tange a inserção de pessoas negras e de baixa renda²⁴ é possível supor que Maria Eugênia Magliani, uma mulher negra que nascera nas primeiras décadas do século XX, teve a oportunidade acessar a educação musical e profissional por meio de uma rede de apoio que se desdobrou da articulação das formas de socioativismo negro que emergiriam pelo Brasil durante este período.

A associação mais emblemática deste momento histórico foi, sem dúvida, a *Frente Negra Brasileira* (FNB) que nasceu em 1931, congregando esforços e recursos de Clubes negros, Cordões, Ranchos e jornais da Imprensa Negra:

Para desenvolver os projetos específicos, a FNB criou vários departamentos: o Jurídico-Social, o Médico (ou de Saúde), o de Imprensa, que era o responsável pela publicação do jornal *A Voz da Raça*; o de Publicidade (ou de Propaganda), o Dramático (ou Artístico), o Musical, o Esportivo e o de Instrução.²⁵

Iniciativas de associações negras com vistas a oferecer acesso à educação para a população negra não foram amplamente documentadas. A Frente Negra Brasileira teve seu modelo replicado em diversas cidades do país:

Essa entidade, fundada em São Paulo, encontrou adeptos em Pelotas, entre os quais muitos já eram pertencentes aos quadros dos clubes sociais negros existentes na cidade e membros do corpo editorial do jornal *A Alvorada*. A partir de então, foi possível perceber uma grande interlocução entre membros do referido jornal, dos clubes e da associação negra que fundaram – A Frente Negra Pelotense (1933-1937).²⁶

²³ Essa informação foi compartilhada por Julio Castro durante a entrevista que colhi para a realização dessa pesquisa. Esse documento será explorado, com maiores detalhes, no primeiro capítulo.

²⁴ DOMINGUES, op. cit., p. 519.

²⁵ Ibid., p. 520.

²⁶ SILVA, Fernanda de Oliveira. Associativismos negros em terras sulinas: das irmandades aos Clubes Negros em Pelotas (1829-1943). In: **Revista Thema**, Pelotas, IFSUL, v. 8, número especial, 2011, p.10.

É possível que a rede de clubes, ranchos, cordões e imprensa negra articulada pela Frente Negra Brasileira de Pelotas tenha impactado a jovem Maria Eugênia Magliani, devido a necessidade de encontrar trabalho, de obter atendimento médico ou pelo deslumbramento com os jovens negros e negras impecavelmente vestidos que se encaminhavam para os bailes promovidos pelos Clubes, é possível que Maria Eugênia tenha se sentido compelida a participar de algumas dessas redes, ainda antes de seu casamento.

Magliani nasceu em um núcleo familiar negro e musical que condensou as assimetrias entre acessos e inserção social. A jovem família que residiu em um bairro sem infraestrutura mínima pôde fazê-lo devido ao fato de seu pai contar com uma renda fixa, fruto de seu trabalho como pequeno funcionário público. As expertises do trabalho doméstico e da costura permitiram que Maria Eugênia reduzisse os custos e incrementasse os meios de execução das tarefas de reprodução da vida doméstica. Graças a essa situação, remediada, Maria Lídia Magliani teve a oportunidade de estudar e se preparar para a profissão que escolheu: a de artista.

Após formada, conforme demonstrarei pela exposição e análise da documentação reunida nos próximos capítulos, ela criou as próprias estratégias para se graduar e se estabelecer como artista em um cenário desfavorável para seu grupo sociorracial.

Nesse sentido, o objetivo desse estudo é realizar uma espécie de arqueologia dos afetos que Magliani cultivou e o modo como sua vida íntima organizou sua vida pública, viabilizando, desse modo, sua carreira artística. As parcerias que Magliani travou foram sempre amorosas. Nessas experiências, Magliani partilhou os processos criativos, as residências e viabilizou seu projeto de vida.

Essas parcerias não são só revolucionárias por representarem enlances amorosos dissociados de um contrato sexual, mas por organizarem a produção e distribuição de recursos, a reprodução da vida e a criação artística a partir de toda uma rede. Ao longo da vida da artista, diversas pessoas – elos dessa rede – partilharam com ela as responsabilidades de gerir o espaço doméstico; criaram uma rotina de cuidados; dividiram os recursos e partilharam diferentes rotinas de colaboração artística.

Não é pouca coisa que tal vínculo tenha sido nutrido sem que houvesse uma relação conjugal estabelecida ou um laço de parentesco. A manutenção do afeto com esse nível de comprometimento aponta para uma experiência amorosa que lançou as bases para outras formas de bem-querer, formas dissidentes do modelo monogâmico. Foi esta experiência que possibilitou que Magliani se fixasse em diversas cidades do país; que

tivesse acesso à saúde, sobretudo antes da criação do Sistema Único de Saúde (SUS); que seguisse encontrando – e construindo – meios para produzir e escoar suas obras.

Interpreto essa experiência singular e de longa duração como uma especialização da experiência das redes negras que pode ter formado os pais de Magliani, seja pelas escolas da Frente Negra, pelas articulações nos bailes dos clubes negros ou pela sabedoria partilhada nos quintais. Tais redes conectavam aliados no asfalto e nas ruas de terra, gestando outros devires para a população negra mediante a construção de um projeto multiétnico de cidadania e equidade. Esse saber, que suponho ter sido cultivado no âmbito da família nuclear de Magliani, informou a construção e a especialização da rede que a artista veio a construir mais tarde.

As redes negras são uma tecnologia sociorracial mutável. Partindo do modelo da Frente Negra Brasileira para refletir sobre o funcionamento dessa estrutura, podemos pensá-la como um conjunto de associações que oferecem serviços básicos – educação, profissionalização, saúde, lazer – e, a partir destes, uma formação ética, política e racial. O público preferencial desses serviços é a população negra, contudo brancos e imigrantes nunca deixaram de ser acolhidos, – diferente do que ocorria nos clubes e agremiações criados por outros segmentos raciais.

No âmbito de uma sociedade republicana, o enfoque na população negra era uma estratégia para ofertar, a esse grupo, as condições materiais e simbólicas que o Estado lhe negava, e o acolhimento de diferentes grupos raciais também transmitia para todos os partícipes dessa rede a premissa democrática de que a isonomia, princípio do conceito de cidadania, somente é possível quando não se pratica a seletividade racial e de gênero.

Portanto, essas redes inauguraram as práticas mais avançadas de democracia, por exemplo, as escolas mistas com um currículo universal para “ambos os sexos”²⁷, a alfabetização de adultos e o estabelecimento do “período noturno”²⁸ – que viabilizava a escolarização de trabalhadores. Nessas redes também, ainda no início do século, se comentava sobre uma “história do Brasil [que] confundia-se com os feitos do negro”²⁹ e que não se resumida à escravidão.

A inscrição dessa família negra em um contexto mais amplo, que pode estar relacionada às redes negras, me fez refletir que os arranjos afetivos de Magliani constituem uma especialização das práticas das redes como estratégia de assegurar seu

²⁷ DOMINGUES, op. cit., p. 531.

²⁸ Ibid., p. 531.

²⁹ Ibid., p. 530.

projeto artístico, sendo este também seu projeto de vida. Assim, acredito que Magliani atualizou a tecnologia social das redes negras³⁰ transformando-a em um ponto de partida para ocupar um lugar ainda negado a sua família e seu grupo racial.

Desse modo, no primeiro capítulo, apresentarei uma biografia da artista, conforme me sugeriram os professores Salloma Salomão Jovino da Silva e Maria Amélia Bulhões. Agradeço muito à sugestão da banca, que me ajudou a perceber que, embora Luanda Dalmazo tenha se ocupado de apresentar a trajetória desta artista em seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), recontá-la para amparar o estudo de trajetória é essencial. Baseei-me em catálogos e entrevistas para coletar e analisar os dados sobre a vida da artista.

No mesmo capítulo, após apresentar eventos importantes da vida de Magliani, cotejo sua história familiar e trajetória de escolarização com a atuação da Frente Negra Brasileira no Sul, no decurso da juventude de seus pais. Para tanto, parto de autores como Petrônio Domingues³¹ que estudou a atuação da Frente Negra Brasileira, Nathália de Lacerda Gil e Maria Vitória Viana³² que investigaram o modo como a mesma instituição atuou no Sul do país no início do século XX. Mais uma vez, agradeço ao professor Salloma: obrigada pela sugestão de analisar as fotografias mais detidamente. Esse documento íntimo, forjado na e para a esfera familiar se traduz em uma miríade de valores e aspectos materiais da vida social de grupo, do tempo histórico e da geografia habitada

³⁰ A ideia de tecnologia social detém uma longa fortuna crítica, passando por Michel Foucault (1998), que discute a sexualidade como uma tecnologia no primeiro volume da obra *História da Sexualidade: a vontade de saber*. O conceito é recobrado por Tereza Lauretis (1994) que retoma a discussão de Foucault para construir o conceito de tecnologia de gênero, apresentado em seu artigo homônimo. Lauretis descreve gênero como uma tecnologia produzida por outras, de ordem sexual, que manejam o campo social para construir aquilo que chamamos “homem” e “mulher”. Ambos os conceitos são comumente operados em análises de processos de exclusão. Conquanto, deles deriva a ideia de tecnologia social, que pode ser manejada para examinar os processos de agência. Diferente das tecnologias sexuais – que são construídas fora do exercício da sexualidade para articular sobre ela – e das tecnologias de gênero – também imputadas aos corpos –, as tecnologias sociais termo utilizado por Bianca Santana (2022) descrevem as de grupos minoritários frente aos processos de exclusão dos mesmos, chamando a atenção para o dinamismo das relações sociais e para o modo como os processos de exclusão e opressão engendram estratégias de resistência, que são respostas dos grupos sociais oprimidos. Ao evocar as redes de tecnologias sociais negras busco colocar em relevo o modo como as estratégias de conectar diferentes grupos sociais negros – como os clubes, a imprensa, as escolas da Frente Negra e as escolas de samba, por exemplo – que criam laços de solidariedade com a finalidade de informar e formar, além de constituir uma tecnologia social baseada em um saber e uma práxis da população negra. Ainda, destaco que essa tecnologia social traz em si o dado de um projeto que perpassa pela formação, informação e acolhimento da população negra, ao passo que elabora um projeto de equidade que é, por excelência, pensado para inserir todos os grupos sociorraciais.

³¹ DOMINGUES, Petrônio. Um “templo de luz”: Frente Negra Brasileira (1931-1937) e a questão da educação. In: **Revista Brasileira de Educação**, São Paulo, v. 13, n. 39, 2008, p. 528.

³² GIL, Nathalia de Lacerda; VIANNA, Maria Vitória Longo. Educação e escola na imprensa negra no Rio Grande do Sul. In: **Anais do 8º Seminário Brasileiro de Estudos Culturais e Educação/5º Seminário Internacional de Estudos Culturais e Educação**. Canoas: PPGEDU, 2019, p. 1-16.

por esses sujeitos. Por fim, discuto alguns aspectos vinculados às políticas urbanas e do ambiente político de Porto Alegre, no qual a família Magliani se estabeleceu. Faço-o a partir de autores como Eder Silveira³³ que estudou o discurso higienista de médicos do Rio Grande do Sul e de Bárbara Virgínia Groff Silva³⁴ que estudou o processo de formação da escola estadual, Cândido José de Godói – na qual Magliani estudou – e suas relações com a construção de um bairro para imigrantes que foi abastecido com infraestrutura e serviços estatais, além de emprego e políticas de moradia.

Esse percurso expositivo foi uma forma de vislumbrar o modo como Magliani escapou do destino social reservado para pessoas negras. Ainda, por meio desse percurso, tenciono as prerrogativas do pioneirismo, inscrevendo a trajetória familiar em um contexto mais amplo de organizações sociais negras que formam o substrato para que a artista construísse suas redes de afeto.

No segundo capítulo, apresento um levantamento da bibliografia existente sobre a artista e mobilizo novamente a rede de afetos como forma de mapear as coleções, nas quais as obras de Magliani figura. Através deste levantamento bibliográfico de 45 trabalhos, coletados até outubro de 2022, percebo que a artista não é o tema principal, mas aparece como parte de processos mais amplos como o emprego de técnicas marginalizadas no sistema artístico; a atuação da imprensa durante a Ditadura Militar; as políticas de formação de acervos de Arte Moderna e Contemporânea dos Salões e a emergência da figura do curador.

Ressalto o dado curioso de Magliani ser mencionada como uma das artistas mais importantes de sua geração e, simultaneamente, ter um espaço tão reduzido nas análises. Ao mesmo tempo, demonstro a maneira como Magliani esteve associada a esses processos de transformação das instituições artísticas e da ordem social. Ao longo da análise da bibliografia, sempre que possível, tento recuperar as obras de Magliani que encontram-se alocadas em coleções públicas e particulares.

A organização dessas informações, sobretudo nos acervos de instituições museais, objetiva adensar a análise do acervamento da obra da artista em cotejo com a bibliografia

³³ SILVEIRA, Eder. **A cura pela raça: eugenia e higienismo no discurso médico do sul-rio-grandense nas primeiras décadas do século XX.** Porto Alegre: UFCSPA, 2016.

³⁴ SILVA, Bárbara Virgínia Groff. **Grand finale? A conclusão do ensino médio no Colégio Estadual Cândido José de Godói** (Porto Alegre/RS, 2014). 2015. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

e, concomitantemente, ampliar os dados da pesquisa que Julio Castro continua desenvolvendo para o *Núcleo Magliani*. Isso porque, ao longo desse trabalho, me converti em um dos elos dessa rede que almeja organizar a produção da artista.

No terceiro capítulo, analiso as redes de afeto que Magliani molda e o papel delas em sua trajetória artística. Essa organização é produto da tentativa de estabelecer uma interlocução com a obra organizada por Whitney Chadwick e Isabelle de Courtivron, que reúne um conjunto de ensaios sobre parcerias artísticas. Em grande parte dos casos, as parcerias se desdobram em contratos conjugais, de alguma espécie. Isto, me levou a pensar no caminho que Magliani seguiu nesse sentido e como sua escolha, se entendida como o oposto do estabelecimento de um contrato sexual, poderia ser interpretada como celibato e solidão, apontando para outros arranjos afetivos e experimentações amorosas dissidentes.

Parto da primeira exposição póstuma de Magliani, realizada em 2013, na Pinacoteca Aldo Locatelli para chegar ao projeto Núcleo Magliani, de Julio Castro, que visa construir a cronologia da artista e subsidiar exposições de sua obra e inscrição de seu nome na História da Arte recente do Brasil. Perfeito, esse caminho para desvelar a rede de afetos de Magliani e o modo como ela operou na vida e na morte da artista. Para tanto, início a exploração do arquivo que Julio Castro construiu ao empreender o Núcleo Magliani, lançando mão das entrevistas que Castro realizou, além de analisar as matérias de jornais e catálogos.

Analiso dados de exclusão contemporâneos a artista, sugestão feita por Salloma Salomão Jovino da Silva e Maria Amélia Bulhões sobretudo no primeiro e capítulo. Também refaço o caminho de análise das escolhas afetivas de Magliani, que na qualificação perfizeram uma trajetória que se iniciava no século XIX para refletir sobre a recusa da formalização de sua relação com Chico Aron em um contrato de casamento. Agradeço à Ana Paula Simioni e à banca pela observação de que o tempo no qual a artista viveu traz em si o substrato para ponderar as decisões que ela tomou.

Ao longo de todos os capítulos, examino a rede de artistas e intelectuais com os quais a artista conviveu, conforme sugestão de Maria Amélia Bulhões. Não desenvolvi uma investigação exaustiva dessas conexões, mas tentei mencioná-las e analisá-las sempre a partir da trajetória da artista e do tema explorado em cada capítulo.

Apresentado o caminho que essa dissertação percorre, abro aqui este trabalho.

1. A BIOGRAFIA QUE SUPORTA A TRAJETÓRIA

Magliani nasceu em 1946, na cidade de Pelotas, no seio de uma família negra formada pelos pais e três irmãos. O núcleo familiar da artista também era composto pela presença do avô paterno, que deu seu sobrenome à família ao assumir a paternidade do filho, Antônio, uma criança negra que nasceu no início do século XX.

Ainda na infância de Magliani, a família da artista migrou de Pelotas para Porto Alegre estabelecendo-se em um bairro em desenvolvimento, o Sarandi, que apresentava uma grande ocupação negra. Ao observar a formação dos pais, Maria Eugênia dos Santos e Antônio Magliani, ambos afeitos à música, percebe-se que isto forneceu aos filhos um ambiente familiar no qual a educação formal é incentivada e suportada. O pai, músico acordeonista e cantor, possuía um cargo como pequeno funcionário do Ministério da Fazenda, este emprego possibilitou à mãe ocupar-se integralmente da maternidade dos filhos.

Ao pesquisar sobre sua mãe nota-se que reunia, em função de ter trabalhado anteriormente como doméstica, diversas habilidades necessárias à reprodução do lar, tais como a costura, o crochê e o tricô que permitiam uma redução dos custos da economia doméstica e suprir necessidades cotidianas dos três filhos. O domínio dessas destrezas, dada a sua profissão anterior, não tinha como finalidade o matrimônio. Ao contar com essas expertises, além de tocar piano, Maria Eugenia provavelmente garantiu sua ocupação profissional e renda própria antes do casamento.

Do mesmo modo, a transmissão desses saberes para as filhas pouco deve ter se relacionado ao objetivo último do casamento, mas à criação de ferramentas que lhes garantissem autonomia na vida que quisessem construir, haja vista o incentivo familiar à escolarização do filho e das filhas, sendo que esta formação se desdobraria no aprendizado de uma profissão. Esse universo familiar desenvolve-se na contramão das ideias de feminilidade e dos destinos possíveis as mulheres que cresciam às vésperas de 1950.

A administração da economia doméstica garantiu a autoconstrução da casa na qual a família Magliani residiu no bairro do Sarandi. Para reduzir ainda mais o custo do orçamento doméstico, Antônio Magliani encarregou-se de construir a casa utilizando madeiras. Essa empreitada se inseria em um fluxo migratório maior que passou a conformar o território.

Nesta localidade, as famílias negras migrantes e as demais famílias negras que foram compelidas a desocupar o centro da cidade de Porto Alegre, em virtude do movimento de modernização das capitais brasileiras, formaram um novo bairro racialmente homogêneo. Diversamente do Sarandi, que recebeu um nome três anos depois da chegada da família, os outros bairros ocupados pelos grandes contingentes migratórios vindos de diferentes capitais brasileiras contavam com infraestrutura e serviços públicos, além da oferta de emprego e vias de ligação com o centro da cidade.

Foi em um desses bairros que Maria Lúcia Magliani iniciou seu processo de escolarização: em uma escola pública construída para os filhos de imigrantes. Malgrado as dificuldades de deslocamento, de estudar em uma escola construída com a finalidade mencionada anteriormente e sendo uma criança negra, a possibilidade de acessar a escolarização remonta às “reformas [que] condenaram o elitismo na educação e preconizavam uma escola pública gratuita e obrigatória para todos, sem preconceitos de raças e ou gênero.”³⁵, que teve seu princípio na década de 1930.

Não obstante as prerrogativas do projeto de escola pública em curso durante os governos Provisório, Constitucional e Estado Novo houveram uma série de políticas racialmente informadas que conformariam o povo brasileiro. No caso dos imigrantes, essas políticas visavam – ora pela coação, ora pelo convencimento – que estes trocassem suas identidades nacionais pelo estatuto sociorracial de brancos, enquanto à população negra foram reservados espaços sociais subalternizados.³⁶

³⁵ NUNES, Ranchimit Batista. História da educação brasileira: o negro no processo de constituição e expansão escolar. In: **EPENN**, Natal, 2014, p. 8.

³⁶ FILHO, Luis Camões Pedroso da Rocha. **O “dia da raça” e seus desdobramentos**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2014, p. 13; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Imigrantes indesejáveis: a ideologia do Etiquetamento durante a Era Vargas. In: **Revista USP**, São Paulo, n. 119, 2018, p. 115-130. Esses pesquisadores elencam e analisam algumas das políticas raciais promovidas nesse período. Filho (2014) destaca como cerca de 700 escolas particulares de imigrantes foram fechadas ao longo da Era Vargas. Tais escolas, além de assegurar a educação formal dos filhos dos imigrantes, também eram centros de preservação e difusão de valores culturais dos países de origem, atuando em conjunto com os clubes de imigrantes, ensinando a língua materna, cultura e história. Além do fechamento dessas instituições, conforme destaca Carneiro, Vargas empreendeu diversas políticas, em conformidade com o cenário internacional do período entre guerras mundiais, de seleção racial com vistas a construir aquilo que viria a ser chamado de povo brasileiro. Nesse contexto, no qual havia o estímulo da imigração com a finalidade de branquear a população, japoneses, chineses e judeus passaram por uma série de medidas restritivas para ingressar no país. As políticas restritivas eram baseadas em argumentos que selecionavam e hierarquizavam esses grupos raciais, ao passo que estigmatizavam os judeus imputando estigmas morais e físicos a esses grupos para justificar a inelegibilidade dos mesmos para integrar a população brasileira. No caso da população negra, muitas vezes associada ao atraso nacional, a criminalização de práticas culturais e religiosas se deu em conjunto com a dissolução das matrizes raciais das práticas culturais negras no projeto político de construção da brasilidade. Tais práticas são o estofamento da construção dos lugares raciais de cada grupo no estatuto jurídico de “povo”.

A formação de Magliani se deu, historicamente, no período que se convencionou chamar de República de 1946, momento de sucessão do Estado Novo com a elaboração de uma nova Constituição e institucionalização dos partidos políticos. A artista conclui sua graduação durante o governo João Goulart, que precedeu o Golpe Civil-Militar de 1964, que foi permeado pelo aumento de grupos da sociedade civil na política brasileira. A partir disso, no contexto nacional, destaca-se a atuação dos movimentos eclesiais de base vinculados à Teologia da Libertação que se mobilizavam pela ampliação de direitos civis básicos para as populações rurais e de menor renda; os movimentos negros urbanos, que se atualizavam com a criação de vínculos com partidos políticos e as Universidades; e os movimentos feministas.

Os conturbados anos que precederam o Golpe de 1964 foram embalados pelos festivais, bem como por uma torrente de produções teatrais que originaram áreas de sociabilidade e mobilização política, nas quais Magliani circulou nos intervalos de suas exposições.

Os festivais foram os primeiros espaços em que sua irmã, Graça Magliani, transitou como cantora. Uma de suas empreitadas de vulto, o *show* “Em palpos de aranha” contou com a participação de Maria Lídia Magliani na produção do cenário e figurinos. O espetáculo, lançado em 1975, foi

[...] apresentado no Círculo Social Israelita e no Teatro Câmara. Tratou-se de um show muito bem elaborado, como cenário (grandes teias de aranha, uma maior, no palco, duas menores nas laterais, e, ainda, uma outra cobrindo quase toda a plateia).³⁷

As experiências de Magliani no palco como atriz e cenógrafa, juntamente com sua formação como pintora, foram condensadas na cenografia do *show* com vistas a criar uma grande tela, na qual músicos e plateia emboscados na armadilha de seus predadores, ao invés de arquitetar uma fuga, se entretinham mutuamente embalando e embalados por sambas, tangos, chulas e baiões que compunham o repertório.³⁸ Do ponto de vista estético, a cenografia se inseria no contexto de uma produção tropicalista que auscultou e reinventou a relação com poética e ritmos de diversas experiências sociais. Nesse sentido, implodir as relações entre criação artística e as fronteiras nacionais era um mecanismo de

³⁷ RATNER, Rogério. "**Woodstock em Porto Alegre**": Mister Lee (Júlio Fürst): a MPB, o Pop e o Rock Gaúchos dos anos 70 nas ondas da Rádio Continental AM, a Superquente. Porto Alegre: RRK Records, 2019, p. 107.

³⁸ *Ibid.*, p. 107.

construção da narrativa do espetáculo – que tinha na implosão de fronteiras e convenções a pedra de toque –, bem como a forma de operar da experimentação estética tropicalista.

Como estética, a experimentação tropicalista tinha sua própria ética que era composta pela investigação das reverberações da ideia de liberdade nas esferas temáticas e formais de modo a tensionar os mecanismos de cerceamento do regime político em curso. O cenário construído por Magliani, nesse sentido, tematiza o modo como público e banda, ainda que emboscados, viviam, refletem sobre a própria situação – política, social e existencial – e, à revelia, festejam.

No mesmo período, Magliani iniciou seu trabalho nas redações de jornais, exercendo as funções de diagramadora e ilustradora. Durante a Ditadura Militar, a artista atuou em jornais como *Folha da Manhã*, uma publicação da “Companhia Jornalística Caldas Junior” que funcionou entre os anos de 1969 e 1980. Na primeira década de funcionamento, sob a direção de Ruy Carlos Ostermann, a redação formou uma geração de jornalistas em uma tradição de reportagens investigativas e converte-se em uma plataforma de oposição ao Regime Militar. O projeto gráfico trouxe também uma série de inovações que visavam tornar o periódico mais atraente para o público, posicionando-o no mercado de tabloides, tais como o uso de imagens coloridas e de ilustrações que funcionavam como um comentário ao texto publicado.

A afinidade com temas e linhas editoriais dos jornais para os quais Magliani trabalhou foi uma possibilidade impulsionada pelo grau de escolarização da artista que permitiu um leque de opções de atividades profissionais para complementar o seu rendimento com a venda de obras de arte. Ainda nessa senda que reúne afinidade política e remuneração, Maria Lídia Magliani atuou como ilustradora para o *Jornal Mulherio*, publicação feminista impressa entre os anos de 1981 e 1989.

Esse periódico, nasce em São Paulo, foi vinculado à *Fundação Carlos Chagas* e subsidiado pela *Fundação Ford*. Conforme a pesquisadora Viviane Gonçalves Freitas³⁹, o “Jornal Mulherio” foi estruturado com um conselho editorial que contava com a participação de mulheres que mantivessem alguma relação de pesquisa ou ativismo com o feminismo e visou se posicionar sobre diferentes temas que afetavam a vida das mulheres sob diversos pontos de vista. A publicação abrangeu com temáticas: a violência contra a mulher, problematizando a sua categorização jurídica como crime de honra, os direitos reprodutivos, passando pelas relações amorosas e sexuais. A estratégia de

³⁹ FREITAS, Viviane Gonçalves. O *Jornal Mulherio* e sua agenda feminista: primeiras reflexões à luz da teoria política feminista. In: **História, histórias**, Brasília, v. 2, n. 4, 2014.

“distribuição era feita entre órgãos de comunicação, grupos de mulheres e entidades culturais e acadêmicas”.⁴⁰

Figura 1 - Capa da *Revista Mulherio*, 1982.



Fonte: *Revista Mulherio*, ano 2, n. 6, mar./abr. 1982, p. 01.

A estrutura da *Revista Mulherio* e as entidades que esteve vinculada, nos possibilita inferir que Magliani foi remunerada por seu trabalho de ilustradora. Nesse sentido, sua passagem pela publicação da imprensa feminista difere de sua atuação na *Revista Tição* que circulou em Porto Alegre entre os anos de 1978 a 1982 como uma publicação vinculada à imprensa negra. Conforme nos informou a jornalista e ativista Vera Daisy Barcellos que também foi uma das colunistas e membras do conselho editorial desse periódico.

⁴⁰ Ibidem, p. 160.

Figura 3 - Revista *Tiçõ*, 1979.



Fonte: Revista *Tiçõ*, 1979.

Além de não ser indicado no sumário, o texto também não apresenta assinatura de autoria, isto pode ter ocorrido devido ao fato da publicação trazer menções à Ditadura Militar e por referir-se à morte de Antônio Candéia Filho, sambista e fundador da "Escola de Samba Grão Quilombo", como um desaparecimento. Este termo utilizado expressa ampla significação no vocabulário político da época em face das perseguições, torturas e assassinatos cometidos no âmbito do Regime Militar. Esses dados, rebaizam o sentido de o texto não ser exibido no sumário do periódico, fato que pode decorrer não de um erro, mas de uma estratégia editorial para lidar com a censura. Embora a matéria não seja assinada, a ilustração de Maria Lídia Magliani que a acompanha exibe a assinatura da artista.

Magliani, ao longo da década de 1970, já dispunha de uma ampla circulação nas galerias, salões, teatro e em diversos setores da imprensa. Estes, embora pautando diferentes agendas políticas vinculadas à opressão sofrida por grupos específicos apresentavam em comum o enfrentamento à Ditadura Militar. No mesmo ano de sua

primeira contribuição para a *Revista Tição*, a artista participou da premiação “Destques Femininos” promovida pela “Rádio e TV Difusora” e pelo *Jornal do Comércio*.

Figura 4 - *Jornal de Caxias*, 1978.



Fonte: *Jornal de Caxias*, Caxias do Sul, 21 jan. 1978, p. 9.

A segunda edição do evento ocorreu em um dos salões do *Country Club* de Porto Alegre e foi transmitida por um canal de televisão local. O cronograma incluiu uma cerimônia de entrega dos troféus e um jantar de confraternização, para o qual eram esperados ministros de Estado, comandantes e generais do Exército. As categorias de premiação, de acordo com texto de divulgação publicado no *Jornal de Caxias*, contemplariam mulheres que “se destacaram por si só, por sua obra e se bastam”⁴², as que “se destacaram pelo trabalho ao lado dos maridos, como verdadeiras meeiras de suas obras”⁴³ e as mulheres que “na dor – são o complemento do marido-herói”⁴⁴.

Magliani foi premiada na primeira categoria. A imagem que foi publicada no registro da premiação transmite uma inobservância à solenidade. No momento da fotografia, ela parece manter uma conversa com a mulher que encontra-se ao seu lado, enquanto segura o troféu junto ao corpo em uma postura que transmite mais uma busca

⁴² JORNAL DE CAXIAS. Difusora e Jornal do Comércio promoveram festa categorizada: Destaques femininos 77. In: *Jornal de Caxias*, Caxias do Sul, 21 jan. 1978, p. 9.

⁴³ Ibidem, p. 9.

⁴⁴ Ibidem, p. 9.

por comodidade que o intento de exibir o prêmio. Este, inclusive, necessita que o leitor realize uma busca atenta para localizá-lo no registro, pois confunde-se com o macacão estampado que Maria Lídia Magliani vestia, ademais esse efeito foi acentuado pelo registro em preto e branco que adquiriu tons de sépia com o decorrer do tempo.

Os dois anos seguintes que sucedem a premiação inauguram a primeira década de Magliani em São Paulo. Durante o período, a artista trabalhou em redações e seguia participando de uma série de mostras coletivas e individuais em diversas capitais do país. O circuito institucional das artes mantinha o sistema adotado pelos salões. Por meio deste, os museus abriam chamadas para mostras com uma determinada temática e os artistas enviavam peças que eram avaliadas por um júri que não conhecia a autoria.

Este sistema possibilitou a ampliação e formação de acervos de Arte Moderna e Contemporânea nacional mediante os prêmios de aquisição, a legitimação da produção de artistas, que passavam a ter suas obras procuradas por galeristas, e a construção de um calendário nacional de exposições com enfoque na produção das novas gerações de artistas.

Além de se estabelecer no circuito institucional por meio de sua presença nos salões, Maria Lídia Magliani participou da criação de circuitos alternativos. Na década de 1960, em Porto Alegre, a artista estabeleceu em parceria com a irmã, Graça Magliani, e o então companheiro Francisco Aron, o espaço “Pois é” que funcionava no mesmo galpão do teatro “Aldeia II”. O *Pois é* era um misto de galeria expositiva, loja de artesanato e bar que se inscreveu, ao longo de seu funcionamento, no itinerário de bares, teatros e espaços de arte alternativa do enclave de ruas que compunham a Esquina Maldita.

A iniciativa de conceber um circuito próprio de produção e circulação artística volta a ser repetida em Tiradentes mediante a criação da *Associação de Artistas do Largo do Ó* e, mais tarde, no Rio de Janeiro com a *Associação Portas Abertas*. Essas associações foram uma estratégia de estabelecer um calendário expositivo próprio, além de proporcionar meios de escoamento e venda das produções.

A criação de circuitos alternativos se torna mais vital para Magliani durante os anos de 1980, quando o circuito artístico foi modificado substancialmente em seus mecanismos de seleção. O sistema de júri e a prática da avaliação cega foram substituídos pela figura do curador que centralizou as funções de seleção e construção da narrativa expositiva. A partir disso, todo o processo ocorria de forma mais pessoal e para integrar

mostras importantes a dependência das relações travadas com essa figura se tornam primordiais.

A virada no sistema artístico foi acompanhada pela reabertura política, Magliani atravessou esses momentos como a legalização de partidos e a convocação de eleições que sucederam o Regime Militar. A disseminação do conceito de geração como propulsor de novas tendências estéticas e a emergência do neoconcretismo contribuíram para a urdidura de uma narrativa que data a produção de artistas que não aderiram a essas mudanças estéticas situando seus trabalhos no passado, como se eles não continuassem produzindo.

Assim, o trabalho de artistas como Magliani que constantemente se inscreveu no âmbito das pesquisas de figuração foi referido como uma produção significativa das décadas de 1960 a 1970. E suas obras apresentavam, a partir dessa alteração de sistema, um decréscimo nas possibilidades de circulação em exposições e na absorção por coleções particulares. Conforme Julio Castro, o problema se agudiza em 2005 pois neste período a artista se estabeleceu no Rio de Janeiro e dividia o ateliê com ele.

Com pouco mais de cinquenta anos, ao ser entrevistada por Viviane Geller no programa de rádio “FM Cultura” e questionada sobre seu maior medo, Magliani respondeu que seu grande temor era a possibilidade de “virar mendiga”⁴⁵. As atividades profissionais que a artista desenvolveu ao longo da vida sempre estiveram vinculadas à pintura e ofereciam flexibilidade para que ela continuasse a dispor de tempo para aprimorar suas técnicas de pintura.

Além de sua passagem por diversas redações de jornais, Maria Lúcia Magliani foi professora de pintura, desenho e papel machê. Não obstante, em meados dos anos 2000, todas essas ofertas de trabalho foram diminuindo gradativamente. A rede de afetos que Magliani construiu e que foi uma das pedras de toque de sua permanência como artista ao longo de sua vida se tornou cada vez mais central para que ela se mantivesse, nesse momento em que sua obra passou a ser menos exposta e adquirida.

Simultaneamente, mesmo com a diminuição da circulação de seu trabalho, a artista segue criando estratégias para estabelecer circuitos artísticos alternativos de exposição e venda. O “Festival Portas Abertas” foi um exemplo disso. Gerido pela associação de artistas “Chave Mestra”, o festival organizou a abertura dos ateliês de Santa Tereza para expor ao público as mais diversas produções.

⁴⁵ GELLER, Viviane. **Entrevista feita com Maria Lúcia Magliani para o programa FM Cultura**. Porto Alegre, s/d.

Durante os primeiros meses de sua estadia no Rio de Janeiro, Magliani e Julio Castro viveram e trabalharam no ateliê “Estúdio Dezenove”. Após isso, a artista mudou para um quarto de pensão, local que residiu até falecer por complicações cardíacas em 2012.

A vida e a atuação artística de Maria Lúcia Magliani se inscreve em um grande escopo temporal, abrindo possibilidades de investigação para diversos campos, tais como as relações raciais e a história política, social e artística recente do país. Neste capítulo, proponho a análise de aspectos da trajetória familiar e do processo de escolarização de Magliani com o objetivo de refletir sobre os sentidos implicados na reiteração do dado de que a artista foi a primeira mulher negra a se formar no Instituto de Artes do Rio Grande do Sul.

Foram analisados os aspectos sobre a ideia de pioneirismo para assim organizar os sentidos que esses enunciados encobrem. De acordo com o *Dicionário Houaiss*, esse substantivo masculino refere-se a “aquele que está entre os primeiros que penetram ou colonizam uma região, abrindo-a à ocupação e ao desenvolvimento; desbravador”⁴⁶. A definição se trasposta ao campo das relações simbólicas implicadas na inserção de uma mulher negra em um ambiente de formação que, embora público, foi historicamente construído e ocupado por pessoas brancas, falseia a subversão de uma relação de poder instituída.

A inscrição do pioneirismo no campo das artes estabelece um campo semântico no qual o elogio a uma metáfora bélica se coaduna com as narrativas de que as revoluções estéticas são um empreendimento solitário e heroico operado pela figura do gênio. Em seu sentido figurativo, pioneirismo é um atributo daquele “que vai adiante, que anuncia algo de novo ou se antecipa a alguém ou a algo; precursor”.⁴⁷ Neste caso, Maria Lúcia Magliani não teria se antecipado a alguém, mas a todo um grupo racial que, por mais de um século, traçou itinerários fora dos muros da Universidade. Um grupo que, assim como seus pais, contou com músicos que criaram ritmos e estéticas próprias – muitas das quais são entendidas como a base da música brasileira –, rábulas que atuaram como advogados, pedreiros que reuniam os conhecimentos necessários para serem arquitetos e que, não obstante, não assinaram as próprias obras.

⁴⁶ HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001.

⁴⁷ *Ibidem*.

O pioneirismo, embora seja um modo de salientar a singularidade das conquistas de Magliani em ocupar um espaço na Universidade e nas artes, reitera o anonimato das trajetórias desse grupo racial. Ainda, corrobora com uma narrativa que escamoteia como a educação sempre foi a pedra de toque dos socioativismos negros e uma ferramenta central em um projeto político negro de construção da cidadania plena e de uma sociedade radicalmente democrática.

Nesse sentido, posto que a trajetória de Maria Lídia Magliani seja um mérito inequívoco da artista, descrevê-la como pioneira corrobora o escamoteamento de forças políticas e sociais; estas que, mesmo em uma posição desigual na correlação de forças que organizaram a sociedade na qual Magliani viveu, construíram as bases materiais para a trajetória da artista fosse “uma trajetória possível”⁴⁸, tal como a pesquisadora Luanda Dalmazo a descreveu.

Apresento aqui a trajetória da artista para elucidar a seleção que essa pesquisa opera, pois conforme Pierre Bourdieu:

Tentar compreender uma carreira ou uma vida como uma série única e em si suficiente de acontecimentos sucessivos sem outro elo que não a associação a um sujeito cuja constância não pode ser mais que a de um nome próprio socialmente reconhecido, é quase tão absurdo quanto tentar explicar um trajeto do metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações.⁴⁹

A biografia de Maria Lídia Magliani, nesse sentido, serve aqui como uma ferramenta para situar os aspectos que explorarei de sua trajetória. Partiremos, nesse capítulo e conforme Bourdieu, do aspecto mais constante na história de uma vida: a posse de um nome socialmente reconhecido. O nome de Magliani, traz consigo uma série de disputas e narrativas. Iniciaremos daquilo que vem sendo dito sobre a artista. De modo específico, a afirmação de ela ter sido a primeira, desvelando as articulações da rede que se formou ao redor da artista e lançou as bases do seu processo de escolarização e profissionalização.

A partir da biografia, podemos vislumbrar a contraparte da ideia de pioneirismo que oculta as negociações e disputas entre grupos que encampam projetos sociais antagônicos e desviam a nossa atenção da estrutura social construída para privilegiar

⁴⁸ DALMAZO, Luanda. **Magliani: uma trajetória possível**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

⁴⁹ BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Cia das Letras, 2005, p. 292.

brancos e alijar negros de determinados espaços. Além disso, observamos o modo como os beneficiários diretos dessa realidade atualizam constantemente os mecanismos de exclusão com vistas a manter privilégios raciais.

1.1. Os itinerários familiares em três fotografias

Maria Lígia Magliani é a filha mais velha de uma família formada por pai, mãe e três irmãos, Maria da Graça Magliani e Manoel Antônio Magliani. A mãe, Maria Eugênia dos Santos Magliani, foi empregada doméstica.⁵⁰ O pai, Antônio Magliani, era funcionário público da Secretaria da Fazenda do Rio Grande do Sul. Além disso, também foi músico e integrou um conjunto musical chamado *Estrêla do Mar*.

Figura 5 - Registro do conjunto *Estrêla do Mar*, s/d.



Fonte: MAGLIANI. Acervo Pessoal da família Magliani, s/d.

No registro acima, os componentes do conjunto musical posam em um estúdio fotográfico. As roupas com o mesmo corte e estampa marcam a identidade do grupo. Ao fundo, uma espécie de cenário emoldura a cena. Durante a pesquisa, não foi possível

⁵⁰ Na cronologia de Magliani, elaborada por Julio Castro, não consta a ocupação de Maria Eugênia dos Santos Magliani. A informação de que ela teria trabalhado como doméstica encontra-se em: BOHNS, Neiva Maria Fonseca. À flor da pele: Magliani vive aqui. In: **Anais XXXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Pelotas, UFPEL/CBHA, 2020. Disponível em: <http://www.cbhaart.br/coloquios/2019/anais/pdfs/Neiva%20Maria%20Fonseca%20Bohns.pdf>. Acesso em: 05 ago. 2022.

encontrar nenhum registro fonográfico e na documentação não há mais informações acerca do tipo de música feita por esse conjunto musical. Não obstante o músico e jornalista Arthur de Faria nos fornece algumas pistas para compreender o contexto de emergência dos conjuntos musicais em Porto Alegre:

É do período entre 1955 e 1970, de transição entre a Era do Rádio e o começo dos festivais universitários gaúchos, que falaremos neste capítulo. Ali teve seu reinado um tipo de formação instrumental que floresceu no Estado de forma epidêmica: o conjunto melódico. Pelo Brasil inteiro se chamavam com esse nome grupos pequenos de músicos que não eram nem uma orquestra, nem um regional. Por exemplo: em 1952, a gravação de Nunca (Lupicínio Rodrigues) por Dircinha Batista, declara no selo do 78 rpm: Acomp. de Conjunto Melódico⁵¹.

Esses grupos tocavam em “bailes, clubes, sociedades e reuniões dançantes”⁵² sempre nos intervalos das orquestras e

[...] usavam muito os uníssonos (vários instrumentos tocando a mesma melodia ao mesmo tempo), num resultado que destacava a melodia da música e definia a sonoridade sem precisar muito volume. Traduzindo: dava pra dançar e falar ao pé do ouvido, coisa bem mais difícil tanto com as antecessoras big bands quanto com as futuras bandas de guitarra. Essa combinação, reconhecível a quilômetros de distância, garantia um baile chique, mesmo tocando os standarts mais batidos da música pra dançar da época: boleros, mambos, sambas-canção, canções italianas, francesas ou americanas. Pra completar, um detalhe nada desprezível. Eles tocavam, basicamente, música instrumental. Gênero que, nos primeiros anos da década de 1960, vai ter um surto nacional de popularidade como não se via desde os anos 1920⁵³.

As fotos feitas nos estúdios, local onde se faziam um registro documental da cena, em cotejo com a bibliografia, nos permitem supor aspectos da atuação do conjunto, na ausência de uma documentação fonográfica. Em um jogo de referências nacionais e internacionais que mesclava ritmos afro-latinos, como o samba-canção e o tango, e com referências europeias, norte e afro-americanas, os conjuntos formulavam suas apresentações, primando por arranjos instrumentais.

Eles tinham como palco privilegiado os bailes promovidos “em clubes, salões, sociedades, reuniões dançantes e soirées acompanharam o fim do reinado das orquestras, cedendo terreno para a república dos melódicos”⁵⁴. Convém mencionar que este é um período no qual diversas comunidades de imigrantes, bem como as de negros, já possuíam

⁵¹ FARIA, Arthur de. **Porto Alegre: uma biografia musical**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, v. 1, 2022, p. 20.

⁵² Ibid., p. 20.

⁵³ Ibid., p. 21.

⁵⁴ Ibid., p. 21.

clubes consolidados. No caso da população negra, essas associações eram bastante populares no início do século. Arlinson dos Santos Gomes, ao investigar as relações entre os clubes negros e as estratégias de enfrentamento antirracista, oferece uma descrição das atividades desenvolvidas nesses espaços:

A organização dos clubes surgidos entre 1916 e 1931 – Depois da Chuva, Chove Não Molha, Fica Ahi P'ra Ir Dizendo, Quem Ri de Nós Tem Paixão e Está Tudo Certo – era semelhante. Foi possível traçar um padrão organizativo, o qual apresentava certa peculiaridade de acordo com cada um dos clubes. Nesse sentido, destacamos as atividades que envolviam o lazer, como, por exemplo, bailes, festivais e pequenas reuniões dançantes, seguidos pelos torneios esportivos. Essas atividades passavam por um planejamento prévio e consequente aprovação da direção dos referidos clubes. Desenvolviam ainda funções assistenciais para com seus sócios, quando estes se encontravam enfermos ou passando por graves dificuldades financeiras.⁵⁵

Os conjuntos melódicos circulavam nas diversas sociedades de imigrantes e negros, embalando festas e bailes. No caso das associações negras, as atividades recreativas conformavam uma sociabilidade que juntava o lazer e as articulações políticas entre associados e clubes, com a finalidade de criar estratégias de promoção da cidadania para as populações negras do Sul. Nesse sentido, os conjuntos que atuavam na posição privilegiada de tocar nos intervalos das *big bands* desfrutavam, por um lado, da possibilidade de ingressar como prestadores de serviços nos diversos bailes dançantes e, por outro, testemunhar as articulações engendradas na sociabilidade estabelecida nesses espaços.

O registro feito no estúdio fotográfico no Sarandi, mesmo bairro no qual a família residiu após mudar-se de Pelotas para Porto Alegre, em 1950 abre o precedente para supormos essa entrada na vida política de diferentes grupos étnicos. O caráter profissional da foto, indicado pela assinatura do estúdio fotográfico, abre caminho para a possibilidade de demonstrar a função de apresentar o grupo ao circuito de bailes que absorvia os conjuntos musicais, como uma espécie de cartão de visitas.

Chama ainda atenção que, em um registro profissional de um conjunto especializado em executar composições instrumentais, apenas Antônio Magliani pose com o instrumento e que este, embora em segundo plano, ocupe o centro da fotografia.

⁵⁵ GOMES, Arlinson dos Santos. Carlos da Silva Santos e suas e suas práticas políticas contra a discriminação racial em clubes sociais no Estado do Rio Grande do Sul (1959-1974). In: PAIXÃO, Cassiane de Freitas; LOBATO, Anderson O. C. **Os clubes sociais negros no estado do Rio Grande do Sul**. Rio Grande: FURG, 2017, p. 86-87.

Mais uma vez, o jornalista Arthur Faria nos oferece uma pista para interpretar essa escolha:

No início dos anos 50 no Brasil, dois conjuntos americanos estabeleceram o timbre considerado modelo para o que se tocava em bares e clubs, cocktail music e dança. O primeiro foi o quinteto do acordeonista Art Van Damme (que foi ídolo de Dominginhos, Sivuca) e combinava acordeom (num registro de timbre diferente da sanfona nordestina brasileira e que se tornou o padrão dos acordeonistas e grupos do gênero no mundo), vibrafone e guitarra. Pode-se teorizar que esse timbre poderia ser uma herança de outro conjunto anterior, o trio The Three Suns, que combinava acordeom, guitarra e órgão de Hammond e era muito tocado nos bailinhos animados com discos de 78 rpm em casas de família paulistanas. O outro conjunto mais influente no Brasil foi o quinteto de George Shearing que também estabeleceu um padrão de sonoridade ao combinar piano (tocado em block chords), vibrafone e guitarra. A sonoridade de ambos dominou a música dos clubs e bares do Rio, São Paulo e logicamente Porto Alegre. [...] Tudo isso acontece nos Estados Unidos e no Brasil por volta de 1952 e dura vários anos. Foi o que detonou a chamada onda do acordeom nas 3 cidades: Rio, São Paulo e Porto Alegre⁵⁶.

Dada a popularidade do acordeão na cultura musical da época e o modo como esse instrumento começou a ocupar espaço no repertório tocado nos bailes, ao apresentar-se como um conjunto e trazer o acordeão para o registro pode oferecer as informações necessárias para o contratante que decodifica na imagem e na legenda um conjunto melódico atento às diferentes influências musicais e apto a embalar as noites das sociedades dançantes.

A próxima foto aparentemente foi realizada em um estúdio de gravação. O enquadramento registra a moldura de uma janela de vidro, dando a impressão de um isolamento acústico. Na fotografia, Antônio Magliani, de terno e gravata, senta-se diante de um microfone e vislumbra um papel posto diante de si. A pose, diferente da anterior, parece espontânea. Antônio Magliani foi fotografado em um momento de concentração, talvez observando um texto ou uma letra de música que estivesse prestes a cantar. Essa interpretação é endossada por uma declaração de Graça Magliani que, ao ser entrevistada por Julio Castro, rememora que o pai, assim como ela, também era cantor.

⁵⁶ Ibid., p. 31.

Figura 6 - Antônio Magliani.



Fonte: MAGLIANI. Acervo da Família, s/d.

Do avô paterno, Manoel Magliani, que fora pintor de paredes decorativas⁵⁷ não temos nenhum registro. Já a imagem da mãe, Maria Eugênia, foi retida nessa fotografia de família.

Figura 7 - Família Magliani.⁵⁸



Fonte: MAGLIANI. Acervo da Família, s/d.

⁵⁷ BOHNS, op. cit., p. 211. A autora menciona que o avô de Magliani foi pintor de paredes decorativas em Pelotas, onde trabalhou para a alta burguesia, executando frisos decorativos.

⁵⁸ Da esquerda para a direita, Maria Lídia Magliani, Maria Eugênia dos Santos Magliani, Antônio Magliani, Graça Magliani e Manuel Antônio Magliani.

Maria Eugênia e Antônio Magliani se acomodam no centro do sofá de três lugares. Os filhos se organizam ao redor dos pais, por ordem de nascimento: Maria Lídia Magliani, a primeira filha, senta-se ao lado da mãe; Graça Magliani, ao lado do pai, sobre o braço do sofá e Antônio Magliani, o mais jovem, posa ao lado da irmã, em pé. Graça Magliani escolhe um posicionamento que possibilite o registro do vestido, um tubinho feito em tecido estampado com fundo branco. O modelo do corte do busto e tecido dos vestidos da mãe e das filhas são semelhantes, variando na profundidade do decote canoa. As semelhanças no tecido e no corte podem decorrer de uma produção de peças feita no ambiente doméstico por Maria Eugênia, que costurava.

A árvore de Natal logo atrás da família situa a fotografia no tempo. O registro provavelmente foi produzido no período das festividades de final de ano. A variação de textura das paredes sugere um acabamento de demãos de tinta sobre a construção de madeira enfeitada com telas de Maria Lídia Magliani.

A disposição dos filhos, a decoração, as roupas e cabelos impecáveis sugerem que todos os aspectos do registro foi cuidadosamente escolhidos. Diferente da foto de Antônio Magliani no pequeno estúdio, esta fotografia não registra a família Magliani de surpresa. A foto foi solicitada, provavelmente, a um convidado que avisou a todos antes de realizar o clique.

1.2. Notas sobre a Porto Alegre que recebeu a família Magliani

A migração é um índice inequívoco da crença de que a vida, em seus aspectos materiais e simbólicos, pode ser mais do que houvera sido. A decisão de se deslocar para uma nova cidade, estado ou país, embora se dê no seio de cada família, grupo ou sujeitos, reverbera as possibilidades de vida oferecidas em escalas geográficas, temporais e/ou para grupos raciais e sociais específicos.

Os motivos que levaram a família de Magliani a se mudar não podem mais ser rastreados a partir das memórias dos implicados nessa decisão. O deslocamento de Pelotas para Porto Alegre, uma cidade de maior porte, aponta para o provável projeto do jovem núcleo familiar de dispor de mais acessos e oportunidades. Tal desejo, que é a pedra de toque das imigrações, é endossado pelas condições socioeconômicas da família e pelo bairro em formação e afastado do centro de Porto Alegre, no qual ela se estabelece.

A ocupação do bairro por grupos sociais e racialmente homogêneos desvela a inscrição do núcleo familiar de Magliani em uma tentativa coletiva de construir itinerários

sociais diversos dos disponíveis para a população negra em meados do século XX. Do mesmo modo, a experiência sociorracial de ocupar um bairro em formação, erguido mediante práticas de autoconstrução e sem infraestrutura e serviços públicos se inscreve em um projeto de Estado que previu a construção de uma democracia racialmente seletiva. A seleção racialmente informada que orientou o acesso e o cerceamento ao exercício da cidadania foi estruturada por um conjunto de políticas de Estado que produziram a exclusão e o extermínio do elemento negro em diversos níveis do tecido social. Tais políticas são a materialização de um debate que se inicia no século XIX, às vésperas da Abolição.

A discussão, protagonizada por médicos e sociólogos, versava sobre as políticas que precisariam ser criadas para extirpar o negro ora convertido em elemento de atraso, ora no elemento da degradação do país no contexto do avanço do trabalho livre e assalariado. Conforme Silveira (2016)⁵⁹, nesse sentido, o Sul apresentava um *locus* diferenciado neste debate — que foi conduzido por intelectuais, como Nina Rodrigues e Silvio Romero e teve seus próprios promotores no Sul, cujos quais formaram a Escola de Porto Alegre —, como “uma região onde, pelo predomínio do elemento branco, devido ao contingente de imigrantes europeus, logo se perceberia um salto evolutivo em relação aos demais estados brasileiros”.⁶⁰

Este debate, que posiciona a população negra — o cerne da produção de riquezas no regime escravista — como um entrave para o desenvolvimento nacional no processo de transição para o trabalho livre, se desdobra em medidas práticas para solucionar a questão mediante a criação de formas de extermínio da população negra e substituição de sua mão de obra pela europeia:

Essa tentativa de eleger um grupo étnico como prioritário para a imigração expressa por Gobineau anuncia uma tendência que se tornaria muito forte na passagem do século XIX às primeiras décadas do século XX: a política eugenista de imigração. A eleição do grupo étnico que deveria entrar no país, como enfatizou Giralda Seyferth, ‘se faz por critérios de natureza moral e pela suposta incapacidade de produzir num sistema de livre iniciativa. Ou, quando não há uma desqualificação explícita, o modo como o ‘trabalho livre’ é discutido omite a questão posta pelo fim da escravidão: é como se os descendentes de africanos estivessem simplesmente destinados ao desaparecimento no contexto de uma civilização não escravista’.⁶¹

⁵⁹ SILVEIRA, Eder. **A cura pela raça: eugenia e higienismo no discurso médico do sul-rio-grandense nas primeiras décadas do século XX.** Porto Alegre: UFCSPA, 2016.

⁶⁰ Ibidem, p. 142.

⁶¹ SILVEIRA, op. cit., p. 60-69.

Desse modo, ao longo do século XX e em diversas regiões urbanas do país, percebe-se que o Sul passa por um processo de reconfiguração do espaço urbano pautado nas ideias dos médicos sanitaristas que visavam “higienizar” a cidade. Parte deste processo foi a expulsão da população negra das regiões centrais de Porto Alegre para localidades distantes do centro da cidade. O bairro Sarandi, nesse sentido, foi resultado desse afastamento forçado da população negra das regiões centrais. De acordo com Sommer (2005)⁶²:

Grande parte da população de núcleos irregulares centrais foi removida para terrenos localizados em então zonas rurais da cidade, completando o ciclo de expulsão sistemática e gradativa iniciado com as políticas higienistas municipais que atingiu a população negra e pobre habitante das áreas centrais da cidade. [...] No mesmo ano, Porto Alegre apresentava trinta e seis vilas de malocas sendo que, entre elas, as maiores eram a Dona Teodora e a Santa Luzia. Nesse período, ainda, várias vilas foram inauguradas sem infra-estrutura: Vila Santa Anita (1953), Vila Sarandi (1953), Vila Vargas (1955), Vila Santo Agostinho (1956), Vila São Borja (1958) e Vila Santa Rosa (1959).⁶³

Esses grupos passaram a ocupar espaços contíguos aos pontos finais das linhas dos bondes. Assim, o crescimento exponencial de regiões sem infraestrutura e habitações autoconstruídas nestas localidades leva o poder público de Porto Alegre a estabelecer políticas de zoneamento para facilitar a fiscalização dessas construções. A criação do bairro Sarandi, em 1953, foi resultado desta política de zoneamento dando nome ao território três anos depois da chegada da família Magliani, que ocorreu em 1950.

Nomear um território é um passo importante para a construção de políticas urbanas. O nome marca a existência de um bairro para o município, lastreando o mapeamento da ocupação, dos usos dados ao espaço e das necessidades infraestruturais, tais como a construção de vias de acesso e saneamento básico. Não obstante, a ausência de um nome fez com que os primeiros habitantes do bairro do Sarandi vivessem por anos sem acessar serviços básicos, mesmo residindo às margens de uma cidade que se modernizava.

As marcas da ausência do Estado sinalizadas pelo registro tardio do território, bem como os grupos sociais e raciais que ali se fixaram, dão pistas dos tipos de vida e de relações que seus habitantes puderam travar com a cidade. No prefácio ao livro “São Paulo: o planejamento da desigualdade”, da urbanista Raquel Rolnik, o *rapper* Emicida

⁶² SOMMER, Michele Farias. **Territorialidade negra urbana**: a morfologia socioespacial dos núcleos negros urbanos segundo a herança comum. 2005. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

⁶³ *Ibidem*, p. 105-108.

rememora a experiência de ocupar um território no seio da capital paulistana. O relato, que se refere a um centro urbano e um tempo histórico distintos, parece lançar luz sobre a experiência de ocupar um espaço desassistido pelo Estado no que tange à esfera dos direitos sociais, ao passo que monitorado pela mesma entidade, mediante a atuação de instituições repressivas:

A formação dos barracos era idêntica: quarto/cozinha/banheiro sem porta, apenas com uma cortina protegendo o lugar, ou então quarto e cozinha, com um banheiro externo. A pouca matéria-prima disponível limitava as possibilidades de ir muito além disso. Os barracos eram quadrados ou retângulos na parte mais alta dos terrenos, com escadas esculpidas na terra vermelha que levavam até a rua. Famílias com três ou quatro filhos, sem direito a nenhuma privacidade ou individualidade dentro de suas casas. Sem poder estudar sem ser incomodado, ver tv sem incomodar, ou fazer amor sem ser ouvido. Energia elétrica falhando, equipamentos comprados a prestação pifando ante essa oscilação, falta de água constante, chegando suja muitas vezes e, para complementar, o assédio das forças policiais que representam o tentáculo mais violento da aporofobia brasileira, convertendo-se numa verdadeira máquina de insegurança pública, especializada em moer pobre.⁶⁴

O relato feito pelo *rapper*, a mais de quatro décadas após a fixação de seus familiares na capital de São Paulo, ajuda a sobrepor mais uma camada sobre a foto de família realizada no bairro do Sarandi. A distância espaciotemporal entre o registro dos Magliani e o relato de Emicida parece ser suprimida pelas ripas verticais de madeiras pintadas diante das quais se projetam os pais e os três jovens negros sobre um pequeno sofá. Se à revelia do espaço e do tempo que os separam, parecem estar tocando no mesmo ponto é porque houve um projeto articulado nacionalmente que cerceou o acesso à terra, à educação e ao mundo do trabalho para a população negra, estabelecendo contornos bem mais modestos aos itinerários sonhados por esse grupo racial.

1.3. Uma menina negra vai à escola na Terceira República: reflexões sobre o processo de escolarização de Magliani

⁶⁴ ROLNIK, Raquel. **São Paulo: o planejamento da desigualdade**. São Paulo: Fósforo editora, 2022, p. 15.

Figura 8 - Maria Lúcia Magliani.



Fonte: MAGLIANI. Acervo da família Magliani, s/d.

Em meados de 1950, a artista cursou o ensino primário e ginásial na *Escola Normal Primeiro de Maio*. O colégio, de acordo com Silva (2014)⁶⁵, foi criado no início do século XX, no bairro Navegantes, com a finalidade de atender aos filhos dos operários da fábrica “A. J. Renner”. A empresa, neste período, atuava em toda a América Latina e dominava todos os setores da produção têxtil, passando pela fabricação de tecidos até a venda de vestuário. Além dela, outras grandes empresas se situaram no bairro Navegantes, tais como a “Gerndau” e a “Ernesto Neugebauer”. Nesse sentido, a instalação de diversas fábricas mudou radicalmente a paisagem, transformando a região em um local estratégico para o desenvolvimento econômico de Porto Alegre:

Até a primeira metade do século XX, a expansão industrial, o crescimento populacional e a complexidade dos estabelecimentos e serviços localizados na região do bairro Navegantes foram as características principais dessa localidade. Para se ter uma ideia do crescimento e dinamismo do Quarto Distrito nesse período, Alexandre Fortes (2004) compara o recenseamento de fábricas de 1916 com um outro levantamento realizado em 1953. Segundo o autor, das vinte e três empresas recenseadas em 1916, apenas oito possuíam mais de cinquenta trabalhadores em suas fábricas. Trinta e sete anos depois, em

⁶⁵ SILVA, Bárbara Virgínia Groff. **Grand finale?** A conclusão do ensino médio no Colégio Estadual Cândido José de Godói (Porto Alegre/RS, 2014). 2015. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

1953, havia 136 empresas nos bairros Navegantes e São João. Dentre elas, trinta e três atingiam ou ultrapassavam os cinquenta trabalhadores nas suas instalações.⁶⁶

O desenvolvimento econômico da região atraiu grande parte da população que buscava moradia e emprego. Entre os grupos que se situaram nesta localidade, encontram-se os imigrantes que, no início do século, representavam cerca de 20%⁶⁷ dos moradores da região, enquanto o restante era composto por brasileiros. No período, o censo não considerava o pertencimento racial, mas com base nas políticas de expulsão da população negra das regiões centrais, é possível supor que a maior parte dos habitantes do bairro Navegantes e, conseqüentemente, dos operários das fábricas que lá se instalaram fossem brancos.

Do mesmo modo, as políticas de inserção social desses grupos por meio do emprego, moradia e acesso ao ensino formal como a criação da “Escola Primeiro de Maio”, posteriormente nomeada “Escola Estadual Cândido José de Godói”, foram também voltadas para estes grupos. Esses aspectos contextuais são sugestivos da composição racial do corpo discente atendido por esta instituição de ensino e elucidam que a excepcionalidade de ingresso e conclusão do processo de escolarização de Magliani foi decorrente de um processo sistemático e eficiente de exclusão.

Figura 9 - Lembrança do ano escolar, 1958.



Fonte: SILVA, Bárbara Virgínia Groff. **Grand finale?** A conclusão do ensino médio no Colégio Estadual Cândido José de Godói, 2015, p. 78.

⁶⁶ Ibidem, p. 75.

⁶⁷ Ibidem, p. 68.

A fotografia acima é um registro do corpo discente da *Escola Estadual Cândido José de Godói* em 1958, no ano em que Magliani ainda era aluna. Conforme Bárbara Virgínia Groff Silva⁶⁸, não há documentação que elucide as circunstâncias de realização do registro, mas é possível que se trate de uma fotografia de formatura. A composição do corpo discente, do ponto de vista racial, é a mesma do grupo que fixou moradia no bairro Navegantes. E, diversamente das condições materiais voltadas aos habitantes do bairro do Sarandi, o bairro Navegantes gozou de ampla infraestrutura estatal, serviços e ofertas de emprego assegurando condições básicas de existência para imigrantes e nascidos em Porto Alegre, bem como maiores possibilidades de mobilidade social aos seus descendentes.

Embora os grupos imigrantes que vieram reconstruir suas vidas nesse bairro de Porto Alegre portassem suas próprias nacionalidades, as políticas de Estado que subsidiaram a escolarização, moradia e postos de trabalho a estes grupos basearam-se no devir racial que eles anunciavam para a população brasileira e fizeram, deste modo, parte da agenda de branqueamento da população. É expressão desta agenda a correlação entre cor da pele e acesso à cidadania, cuja qual apresentava como contraparte a subcidadania da população negra.

Tal cenário é sugestivo das dificuldades que uma aluna negra poderia enfrentar em sua formação escolar. As políticas de alojamento da população negra no mundo do trabalho tornavam recorrente a necessidade de inserir as crianças em atividades que complementassem a renda familiar era, por si só, um mecanismo eficiente de cerceamento do acesso à educação formal.

O alunado negro que ao longo das primeiras décadas do século XX conseguiu ultrapassar as barreiras econômicas que vedavam seu o acesso à educação, se deparou com uma série de dificuldades e discriminações raciais ao longo do processo de escolarização. Esta situação foi diagnosticada pela imprensa negra paulista⁶⁹ e sul-riograndense⁷⁰ que denunciou situações de discriminação racial no âmbito escolar. Estas iam desde o veto da matrícula de alunos negros, expresso nos estatutos de escolas particulares de brasileiros e imigrantes, até a discriminação explícita nas escolas públicas:

⁶⁸ Ibidem, p. 78.

⁶⁹ DOMINGUES, Petrônio. Um “templo de luz”: Frente Negra Brasileira (1931-1937) e a questão da educação. In: **Revista Brasileira de Educação**, São Paulo, v. 13, n. 39, 2008, p. 528.

⁷⁰ GIL, Nathalia de Lacerda; VIANNA, Maria Vitória Longo. Educação e escola na imprensa negra no Rio Grande do Sul. In: **Anais do 8º Seminário Brasileiro de Estudos Culturais e Educação/5º Seminário Internacional de Estudos Culturais e Educação**. Canoas: PPGEDU, 2019, p. 1-16.

Em outro momento, Moreira da Silva voltava a atacar os professores que tratavam os alunos negros de forma diferenciada: ‘Pois bem, se o indivíduo não está em condições de ensinar o negro, é conveniente que deixe a sua cadeira a outro que o suporte, pois o governo paga aos mestres para ensinar as crianças e não para ensinar as crianças brancas’ (A Voz da Raça, 17 mar. 1934, p. 4). Ao referir-se à história do ‘filho inteligente’ de um ‘patrício negro’, Castelo Alves contava que ele ‘ia mal amparado pela escola porque a sua professora declarara em plena classe que ‘negro com ela não aprende’ como se o negro freqüentando uma escola pública pedisse uma esmola (sic)’ (A Voz da Raça, 6 maio 1933, p. 2). [...] Como observa Regina Pahim Pinto, as lideranças fretenegrinas não realizaram críticas sistemáticas (Pinto, 1993, p. 251), mas revelaram que tinham noção, tanto que as escolas da rede oficial de ensino eram pouco receptivas ao alunado negro quanto da postura discriminatória de muitos professores.⁷¹

Em que pese as possíveis dificuldades todas enfrentadas por Magliani, ainda assim, em 1963, ela ingressa no Curso de Artes Plásticas da *Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, tornando-se a primeira aluna negra a nele se formar, tanto em âmbito de graduação, quanto de pós-graduação — no qual especializou-se em pintura —, sob orientação do professor Ado Malagoli. A excepcionalidade de sua condição é frequentemente lida como resultado exclusivo do mérito. Não obstante, também deve ser avaliada como índice da construção de mecanismos eficientes de exclusão racial.

Nesse sentido, no início do século XX, a legislação rio-grandense ainda tomava como constitucional a exclusão de alunos negros do ensino formal, situação que foi revista em 1908⁷². Apesar desta mudança, a pobreza da população negra, a inserção precoce de crianças negras no mundo do trabalho e a inexistência de escolas noturnas contribuíram para o cerceamento do acesso à educação básica deste grupo.

Desta forma, as escolas ainda se reservavam o direito de funcionar conforme seus próprios estatutos que frequentemente impediam o ingresso de crianças negras:

Embora a legislação estadual sul-rio-grandense não mais impedisse a frequência dos negros às aulas, regimentos das próprias instituições parecem ter mantido algum tipo de restrição. A Alvorada transcreve carta do deputado Monteiro Lopes enviada a Rodolpho Xavier em que felicitava Carlos Barbosa (que foi governador do Rio Grande do Sul entre 1908 e 1913) porque ‘corajosamente fez admitir em Pelotas e na cidade de Rio Grande dois meninos de côr preta, em estabelecimentos de educação superior’ e lembrava que foi também ele que ‘quebrou o preconceito de não se admitir meninos de côr preta nos gymnasios do Rio Grande do Sul’ (XAVIER, 1932).⁷³

⁷¹ DOMINGUES, op. cit., p. 527-528.

⁷² GIL, op. cit., p. 8.

⁷³ Ibidem, p. 10-11.

As crianças que conseguiram ingressar no ensino formal, enfrentaram inúmeras dificuldades advindas do racismo de professores e agentes escolares. Tais situações foram denunciadas pela imprensa negra rio-grandense até meados da década de 1930:

Mas a matrícula não significava necessariamente a aceitação da criança negra como alunos em igualdade de direitos com as demais crianças. Nas páginas dos periódicos analisados é possível observar a descrição de situações que, embora ocorridas em tempos de liberdade assegurada em lei, revelam a permanência de práticas do período precedente. Em 1904, Lindolfo Ramos (1904, p. 1, *itálicos originais*) escreve no jornal *O Exemplo* um artigo em que denuncia que ‘crianças de cor preta’ eram maltratadas em aulas públicas no Rio Grande do Sul [...]. E concluía afirmando que ‘aqui, nas aulas publicas, as crianças de côr preta são uma especie de boneca de lustrador que somente vão á escola para polir os bancos: os professores nada ensinam aos negrinhos e aproveitam-n’os muito bem como seu creadinho’⁷⁴.

Desse modo, é possível supor que a cultura escolar não tenha sido radicalmente transformada nas décadas que separam as denúncias de tratamento discricionário de alunos negros e o início da vida escolar de Maria Lúcia Magliani. Dessa maneira, o pioneirismo de Magliani é também índice das barreiras institucionais, simbólicas e materiais que se interpuseram entre a população negra e o acesso à educação.

Figura 10 - Formatura.⁷⁵



Fonte: ZAGO, Fernando. Acervo Glaé Macalós, 1966.

⁷⁴ GIL, op. cit., p. 11.

⁷⁵ Da esquerda para a direita, Luís Gonzaga, Glaé Macalós, Ieda Valdez, Tatiana Oliveira, Marina Vomont, Maria Lúcia Magliani.

Pouco antes de concluir sua graduação, Maria Lúcia Magliani realizou sua primeira exposição individual na *Galeria Espaço*. Desde o início de sua carreira, Magliani passou a fazer parte de salões dentro e fora do Rio Grande do Sul, nos quais expôs desenhos e pinturas. Paralelamente, desenvolveu trabalhos como atriz, figurinista e cenógrafa. Em 1974, voltou a estudar. Desta vez, no *Atelier Livre*⁷⁶ local em que a artista se especializou em litogravura e xilogravura expondo trabalhos, também realizados nestas linguagens. Em 1980, Magliani iniciou seu périplo e empreendeu sua primeira mudança para São Paulo.⁷⁷

Além da família, a artista contava com outros aliados como professores e amigos que ampliaram a rede e facilitaram seu processo de formação. Concomitantemente, a própria existência de instituições e equipamentos públicos foram decisivos para que Magliani construísse sua trajetória artística. Do mesmo modo, a presença dela nesses espaços endossava o sentido da coisa pública dos mesmos. Essa legitimação retoma, em alguma medida, uma das definições do *Dicionário Houaiss* para o substantivo masculino ‘pioneiro’. Magliani, ao construir um percurso acadêmico nas instituições públicas do Rio Grande do Sul deixou uma fresta que prenunciou a abertura desses espaços àqueles que passaram tanto tempo do lado externo de seus muros.

No próximo capítulo, abordarei o modo como Magliani aparece na bibliografia existente. Em sua maioria, a bibliografia não se dedica a investigar a produção da artista, exceção feita aos trabalhos de Dalmazo (2018) e Trizoli (2018). Na maior parte dos trabalhos abordados, Magliani aparece em uma nota de rodapé. Ainda que as menções sejam pontuais, as pesquisas revelam a maneira como a trajetória da artista esteve intrincada com a história do fazer artístico e da vida política brasileira.

Magliani tem parte significativa de sua obra absorvida pelos acervos públicos mediante a participação dos Salões. Ela vive a transição das bancas julgadoras desses

⁷⁶ BULHÕES, Maria Amélia. A roda da fortuna: o modernismo se consolida emergem seus primeiros questionamento. In: GOMES, Paulo (org.). **Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**. Porto Alegre: Lathus Sensu, 2007, p. 118. Neste artigo, Maria Amélia Bulhões descreve a criação do “Atelier Livre”, em Porto Alegre. Iberê Camargo, em 1960, durante um debate no “Teatro Equipe” avaliou o cenário artístico em Porto Alegre nos anos 60 e sugeriu a fundação de um ateliê. A mobilização de um grupo de alunos do artista viabilizou, um ano depois, a criação do “Ateliê Livre” que apresentava uma proposta de formação de artistas, mediante o estabelecimento de cursos livres. A instituição foi um importante espaço de formação para Magliani.

⁷⁷ De acordo com a cronologia elaborada por Julio Castro, Magliani mudou-se duas vezes para São Paulo; na primeira, a artista residiu na capital paulista entre 1980 e 1989, deixando a cidade para morar em Tiradentes, Minas Gerais. Na segunda mudança, a artista permaneceu na localidade entre os anos de 1995 e 1997. Após este ano, Magliani deslocou-se para o Rio de Janeiro.

eventos, que passa a ceder o espaço para a figura do curador, e a aceleração do tempo de consagração das carreiras artísticas.⁷⁸

Outro campo importante de investigação que retoma o trabalho da artista é o da educação. Diversos trabalhos se debruçam sobre aspectos estéticos e sociais a partir da obra de Magliani. Nesses casos, as pesquisas são fruto de um processo social de inserção da população negra e de baixa renda nas Universidades através das políticas públicas de ações afirmativas.

Esse breve panorama demonstra que, tanto nos processos sociohistóricos da organização do circuito artístico no Brasil quanto pelas demandas sociais do presente, a trajetória da artista se inscreve na história recente do país, de tal modo que observá-la oferece um lastro para refletirmos sobre a postura de uma geração mediante o processo de suspensão das liberdades civis decorrente da Ditadura Militar, processos de mudança do campo artístico e o modo como a sociedade brasileira, de modo geral, e o circuito artístico, de modo específico, tratam artistas negras ao longo do século XX.

Assim, por meio do exame da bibliografia, procurarei demonstrar como Magliani, a partir de sua produção, manejou as mudanças nos processos de circulação e produção no campo artístico brasileiro e se relacionou com as mudanças políticas e sociais de seu tempo.

⁷⁸ Um evento significativo é a *18ª Bienal*, curada por Sheila Leimer, que alocou as obras da artista, à época com 39 anos, para o chamado 'núcleo histórico'. A importante atuação de Magliani na imprensa como diagramadora e ilustradora, sobretudo durante o período da Ditadura Militar, também aparece em algumas pesquisas das quais tratarei no próximo capítulo.

2. CONSTRUINDO UM NOME

Ao longo da pesquisa, foram levantados quarenta e quatro trabalhos acadêmicos⁷⁹ que mencionam Maria Lúcia Magliani, além de um dicionário de artes plásticas.⁸⁰ Destas produções, onze são trabalhos de conclusão de curso; treze, dissertações de mestrado; seis são teses de doutorado; sete configuram-se como artigos de colóquios e revistas acadêmicas e duas são artigos publicados em livros. Quanto à distribuição geográfica das publicações, nove são oriundas da região Sudeste — três de Minas Gerais, uma de Campinas, cinco de São Paulo e uma do Rio de Janeiro — e trinta e quatro são provenientes da região Sul — trinta e três de Porto Alegre e uma de Santa Maria, além de uma publicação de Lisboa. As áreas de produção desses trabalhos são, por ordem de recorrência, bacharelado e licenciatura em Artes Visuais, História da Arte, História Social, Sociologia e Antropologia. Na maioria deles, as menções à Magliani são pontuais variando, em média, entre uma e seis ocorrências.

A preponderância de trabalhos produzidos na região Sul do país pode ser compreendida como produto da convergência de muitos fatores. Entre eles, destaca-se a relação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul com os equipamentos culturais e o fato de a pesquisa ser um dos pilares que sustentam a Universidade pública. Nesse sentido, em 1995, a pesquisadora Maria Amélia Bulhões⁸¹ escreveu sobre o esforço de recuperar a memória das artes plásticas no Sul por meio da sistematização da documentação, criando um arquivo em parceria com o Centro de Documentação e Pesquisa (CDP), vinculado ao programa de mestrado em Artes Visuais. Ademais, Bulhões menciona que é necessário aprimorar as metodologias de pesquisa do sistema artístico.

No artigo, Bulhões (1995)⁸² diagnostica diversos problemas na produção de conhecimento neste campo como a ausência de dispositivos de produção de memória social das artes e artistas, a falta de profissionalismo da crítica e a fragilidade das

⁷⁹ O levantamento foi realizado, principalmente, utilizando a base de dados de teses e dissertações, além da consulta a livros adquiridos no período anterior e posterior da fase mais aguda da crise sanitária ocasionada pelo vírus Covid-19. É possível que existam outras publicações acadêmicas que mencionem a artista, mas trabalharemos com esse *corpus* dadas as restrições de pesquisa, neste momento.

⁸⁰ ROSA, Renato; PRESSER, Décio (Orgs.). **Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 1997.

⁸¹ BULHÕES, Maria Amélia. Lacunas como ponto de partida. In: BULHÕES, Maria Amélia (Org.) **Artes plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, Programa de pós-graduação em artes visuais, 1995, p. 113-28.

⁸² *Ibidem*.

instituições. A formulação dessas questões, bem como o suporte e infraestrutura da instituição, possibilitaram a proliferação de pesquisas que se inscrevem nos campos da memória — mediante os estudos de trajetórias —, do mercado e do sistema artístico. Assim, nas pesquisas realizadas no Sul e nas de outras regiões do país, o nome de Magliani aparece vinculado à investigação dos processos de profissionalização do sistema artístico, da história das instituições e acervos, da inserção do mercado nas operações de circulação de bens artísticos e a outras trajetórias.

Em 1995, percebemos que havia transcorrido cerca de 35 anos de um processo de estabelecimento de galerias e leilões de Arte Moderna e Contemporânea, isto implicou na reorganização do sistema artístico brasileiro. A inserção deste novo ator social que, além dos museus e Universidades, passou a operar na cadeia de circulação de bens artísticos, sendo um dos vetores de interlocução com os debates estéticos internacionais, sobretudo com a produção artística dos Estados Unidos que se constituía como um polo hegemônico de produção e exportação de tendências estéticas.

Ainda, convém ressaltar as implicações de manter e gerir instituições de ensino, pesquisa e cultura em uma conjuntura marcada pelo autoritarismo e suspensão de direitos como a que caracterizou o Golpe de 1964, que deu início a Ditadura Militar. Tais instituições, à época em formação e estruturação, tornam-se ainda mais vulneráveis diante de um contexto balizado pela suspensão de direitos civis e constitucionais.

Neste cenário de fragilidade institucional, criam-se as diversas estratégias para a formação de artistas, de acervos e circulação de obras. Entre elas, destacam-se as parcerias entre museus, Universidades e instâncias do mercado, por exemplo, as galerias, como estratégia de formação de um público, fruidor e consumidor, lançamento de artistas e construção de acervos. Além destes âmbitos, os próprios artistas operaram na construção de circuitos com a finalidade de estabelecer espaços alternativos de produção e circulação.

Entre as décadas de 1960 e 1980, os salões de artes plásticas organizados por museus e instituições de ensino superior de artes em diversos locais do país, tornam-se uma importante instância de legitimação de artistas. Esses eventos eram uma forma de constituir de acervos de Arte Moderna e Contemporânea para as instituições e projeção de artistas. Ainda, as políticas de seleção e criação dos salões marcaram a circulação de grupos que atuavam em outros âmbitos de legitimação artística pelos equipamentos artísticos e culturais. Nos salões, os críticos de arte, *marchands* e professores de arte ocupavam as cadeiras do júri e selecionavam as produções.

A emergência da figura do curador e a nova proposta de estrutura que o acompanha concorreu com a organização dos salões. A curadoria, nesse sentido, reorganizou os equipamentos artísticos e os dispositivos de seleção e circulação de obras. Estas transformações, somadas à atuação do mercado⁸³ que exportou a rápida sucessão de novas tendências estéticas e converteu a Arte Contemporânea em um campo de especulação financeira, reduziram significativamente o tempo hábil para a consagração de carreiras artísticas e aceleraram a sucessão de estilos.

A bibliografia recolhida percorre estes aspectos da história da profissionalização do campo artístico do Brasil. As menções pontuais à Magliani em fichas catalográficas de exposições, notas de rodapé e entrevistas apontam para o modo como a trajetória desta artista está vinculada a um processo mais amplo que envolve a história das instituições de arte brasileiras, da formação de seus acervos de Arte Moderna e Contemporânea, da inserção do mercado e interação do mesmo com as instâncias públicas de legitimação.

Magliani inscreve sua obra nesse circuito em formação e passa a construir um nome à medida que trava contato com os agentes dessas diferentes esferas de legitimação. Entremeando sua carreira aos diferentes processos de estruturação das instâncias de legitimação e dos acontecimentos políticos do país, sua obra não deixa de circular a cada revés. Ao contrário, se desdobra em outras linguagens e pesquisas artísticas.

O primeiro passo para dentro desse circuito nascente foi dado ainda dentro da Universidade por meio do contato com Ado Malagoli, professor, artista e museólogo que participou da formação de Magliani e orientou-a durante sua pós-graduação. Ele foi um dos autores do texto de apresentação da primeira exposição individual da artista. A mostra que foi considerada um sucesso comercial e amplamente comentada pela crítica, foi sucedida por uma série de participações de Magliani nos salões nacionais.

2.1 Dos salões à emergência das curadorias: a trajetória de Magliani em interface com a profissionalização do sistema artístico

Ana Luiza Teixeira Neves⁸⁴ realizou uma pesquisa sobre a estruturação dos Salões Nacionais de Artes que ocorreram na cidade de Belo Horizonte na década de 1980. A

⁸³ MOULIN, Raymonde. **O mercado de arte: mundialização e novas tecnologias**. Trad.: Daniela Kern. Porto Alegre: Zouk, 2007, p. 27.

⁸⁴ NEVES, Ana Luiza Teixeira. **Os Salões Nacionais de Arte em Belo Horizonte na década de 1980: a especificidade dos salões temáticos**. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

autora demonstra como os salões foram uma importante plataforma de circulação e lançamento de jovens artistas, que tinham a oportunidade de expor com artistas já consagrados. Tais eventos foram fundamentais no circuito artístico tanto por possibilitar a circulação de obras quanto por se tornar um dispositivo de formação de acervos de Arte Moderna e Contemporânea.

Ao retomar os antecedentes que impulsionaram a reformulação dos salões na década de 1980, Neves⁸⁵ discute a reestruturação dos critérios de seleção dos salões que passaram a ser temáticos a partir de 1979. A mobilidade dos atores sociais — críticos, artistas, *marchands*, etc — do circuito nos equipamentos que compõem o sistema artístico é assinalada pelos mecanismos que marcaram a escolha do tema. O *Museu de Arte de Belo Horizonte* solicitou a formação de uma comissão, composta por críticos e artistas, que ficou encarregada de sugerir o tema da mostra. Assim, em 1979, o *XI Salão Nacional de Arte* de Belo Horizonte foi nomeado “Figuração Referencial” reunindo 14 artistas, sendo que metade era proveniente de Minas Gerais e os demais, entre os quais figura Magliani⁸⁶, de outros estados do Brasil.

A pesquisadora Joana Tuttoilmondo⁸⁷ investigou o processo de atualização dos acervos de Arte Contemporânea em dez museus brasileiros com o fito de comparar as estratégias e políticas de formação de acervos em face da conformação do sistema artístico entre os anos de 1990 e 2000. Ao longo da pesquisa, a autora toma como estudo de caso o *Museu de Arte Moderna de São Paulo* avaliando as dinâmicas de institucionalização da produção recente e suas implicações para a construção da memória social sobre as artes e os artistas, bem como tais políticas podem inserir os museus no circuito internacional de artes. Tuttoilmondo⁸⁸ menciona a presença de uma obra de Magliani no acervo do museu.

⁸⁵ Ibidem, p. 49.

⁸⁶ Ibidem, p. 51.

⁸⁷ TUTTOILMONDO, Joana. **Presente nos museus**: processo de formação dos acervos de arte contemporânea brasileira. 2010. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

⁸⁸ Ibidem, p. 33. Como a autora, embora dê ênfase ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, trabalha com um *corpus* extenso e, em muitos casos, com lacunas na documentação, ela optou por organizar a listagem de artistas que fazem parte dos acervos estudados por quantidades de obras incorporadas. Desse modo, não há informações sobre as obras dos artistas listados. A pesquisadora menciona a presença de uma obra de Magliani incorporada entre os anos 1991 e 2008 nos acervos estudados.

Também neste âmbito, Francide Kloeckner⁸⁹ pesquisou a formação do acervo da *Associação de Profissionais Liberais Universitários do Brasil (Aplub)*, que se origina da institucionalização de uma coleção particular do médico e empresário Rolf Udo Zelmanowicz. O acervo institucionalizado da Aplub que criou a *Pinacoteca Aplub de Arte Rio-Grandense* foi também estudado, a partir das diversas propostas curatoriais que mediaram sua exibição. A autora contextualiza o processo de formação do sistema artístico no Sul para analisar os antecedentes da formação da coleção estudada, cuja maior parte era formada por obras de artistas sulistas. Ao destacar a preferência pela pintura figurativa nesta região do Brasil, a autora elenca os nomes dos artistas cujas obras eram mais procuradas. Entre elas, estão as de Maria Lídia Magliani.⁹⁰

Ana Méri Zavadil Machado⁹¹ estudou três diferentes instâncias expositivas de Porto Alegre entre os anos de 1985 e 1997 com o objetivo de mapear as estratégias de legitimação de artistas empreendidas na *Galeria Arte & Fato*, instância circunscrita ao mercado de arte; no *Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul*, parte dos equipamentos culturais públicos; e no *Torreão*, que foi resultado da iniciativa de artistas com a finalidade de construir um espaço que oferecesse cursos livres e exibisse exposições.

Um dos aspectos avaliados para compreender a atuação desses espaços foram as mostras que eles organizaram, bem como as articulações que as precederam. A autora menciona o *I Encontro Latino Americano de Artes Plásticas*⁹² que contou com a presença de artistas e teóricos de arte e objetivava promover intercâmbios entre as produções e ideias, facilitando a circulação de teorias e obras de artistas entre o Sul do Brasil e a América Latina. A exposição coletiva *Arte Sul 89: Panorama Geral das Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*⁹³ foi um dos desdobramentos deste encontro. Magliani esteve presente nestes dois eventos, expondo seu trabalho.

Ao destacar o desenvolvimento das atividades pedagógicas no Torreão, espaço anexo ao *Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS)* nos quais artistas desenvolviam

⁸⁹ KLOECKNER, Francine. **Pinacoteca Aplub de Arte Rio-Grandense**: instituição e primeiros anos. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 24.

⁹¹ MACHADO, Ana Méri Zavadil. **Reatando os nós**: arte & fato galeria, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – MAC/RS e Torreão – espaços de legitimação em Porto Alegre (1985-1997). 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2011.

⁹² *Ibidem*, p. 24.

⁹³ *Ibidem*, p. 23.

oficinas e exposições, a autora também menciona a aquisição de obras, realizada em 1990, de artistas modernos e contemporâneos pelo museu. Magliani foi uma das artistas que tiveram suas obras incorporadas ao acervo à época.⁹⁴ Machado indica mais duas exposições que ocorreram durante a década de 1990 no MARGS⁹⁵: *Chico Lisboa agora*, que contou com uma sala para uma exposição coletiva de artistas, e a exposição *Décadas de Consolidação: arte brasileira no acervo do MARGS*. Ambas as exposições contavam com obras de Magliani. Por fim, Machado menciona o papel das galerias de arte no processo de circulação e legitimação de artistas e cita a *Galeria Tina Zappoli*⁹⁶ que, conforme a pesquisadora, trabalha com obras de artistas já consagrados como Magliani.

As exposições analisadas pela autora desvelam uma política institucional que visava o intercâmbio com outras instituições que facilitasse a fruição de trabalhos e linguagens experimentados na América Latina, bem como a circulação de artistas locais em outros países. Somada a esta prática de intercâmbio, a política de aquisições de obras também contribui para a construção de um discurso que assinala a centralidade de determinadas obras e artistas. Este discurso é coadunado pelo catálogo de artistas e obras disponíveis em galerias, sobretudo as que se posicionam no mercado como mediadoras entre o público consumidor e a produção de artistas cujas carreiras estão consolidadas. Em todos os casos que autora analisa, o nome de Magliani é mencionado.

Há ainda as menções⁹⁷ à participação de Magliani na exposição “Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades”, da *18ª Bienal Internacional de São Paulo*. De modo geral, os trabalhos giram em torno da consolidação da prática curatorial no campo artístico e das diversas tensões implicadas na produção de uma mostra do porte da Bienal em um contexto de abertura política. No âmbito dos estilos, um movimento estético de

⁹⁴ Ibidem, p. 32.

⁹⁵ Ibidem, p. 59 e p. 51. As menções à participação e aquisição de obras da artista são sumárias, de modo que não foi possível recuperar as informações sobre as telas que foram expostas e adquiridas. Os catálogos dos eventos mencionados que possibilitariam cotejar as informações e, eventualmente, o registro das imagens também não foram encontrados.

⁹⁶ Ibidem, p. 26. A *Galeria Tina Zappoli*, antiga “Galeria Tina Presser”, foi fundada em 1981 e trabalhou inicialmente com Arte Moderna. Ao longo da década de 1980, a instituição passou a incorporar obras de arte contemporânea em seus acervos e, atualmente, também trabalha com arte popular.

⁹⁷ ARAÚJO, Viviane Gil. **Corpos e memórias na obra de Karin Lambrecht**. 2014. Relatório de Qualificação (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014, p. 334. RUPP, Bettina. **Curadorias de arte contemporânea: precursores, conceitos e relação com o campo artístico**. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010, p. 100. SOUSA, Tálisson Melo. **18ª e 19ª Bienais em São Paulo: curadoria entre a prática e o debate no Brasil**. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015, p. 181.

retorno à pintura e ao figurativo aparece como uma tendência importada e aclimatada às produções da década de 1980:

Dentro deste espaço de confrontação do público com o que, para ela, representava um ‘microcosmo do sistema de arte universal’, Sheila considerou natural que ‘nova pintura’ (representando os artistas que mantêm as técnicas, meios e linguagens tradicionais: sobre tela, lona, papel, madeira, metal, em diversas proporções e escalas, diferentes tipos de relevo, aplicação do material, uso da cor e estilização do figurativo), como fenômeno mundial surgisse em grande número dos envios, ora apresentada sob o termo ‘Nova Pintura’, ‘Neoexpressionismo’ ou ‘Transvanguarda Internacional’, ou ainda, no caso brasileiro, sob o rótulo geracional ‘pintura jovem’, ‘geração 80’.⁹⁸

De modo geral, esta é uma corrente que não se aplica à Magliani cuja pós-graduação foi em pintura, linguagem que ela investigou por toda a vida. A preponderância da pintura, na maior parte dos casos, figurativa na produção do Rio Grande do Sul remonta à formação oferecida pelos artistas que também eram professores e agentes do meio cultural artístico. Entre eles, destacam-se os artistas e docentes Christina Balbão⁹⁹, Alice Soares¹⁰⁰, Ado Malagoli¹⁰¹ e Aldo Locatelli¹⁰² que, em meados da década de 1960, formaram diversos alunos nos cursos de artes.

⁹⁸ SOUZA, Tálisson Melo de. **18ª e 19ª Bienais de São Paulo**: curadoria entre a prática e o debate. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015, p. 75.

⁹⁹ A página *online* do MARGS, em homenagem ao centenário do nascimento de Christina Balbão, publicou, em 2017, uma pequena biografia sobre sua atuação no campo das artes do Rio Grande do Sul. Christiana Balbão foi uma artista, professora e organizadora do MARGS, instituição da qual Balbão foi a primeira funcionária. Iniciou seus estudos no Instituto de Belas Artes. Primeiramente, trabalhou com pintura figurativa e, ao longo de sua trajetória, expandiu seu campo de investigação estética para a arte abstrata. Fez parte da primeira turma de mulheres formadas em escultura em Porto Alegre, passando a produzir obras nesta linguagem. Ingressou como professora neste Instituto, ocupando a cadeira de escultura. Para maiores informações, ver: <https://www.margs.rs.gov.br/autor/christina-balbao/>. Acesso em: 18 abr. 2021.

¹⁰⁰ A página *online* da Universidade Federal do Rio Grande do Sul apresenta Alice Soares como artista e professora. Estudou pintura no Instituto de Belas Artes e formou-se em 1943. Iniciou sua atuação como docente na instituição dois anos após se formar, em 1945. Participou de exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior. Além disso, em 1964, Soares foi uma das fundadoras da Escolinha de Arte da UFRGS. Dividiu ateliê com a artista Alice Brueggemann por mais de quatro décadas. Para maiores informações, ver: https://www.ufrgs.br/acervopbsa/autor_/soares-alice/. Acesso em: 18 abr. 2021.

¹⁰¹ Conforme o verbete criado na *Enciclopédia Itaú Cultural*, Malagoli foi um pintor, professor e fundador do “Museu de Arte do Rio Grande do Sul” (MARGS). Iniciou sua formação em 1922, quando ingressou no curso de Artes Decorativas oferecido pela “Escola Profissional Masculina do Brás”, em São Paulo. Dedicou-se, sobretudo, à pintura figurativa e, ao longo de sua trajetória como artista, seguiu estudando temas vinculados à arte como História da Arte e Museologia. Entre 1952 e 1976, atuou como professor no Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Em 1954, criou o Museu de Arte do Rio Grande do Sul que foi inaugurado três anos depois, no ano de 1957. Para maiores informações, ver: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa658/ado-malagoli>. Acesso em: 16 abr. 2021.

¹⁰² O verbete Aldo Locatelli, da *Enciclopédia Itaú Cultural*, descreve-o como pintor, escultor e muralista. De origem italiana, Locatelli iniciou sua formação artística no seu país de origem em 1931. Mudou-se para o Pelotas em 1948 e atuou como pintor, realizando diversas pinturas murais em igrejas. Ao longo do tempo, passou a receber encomendas de outras cidades do Rio Grande do Sul. O artista foi um dos fundadores da *Escola de Belas Artes*, no ano de 1949. Para maiores informações, ver: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22248/aldo-locatelli>. Acesso em: 15 abr. 2021.

Dos nomes mencionados acima, com exceção de Ado Locatelli, todos eles atuaram como professores no *Instituto de Belas Artes* da UFRGS, ingressando na instituição entre as décadas de 1940 e 1950. Ao longo de suas atuações Malagoli, Christina Balbão e Alice Soares trabalharam com arte figurativa formando, desse modo, gerações de artistas que se dedicaram a este campo de investigação.

Não obstante, o “retorno à pintura” discutido na década de 1980 escamoteia produções e artistas que encamparam suas pesquisas artísticas nesta linguagem e seguiram desenvolvendo-a. Nesse sentido, a chamada “Geração 80” consiste em uma série de operações discursivas dos atores sociais que compõem o sistema artístico, operam os valores de juventude e ruptura com as estéticas anteriores para conformar um rótulo artístico que media a circulação de obras e artistas:

[...] a pintura do período foi tomada pela crítica como o ‘mais atual’, uma vez que estava, ou ao menos aparentava estar, em consonância com a transvanguarda italiana e com as teses de Bonito Oliva³, ou com o neo-expressionismo que também se internacionalizava rapidamente. O fenômeno estava dado: diversas exposições e textos falavam do assunto, consagravam artistas jovens, muitos em fase inicial de suas carreiras; havia uma repercussão intensa, abrangendo inclusive veículos não especializados em arte, tais como jornais e revistas. Todos mencionavam uma nova geração da arte brasileira, sendo o reaparecimento da pintura uma de suas principais características.¹⁰³

A possibilidade de estabelecer conexões entre a produção internacional e as dos jovens artistas brasileiros acionou a articulação entre crítica, museus e galerias estabelecendo mais um capítulo da narrativa da História da Arte brasileira. Nele, a jovem *Geração 80* foi apreciada como produtora de uma arte que antagonizava com as pesquisas estéticas e as premissas da geração anterior. Assim, em 1984, seis anos antes da emergência de uma nova geração é inaugurada, na *Escola de Artes Visuais* do Parque da Lage no Rio de Janeiro, a exposição “Como vai você, geração 80?”.

A exposição apresentou o trabalho de 123 artistas, que dentre os quais a maioria eram cariocas ligados à Escola de Artes Visuais do Parque da Lage e de São Paulo, formados nos cursos de artes da *Fundação Armando Álvares Penteado* (FAAP).¹⁰⁴

¹⁰³ CAVALHARES, Maria Helena. A nova velha pintura: uma problematização do grupo Casa 7 no âmbito da Geração 80. In: **17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais**, Florianópolis, 2008, p. 482-483. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/045.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2021.

¹⁰⁴ ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Como Vai Você, Geração 80?** São Paulo, Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento83465/como-vai-voce-geracao-80>. Acesso em: 07 jun. 2021.

Nesse sentido, o que foi chamado de “Geração 80” compreende um conjunto de artistas, majoritariamente, da região Sudeste do país que, por sua vez, apresentavam uma agenda estética que retomavam suportes, técnicas e discursos antagonistas das produções concretas e neoconcretas. Embora nomeado como geração, este grupo foi alçado às instâncias de legitimação como pioneiro na retomada de técnicas e suportes – por exemplo, a pintura – que não foram efetivamente abandonados em uma perspectiva artística nacional.

O caso da Geração 80 é significativo da articulação de instituições que atuam nas regiões hegemônicas de circulação e produção artística e que facilitam o trânsito de determinados grupos pelas instâncias de legitimação. Esta circulação é viabilizada pela articulação de diversos atores do sistema artístico que, operando em conjunto, legitimam e asseguram esses fluxos. O termo geração, nesse sentido, funciona como um operador de legitimação artística. O efeito para a construção das narrativas historiográficas reitera a generalização das tendências e a lógica de ruptura com as produções anteriores como mecanismo necessário para sua consagração. A pintura, por ser uma técnica de larga tradição e corresponder à grande parte das obras musealizadas, facilita a inserção destes artistas em galerias e museus. Em contrapartida, outras técnicas como o desenho e a gravura costumam apresentar menor inserção em coleções públicas e particulares. Desse modo, proponho observarmos a circulação das obras produzidas nestas linguagens exploradas por Magliani ao longo de sua trajetória e, em alguma medida, contempladas pelos trabalhos analisados a seguir.

2. 2 Uso e circulação de técnicas marginalizadas

Magliani apresentou três trabalhos na 18ª Bienal, dos quais dois contam representados no catálogo *Expressionismo no Brasil: Heranças e afinidades*.

Figura 11 - Figura sorridente.



Fonte: MAGLIANI. Figura Sorridente. Técnica: vinil sobre tela. Dimensões: 140cm x 103cm, 1985. In: FUNDAÇÃO BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. **Expressionismo no Brasil**: heranças e afinidades. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1985, p. 50.

Esta tela foi construída por meio da técnica de pintura sobre vinil. A composição se realiza de maneira semelhante ao desenho — pela construção de linhas que estruturam as formas e constroem sombras e texturas — do que à pintura. Em contraposição, o fundo abstrato se aproxima mais da pintura pela produção de manchas. Há também uma pesquisa com a cor que é utilizada como sombra. Na face, a sombra é construída com linhas na paleta de tons azuis, enquanto no seio do dorso da figura existe uma transição da linha para mancha, do preto para o azul. A opção por mediar a passagem da linha para mancha estabelece um contraste com a não graduação da cor. Os azuis passam ao preto e este, ao amarelo sem gradações de cor produzindo choque na mudança e composição de cores. A imagem se realiza como uma composição híbrida que mistura princípios da pintura e do desenho.

Figura 12 - Modelo 19. (Série “Anotações – figuras”).



Fonte: MAGLIANI. Modelo 19. Série “Anotações – figuras”. Técnica: Pastel sobre papel. Dimensões: 70cm x 100cm. 1983. In: FUNDAÇÃO BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. **Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1985, p. 108.

A segunda obra exposta é um desenho feito com giz pastel. Trata-se de um retrato. As texturas e volumes são construídos com linhas, embora o material escolhido dê a possibilidade de elaboração de manchas e camadas. Apesar do discurso curatorial priorizar a pintura, a mostra contou com muitos outros desenhos. Este é um dado interessante, tendo em vista a hierarquização de determinadas técnicas e suportes no sistema artístico. A pintura, ainda, é o suporte privilegiado tanto na política institucional de formação de acervos em diversas instituições, quanto pelo mercado. Embora, a especialização e campo de investigação de Magliani seja a pintura, a escolha pelo envio de obras cuja composição desvelam a linha e, sobretudo, o desenho são relevantes.

Dados sobre os custos médios de uma exposição e de acordos entre artistas e galerias não são facilmente rastreáveis. No entanto, há algumas pesquisas que avaliam a inserção do mercado no sistema artístico e trazem algumas informações sobre a relação

de Magliani com galerias e eventos comerciais de arte. Felipe Bernardes Caldas¹⁰⁵ estudou o mercado de Arte Contemporânea em Porto Alegre entre os anos 1990 e 2000. O pesquisador investigou a tríade: produtor, intermediários e consumidor, com a finalidade de compreender quais tipos de obras são produzidas e comercializadas pelos artistas e o grau de inserção dos mesmos no mercado. Ao longo da pesquisa, o autor relacionou os conceitos de geração e inserção no mercado. Nesse escopo e com base nos dados coletados, Caldas avalia que a geração de artistas dos anos 1980 tiveram uma inserção mais rápida no mercado do que a geração da década de 1960¹⁰⁶. Ora, Magliani inicia sua carreira no início dos anos 1960 com sua primeira exposição individual na *Galeria Espaço* e todas as telas expostas foram vendidas.

Em um primeiro momento, a classificação de Caldas que se baseia em um artigo de Evelyn Berg Ioschpe¹⁰⁷ parece um equívoco, mas desvela um *modus operandi* de remanejamento de artistas e rótulos que podem ter a finalidade de valorizar produções atribuindo-lhes o *status* de novidade — da mesma forma que a juventude do artista opera como um valor no mercado de Arte Contemporânea — e aumentando o valor de venda das obras.

Magliani também foi mencionada durante a entrevista com o artista Ubiratã Braga, que faz parte da pesquisa. Braga, ao relatar a relação dos artistas com o empresário e colecionador Justo Werlang, descreveu um relacionamento bastante volúvel, pois havia uma troca constante de artistas dos quais se dispunha a comprar, vender e colecionar obras. Assim, durante um período que o artista não mencionou, Werlang comprava, vendia e colecionava obras de Magliani e, em um dado momento, rompeu as relações comerciais com ela e iniciou o ciclo com outro artista.

A maleabilidade das categorias que norteiam artistas e obras contemporâneas, bem como as relações utilitárias entre colecionadores e artistas, remontam a um processo internacional de conversão da Arte Contemporânea em uma mercadoria com alto

¹⁰⁵ CALDAS, Felipe Bernardes. **O campo enquanto mercado**: um estudo sobre o cenário mercadológico de Porto Alegre (1990-2012). 2013. Relatório de Qualificação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 45. Neste trabalho, há outra menção ao artigo de Evelyn Berg Ioschpe e percebe-se que a pesquisadora nos proporcionou um panorama de diversos artistas, proeminentes da década de 80, entre os quais está Magliani.

¹⁰⁷ IOSCHPE, Evelyn Berg. A pintura no Rio Grande do Sul. São Paulo: 1991, p. 23-24 *apud* CALDAS, Felipe Bernardes. **O campo enquanto mercado**: um estudo sobre o cenário mercadológico em Porto Alegre (1990-2012). 2013. Relatório de Qualificação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013, p. 45.

potencial de especulação.¹⁰⁸ Este processo se acirra com o aquecimento do mercado de arte no final da década de 1970. Assim, em 1980, há uma proliferação de galerias e a presença de capital privado em grandes mostras como ocorre, por exemplo, na 18ª Bienal Internacional de São Paulo. De acordo com Roberto Muylaert, então presidente da fundação Bienal de São Paulo:

Os custos da 18ª Bienal Internacional de São Paulo são cobertos da seguinte maneira: 15% de recursos públicos; 20% provenientes do patrocinador geral, o COMINO; 20% da cessão de espaço para feiras e exposições ao longo do ano; e 50% dos demais patrocinadores* e colaboradores, mais a arrecadação do próprio evento.¹⁰⁹

A presença do capital privado tinha como uma de suas contrapartidas a divulgação de marcas em catálogos e *banners*, além do acesso ao prédio da Bienal para a realização do evento como uma das modalidades de atuação do setor privado no mercado de arte. Além desta e das atividades de venda e formação de coleções, destacam-se os leilões. Andrea Brächer¹¹⁰ estudou os leilões de antiguidades de Porto Alegre, entre os anos de 1960 e 1989, com a finalidade de compreender esta instância como um agente de mediação entre arte e público, assim como seu papel de legitimação e valorização da arte. Nesta pesquisa, Brächer destaca a forma de organização e os objetivos desses eventos.

Em 1976, Brächer aponta que o primeiro leilão de arte da *Oficina Galeria*¹¹¹ foi a maior venda de quadros nesse formato até aquele momento. Nele foram vendidos 160 lotes de obras de artistas gaúchos, brasileiros e estrangeiros, dentre os quais havia obras de Magliani e grande variação de preços. As obras também poderiam ser financiadas pelo *Banco de Boston* em até 24 meses. O leilão funcionou como uma espécie de avaliação do mercado consumidor e, após ele, a galeria anunciou sua intenção de tornar o evento semestral com a finalidade de formar um público colecionador de obras de Arte Moderna e Contemporânea em Porto Alegre. A variação de preços e as formas de pagamento oferecidas sugeriu uma estratégia comercial com a intenção de atingir variados públicos.

Ao longo do tempo, os leilões vão se tornando eventos cada vez maiores e mais luxuosos sem, contudo, afastar um público com poder aquisitivo correspondente à classe média, caracterizando este como um potencial consumidor de obras de arte. Com a franca

¹⁰⁸ MOULIN, Raymonde. A arte como investimento. In: MOULIN, Raymonde. **O mercado de arte: mundialização e novas tecnologias**. Trad.: Daniela Kern. Porto Alegre: Zouk, 2007, p. 37- 47.

¹⁰⁹ FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1985 [destaques do autor].

¹¹⁰ BRÄCHER, Andrea. **Os leilões de arte em Porto Alegre (1960 - 1989): valorização e legitimidade**. 2000. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 146.

expansão desse tipo de evento, em 1988 o *Escritório de Arte Beatriz Telles* promoveu um leilão em Porto Alegre. Nele foram vendidas 200 obras de arte, entre as quais há trabalhos de Magliani. Diferentemente das outras edições e da própria proposta inicial dos leilões, este evento, além de vender obras de artistas jovens e já consagrados, se propôs a lançar a artista caxiense Vera Sehbe, atuando, desse modo, como museus e galerias na cadeia de fruição e circulação de obras do sistema artístico.

No âmbito dos estudos que analisam as relações entre técnica e circulação no sistema artístico, Cristina Schmitz¹¹² pesquisou o uso da técnica do papel machê por artistas do Sul e a circulação destas peças por instituições museais e galerias. A autora destacou a posição desvalorizada destas peças no circuito. A técnica que consiste na composição de uma massa com cola, água e papel — podendo conter outros aditivos, como terra e serragem — é utilizada para compor peças tridimensionais.

Devido a facilidade de modelagem do material e pelos usos da técnica que está presente nas produções artesanais, o papel machê não é uma técnica costumeiramente salvaguardada em acervos e galerias. Não obstante, alguns artistas, como Magliani, produzem peças nesta linguagem e estas alcançam uma boa circulação nas galerias. A galerista Tina Zapoli, durante uma entrevista relatada na pesquisa de Schmitz, avaliou a produção – que era composta por máscaras e peças figurativas produzidas ao longo da estadia da artista em Tiradentes, Minas Gerais – em papel machê de Magliani e destacou que a grande aceitação das peças por compradores que frequentavam a galeria.

Schmitz mapeou os circuitos de difusão desta técnica e observamos a menção da autora sobre um curso livre ministrado por Magliani, em 2004. A artista Denise Iserhard Haesbaert participou do curso e, após a realização deste, incorporou o papel machê como linguagem em seu trabalho.¹¹³ Embora, o papel machê não seja uma técnica muito recorrente nas produções de artistas contemporâneas e apresente uma absorção menor pelas instâncias do sistema artístico, no caso de Magliani, assim como ocorreu com o desenho, que ocupa um estatuto menor nas Belas Artes, teve inserção no mercado, nas coleções particulares e nas exposições.

¹¹² SCHMITZ, Cristina. **Papel machê**: buscando seu espaço em Porto Alegre. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

¹¹³ *Ibidem*, p. 58.

Maristela Salvatori¹¹⁴ também escreveu um artigo sobre a produção em gravura de Maria Lúcia Magliani.¹¹⁵ Salvatori discutiu as técnicas e a circulação dessas gravuras e salientou que essas peças não foram amplamente conhecidas na produção da artista. Assim como o desenho e o papel machê, a gravura é uma técnica de menor *status* no circuito. Não obstante, a gravura apresenta uma grande inserção na produção jornalística.

Gabriel Dienstmann¹¹⁶ investigou a atuação da imprensa e do fotojornalismo em Porto Alegre no final da década de 1970, período que marca o processo de abertura da Ditadura Militar. A partir da análise dos jornais *Zero Hora* e *Folha da Manhã* — periódicos que Magliani atuou como ilustradora —, o pesquisador estudou a atuação e importância da imprensa neste processo. Ao analisar o jornal *Folha da Manhã*, Dienstmann mencionou as ilustrações de Magliani¹¹⁷ para o periódico, que tinha como prática um processo de modernização editorial ao apresentar fotografias na capa e ilustrações vinculadas às matérias e anúncios. Além dessas menções, percebe-se a apresentação de algumas ilustrações que, embora não referenciadas, foram feitas por Magliani, conforme demonstra a assinatura.

Figura 13 - Ilustração para o *Jornal Folha da Manhã*. 22/04/1979.

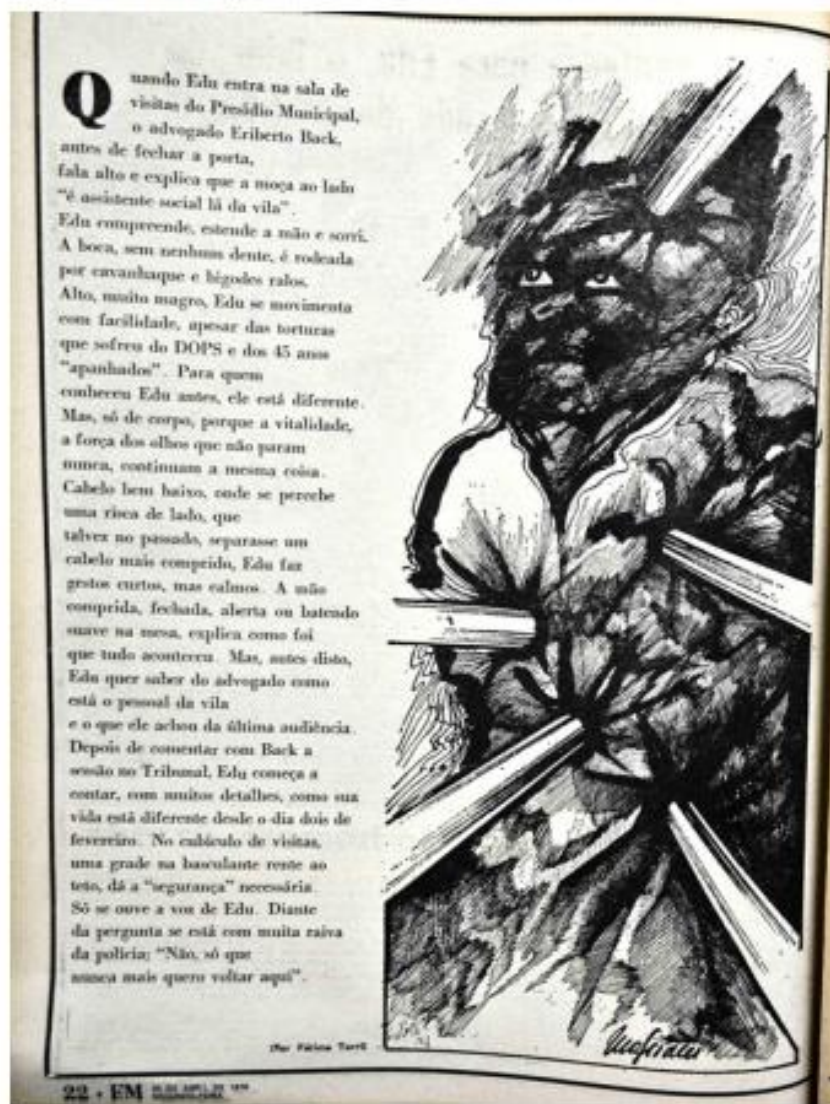
¹¹⁴ SALVATORI, Maristela. Idioma-imagem na gravura de Magliani. In: **Revista Gama**, Estudos Artísticos, Lisboa, v. 7, n. 13, jan.–jun. 2019, p. 18-28.

¹¹⁵ Além da pintura e da escultura, Magliani praticou a gravura e, especialmente, a xilogravura que aprendeu nos cursos do *Ateliê Livre* em Porto Alegre.

¹¹⁶ DIENSTMANN, Gabriel. **A luta pela democracia em foco**: fotojornalismo e movimentos sociais no Rio Grande do Sul (1977-1979). 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 140.

Figura 78 - FM, 22/04/1979, pp. 22.



Fonte: Museu da Comunicação Social Hipólito José da Costa (MCSHUC).

Fonte: JORNAL FOLHA DA MANHÃ, 22/04/1979. In: DIENSTMANN, Gabriel. **A luta pela democracia em foco**: fotojornalismo e movimentos sociais no Rio Grande do Sul (1977-1979). 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016, p. 268.

Esse documento representa uma das matérias que cobriram uma das chamadas barricadas que consistiram em protestos populares de moradores das periferias de Porto Alegre. Estas manifestações, cuja *práxis* era a obstrução das vias públicas, reivindicavam o acesso à serviços básicos como saneamento e asfaltamento de vias. Em 1970, as barricadas ocorreram em diversos bairros, por exemplo, a Vila Caiu do Céu, Monte Cristo, Vila Tronco, a Vila Nova, Vila Sarandi — na qual Magliani residiu — e Vila Respeito. O movimento contava com lideranças populares e locais, por este motivo foi duramente reprimido pela Ditadura Militar. Na matéria que Magliani ilustra, Edilio Macedo, conhecido como Nego Edu e uma das lideranças das barricadas, foi entrevistado

após ter sido acusado e preso por tráfico de drogas.¹¹⁸ A pressão popular advinda de vários setores sociais possibilitaram que Nego Edu fosse solto meses depois.

Na ilustração, observa-se a representação de um homem negro sendo contido e ferido por barras. Os captores encontram-se localizados fora do espaço da representação e nosso olhar percorre a direção da barra que oprime o peito da figura. A ilustração apresenta um caráter mais referencial e percebe-se que Magliani costumava adotar procedimentos para a construção de narrativas como a exploração de símbolos, metáforas e outros procedimentos que possibilitem o estabelecimento do diálogo com o texto escrito. Os jornais estudados refletem, e guardadas as suas especificidades, um posicionamento engajado e comprometido com as lutas sociais contra o regime ditatorial. E Magliani, como parte da equipe, demarcou seu posicionamento frente as injustiças sociais de forma direta, já que essa é uma das prerrogativas da ilustração como linguagem.

As demais pesquisas nas quais Magliani foi mencionada pertencem a um campo de estudos que remontam a um processo de reestruturação de um pensamento social sobre a presença de mulheres — e suas memórias — na esfera pública. A elaboração teórica sobre os apagamentos das memórias de mulheres na História Social foi acompanhada por diversas lutas que tinham como pauta a inserção feminina no mercado de trabalho, no ensino formal, a ampliação de direitos reprodutivos e paridade nas relações amorosas e contratos matrimoniais.

O desenvolvimento de um pensamento social sobre a prática de exclusão de mulheres ocorreu em conjunto com as reivindicações desses grupos, tendo feito parte da formação e atuação de mulheres que passaram a ocupar os quadros docentes de Universidades e, desse modo, viabilizar a produção de pesquisas norteadas por essas premissas. No campo das Artes, o artigo de Linda Nochlin¹¹⁹ é a pedra de toque dos estudos que se inserem no campo da crítica feminista. Ao lançar a pergunta sobre a pressuposta inexistência de grandes artistas mulheres, Nochlin desvela um processo sistemático de apagamento de memórias e trajetórias artísticas desses sujeitos sociais que foi viabilizado, ao longo do tempo, por operações discursivas de deslegitimação de suas produções e práticas institucionais de cerceamento do acesso dessas mulheres aos equipamentos de ensino e circulação de obras.

¹¹⁸ Ibidem, p. 266-267.

¹¹⁹ NOCHLIN, Linda. “Por que não existiram grandes mulheres artistas?” *In*: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (Orgs). **Histórias da sexualidade**: antologia. São Paulo, MASP, 2017, p. 16-37.

A reflexão sobre esse processo se desdobrou em diversos tipos de estudo, estes desenvolvidos em uma perspectiva interdisciplinar e em várias áreas das ciências humanas. A ausência de mulheres começou a ser auscultada nos arquivos institucionais, nos acervos de museus, nas dinâmicas de poder que estruturam as parcerias artísticas e na historiografia da arte. A pesquisa das trajetórias das artistas mulheres, neste recorte considera-se como os discursos da crítica, das curadorias e instituições de legitimação se relacionam com a produção e a recepção dessas obras. Essas questões e antecedentes permeiam uma série de estudos de trajetórias artísticas de mulheres, professoras e pesquisadoras cujas histórias de vida se cruzaram com a de Magliani.

2.3 Magliani: um ponto de convergência de trajetórias artísticas

Mélodi Dall’Agnese Perin Franquine Ferrari¹²⁰, ao estudar a trajetória da professora e artista Maria Christina Balbão, mencionou Magliani em dois momentos de sua pesquisa. Ao discutir a trajetória de Christina Balbão e o projeto estético, pedagógico e político que ela construiu com Ado Malagoli, Ferrari destacou a importância dos dois professores para a geração de artistas que se formaram durante os anos 1950 e 1960. Entre os nomes elencados, encontra-se o de Magliani. A segunda menção foi constatada ao longo da entrevista cedida pelo artista Luiz Gonzaga que ao rememorar a atuação de Balbão, como professora, afirmou que esta ajudou muito os alunos, inclusive Magliani. Tanto Balbão quanto Malagoli exerceram cargos importantes em instituições artísticas, como o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) e nas Universidades. As atuações e parcerias constituídas por ambos se estabeleceram no sentido de formar artistas e fomentar equipamentos culturais que viabilizassem a circulação e fruição das obras.

Tatiani Iung Silva¹²¹ também empreendeu um estudo de trajetória das artistas Alice Soares e Alice Brueggemann que, assim como Christina Balbão, são consideradas as primeiras a acessarem a profissionalização artística no Rio Grande do Sul e mantiveram, juntas, um ateliê. Após a morte delas, toda a documentação, objetos pessoais e móveis foram doadas para diversas instituições artísticas e de memória. Parte desta

¹²⁰ FERRARI, Mélodi Dall’Agnese Perin Franquine. **A trajetória de Christina Balbão (1917-2007)**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

¹²¹ SILVA, Tatiane Iung. **O ateliê das Alices: percursos de memória**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

documentação encontra-se alocada no *Arquivo Histórico do Instituto de Artes* da UFRGS, sinalizando a continuidade da empreitada de catalogação e pesquisa do sistema artístico e dos artistas do Sul.

Silva (2019) mencionou uma exposição organizada por Alice Brueggemann e Cléo Machado Fabrício que ocorreu na Assembleia Legislativa de Porto Alegre, em 1976. A exposição foi parte do calendário de comemoração do *Congresso Feminino do Clube das Mães* e reuniu apenas artistas mulheres. Magliani foi uma das artistas participantes da mostra. As demais menções fornecem pistas sobre as obras de Magliani que compõem o acervo da Universidade e refletem acerca da relação entre a memória de artistas mulheres e a institucionalização de seus arquivos.

O recorte da mostra apontou tanto para uma elaboração de pautas vinculadas ao feminismo, que guarda suas especificidades históricas, quanto para capilarização da circulação de bens artísticos, indicando o desenvolvimento de um público e a descentralização dos agentes promotores de exposições. A formação de um público heterogêneo composto tanto por estudantes de arte como por grupos que não cultivavam o hábito de fruir a Arte Contemporânea encontrava-se em curso entre as décadas mencionadas. Esta iniciativa foi ocasionada pela articulação de agentes culturais, museus e galerias que uniam recursos privados e públicos para criar outras estratégias de circulação de bens artísticos.

Além da exposição organizada pelo Congresso Feminino do Clube das Mães, as exposições coletivas de Arte Contemporânea — das quais Magliani participou — incorporadas a eventos como a *Festa Nacional do Vinho* (Fenavinho), em Bento Gonçalves (RS) e o *XL Panorama de Arte*, em Caxias do Sul (RS). A festa que nasceu da necessidade de solucionar a crise dos vinicultores da cidade, transformou-se em um evento que atraiu a atenção nacional, movimentando o turismo local e se tornando uma nova fonte de renda para os diversos setores comerciais da cidade. Diante do sucesso, ainda nas primeiras cinco edições da festa, vinicultores se associaram a agentes culturais e ofereceram uma programação cada vez mais diversificada que contava com uma programação de teatro, música e Arte Contemporânea. A incorporação das artes de modo geral a estes eventos estava ligada à articulação de produtores culturais, empresários, espaços universitários, museus, secretarias de cultura e galerias com vistas a promover a arte e cultura produzidas no Sul do país e assegurar sua circulação. A estratégia pretendia aumentar o valor de mercado das obras e estruturar políticas de formação de um público para a Arte Contemporânea.

Nesse sentido, o XL Panorama de Arte de Caxias do Sul também é um caso emblemático. Nesta edição, articulavam-se a *Universidade de Caxias do Sul*, a *Galeria de Arte de Caxias do Sul*, vinculada ao Instituto de Artes da mesma Universidade, e o *Atelier Livre* que, à época, era um importante espaço de educação não formal de artistas. O evento teve um caráter formativo tanto para o público quanto para jovens artistas. Em horários específicos, os artistas da mostra estavam disponíveis, na galeria, para conversar com o público sobre arte e a carreira artística. O texto sinalizava um mapeamento prévio dos interesses do público em potencial da mostra feito pelas instituições envolvidas, fornecendo pistas para vislumbrar a capilaridade de uma rede de produção, fruição e distribuição de bens artísticos cada vez mais consolidada, o que também foi reforçado pela exposição de artistas mulheres da qual Magliani participou em 1979.

A pesquisa desenvolvida por Viviane Gil Araújo¹²² também se insere no campo de investigação da memória de artistas mulheres. Ao estudar a trajetória da artista Karin Lambredtch, Araújo mencionou a 18^o Bienal Internacional de São Paulo, na qual Karin Lambredtch expôs seus trabalhos na mostra *Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades*¹²³. Em nota de rodapé, a autora enumerou os artistas participantes da mostra e, assim, citou o nome de Magliani.

Aos estudos aqui apresentados somam-se pesquisas vinculadas às questões raciais, configurando um campo de investigação interdisciplinar que remonta outras lutas sociais. Tais lutas têm um histórico de tão longa duração quanto sua fortuna crítica e dentre suas pautas e temas de produção de conhecimento estão o acesso à educação e à reflexão sobre a presença da população negra na história e na cultura brasileira. Petrônio Domingues¹²⁴, no artigo que discute as relações entre a Frente Negra Brasileira e a educação, salientou como o acesso a este direito atualizou os sentidos de liberdade para a população negra na década de 1930:

¹²² ARAÚJO, Viviane Gil. **Corpos e memórias na obra de Karin Lambredtch**. 2014. Relatório de Qualificação (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

¹²³ A menção à participação de Magliani na referida mostra também é feita por SOUZA, Tálisson Melo de. **18^o e 19^o Bienais de São Paulo: curadoria entre prática e debate no Brasil**. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2005. Neste trabalho, o nome de Magliani consta na ficha catalográfica dos artistas que participaram da mostra e não faz parte da análise que está centrada na investigação da trajetória de Sheila Leirner, curadora da mostra mencionada, e nas relações entre seu percurso e o processo inserção da figura do curador no sistema artístico, as transformações na criação de políticas públicas para as áreas de arte e cultura e o papel das instituições culturais ao longo do processo de abertura política durante a Ditadura Militar.

¹²⁴ DOMINGUES, Petrônio. Um “templo de luz”: Frente Negra Brasileira (1931-1937) e a questão da educação. In: **Revista Brasileira de Educação**, São Paulo, v. 13, n. 39, 2008, p. 517-534.

O que significava ser livre para a população afrodescendente em diáspora no Brasil? Ter autodeterminação; ser dona de seu próprio destino. E ser cidadão, em um contexto no qual vicejavam os ideários do racismo científico (como darwinismo social, determinismo evolucionista, arianismo, eugenia) e as teorias do branqueamento da nação? [...] Para a população negra, nesse contexto deveras adverso, ser cidadão significava ter direitos iguais — e não ser vista como inferior. Porém, diante da inclusão marginal e das práticas de discriminação racial e tratamento diferenciado em relação à população branca, a cidadania plena continuava sendo um sonho. 2 Para transformá-lo em realidade, um grupo das ‘pessoas de cor’ logo percebeu que era necessário unir-se e lutar coletivamente, por meio de reivindicações e projetos, pela conquista de respeito, reconhecimento, dignidade, empoderamento, participação política, emprego, educação, terra. Dessas bandeiras de luta, uma das prioritárias foi a da defesa da educação.¹²⁵

Assim como a Frente Negra Brasileira, diversas organizações políticas da sociedade civil constataram que a necessidade de atuar em rede para lutar pelo devir da universalização de direitos sociais para a população negra e criar estratégias para que as gerações daquele momento pudessem alcançar o letramento, contar com redes de apoio e solidariedade, construir os próprios circuitos de debate, criação, valorização das culturas e histórias negras.

Domingues nos comunicou sobre diversas iniciativas voltadas para assegurar a escolarização da população negra ao longo das primeiras décadas do século XX¹²⁶ e interpretou estas iniciativas como “uma resposta da população negra à discriminação racial que vicejava na rede de ensino”¹²⁷, já que “escolas que dificultavam e outras que simplesmente vetavam a matrícula de negros”¹²⁸. Nesse sentido, o autor, professor e ativista mencionou um caso emblemático divulgado pelo jornal “O Progresso”. A notícia relatava o indeferimento da matrícula de uma filha adotiva do ator Procópio Ferreira, pelo Colégio Sion:

Em 1929, o jornal Progresso noticiava que o Colégio Sion recusou a matrícula da filha adotiva do ‘ilustre’ ator Procópio Ferreira. Quando sua esposa, a mãe da criança, argumentara que tinha condições financeiras para pagar a mensalidade, a superiora do estabelecimento de ensino teria respondido: ‘Não é nesse ponto, apenas, que se tornam rigorosos os nossos estatutos. Também não recebemos pessoas de cor, embora oriundas de família de sociedade’ (Progresso, 24 mar. 1929, p. 2). Esse episódio demonstra como algumas escolas inscreviam nos

¹²⁵ Ibidem, p. 517-518.

¹²⁶ Ibidem, p. 520.

¹²⁷ Ibidem, p. 519.

¹²⁸ Ibidem, p. 519.

estatutos a proibição da matrícula de ‘pessoas de cor’, independentemente de sua classe social.¹²⁹

O racismo científico operou em diversas frentes sociais e estruturou as políticas de Estado que visavam o alijamento sistemático da população negra do tecido social, além de engendrar as resistências dos movimentos negros urbanos e dos negros em movimento. Foram nesses espaços e pelas mãos desses atores sociais que se forjaram políticas de ensino inovadoras, inspiradas na solidariedade e nas expertises das redes que as compunham:

Já a Sociedade Beneficente Amigos da Pátria era a responsável pela escola Progresso e Aurora. Aberta no dia 13 de maio de 1908, era dirigida por Salvador Luís de Paula, um negro ex-ativista do movimento abolicionista. Em 1919, a Progresso e Aurora também abriu classes mistas, uma raridade para a época. Essa foi a escola de negros de maior longevidade na cidade de São Paulo. O jornal Progresso estimava que ela tenha atendido ‘mil e tantas pessoas’ durante todo o período de existência.¹³⁰

As escolas da Frente Negra diferem-se dos colégios vinculados às colônias de imigrantes e de muitos institutos privados, pois acolhiam alunos brancos e negros, radicalizando a aplicação de uma das premissas que nortearam a criação de tais instituições: a de que a educação estava intimamente associada ao exercício da cidadania. Estas organizações que atuavam em conjunto com a chamada *Imprensa Negra* e as sociedades negras que promoviam bailes e eventos esportivos, mostrando-se atentas às agendas e currículos das escolas privadas e públicas, teceram diversas críticas ao apagamento da história da população negra e ao tratamento discricionário dispensado por agentes escolares ao alunado negro:

Em diversos momentos, as lideranças frentenegrinas reprovaram a maneira enviesada e/ou preconceituosa com que os autores de livros enfocavam a história do negro e de sua participação na formação do Brasil. Alertavam para as repercussões negativas que tal modelo de história poderia ‘exercer no aluno negro, ao transmitirem uma imagem de fracasso, uma imagem que contribuía para diminuí-lo e não para elevá-lo, como deveria ser a função da escola’ (Pinto, 1993, p. 252). É interessante notar que a reprovação não ficou somente no plano da denúncia retórica. As lideranças frentenegrinas procuraram esboçar — ainda que por um prisma mítico e esquemático — uma nova abordagem para a história do negro. Alguns fatos da história do Brasil Colônia (como a ‘heróica’ expulsão dos holandeses do Nordeste brasileiro e a ‘epopeia’ do Quilombo dos Palmares) eram freqüentemente rememorados; a intenção era comprovar a participação decisiva do elemento negro no berço da ‘civilização’ brasileira.¹³¹

¹²⁹ Ibidem, p. 519.

¹³⁰ Ibidem, p. 520.

¹³¹ Ibidem, p. 528.

A atuação ampla e organizada desses agentes sociais demonstra uma preocupação com o acesso ao ensino pela população negra e as ações e iniciativas promovidas no sentido de tornar esse projeto possível. Ainda, percebe-se a evidência do amplo espectro de lutas que culminam, em 2003, na aprovação da Lei 10.639 que prevê a obrigatoriedade do ensino de história e cultura africana e afro-brasileira em todos os níveis de ensino. A comissão relatora desta lei que elaborou o parecer de sua aplicação, teve como destaque a participação da professora, pesquisadora e ativista Petronilha Beatriz Gonçalves da Silva que foi indicada pelo movimento negro à *Câmara de Educação Superior do Conselho Nacional de Educação*.

O marco legal que inaugura a constitucionalidade da inserção de conteúdos sobre a população negra em todos os níveis de ensino é, portanto, produto das articulações de movimentos negros em diversas frentes ao longo do tempo, conforme assinalam os exemplos pontuais apresentados com base na pesquisa de Petrônio Domingues e nos dados contextuais de promulgação da lei que contam com a participação do movimento negro e indicação de Silva. Analogamente, é de um processo de luta dos movimentos negros que advém o marco legal da lei de cotas raciais e das mudanças epistemológicas decorrentes da constitucionalidade dessa modalidade de ingresso nas instituições de ensino superior.

Em alguma medida, as questões elaboradas pelos movimentos negros em diversas regiões do país ao longo do século XX que estão em jogo no agradecimento de Izis Abreu¹³² que, em seu trabalho de conclusão de curso, estudou a trajetória do artista negro Otacílio Camilo:

Meu sonho dourado de adolescente era estudar na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Entretanto, para mim, assim como para milhares de jovens negros, pobres e de periferia, esse não era um sonho muito viável. O destino mais comum para a maioria de nós era o subemprego e/ou a maternidade/paternidade precoce. Mas, apesar de engrossar os números das estatísticas, tinha a certeza de que podia ser senhora do meu destino e, por isso, nunca desisti de sonhar. Graças aos meus esforços, conquistei a oportunidade de realizar meu sonho. Porém, é meu dever agradecer ao governo do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que, por meio das políticas afirmativas e de inclusão, possibilitou que milhões de jovens de baixa renda e jovens negros tivessem, pela primeira vez na história do Brasil, amplo acesso à universidade. Apesar de rumos que tomaram a política em nosso país, nunca me esquecerei daquele dia, no ano de 2003, quando o presidente Lula tomou posse;

¹³² ABREU, Izis. **Otacílio Camilo (1959-1989): Estética da rebeldia**. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

em que, entre lágrimas de felicidade, cresceu em mim a esperança de que um novo tempo se iniciava ali. Naquele momento, então com 23 anos, meu filho com 3, trabalhando como caixa operadora em um supermercado de bairro, estava, após duas tentativas de ingresso na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com meu sonho em espera. Como os de tantos Severinos do Nordeste do nosso país, meus sonhos resultam da teimosia. Foi dessa forma, por pura teimosia, que em 2006 ingressei no curso de Design de Moda da FEEVALE, por meio do Programa Universidade para Todos (PROUNI), e, em 2010, ingressei no curso de História da Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), por meio da política de cotas para negros (com muito orgulho).¹³³

A teimosia desta pesquisadora referencia as estratégias que toda pessoa negra precisa construir para salvar seu corpo e subjetividade das violências perpetradas pelo racismo estrutural e a subcidadania impingida por ele à população negra. A luta pela universalização da cidadania, que é travada por movimentos negros e negros em movimento, tem na promulgação da lei de cotas mais uma vitória. Por meio dela, muitos jovens negros seguem construindo vias de enfrentamento de aspectos simbólicos e materiais do racismo e, ao ingressarem nas Universidades, participam de um processo mais amplo de reformulação dos temas e epistemologias:

Segundo Santos (1996), todo projeto emancipatório está baseado em um perfil epistemológico que abriga um conflito. O conflito é visto, aqui, ocupando o centro de toda experiência pedagógica emancipatória. Segundo ele, o conflito serve, antes de mais nada, para tornar vulnerável e desestabilizar os modelos epistemológicos dominantes e para olhar o passado através do sofrimento humano, que, por via deles e da iniciativa humana a eles referida, foi indesculpavelmente causado. Esse olhar produzirá imagens desestabilizadoras, susceptíveis de desenvolver nos estudantes e nos professores a capacidade de espanto e de indignação e uma postura de inconformismo, as quais são necessárias para olhar com empenho os modelos dominados ou emergentes por meio dos quais é possível aprender um novo tipo de relacionamento entre saberes e, portanto, entre pessoas e entre grupos sociais. Poderá emergir daí um relacionamento mais igualitário, mais justo, que nos faça apreender o mundo de forma edificante, emancipatória e multicultural.¹³⁴

Assim, essa experiência social de acesso ao ensino superior engendra saberes ainda não mapeados que se espriam pelos corredores das Universidades, nos eventos acadêmicos, nos novos laços e parcerias formados ao longo da vida universitária e, de forma mais visível, nos trabalhos acadêmicos. Dessa experiência nasce a pesquisa da trajetória de Otacílio Camilo, na qual Izis Abreu investigou a relação do artista com o

¹³³ Ibidem, s/p.

¹³⁴ GOMES, Nilma Lino. O movimento negro no Brasil: ausências, emergências e a produção de saberes. In: **Revista Política e Sociedade**, São Carlos, v. 10, n. 18, 2011, p. 139.

sistema artístico, remontando sua formação feita a partir de cursos e oficinas do Ateliê Livre, em Porto Alegre. A autora analisou aspectos formais da produção do artista e relaciona-os com seu itinerário errático pelas cidades brasileiras.

O nome de Magliani apareceu durante uma entrevista com o artista Wilson Cavalcanti, na qual ele discorreu sobre a primeira exposição, bastante tardia, de seus trabalhos em uma galeria. Ao narrar as dificuldades de promover uma exposição naquele espaço, sobretudo pelos altos custos, declarou que “[...] não [vai] nem citar a Magliani porque ela comeu o pão que o diabo amassou e se sujeitava a tudo em busca daquilo”¹³⁵. A declaração de Wilson Cavalcanti, que iniciou sua carreira em 1969 e teve sua primeira exposição em uma galeria em 2016, forneceu pistas para refletir sobre as dificuldades de inserção de artistas no mercado e sobre a situação socioeconômica de Magliani a partir dos anos 1980.

A maior parte dos estudos apresentados até aqui oferecem alguns indícios para refletir sobre a trajetória de Magliani. Grande parte deles, cita a artista em notas de rodapé ou faz menções sumárias dos participantes de determinada mostra. Em que pese a exiguidade das informações apresentadas, desvela-se o modo como a história de Magliani está intimamente associada com a história de diversos processos de profissionalização do campo artístico. Curiosamente, a importância que todos os estudos que a mencionam atribuem-lhe, embora seja uma constante, é inversamente proporcional ao espaço de reflexão a ela dedicado.

2.4 Raça e gênero como operadores da análise de trajetórias

Observa-se que esta situação é alterada com os trabalhos abordados a seguir. O primeiro deles é a monografia de Luanda Dalmazó¹³⁶ sobre a trajetória de Maria Lúcia Magliani. A autora realizou uma análise que abrangeu um grande escopo temporal da produção da artista, entre 1960 e 2000. Para tanto, recorreu à principal e mais completa fonte que temos sobre o trabalho da artista: o catálogo da primeira exposição póstuma de Magliani. Além deste material, a autora fez um levantamento de matérias jornalísticas,

¹³⁵ ABREU, Izis. **Otacílio Camilo (1959-1989): Estética da rebeldia**. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016, p. 203.

¹³⁶ DALMAZO, Luanda. **Maria Lúcia Magliani: uma trajetória possível**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

mapeou a correspondência ativa de Magliani para Caio Fernando Abreu¹³⁷, disponível no arquivo “Delfos” pertencente à *Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul* (PUCRS), e entrevistou amigos e colegas de trabalho de Magliani.

Luanda Dalmazo optou pela organização cronológica do trabalho de Magliani, apresentando o desenvolvimento de sua produção por décadas, analisando aspectos estilísticos, formais, uso de materiais e linguagens que Magliani explorou. Também abordou temas incontornáveis na trajetória da artista como a questão do feminismo e da negritude em seu trabalho. No que diz respeito a estes aspectos, a autora coadunou o próprio discurso que Magliani fez de si, diante dos recorrentes questionamentos acerca de seus pertencimentos:

Costumo ignorar as fronteiras, elas não se formam na minha cabeça e não empresto um significado especial a este ou àquele bairro, cidade, país, minha pátria é ter nascido. Sei pouco demais sobre o planeta para afirmar que pertenço a ele. Sou natural de todas as estrelas que posso ver e minha curiosidade é conhecer o outro lado delas. Ter começado a andar em Pelotas, a ler na Floresta, pintar no Sarandí, dançar nos Moinhos de Vento, expor no Menino Deus, me apaixonar na rua da Praia não são determinantes, tudo poderia ter acontecido em qualquer outro lugar. Me decepcionar na rua Coronel Vicente ou na avenida São João dói do mesmo jeito. O lugar sou eu em qualquer parte, é em mim que as coisas acontecem ou esquecem de acontecer.¹³⁸

¹³⁷ CARDOSO, Ana Maria. **Sonho e transgressão em Caio Fernando Abreu**: o entrelugar das cartas e contos. 2007. Qualificação de Doutorado (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. MARQUES, Marcia Cristina Roque Corrêa. **Epifanias compartilhadas**: o diálogo entre Caio Fernando Abreu e seus leitores através das crônicas. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. CHAPLIN, Letícia da Costa. **De ausências e distâncias te construo**: a poesia de Caio Fernando Abreu. 2010. Qualificação de Doutorado (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. BORGES, Fernanda. **Da película à narrativa**: reflexos do cinema na obra de Caio Fernando Abreu. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. CUNHA, Flávia Travassos. **Caio em ZH**: uma investigação sobre o fazer jornalístico do escritor. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. QUEIROZ, Ellen Teresinha Silva. **A viagem em busca do outro e o encontro de si em “On the road”, de Jack Kerouac e “Onde andaré Dulce Veiga?”, de Caio Fernando Abreu**. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. SILVA, Ana Paula da. **A desconstrução do romance policial em “Onde andaré Dulce Veiga?”, de Caio Fernando Abreu**. 2009. Trabalho parcial de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Nestes trabalhos, a correspondência ativa de Caio Fernando Abreu para Magliani foi analisada pelos pesquisadores elencados. De modo geral, os temas abordados consistem na questão de Abreu ser soropositivo, o pedido feito pelo escritor de basear a personagem Lídia de sua obra “Onde andaré Dulce Veiga?” em Magliani e o fato de os dois terem trabalhado juntos na redação do jornal *Zero Hora*. A citação sumária a esses trabalhos decorre do fato de que a maior parte dessas temáticas já terem sido abordadas a partir de outras obras analisadas.

¹³⁸ MAGLIANI, Maria Lídia. Meu idioma é a imagem. [Entrevista, s/p.]. In: ROSA, Renato. **Magliani**: a solidão do corpo. Porto Alegre: Pinacoteca Aldo Locatelli, 2013.

Esta foi a resposta da artista à João Carlos Tiburski, quando interrogada sobre como havia sido iniciar a carreira pintando no Bairro do Sarandi. O bairro, o mesmo das barricadas que reivindicavam melhorias infraestruturais, formado por um extrato social majoritariamente negro, como a artista e sua família, e empobrecido, Magliani respondeu que as reverberações deste território em seu trabalho eram as mesmas que qualquer outro espaço teria. Nesse sentido, Cristian Jobi Salaini¹³⁹ interpretou a recusa de Magliani em ser classificada como pintora negra¹⁴⁰, o que pode ser um índice de não reconhecimento de si e de sua proposta artística engajada nas discussões de temáticas negras. A menção foi feita como justificativa para o estabelecimento do recorte da pesquisa que se dedicou a investigar a trajetória de artistas negros consagrados que “[...] de alguma forma, se reconhecem e/ou são reconhecidos enquanto artistas com propostas engajadas à temática negra e, por extensão, constituem espaços de congregação étnica.”¹⁴¹

Ter uma proposta engajada em temáticas negras, bem como os demais atributos implicados na produção de uma arte afro-brasileira são questões, ainda, em franca disputa e construção. A arte afro-brasileira acumula uma fortuna crítica permeada por dissensos e diferentes propostas de categorização. Conquanto, as diferentes propostas — que elucidam projetos éticos e estéticos em suas formulações — contam com uma vasta materialização em exposições, formulações críticas e são marcos delas as exposições: *A mão afro-brasileira*¹⁴² que ocorreu em 1988 e *A nova mão afro-brasileira*, de 2014. As duas mostras coletivas exibiram obras de Maria Lúcia Magliani.

No caso dos parâmetros que nortearam a seleção de artistas para a mostra “A mão afro-brasileira”, Menezes recupera que:

¹³⁹ SALAINI, Cristian Jobi. “**O negro no campo artístico**”: uma possibilidade analítica de espaços de solidariedade étnica em Porto Alegre/RS. In: SILVA, Gilberto Ferreira da; SANTOS, José Antônio dos; CARNEIRO, Luiz Carlos Cunha (Orgs.) **RS negro** [recurso eletrônico]: cartografias sobre a produção do conhecimento. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009, p. 148-164. Disponível em: <https://www.unilasalle.edu.br/uploads/files/a14860251dc3561a.20181029165158.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2021.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 150.

¹⁴¹ Ibidem, p. 150.

¹⁴² A participação de Magliani nas mostras *A Mão Afro-brasileira* e *A Nova Mão Afro-Brasileira* foi mencionada por: MENEZES NETO, Hélio Santos. **Entre o visível e o oculto**: a construção do conceito de arte afro-brasileira. 2018. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 87. MATTOS, Nelma Cristina Silva Barbosa de. **Identidades nas artes visuais contemporâneas**: elaboração de uma possível leitura da trajetória de Ayrson Heráclito, artista visual afro-brasileiro. 2016. Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016, p. 255. OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. **Arte visual afro-brasileira: legitimação e circulação**. In: MELLO, P. C. (Org.) **O dogmático mercado de arte**: uma crítica contemporânea em desenvolvimento. São Paulo: Clube Hebraica, 2018, p. 8. A pesquisadora Alecsandra Matias de Oliveira mencionou Magliani apenas na primeira mostra e destaca que “A Nova Mão Afro-Brasileira” foi dedicada aos jovens artistas. No entanto, Magliani teve uma sala especial nesta edição da mostra, na qual participou como artista homenageada e contou com seis páginas do catálogo dedicadas aos seus trabalhos.

A mostra de Emanuel Araújo e Carlos Moura, a seu turno, tinha por enfoque tomar a autoria negra no Brasil como guia expositivo. Tratava-se de ‘exibir como negro quem negro foi’, como sintetizou o historiador Joel Rufino em seu ‘Prefácio’ à primeira edição de *A mão afro-brasileira - significado da contribuição artística e histórica* (1988) [...]. Além dos objetos feitos por mãos afro-brasileiras, o que ali se expunha eram seus produtores, realçando a ‘participação do homem negro e mestiço na formação da cultura nacional’ (ib. 1988, p. 9), fossem suas obras alusivas à África ou não, quer nos signos ou na forma. Estava lançando um programa expositivo duradouro de visibilidade e inclusão de artistas negros na pálida história da arte brasileira, afinado a um movimento internacional, à época ainda incipiente, de revisão de modos marcadamente masculinos, europeizados e coloniais de se contar a história (Bhabha, 1998, Butler, 2003, Hall, 2013, McClintock, 2010) — inclusive e, talvez, especialmente, a da arte.¹⁴³

Assim, a perspectiva da primeira edição de *A mão afro-brasileira* partiu do pressuposto do apagamento histórico sistemático da produção e das memórias de artistas negros que encontra-se no cerne da constituição de um cânone marcadamente branco, masculino e calcado em matrizes europeias. A exposição, nesse sentido, produziu um deslocamento da estética para a ascendência e ao fazê-lo situou o debate no processo de exclusão, efetuado pela condição racial de seus produtores e não pelo caráter da sua produção. Ao questionar o cânone nesses termos, observa-se que a exposição proporcionou uma discussão sobre o racismo como estrutura de exclusão que opera no sistema artístico e propôs uma estratégia para dar visibilidade aos artistas negros, independente do repertório estético que eles mobilizem.

A pesquisadora Talita Trizoli¹⁴⁴ estudou, em sua tese de doutorado, a produção de 30 artistas mulheres e brasileiras entre os anos 1960 e 1970. O recorte temporal decorre do seu interesse em analisar as relações entre as produções destas artistas e os pressupostos estéticos e teóricos formulados pelo feminismo da segunda onda, cujos quais abriram precedente para uma ampla pesquisa estética acerca das questões do corpo e da identidade. Entre os trabalhos das artistas analisadas, está o de Magliani. Trizoli, ao tratar das imbricações entre raça, gênero e produção na obra de Maria Lídia Magliani, observa:

Natural de Pelotas- RS, e falecida no Rio de Janeiro, Magliani detêm o posto de primeira mulher negra graduada em Artes Plásticas pelo IA-UFRGS, no ano de 1967. Tal fator adquire importância na trajetória da artista, oriunda de uma família predominantemente negra e de classe social economicamente baixa, por se tratar de um local de vivência e

¹⁴³ MENEZES NETO, Hélio Santos. **Entre o visível e o oculto**: a construção do conceito de arte afro-brasileira. 2018. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 141.

¹⁴⁴ TRIZOLI, Talita. **Atravessamentos feministas**: um panorama das mulheres artistas no Brasil nos anos 60/70. 2018. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

formação profissional, conhecido pela predominância do enaltecimento das imigrações europeias como mitos fundadores da cultura do estado, o que implica um processo de invisibilização e interdição social para a população de origem africana e indígena.

É vital levar em consideração essa contingência racial da artista como aspecto de intenso atravessamento e interferência na sua trajetória profissional, do mesmo modo que ao longo da tese intenciona-se salientar a relevância da experiência de gênero na produção artística de mulheres — tratam-se de condições indicadoras dos acessos, restrições e mesmo escolhas formais que são preponderantes nos processos de subjetivização e que, conseqüentemente, são condicionais às manifestações poéticas plásticas.¹⁴⁵

De modo geral, os estudos aqui apresentados partem da premissa de que os silêncios da historiografia sobre a trajetória e importância de artistas negros se encarregam por meio da pesquisa de oferecer subsídio para preencher essas lacunas e interrogar os mecanismos sociais, políticos e históricos que operam essas seleções. Ao partir das categorias socio-históricas de raça e gênero, as pesquisas reabilizam suas construções para o campo da cultura e desvelam a historicidade das opressões perpetradas. Amina Mama¹⁴⁶, ao discutir os aspectos éticos implicados no ato de estudar África, deflagra uma especificidade deste pesquisador que também pode ser verificada nos grupos que se dedicam a estudar africanos na Diáspora e seus descendentes:

Nesse capítulo não me deterei no trabalho dos africanistas, antes me debruçarei sobre o modo como as preocupações de ordem ética têm sido tratadas por uma pesquisa acadêmica que, no que aos estudos africanos diz respeito, se insere numa nova tradição intelectual de tradição predominantemente progressista. Não é uma tradição que se possa definir em termos de trabalho acadêmico convencional, preso a delimitações disciplinares. Pelo contrário, descrevê-la-ia como sendo uma tradição crítica, assente numa ética de liberdade. Trata-se, de facto de uma pesquisa acadêmica que a si própria se vê como parte integrante da luta pela liberdade, e que responde, não perante esta ou aquelas instituições, regime, classe ou sexo, mas perante a imaginação, as aspirações, os interesses da gente comum. É uma tradição a que alguns chamarão radical, uma vez que procura ser social e politicamente responsável numa acepção que não é, propriamente, neutra ou liberal.¹⁴⁷

As pesquisas desenvolvidas a partir da questão racial que se alçam à investigação no campo da cultura e da estética estão comprometidas com uma ética que, a seu turno, atualizam a liberdade como um valor. Frequentemente, esta produção textual é desenvolvida em conjunto com ações práticas como as que foram brevemente retomadas

¹⁴⁵ Ibidem, p. 154.

¹⁴⁶ MAMA, Amina. Será ético estudar África? Considerações preliminares sobre pesquisa acadêmica e liberdade. In: SOUSA, Boaventura; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Editora Cortez, 2010.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 603.

nas experiências da Frente Negra Brasileira. No tocante a nossa artista, Magliani, essas pesquisas também criam ferramentas de construção de memória, fruição estética e repertório sobre a presença de artistas negros na História da Arte brasileira no campo da educação. Desse modo, tanto a obra quanto a história da artista se convertem em disparadores para um processo pedagógico de pesquisa e ensino sobre a presença de artistas afrodescendentes na história do Brasil.

2.5 Educar por imagens

Nessa senda, Gregory da Silva Baltazar¹⁴⁸ discutiu as interfaces entre feminismo e artes visuais com a finalidade de propor uma outra forma de travar relações com as imagens no campo da educação. Partindo da premissa de que o modo como as imagens são trabalhadas na educação as converteu em um instrumento de uma normatização de corpos, Baltazar propôs uma reflexão acerca das imagens como uma ferramenta para promover uma educação ética do olhar. Para tanto, o autor engendrou uma análise dos trabalhos de Yasumasa Morimura, Judy Chicago e Maria Lúcia Magliani com a finalidade de desvelar nos mesmos o potencial de lastrear uma investigação sobre como os corpos e gêneros eram percebidos e de que maneira os corpos femininos ensejavam a recriação ética das subjetividades.

A pesquisadora Maria Paula Magalhães Silva¹⁴⁹ propôs uma reflexão acerca do espaço de representação das mulheres artistas nos livros didáticos. Para tanto, ela analisou quatro livros didáticos aprovados pelo *Programa Nacional do Livro e do Material Didático* (PNLD). Silva revisou a bibliografia que crítica a hegemonia racial e de gênero reiterada pelo cânone artístico para, a partir dela, identificar a exclusão e construir ferramentas que possam mitigar esses apagamentos. Em sua pesquisa, Magliani apareceu como um exemplo de trajetória ausente na historiografia da arte brasileira recente.

Também no campo do ensino, Zaíra Brum Mendes¹⁵⁰ redigiu um trabalho que formalizou experiências pedagógicas construídas na sala de aula com base nas culturas

¹⁴⁸ BALTAZAR, Gregory da Silva. **Corpos que ardem**: ética e feminismos nas artes visuais. 2018. Relatório de Qualificação (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

¹⁴⁹ SILVA, Maria Paula Magalhães. **Qual o espaço de representação das mulheres nos livros didáticos de ensino de arte?** Um olhar em recorte. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

¹⁵⁰ MENDES, Zaíra Brum. **Arte afro**: abordando questões sobre estereótipo e autoestima na educação. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Artes Visuais)- Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: 2013.

africanas, afrodescendentes e suas representações. A pesquisadora utilizou os aportes das artes visuais, discutindo e propondo atividades a partir da observação das obras com os alunos de ensino médio e fundamental. Também recorreu aos discursos produzidos por esses artistas e sobre eles, com a finalidade de discutir raça e representação na sala de aula. Magliani foi uma das artistas apresentada aos alunos. A partir do trabalho e trajetória da artista, a autora discutiu e conceituou raça, produção estética e as diferentes posturas de enfrentamento ao racismo que podem ser verificadas entre pessoas negras.

Eduarda Schuster, Luiza Tavares e Nádía Senna¹⁵¹ também apresentaram um relato de uma experiência pedagógica. O projeto nomeado “As artistas do Sul: experiências lúdicas e educativas” objetiva dar visibilidade à trajetória de artistas de Pelotas e do Sul do país mediante a elaboração de livros paradidáticos voltados ao público infanto-juvenil:

Magliani, Seli Mauricio e Arlinda Nunes são artistas pelotenses que ganharam destaque no cenário das artes em âmbito regional, nacional e internacional, porém pouco comparecem nas bibliografias especializadas e junto aos acervos de arte e ensino da arte. Uma condição que perpassa a trajetória da maioria das mulheres artistas, cujas obras, processos e protagonismos ganham pouca visibilidade. Ultrapassar esse ‘esquecimento’ e romper o ‘silêncio da história’, conforme expressão da pesquisadora Michele Perrot, tem motivado pesquisas no mundo todo, filiadas aos estudos culturais e de gênero, com intuito de resgatar personalidades e narrativas de vida.¹⁵²

A existência desses estudos mostra que o apagamento de sua trajetória é índice de uma invisibilidade sistêmica que atinge majoritariamente corpos marcados pela experiência racial e de gênero contra-hegemônicas. O racismo e a misoginia estruturais, como mecanismos de dominação e subalternização, se incorporam em todas as instâncias das relações forjadas no modo de produção capitalista, produzindo valores materiais e simbólicos, inclusive no sistema artístico. Nesta instância, o valor atribuído ao trabalho, a apreciação da crítica, os meios de circulação e a produção de memórias ainda são partilhados conforme a condição racial e de gênero de seus partícipes.

Tais pesquisas evidenciam, alhures, um esforço coletivo — e de longa duração — ao identificar, analisar e propor alternativas para construir devires nos quais as trajetórias e obras de mulheres e negros, de modo geral, e a de Magliani, de modo específico, sejam consideradas, investigadas e exibidas por outros atores sociais do sistema artístico. Estes

¹⁵¹ SCHUSTER, Eduarda; TAVARES, Luiza; SENNA, Nádía. As artistas do Sul: processos criativos, educativos e feminismos. In: **Revista Seminário de História da Arte**, Pelotas, v. 01, n. 07, 2018.

¹⁵² Ibidem, s/p.

saberes produzidos em espaços legitimados de conhecimento remontam agentes, práticas, repertórios e teorizações que nos precedem e que foram atualizando o sentido da liberdade, dando concretude e materialidade a esta abstração mediante o trabalho de produzir e reproduzir o cotidiano, de construir e partilhar conhecimento. Esses esforços, catalisados pelo marco legal das ações afirmativas e pela legitimação gradual dos estudos de raça e de gênero como categorias-chave de crítica cultural, bem como da Diáspora negra, vão orientando pesquisadores negros, indígenas e brancos nesse processo de abertura de caminhos para outros devires.

As pesquisas circunscritas ao âmbito do ensino e educação artística adensam um movimento de pesquisa que assume o compromisso de dar visibilidade aos artistas de grupos minoritários. Ao produzir sobre Magliani, ressaltando sua identidade etnicorracial e seu pertencimento de gênero, essas pesquisas adensam um movimento de produção de uma memória social sobre a trajetória de Magliani. A memória é também um dos fios condutores do próximo capítulo. Partiremos da produção da primeira exposição póstuma da obra de Maria Lúcia Magliani para tratar de sua rede de afetos.

3. O AFETO COMO FUNDAMENTO DE UM LEGADO ARTÍSTICO

Em maio de 2013, a *Pinacoteca Aldo Locatelli*, localizada em Porto Alegre, realizou a exposição *Magliani: a solidão do corpo*, sendo esta a primeira exposição individual póstuma do trabalho de Maria Lídia Magliani. O catálogo elaborado pela curadoria da exposição pode ser caracterizado como uma das publicações mais completas sobre sua trajetória artística, pois reúne documentos; matérias jornalísticas; telas; a cronologia das premiações; exposições individuais e coletivas da artista, bem como depoimentos de amigos e colegas de trabalho, muitos dos quais estiveram envolvidos na realização da mostra.

A exibição pública da obra de uma artista brasileira e proveniente do Sul do país, em face de sua morte, aponta para a necessidade de uma síntese de sua produção e trajetória. Assim, tal exposição póstuma é indicativa da existência de um processo de absorção institucional de sua obra por um circuito artístico que a precede.

Entretanto, existe ainda outra dimensão analítica que perpassa os bastidores da produção da exposição e se enuncia na esfera pública, constituindo documentos que são registrados no catálogo mencionado, refiro-me aquilo que denomino de “o afeto dos seus pares”.

Todos esses agentes são intermediários importantes no processo de visibilização da artista, pois eles expõem, organizam e documentam suas obras, assim como são importantes para a institucionalização do seu legado. A mostra foi curada por Renato Rosa, *marchand* e amigo de Magliani. Em seu depoimento, Rosa declara que “a presente exposição [...] foi realizada com amor, agradecimento, raiva, pena, indignação, desespero, revolta, senso de justiça, loucura, reconhecimento, misturou-se muitos sentimentos para que esses trabalhos entrassem em cena!!!”.¹⁵³ Na contracapa do catálogo, consta uma fotografia da artista que é parte de um ensaio feito pelo amigo e fotógrafo Luiz Carlos Felizardo que também apresenta um relato descrevendo memórias com Magliani. Do mesmo modo, a artista Teresa Poester, o dramaturgo Ivo Bender e o crítico de arte André Seraffrin dividem histórias e memórias com a artista e ressaltam seu talento. Muitas das telas expostas e registradas no catálogo são de coleções particulares e de amigos, o que ressalta o caráter de tributo desta exposição.

¹⁵³ PINACOTECA ALDO LOCATELLI. **Magliani: A solidão do corpo**. Catálogo de exposição. Porto Alegre: 2013, s/p.

Assim, Julio Castro, artista e amigo de Magliani, com quem ela dividiu seu último ateliê escreveu:

Pintora, Companheira, Andarilha, Parceira, Breve história da Infância. Brinquedos de armar, Acumulações, Pelotas, Tiradentes, Porto Alegre, Rio de Janeiro, A praia, Portas Abertas, Alfabeto, Retratos de ninguém, Gerd Bornheim, Caio Fernando Abreu, Belleville, Paraty, Artesã, Ilustradora, Atriz, Sedutora, Solitária, Aprendiz, Costureira, Cenógrafa, Santa Teresa, São Paulo, Santo Expedito, Todos, Encontros numa esquina, Cartas, Atelier, Rua Paim, Praia do Perú, Leitora, Estofadora, Lúcida, Doce, Verbo, Sagú, Obstinada, Gravadora, Experiência Múltipla, Retratos falados, Magritte, Bacon, Lapa, Mauá, Lumiar, Tecelã, Desenhista, Na madrugada insone, Giorgione, Nina Simone, Paris, Brasília, Bruxelas, Mundaréu, Como o nosso amor, Procura-se, Magliani.¹⁵⁴

O texto formado por um conjunto de substantivos e adjetivos parece falar de Maria Lídia Magliani de um modo íntimo, cifrado para os que não a conhecem. Ao não se organizarem em uma sintaxe, os substantivos vão criando imagens que reunidas evocam lugares, posturas e atributos, propondo um certo percurso da artista. Pintora, gravadora, ilustradora, cenógrafa, costureira e atriz.

A dimensão da migração, dos trânsitos, faz parte da trajetória de Magilani desde cedo. Ainda criança, ela deixou Pelotas para se fixar com a família em Porto Alegre. Nesta cidade, a artista realizou seus estudos. Coursou a graduação e pós-graduação em pintura na UFRGS, ganhou prêmios e participou de exposições individuais e coletivas. Em 1980, mudou-se para São Paulo, cidade que residiu e trabalhou por quase dez anos. Ao sair de São Paulo, a artista fixou moradia em Tiradentes, Minas Gerais. De onde retornou, em 1995, à capital paulista. Dois anos depois, Magilani mudou-se para o Rio de Janeiro. Participou do programa de intercâmbio no *Ateliers d'Artistes de Belleville*, em Paris, regressou ao Rio, onde trabalhou no ateliê “Estúdio Dezenove”, junto com Julio Castro, participando das edições do festival *Portas Abertas*.

Os itinerários de Magliani se fundem com as séries que produziu. A menção à cantora Nina Simone,¹⁵⁵ figura inspiradora da artista que a citou em sua exposição individual “My baby just cares for me” realizada em Bruxelas, no ano de 2011, e porta o mesmo nome de uma das músicas da cantora. As séries “Encontros numa Esquina” e

¹⁵⁴ PINACOTECA ALDO LOCATELLI, op. cit., s/p.

¹⁵⁵ Nina Simone foi uma importante pianista, compositora e cantora de jazz afro-estadunidense e uma das principais vozes, na música, da luta pelos direitos civis afro-estadunidenses. Informações retiradas do site www.ninasimone.com/biografy.

“Cartas”¹⁵⁶ são situadas ao lado de um dos endereços de Magliani, a rua Paim, em São Paulo.

Figura 14 – Tela: Sem título (Série: “Encontros numa esquina”).



Fonte: MAGLIANI. **Sem título**. Série “Encontros numa esquina”. 60 cm x 80cm. Coleção particular, s/d¹⁵⁷.

Do mesmo modo, a série “Retratos Falados” precede os nomes dos artistas Magritte e Bacon, que foram referências para Magliani. A série “Como o nosso amor” é precedida da última série e exposição de seus trabalhos denominada “Procura-se”.

¹⁵⁶ Dois trabalhos da série “Cartas” fazem parte da coleção particular de Flávia Moura; um deles, encontra-se na coleção de Flávia Giudanni; três, localizados na coleção de Rubem Duarte e onze foram adquiridos pelo *Museu Afro Brasil*. Eles foram expostos em uma sala reservada à artista na mostra “A nova mão afro-brasileira”, entre novembro de 2013 e janeiro de 2014 (Informações retiradas de ROSA, Renato. **Magliani: A solidão do corpo**. Porto Alegre: Pinacoteca Aldo Locatelli, 2013, s/p [Catálogo de exposição]). Uma das telas que compõem a série será apresentada e discutida neste capítulo.

¹⁵⁷ Além desta tela, Julio Castro mapeou dois outros trabalhos desta série. Um deles faz parte da coleção de Arnaldo Buss e o outro pertence a coleção da irmã da artista, Graça Magliani. Não é possível precisar a localização das demais telas por falta de documentação.

Figura 15 – Tela: Sem título (Série: “Como o nosso amor”)



Fonte: MAGLIANI. **Sem título**. Série: “Como o nosso amor”. Lápis de cera sobre papel, 77cm x 57cm. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), 1982.

Figura 16 – Tela: Sem título (Série: “Retratos Falados”).



Fonte: MAGLIANI. **Sem título**. Série “Retratos Falados”. Coleção Susana Sassoun, 1982.

Figura 17 – Sem título (Série: “Procura-se”).



Fonte: MAGLIANI. **Sem título**. Série “Procura-se”. Xilogravura. Acervo Estúdio Dezenove, 2012.

O texto do catálogo, mencionado anteriormente, que se inicia com ‘Pintora’ e se encerra com ‘Magliani’ acumula nomes, séries, endereços e qualidades que recompõem, por imagens, a trajetória da artista. O procedimento de acúmulo de imagens que estrutura o texto replica, também, o que me parece constituir um elemento central da pesquisa estética de Magliani, a acumulação de signos na composição das telas. Assim, Julio Castro retoma os lugares que Magliani esteve, as linguagens que experimentou, as séries que produziu e ruas onde viveu como se agrupá-los deste modo produzisse um sentido inequívoco: Maria Lídia Magliani. Ao fazê-lo, o relato de Castro produz uma outra camada de sentido que é a do modo como a história da artista encontra-se inscrita em outras narrativas, quais sejam: a da profissionalização do sistema artístico, da criação de

circuitos artísticos alternativos, de estéticas que extrapolam linguagens sem deixá-las para trás, ao contrário, construindo pontes e trocas entre elas.

O afeto e a morte são, portanto, o ponto de partida da nossa incursão pela trajetória de Magliani. O primeiro, por elucidar o modo como as parcerias explicam e suportam as escolhas artísticas; o segundo, pelo precedente de síntese de uma trajetória que condensa sentidos éticos, estéticos e históricos que lastreiam as reivindicações e estratégias para a produção da memória de seu legado artístico, que vamos agora desenrolar.

3.1 Antecedentes da criação de um arquivo para uma artista negra

No dia 21 de dezembro de 2012, Julio Castro provavelmente fez planos para o Natal e o Ano Novo. Eles possivelmente incluíam Magliani, a amiga, vizinha e companheira de ateliê que ele agora tinha a incumbência de enterrar.

A Agência Nacional de Vigilância Sanitária recomenda que o sepultamento de um corpo ocorra em até 24 horas após sua liberação e a Prefeitura do Rio de Janeiro cobra uma taxa adicional, que varia entre R\$ 400,00 e R\$ 800,00 para embalsamar os corpos que não são enterrados ou cremados nesse prazo¹⁵⁸. Para enterrar um ente querido em fulminantes 24 horas é necessário emitir uma certidão de óbito e contratar o serviço – ainda que básico – de uma funerária, solicitar e pagar pela remoção do corpo do local do óbito ao do sepultamento. É preciso, ainda, fazer uma nova solicitação e custear outra taxa para remover o corpo do local do velório até o cemitério ou crematório, escolher entre enterro ou cremação, pagar mais uma taxa para prevenir a falta de vagas no cemitério e custear antecipadamente pela exumação do corpo.

Possivelmente, os acontecimentos que se desenrolaram após a parada cardíaca de Magliani foram, na primeira versão: a dona da pensão ouve um som seco e alto vindo do quarto de Magliani na madrugada. Na segunda, ela estranha o fato de Magliani não ter descido para o café da manhã. Nos dois casos, ela bate na porta e não recebe qualquer resposta. Se foi assim, quanto tempo ela demorou para suspeitar que havia algo errado e decidir que era preciso apanhar a cópia da chave, abrir o quarto e verificar?

A dona da pensão lamentou a morte daquela mulher negra, com cerca de sessenta anos que carregava um sobrenome italiano e ostentava um jeito de quem vinha de algum

¹⁵⁸ MINISTÉRIO PÚBLICO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. **Quanto custa sepultar um cidadão no município do Rio de Janeiro?** Rio de Janeiro: Laboratório de análise e orçamento de políticas públicas, 2018, p. 1-8.

lugar que não era ali; que transformava o dia da limpeza do quarto em um procedimento mais complicado do que costumava ser, pois precisava ser negociado a cada vez, por conta da ordem misteriosa com a qual ela dispunha folhas desenhadas à lápis, tinta e carvão pelo chão e sobre os móveis? Imagino-as tendo conversas banais e divertidas antes de Magliani sair da pensão ou depois de seu retorno de Santa Teresa.

Em uma delas, Magliani pergunta sobre o desfecho de alguma situação pessoal que a dona da pensão mencionara em uma conversa anterior. A dona da pensão agora tem uma relação um pouco menos profissional com Magliani, que mostra tê-la ouvido e não costuma causar problemas com o pagamento do quarto. Sente vontade de retribuir o favor e tem curiosidade por aquela mulher amistosa de hábitos estranhos. Resolve advertí-la acerca da enorme quantidade de cigarros que Magliani fuma. Magliani replica alguma coisa sobre a finitude da vida e ri. A dona da pensão a acompanha: riem juntas. Magliani menciona algo sobre uma espera interminável por uma consulta cardiológica no *Sistema Único de Saúde* (SUS) enquanto se prepara para sair.

Em outra dessas ocasiões, ela conhece Julio Castro que decide acompanhá-la até a porta da pensão que, por conta do tamanho dos quartos, Magliani apelidara de “caixa de fósforos”.¹⁵⁹ E a artista apresenta Castro para a dona da pensão, os três conversam brevemente sobre o tempo, a rotatividade dos pensionistas ou o evento do qual acabara de voltar no ateliê, localizado algumas quadras acima. Como os jantares pós-mostras e reuniões da Associação Portas Abertas do qual Magliani era membra são recorrentes, não era incomum que Julio Castro a levasse até a porta da pensão. Nas vezes seguintes, a dona já o reconhece. Os três conversam sobre a mostra em curso ou algum evento em Santa Teresa e ambos convidam a dona para conhecer o espaço qualquer hora dessas.

A imagem desses contatos estava na memória da dona da pensão enquanto ela girava a chave na fechadura do quarto de Magliani e abria a porta? Ela se lembrou da consulta ao cardiologista pela qual Magliani esperava e se perguntara, naquele momento, como teria sido sua manhã caso ela já tivesse sido atendida? Sobretudo, esses contatos foram suficientes para que ela subisse algumas quadras e avisasse Castro pessoalmente ou, por não poder deixar o trabalho e desejar se envolver o mínimo possível com aquela morte, ela teria avisado por telefone e pedido que, em face a alta procura por acomodações naquela época do ano, Julio Castro acertasse as contas pendentes daquele mês e esvaziasse o quarto imediatamente?

¹⁵⁹ Entrevista concedida por Julio Castro em setembro de 2022.

Em janeiro de 2013, Julio Castro tentava encontrar um destino para os pertences de Magliani. As caixas se acumulavam no ateliê após ele ter se ocupado ao “desmontar o quarto de pensão dela”¹⁶⁰. Magliani faleceu em 21 de dezembro de 2012, no quarto de pensão que ocupava no bairro da Lapa, por conta de complicações cardíacas. Aparentemente, o desmonte do quarto foi uma incumbência de Julio Castro. Ele lidou com as questões práticas que a morte de um ente querido compele, tais como a de reconhecer o corpo da amiga, avisar os amigos e a família biológica em Porto Alegre — à época, composta pelos irmãos, Graça e Antônio Magliani, e os dois sobrinhos, filhos de Graça —, além de cuidar do velório.

Desse modo, é possível que Castro tenha tido algum tempo entre as festas de final de ano e o início de janeiro, quando ele começou a lidar com as caixas trazidas do quarto de pensão em que Magliani residiu. Em face da perda, Julio Castro declarou: “o ano de 2013 foi o pior da [...] vida”¹⁶¹ dele.

Castro “trouxe tudo que era dela”¹⁶² para o ateliê, “não só a obra”¹⁶³. O prazo de lidar com esses objetos era inadiável, dada a necessidade de viabilizar novamente a utilização do seu espaço de trabalho. Julio Castro abre novamente as caixas que ele mesmo organizou dias antes e passa a triar, imaginar novos usos e destinos para os objetos de uma vida. As roupas são doadas para a *Cruz Vermelha*, mas há um volume irreduzível composto por desenhos, diários, cartas e obras.

Dar um destino a esses objetos se torna uma fonte de “conflito interno”¹⁶⁴ para Castro. A ideia de gerir a obra e articular novas exposições já existe, mas enquanto organiza os objetos que pertenceram a Magliani, pondera sobre a família e se questiona se ela “vai aderir a isso”¹⁶⁵. A dificuldade de definir um rumo sozinho faz com que Julio Castro acione a rede. Ele telefona para “as pessoas do Sul”¹⁶⁶ e pede conselhos. A partir dessas conversas, a ideia de se responsabilizar pelas obras e memória de Magliani mediante a construção de um arquivo adquirem concretude. Julio Castro encontrou com um advogado para elaborar uma proposta de gestão desse acervo para apresentá-lo à família de Magliani, enquanto os objetos seguem guardados no ateliê.

¹⁶⁰ CASTRO, Julio, op. cit., 2022.

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Ibid.

Conferir um destino aos pertences da artista e amiga se estende até outubro de 2013. As operações envolvidas na tarefa desvelam que esta não se resumia a um conjunto de decisões práticas. Julio Castro organiza esses objetos enquanto lida com o luto. Retirar um caderno colocado às pressas em uma caixa para liberar o quarto de pensão, abri-lo e descobrir que se trata de um diário pode tê-lo feito pensar se ele ou quem quer que fosse estava ou não autorizado a seguir a leitura e em quais critérios poderiam definir isso. Tão pouco seria possível descartar esses cadernos.

O dilema de se deparar com um diário pode ter aberto a necessidade de estabelecer uma interlocução com alguém que partilhasse o sentido daquela perda e pudesse opinar sobre a melhor maneira de agir em relação à memória da amiga e à memória da artista. O motivo original do contato se desdobraria na partilha de uma lembrança sobre os antecedentes de produção de uma tela, um conflito em uma associação de artistas¹⁶⁷ que se desdobrou em alguma frase ou percepção de autoria inequívoca da artista.

Rememorar pode tê-los feito rir juntos ou chorar ao telefone. Talvez, discretamente, espaçando as palavras ou prolongando os silêncios para evitar que a voz embargada pelas lágrimas fosse percebida. Possivelmente, o episódio encerrasse um dia de trabalho árduo e lento de separação desses objetos, adiando o desfecho e as decisões para o dia seguinte.

Nesse período de nove meses, as ligações também traziam propostas e apontavam caminhos que confirmavam a decisão de formar um arquivo que conjugasse também um conjunto de ações de salvaguarda e disseminação da memória e obra da artista. Esse foi o caso de uma ligação telefônica de Renato Rosa. Nela, o *marchand* e amigo da artista contou a Julio Castro que Emanuel Araújo planejava realizar a exposição *A nova mão afro-brasileira* e que ele tinha “uma verba para comprar Magliani para o acervo do Museu Afro”¹⁶⁸.

Não foi possível recuperar os antecedentes dessa chamada telefônica. Ela pode ter sido fruto da iniciativa de Renato Rosa, com o intuito de contribuir para a empreitada de Julio Castro na criação do *Núcleo Magliani*, mediante a continuidade de um trabalho de promoção da obra da artista que ele já havia realizado em tantas outras ocasiões. Pode ter partido de Emanuel Araújo, que teria entrado em contato para lamentar a morte de

¹⁶⁷ Magliani foi uma das fundadoras de duas associações de artistas: a *Grupo LOA* (Largo Ó da Arte) em Tiradentes, no ano de 1990, e a *Chave Mestra* – Associação de Artistas de Santa Teresa, em 2003, no Rio de Janeiro. Essas informações foram organizadas por Julio Castro e disponibilizadas pelo artista no site do Estudio Dezenove.

¹⁶⁸ Ibid.

Magliani e a conversa tenha convergido para a ideia de integrar novas obras no acervo e a participação da artista na mostra¹⁶⁹.

Não obstante a ligação de Rosa para Castro desvela um contato anterior com Emanuel Araújo e o trabalho conjunto de uma rede que durante a vida da artista permaneceu engajada na sobrevivência, bem-estar e continuidade da sua produção e, em face de sua morte, seguiu comprometida com a circulação de suas obras e a construção de uma memória social sobre seu trabalho e atuação.

Dessa informação, segue o contato com Emanuel Araújo e o agendamento de uma visita ao ateliê. Durante o encontro, Julio Castro calça um par de luvas de silicone, abre as mapotecas, para apresentar as xilogravuras e gravuras em metal de Magliani à Araújo. Cada obra é protegida das outras por uma folha de papel alcalino, que impede a transferência de tinta para o trabalho alocado na parte superior da pinha e a alteração do potencial hidrogeniônico (PH) das folhas. As impressões são numeradas e datadas. Ademais, as matrizes e impressões-teste também encontram-se separadas e arquivadas.

Além da obra gráfica, Castro exhibe as pinturas da artista à Araújo Emanuel. Sendo que estas, produzidas por Magliani na última década e por não serem musealizadas ou vendidas, a artista conseguiu conservá-las consigo ao longo das sucessivas alterações de residência. Com a mudança para o Rio de Janeiro e a ocupação do ateliê Estudio Dezenove, suas obras passaram a ser mantidas no espaço.

Entre os trabalhos conservados no ateliê, percebe-se que estavam alocadas diversas pinturas que compõem a série “Cartas”. O início desta produção é difícil de precisar por falta de mecanismos de catalogação. Magliani não concebeu um registro de suas obras. As peças frequentemente não eram intituladas e, por vezes, foram ofertadas como presente ou, em alguns casos, abandonadas nas mudanças. As obras da série em questão representam uma renovação na pesquisa estética sobre a produção da artista, mediante a introdução de cores vibrantes na paleta de Magliani.

¹⁶⁹ Magliani também participou da mostra “A mão afro-brasileira” que ocorreu em 1988.

Figura 18 - Sem título (Série: “Cartas”).



Fonte: MAGLIANI. **Sem título**. Série “Cartas”. Pintura, 29,6cm x 42,0cm. Acervo Estúdio Dezenove, 2010.

A temática das pinturas desta série continua sendo a figura humana como objeto de representação. Na obra acima, observamos os corpos — ou parte deles — em movimento. A figura humana representada no centro da composição esboça um gesto. As mãos se sobrepõem a dois outros objetos — a cadeira e a tomada, que não estabelecem uma relação de proporção em relação ao indivíduo. A sobreposição de figuras constrói um espaço sem perspectiva e, desse modo, esse recurso de composição não constitui uma interação entre os objetos de representação. As figuras humanas não estabelecem uma relação mediante suas posições no espaço.

Convém aqui retomar a formação da artista que se graduou e pós-graduou em pintura sob a orientação de Ado Malagoli, pintor, professor e gestor cultural com uma ampla formação acadêmica. Malagoli estudou na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, ao longo dos anos 1930, construiu uma carreira nacional e internacional ao

acumular premiações de aquisição e viagem. Ademais, Malagoli realizou mostras individuais internacionais, nas quais todas as obras expostas foram vendidas. Conforme o verbete que leva seu nome no *Dicionário de artes plásticas do Rio Grande do Sul* (1997), Malagoli recebeu:

Seu primeiro prêmio [em] 1935, menção honrosa no Salão Nacional, divisão acadêmica. Recebe, no mesmo Salão, 1942, prêmio de viagem ao estrangeiro, divisão moderna. Entre 1943 e 1946, reside nos Estados Unidos, primeiro em Los Angeles e Chicago, depois em Nova Iorque. Estuda História da Arte e Museologia nas Universidades de Columbia e Nova Iorque. Sua primeira mostra individual ocorre na Galeria Careen Gens, Nova Iorque, em 1946, com todas as obras vendidas, fato raro na época. Um de seus aquisitores foi o mítico Nelson Rockefeller. Nessa passagem novaiorquina, convive com Djanira e Edson Motta. Retorna ao Brasil [...]. A partir de 1952, abrindo mão de uma carreira nacional, instala-se — motivado por convite oficial — em Porto Alegre, assumindo a cadeira de pintura na Escola de Belas Artes do Rio Grande do Sul.¹⁷⁰

Malagoli, além de contar com uma ampla formação técnica e conhecimento dos circuitos artísticos nacionais e internacionais, também construiu uma formação teórica acerca dos debates da História da Arte sobre a pintura clássica, o Modernismo e as vanguardas. Assim, em sua atuação como artista e professor, Malagoli ensinava e “[...] buscava um vocabulário plástico que sintetizasse as contribuições da arte moderna, sem o abandono dos conhecimentos acumulados pela história da arte”¹⁷¹.

Tal busca encontra-se relacionada ao contexto de inserção do Modernismo no Sul do país. Após os eventos de 1922, as ideias de nacionalismo, brasilidade e renovação estética confrontaram os diferentes agentes e instituições artísticas. Os ideais modernistas advindos do Sudeste para o Sul como uma proposta incontornável para as instituições artísticas, as respostas a essas renovações se articularam, entre as décadas de 1930 e 1940, na intersecção entre a estética e a política:

Nas conferências, não raro, o modernismo era o assunto, como na palestra do pintor, professor e crítico de arte Ângelo Guido, vindo de São Paulo, em outubro de 1925:

‘Os novos de São Paulo dizem que o movimento que iniciou com a Semana de Arte Moderna é um movimento de ‘brasilidade’. Quando eles pensaram nesta semana de arte modernista, ninguém falou de ‘brasilidade’. Só tempos mais tarde, depois que todas as escolas se confundiram, foi que o espírito de ‘brasilidade’ surgiu, como a única coisa séria e digna de elogio neste movimento [...]. Eu desejo que a arte

¹⁷⁰ ROSA, Renato; PRESSER, Décio (Orgs.). **Dicionário de artes plásticas do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: UFRGS, 1997, p. 34.

¹⁷¹ BOHNS, Neiva Maria Fonseca. **Continente improvável: arte no Rio Grande do Sul no final do século XIX e meados do século XX**. 2005. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005, p. 261.

moderna não seja unicamente uma revolução da forma, mas uma expressão maior, mais pura e mais profunda do espírito'.¹⁷²

As diferentes pesquisas estéticas representadas por “todas as escolas que se confundiram” e as diversas “revoluções” que essa “brasilidade” poderia vir a significar foram recebidas e manejadas por “escritores [que pertenciam] à elite oligárquica”¹⁷³ e “artistas [que faziam] parte de uma classe social desfavorecida (imigrantes)”¹⁷⁴. No início dos anos 1940, a apropriação do Modernismo e de novas estéticas no Rio Grande do Sul começam a ser associadas com uma agenda política conturbada nos cenários nacional e internacional:

No meio intelectual gaúcho dos anos 40 havia muitas contradições. As divergências estéticas se davam entre acadêmicos e modernistas e as discordâncias político-ideológicas entre conservadores de direita e reformistas de esquerda. Sob o Estado Novo, as simpatias políticas de extrema direita se conjugavam entre o nazismo e o fascismo, que tinham a sua versão verde-amarela no integralismo. Hitler, como a crítica de arte porto-alegrense, denunciava a arte moderna como degenerada e prenúncio do bolchevismo. Mas, ideologicamente havia alguma coerência visível, as simpatias estéticas não dependiam das posições políticas: o pró-modernistas [sic] Manoelito de Ornellas era tão simpático ao integralismo quanto o anti-modernista Guido Mondin. Muitos dos que se diziam ‘favoráveis’ ao modernismo, como Ângelo Guido, eram contrários ao abstracionismo.¹⁷⁵

As renovações estéticas impulsionadas pela Semana de 1922 foram, assim, conjugadas à disputa pelo sentido político que elas transportavam. Tal sentido dependia do domínio dos equipamentos que compunham o campo artístico do Sul, estruturado pelos Salões, o Instituto de Belas Artes e a imprensa. Essa correlação de forças sofreu uma reorganização com a emergência de grupos e associações de artistas:

Criada em 1938, para reunir artistas isolados e promover seus trabalhos, a Associação de Artes plásticas Francisco Lisboa era vista pelo público como grupo dissidente do Instituto de Belas Artes. Corria, à boca pequena, que Ângelo Guido considerava o trabalho dos artistas da Chico como ‘do aleijadinhos em desenho’ (aludindo ao símbolo da associação, que era o mestre mineiro da pedra-sabão). [...] Aparentemente, os membros da Chico eram reformistas de esquerda contra os acadêmicos de direita do IBA. Só aparentemente, porém, pois os dirigentes da associação eram contrários à entrada da arte moderna no Rio Grande do Sul. A visão do IBA como representante da ‘arte oficial’, mais que pelo conservadorismo, era acentuada por indícios como 1º) na inauguração do novo prédio, em 1943, o IBA expôs o

¹⁷² WEBSTER, Maria Helena (coord.). **Do passado ao presente: as artes plásticas do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Cambona Centro de Arte, 1983, p. 21 [Catálogo de exposição comemorativa dos cinco anos de atividades da Cambona Centro de Arte].

¹⁷³ Ibid., p. 20.

¹⁷⁴ Ibid., p. 20.

¹⁷⁵ Ibid., p. 30.

retrato de Getúlio Vargas, mesmo não sendo escola estatal; 2º) o pintor acadêmico Oswaldo Teixeira, diretor nomeado do Museu Nacional de Belas Artes do Rio, compareceu a todos os salões do IBA, sendo sempre premiado.¹⁷⁶

Hoje, creio que podemos refletir sobre esse enfrentamento político no campo das artes como uma concentração entre as possibilidades no contexto da emergência do Estado Novo e os interesses dos grupos sociais nela envolvidos. Assim, para que as transformações pudessem ocorrer no plano das produções era necessário disputar o campo artístico e criar as condições simbólicas para a formação de artistas e circulação desses trabalhos. Desse modo, as disputas que se desdobram em Porto Alegre, a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, lançam as bases materiais e simbólicas para que, em 1950, Ado Malagoli:

O professor recém-contratado pelo Instituto de Belas-Artes, preocupado com a modernização do ensino, marc[asse] profundamente a mais jovem geração que frequentava o Instituto de Belas-Artes em 1950, encorajando a profissionalização dos estudantes. Mesmo os alunos mais tímidos do Instituto de Belas-Artes foram encorajados a expor seus trabalhos, e até comercializá-los. Foi o responsável pela transição definitiva dos métodos de ensino da escola, tendo se tornado a figura nuclear de um movimento artístico de renovação, encabeçado por nomes como Rubens Cabral, Alice Soares, Alice Bruegmann, Paulo Porcella, Romanita Disconzi, Marilene Burtet, Maria Lídia Magliani, Maria Inês Rodrigues e Regina Silveira.¹⁷⁷

A renovação do ensino promovida por Malagoli foi lastreada pelas suas experiências nas instituições artísticas de importantes capitais brasileiras, bem como pelas produções e debates artísticos em Nova Iorque nos anos 1940. Essas expertises conformavam sua atuação na Porto Alegre da década de 1950 que mesclava as habilidades de produção cultural e gestão pública – que podem ser vistas, por exemplo, na fundação do MARGS – assim como, no âmbito da formação artística, a formação teórica e prática das estéticas modernistas.

Tendo em vista o papel do artista, professor e gestor cultural tanto na profissionalização do sistema artístico no Rio Grande do Sul quanto na formação de Magliani, bem como a ênfase reiterada diversas vezes pela artista no caráter técnico e formal de sua pesquisa estética na pintura, o diálogo entre a tradição pictórica e os debates estéticos por ela suscitados se configuram como uma importante chave de leitura de seu trabalho.

¹⁷⁶ Ibid., p. 28.

¹⁷⁷ BOHNS, op. cit., p. 286.

Nesse sentido, a maneira como a artista trata a perspectiva na série em questão pode ser apreciada à luz do modo como a ilusão de tridimensionalidade construída no espaço bidimensional da pintura a partir de técnicas renascentistas foram, por sua vez, um dos aspectos desconstruídos pelas vanguardas artísticas. Assim, na construção do espaço pictórico com base no Renascimento:

Admite-se que o novo espaço geométrico tem a figura de um cubo; admite-se que todas as linhas de fuga se encontram em um ponto situado no fundo do quadro, o que quer dizer que se coloca a existência de um ponto de vista único; admite-se, enfim, que a representação das formas por valores e por luzes deve coincidir com o esquema de representação linear [...].¹⁷⁸

Enquanto, a perspectiva organiza o espaço pictórico estabelecendo a ilusão de profundidade que ordena uma cena, as estéticas das vanguardas:

Com a formação da estética ou filosofia da arte, a atividade do artista não é mais considerada como um *meio* de conhecimento do real, de transcendência religiosa ou exortação moral. Com o pensamento clássico de uma arte como mimese (que implicava os dois planos do modelo e da imitação), entra em crise a ideia de arte como dualismo entre teoria e práxis, intelectualismo e tecnicismo: a atividade artística torna-se uma experiência primária e não mais derivada, sem outros fins além do seu próprio fazer-se.¹⁷⁹

Assim, as pesquisas estéticas das vanguardas retomam os recursos técnicos que construíam o espaço bidimensional com o fito de narrar uma cena que produzisse o efeito de verossimilhança sendo transformados em aspectos de pesquisa visual por si sós. Nesse sentido, a perspectiva, a construção de volumes, texturas e personagens não são mais postos a serviço de convencer o expectador. Ao perderem o compromisso de representar a realidade, tornam-se um fim em si mesmos.

Nesse sentido, na série em questão, além da introdução da cor, há uma pesquisa de composição que parte na desconstrução das regras de produção do espaço na pintura clássica inaugurada no Renascimento. A perspectiva, embora não seja um elemento de edificação do espaço, é um elemento de construção das figuras. Em alguns componentes da pintura, como na cadeira, a artista usa a linha como elemento clássico de estruturação da perspectiva no desenho. Em outros, por exemplo, a mão na parte superior esquerda da tela, a artista reduz a relação entre luz e sombra ao termo da cor utilizando tons azuis-claros e azul-escuro para obter o efeito de profundidade do objeto.

¹⁷⁸ FRANCASTEL, Pierre, 1970 *apud* MENEZES, Paulo. **A trama de imagens:** manifestos e pinturas no começo do século XX. São Paulo: Edusp, 1997, p. 62.

¹⁷⁹ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna:** do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 11 (itálico do autor).

Talvez essas questões estéticas foram discutidas durante a conversa de Emanuel Araújo e Julio Castro no intervalo de tempo que ambos passaram abrindo gavetas de mapotecas que arquivavam as obras em papel e vislumbrando as telas. E a morte recente de Magliani, possivelmente, tenha instigado um diálogo sobre a obra e vida da artista, assim como acerca de seu périplo nos últimos anos.

Em 1989, Emanuel Araújo expôs com Magliani e outros 12 artistas negros na “Introspective: contemporary art by americans and brasilians african desandents”¹⁸⁰. A mostra foi promovida pelo *California African American Museum* (CAAM), de Los Angeles. Em janeiro do ano seguinte, a mostra foi exibida no *Bronx Museum* em Nova York.

Figura 19 - Museu de arte de Los Angeles mostra arte afro de 14 brasileiros.

Museu de Los Angeles mostra arte afro de 14 brasileiros

Flecha de Zangé (87), escultura de Emanuel Araújo

Oferendas a Iemanjá abriram a exposição "Introspective: Contemporary Art By Americans and Brazilians of African Descent" ("Introspectiva: Arte Contemporânea por Americanos e Brasileiros de Descendência Africana"), promovida pelo California Afro-American Museum (Caam) de Los Angeles. Participam da exposição cerca de cem trabalhos de 14 artistas brasileiros e 17 americanos, o brasileiro Emanuel Araújo e Martin Puryear, um dos representantes dos Estados Unidos na 20ª Bienal Internacional de São Paulo, entre eles. "Introspective" permanece no Caam até 30 de setembro e é transferida em janeiro de 1990 para o Bronx Museum de New York.

Tom Bradley, prefeito de Los Angeles, foi um dos 900 convidados para o jantar de comidas típicas brasileiras que abriu a exposição. Um grupo de capoeiristas apresenta-se antes do debate que reúne a escultora brasileira Maria Adair e os curadores da exposição David Driskell e Henry Drewal. "Xica da Silva", "O Pagador de Promessas" e "Pedro Mico" são alguns dos filmes que serão exibidos quinzenalmente durante os finais de semana, no California Afro-American Museum. "Criação do Mundo — Ópera do Samba", de Marcel Camus, abriu a mostra de filmes no próximo dia 17.

Emanuel Araújo, Lizar, José Roberto Leonel Barreto, Maria Lídia Magliani, Rubem Valentim, Terciliano Domingos, Genilson Soares, Edval Ramosa, Juarez Paraiso, Edson da Luz, Mestre Didi, Maria Adair, Si-ron Franco e Gervane de Paula são os brasileiros que exibem entre duas e quatro obras no Caam. Representam os Estados Unidos:

Richard Hunt, Mel Edwards, Sam Gilliam, Martin Puryear, William T. Williams, Tyrone Mitchell, Robert Colescott, Sylvia Snowden, Bill Hutson, Keith Morrison, Yvonne Pickering Carter, Mary O'Neil, Jack Whitten, Martha Jackson Jarvis, Claude Clark, Emilio Cruz e Vincent Smith.

A iniciativa do California Afro-American Museum, segundo Terry Knoll, assessora da curadoria do museu, visa discutir a "busca da identidade afro através da arte".

"Normalmente, promovemos mostras com trabalhos de artistas americanos negros", diz Knoll. "Mas os curadores optaram por incluir o Brasil na exposição por existir, no momento, um grande interesse pelo Brasil nos Estados Unidos".

A tese sustentada em "Introspective" é a de que existe uma sutil diferença na produção artística com influência africana do Brasil e dos Estados Unidos. Os artistas americanos tenderiam a mostrar mais acentuadamente a influência étnica, enquanto os brasileiros sofreriam mais a influência de escolas e movimentos artísticos independentes de raça.

O escultor baiano Emanuel Araújo é citado no texto de apresentação de "Introspective" como exemplo do renascimento da arte afro-brasileira depois de 1977: "O trabalho de Araújo é parte de um movimento contemporâneo e internacional na escultura: forte, geométrico e abstrato, (...) similar a esculturas contemporâneas europeias e americanas. Mesmo assim, Araújo define suas formas abstratas como "Abstrações-Afro" e elas baseiam-se quase literalmente em alguns casos de formas esculturais africanas".

O escultor Emanuel Araújo que expõe em Los Angeles

Fonte: DIÁRIO DO PARÁ. Museu de arte de Los Angeles mostra arte afro de 14 brasileiros. Pará, 13 de fevereiro de 1989.

¹⁸⁰ A tradução deste título da exibição, que consta no artigo abaixo, é: "Introspectiva: Arte Contemporânea por Americanos e Brasileiros de Descendência Africana" e a mostra foi fomentada pelo *Museu Afro-Americano da Califórnia* (CAAM).

Em 1992, Emanuel Araújo assumiu a função de curador na *Pinacoteca do Estado de São Paulo*. Entre as atividades realizadas naquele ano, Araújo adquiriu duas obras de Magliani e promoveu duas exposições, nas quais essas produções da artista foram expostas: "A Arte Brasileira da Academia à Contemporaneidade" e "Mulheres artistas da Pinacoteca".

A relação entre os dois não se restringiu ao trabalho ao longo desse tempo. Na memória de Julio Castro, Emanuel Araújo “[...] conhecia bem a Magliani do período que ela tenta morar em São Paulo de novo”¹⁸¹ — em 1996 — “Ele chegou até a abrigar [Magliani] num ateliê que ele tinha lá, no período que ela tenta morar em São Paulo de novo”.¹⁸² Ao final da visita, Emanuel Araújo adquiriu dez obras da série “Cartas” para expor na mostra “A nova mão afro-brasileira” e uma outra, da mesma coletânea, para compor sua coleção particular.

Figura 20 - Sem título (Série “Cartas”).



Fonte: MAGLIANI. **Sem título**. Série “Cartas”. Acrílica sobre tela, 29,7cm x 42,0cm, 2010.

¹⁸¹ CASTRO, Julio. Op. cit., 2022.

¹⁸² Ibid.

Figura 21 - Sem título (Série “Cartas”).



Fonte: MAGLIANI. **Sem título.** Série “Cartas”. Acrílica sobre tela, 29,6cm x 42,0cm, 2010.

Figura 22 - Sem título (Série “Cartas”).



Fonte: MAGLIANI. **Sem título.** Série “Cartas”. Acrílica sobre tela, 42cm x 29cm, 2010.

Figura 23 - Sem título (Série “Cartas”).¹⁸³



Fonte: MAGLIANI. **Sem título**. Série “Cartas”. Acrílica sobre tela, 29,5cm x 39,1cm, 2010.

Figura 24 - Sem título (Série “Cartas”).

¹⁸³ Na mesma ocasião, essa obra foi adquirida por Emanuel Araújo e faz parte da coleção particular do artista e curador. A obra em questão não foi exposta na exposição *A nova mão afro-brasileira*. Esta informação foi mencionada por Julio Castro, durante entrevista cedida a mim, além de estar inventariada no levantamento feito por Castro.



Fonte: MAGLIANI. **Sem título.** Série “Cartas”. Acrílica sobre tela, 42cm x 29,6cm, 2010.
Figura 25 - Sem título (Série “Cartas”).



Fonte: MAGLIANI. **Sem título.** Série “Cartas”. Acrílica sobre tela, 29,6cm x 42cm, 2010.

Figura 26 - Sem título (Série “Cartas”).



Fonte: MAGLIANI. **Sem título**. Série “Cartas”. Acrílica sobre tela, 29,6cm x 42cm, 2010.

Figura 27 - Sem título (Série “Cartas”).



Fonte: MAGLIANI. **Sem título**. Série “Cartas”. Acrílica sobre tela, 29,7cm x 42cm, 2010.

Figura 28 - Sem título (Série “Cartas”).



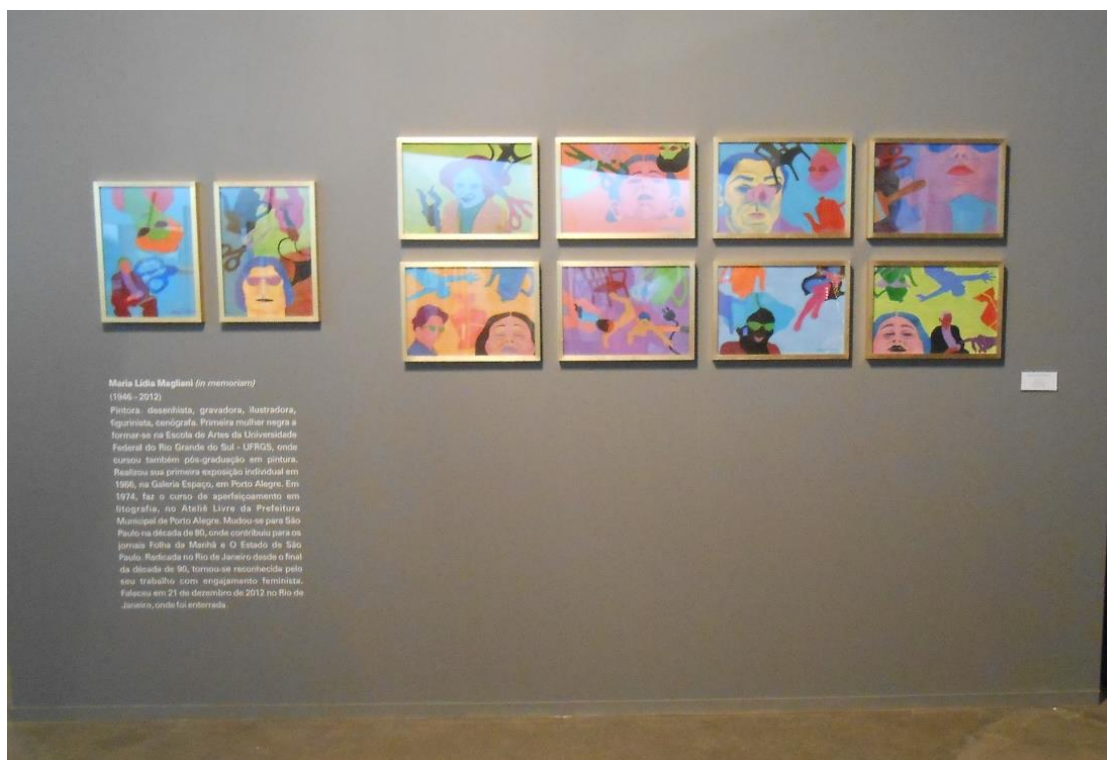
Fonte: MAGLIANI. **Sem título.** Série “Cartas”. Acrílica sobre tela, 29,7cm x 42cm, 2010.

Figura 29 - Sem título (Série “Cartas”).



Fonte: MAGLIANI. **Sem título.** Série “Cartas”. Acrílica sobre tela, 29,6cm x 42cm, 2010.

Figura 30 - Vista da exposição “A nova mão afro-brasileira”.



Fonte: MUSEU AFRO BRASIL. **A nova mão afro-brasileira**. São Paulo, 2013.

Além de serem expostos na mostra “A nova mão afro-brasileira”, os trabalhos também estiveram na exposição “Era só saudade dos que partiram” que ocorreu no mesmo espaço, ou seja, o Museu Afro em 2015. Esta última exibição reuniu trabalhos de “14 artistas falecidos, todos amigos e companheiros de trajetória do [Emanoel Araújo] artista e diretor do museu.”¹⁸⁴. Em uma placa, localizada abaixo das obras de Magliani, constava o seguinte texto que apresentava a artista e obra ao público:

Irreverente, incisiva e lúcida, a trajetória desta artista sempre esteve em movimento. Viver em intenso fluxo, seja por diferentes cidades, seja por meio da gestualidade de sua pintura, com pinceladas ágeis, de cores viscerais, expressionista propiciou, a esta artista, um raro estado de independência. Embora gravadora, figurinista, cenógrafa e atriz de destaque no cenário gaúcho, Magliani privilegiou a linguagem da pintura acima de tudo.¹⁸⁵

A documentação que tivemos contato acerca das relações de Magliani com Emanoel Araújo indica a existência de um relacionamento profissional. Trabalhar com a artista e colecionar suas obras são decorrências de uma relação profissional baseada na decisão de reter, preservar e difundir as artes visuais produzidas por artistas afrodescendentes, de modo geral, e, de modo específico, a obra de uma artista negra.

¹⁸⁴ GUALBERTO, Tiago. **Era só saudade dos que partiram**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 3-4.

Já a constatação de que Magliani residiu por um período no ateliê de Emanuel Araújo durante sua segunda estada em São Paulo revela a existência de um laço afetivo e de solidariedade. Desse modo, Araújo também foi um dos elos de uma rede que Magliani pode acionar quando se fez necessário; rede esta que foi fundamental para sua permanência, ainda que precária, em alguns momentos de sua trajetória como artista.

Assim, por meio desses elos, diversas pessoas auxiliaram Magliani a arcar com os ônus de transformar a carreira em um projeto de vida. A estruturação de um arquivo da artista, tarefa atualmente encampada por Julio Castro, é parte desse projeto. Para esta artista negra, viver de arte implicou mobilizar todos os campos da existência para esse objetivo. As constantes mudanças, a concepção do que significa ter uma casa, daquilo que é ou não matéria de criação artística, dos termos nos quais as relações afetivas se deram: esses aspectos da vida íntima foram levados ao termo entre as possibilidades materiais e sociais reservadas às mulheres negras ao longo do século XX e àquilo que Magliani pôde, com os seus, construir.

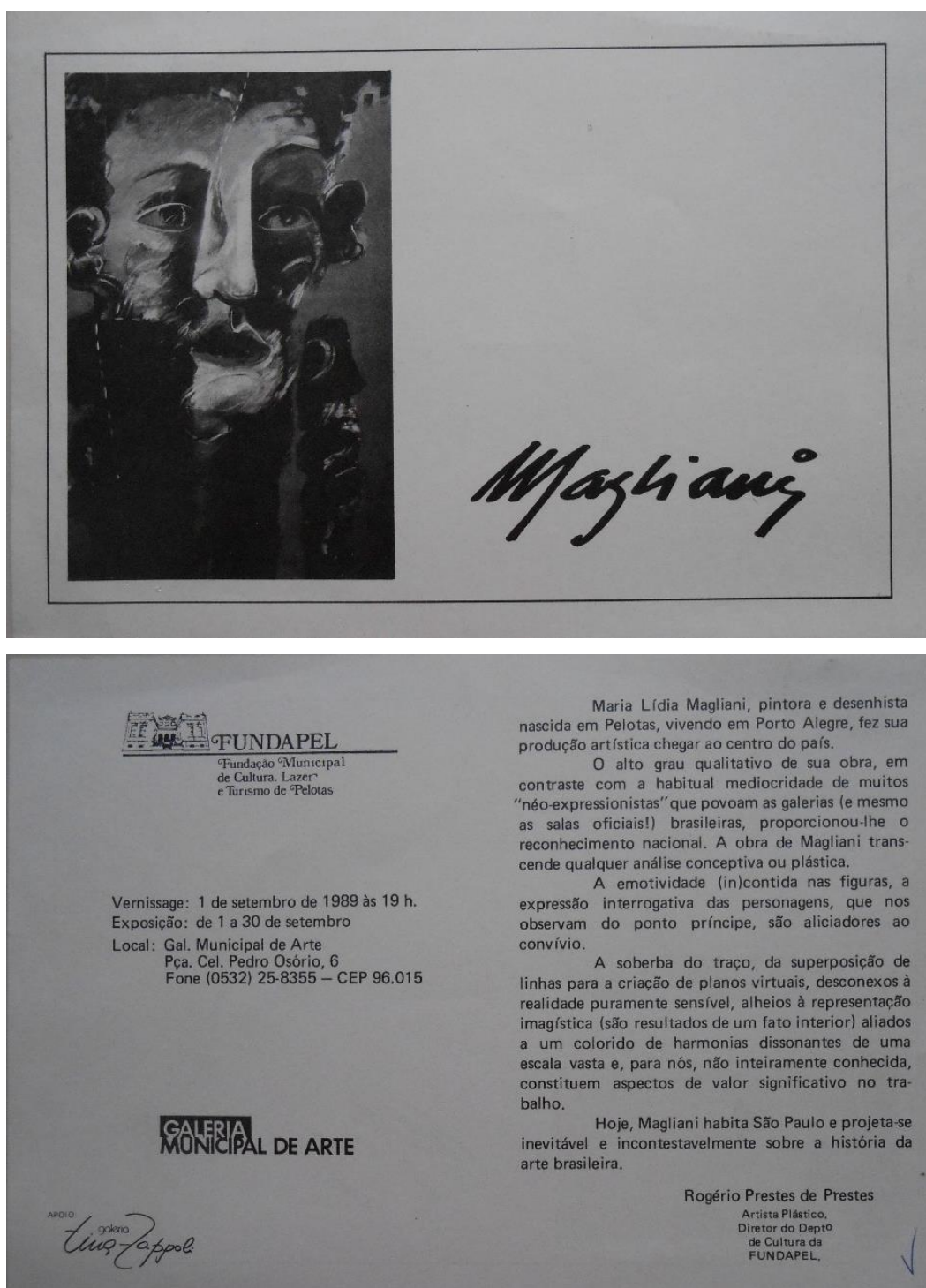
3.2 “Tudo que era dela ficava aqui”: dos primeiros arquivos ao núcleo Magliani

Do primeiro encontro de Julio Castro e Magliani ao compartilhamento do cotidiano e do ateliê transcorrem dez anos. Castro é de uma geração posterior a da artista. Ele ingressa na UFRGS, no curso de Artes Plásticas, em 1983. Nesta época, Magliani já tinha uma carreira consolidada em Porto Alegre e residia na cidade de São Paulo. Julio Castro a conhecera primeiro pelas matérias recorrentes que a imprensa local publicava sobre a artista.

Magliani também sabia da existência e produção de Castro por amigos em comum. Quando ia expor no Sul, antes de conhecê-lo, a artista enviou convites de suas mostras para Castro. E, no ano de 1989, Magliani compareceu em Pelotas para realizar uma mostra individual na *Galeria Municipal de Arte*. Na ocasião, Julio Castro participou de um salão onde receberia um prêmio e a notícia de que Magliani estava expondo em Pelotas alcançou os seus ouvidos. Então Castro “atravessa a praça e [vai] conhecer a Magliani”.¹⁸⁶

¹⁸⁶ CASTRO, op. cit., 2022.

Figura 31 - Folder de exposição, 1989 (frente e verso).



Fonte: GALERIA MUNICIPAL DE ARTE. **Magliani**. Pelotas: FUNDAPEL, 1989.

O encontro se prolonga durante uma festa oferecida pela “sociedade pelotense”¹⁸⁷. Julio Castro rememora o momento como “uma noite especial”¹⁸⁸ da qual se lembra “com bastante nitidez”.¹⁸⁹

Os dois se encontraram novamente “em 1998”¹⁹⁰, no Rio de Janeiro. Magliani estava se mudando para a cidade e procurou por Julio Castro. Entre 1999 e 2000, a artista se fixou em Porto Alegre e, posteriormente, mais uma vez em São Paulo. No mês de junho de 2000, Magliani retornou ao Rio e iniciou o compartilhamento do ateliê com Castro.

O espaço era um imóvel térreo situado na esquina de uma rua sem saída. O pé direito alto permitiu que Julio Castro empreendesse uma reforma, construindo um mezanino que abriga uma cama e um banheiro. O espaço foi utilizado como acomodação nas residências artísticas promovidas pelo estúdio. Abaixo dele, organizou-se a área de trabalho composta por mapotecas, um pequeno escritório e prensas de gravação de xilogravuras e gravuras em metal. Na face do edifício localizada na frente da rua principal foi construída uma vitrine que servia como um espaço expositivo.

O ateliê do Estudio Dezenove, em um primeiro momento, foi a moradia e espaço de trabalho de Magliani e Julio Castro. Nessa “batalha de uma vida que era dedicada a esse movimento da arte”¹⁹¹, ele ocupava o dormitório no mezanino e Magliani dormia em uma cama de campanha.

Nesse interim, a produção artística se espalhou para outras áreas e eles começaram a encampar outros projetos artísticos na esfera da circulação. Juntaram-se aos artistas e artesãos de Santa Teresa e fundaram a *Chave Mestra – Associação de Artistas de Santa Teresa*. Participaram desta associação: Renan Cepeda, Regina Marconi, Marcílio Barroco, Nadam Guerra, Marcius Tristão, Reinaldo Guarany, Ana Prado, Delfina Reis, Edson Meirelles, Helena Souto, Alberto Kaplan, Cristiana Miranda, Paula Erber, Beatriz Pimenta, Alexandre Alves e Sandra Porto. Além deles, estiveram presentes outros cinquenta artistas residentes no bairro de Santa Teresa.¹⁹²

A associação elaborou diversas ações para a promoção e circulação dos trabalhos de artistas de Santa Teresa. Entre as atividades desenvolvidas, a Chave Mestra assumiu a

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ Ibid.

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ Ibid. Embora Julio Castro mencione que o encontro ocorreu em 1998, é possível que isto tenha acontecido no ano de 1997, neste período Magliani voltou a morar no Rio de Janeiro.

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² COLETIVOS EM REDE E ORGANIZAÇÕES. **CHAVE MESTRA** – Associação dos Artistas Visuais de Santa Teresa. Rio de Janeiro, 2003.

organização do festival “Arte de Portas Abertas”, evento no qual os artistas de Santa Teresa abrem seus ateliês para o grande público e que já recebeu 30 mil pessoas.¹⁹³

Ao longo desses 14 anos, Castro e Magliani compartilharam e forjaram um “certo pacto não verbalizado para o pós-morte dela”¹⁹⁴. O pacto se referia ao fato de que Julio Castro cuidaria da difusão da obra de Magliani, pois “ela sabia que a obra ia ficar”¹⁹⁵. Esse acordo não verbalizado fez com que Castro dilatasse a triagem dos objetos da artista. A visita de Emanuel Araújo foi decisiva, visto que “sem saber, foi ele quem acionou o núcleo [Magliani] mais objetivamente”¹⁹⁶. Após um ano, Julio Castro descreve o projeto para o jornalista Décio Presser nos seguintes termos:

[...] hoje, 26 de fevereiro, entrevista com Décio Presser, [em] Porto Alegre [...] continuando o que a gente já tinha conversado antes de começar a gravar, tem esse papel que eu passei a exercer de organizador da obra. Eu fiz um contrato, em 2013. Primeiro eu conheci o irmão [Antônio Magliani], depois a irmã [Graça Magliani] e não tive grandes dificuldades para estabelecer essa parceria com um contrato de parceria onde eles me autorizam a cuidar da obra então tudo que a Magliani deixou no Rio, eu juntei, inventarei e organizei. [Es]tá tudo organizado: a manutenção e promoção da obra. Então o meu papel é de preservar aquilo que está lá e manter a obra viva, ou seja, buscar as referências, levantar as histórias, a cronologia, a biografia da artista para, num prazo de 7 anos – que é a validade do contrato – chegar a realizar uma exposição retrospectiva. Então, o meu projeto é uma exposição retrospectiva que, em termos ideais, eu gostaria de fazer uma em São Paulo e outra no Rio pra botar a pauta da obra dela em termos nacionais.¹⁹⁷

O contrato previa ações para a promoção da obra de Magliani e possuía como objetivo principal: promover uma mostra retrospectiva nas duas das principais cidades nas quais a artista residiu. A documentação que Castro planejava coletar precisava responder informações acerca dos contatos que Magliani construiu ao longo da vida, em quais endereços viveu e seus respectivos períodos, em quais exposições exibiu seus trabalhos e quais estratégias esboçou para difundir e vender sua produção.

Nesse processo, Julio Castro estabeleceu contato com artistas, *marchands*, professores e colecionadores da geração de Magliani. As informações colhidas começaram a desenhar um panorama das relações que a artista constituiu e o modo como pessoas e instituições se conectavam, de tal forma que cada contato fornecia uma pista

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ CASTRO, op. cit., 2022.

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ PRESSER, Décio. **Entrevista feita por Julio Castro**, s/d.

para localizar um colecionador, esclarecer as relações de Magliani com uma galeria ou vinculava-a a uma associação de artistas da qual fizera parte.

Simultaneamente, a documentação colhida por Castro auxiliou na confirmação das datas e locais de mostras, bem como na localização das obras em coleções públicas e particulares, revelaram-se depoimentos de histórias compartilhadas, as relações com a família e com as cidades e os tipos de laços que Magliani construiu durante sua vida. Ademais, em um desses depoimentos surgiu a informação de que a iniciativa de mapear a produção de Magliani já havia ocorrido em outra situação. Nos primeiros anos da década de 1980, Magliani encontrou-se com Cho Dorneles em São Paulo.

Cho Dorneles é um artista que se destacou por seu trabalho em tapeçaria e papel machê, linguagem que leciona ainda hoje, em Porto Alegre. À época, ele residia em um apartamento alugado na rua Avanhadava. Além da tapeçaria e do papel machê, o artista começou a produzir perfumes. Magliani o encontrou no momento em que o apartamento já não comportava a vida e o ateliê. Dorneles alugou uma casa do outro lado da rua na qual estava localizado o prédio que vivera até então e Magliani “que não tinha planejado”¹⁹⁸ como se estabelecer em São Paulo, assumiu o aluguel do apartamento.

Nesse período, Magliani teve dois ateliês: o primeiro, estabelecido em seu novo endereço e o segundo, aquele compartilhado com Cho Dorneles na nova casa. A mãe de Dorneles “praticamente adotou a Magliani”¹⁹⁹. No novo endereço, o processo criativo dos dois artistas acabava por incorporar as rotinas da casa. Eles produziam, discutiam seus trabalhos, realizavam as refeições juntos, viajavam para visitar amigos em outras cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Cho Dorneles se deslocou também para assistir às exposições de Magliani pelo Brasil. As viagens com essa finalidade estavam situadas entre os anos de 1980 e 1986, período no qual Dorneles viveu em São Paulo. O artista “fotografava tudo que era obra dela” registrando “[mais de] mil obras”²⁰⁰. O jornal *Zero Hora* noticiou a iniciativa de catalogação da obra de Magliani.

Figura 32 – Magliani. Inquieta, irreverente e com muita inspiração.

¹⁹⁸ DORNELES, Cho. *Entrevista concedida a Julio Castro*, 2015.

¹⁹⁹ Ibid.

²⁰⁰ Ibid.

ZERO HORA
SEGUNDO CADERNO
PORTO ALEGRE, 2ª FEIRA, 16.03.87



MAGLIANI
Inquieta, irreverente e com muita inspiração

Por CARMEN GONÇALVES
Edição 2ª Caderno/231

Cerca de 120 trabalhos da irreverente artista plástica Magliani estarão expostos até o dia 5 de abril no Museu de Artes do Rio Grande do Sul. Na mostra, a artista gaúcha reúne um pouco de tudo que fez nestes 20 anos de carreira independente. Não é uma retrospectiva, salienta, "tenho 41 anos e sou muito nova para tanto". Muito satisfeita pelo número de pessoas que a exposição vem atraindo, a maioria pessoas que já conheciam seu trabalho, a inquieta Maria Lídia Magliani comenta que ali toda a produção são seus filhos, que de outros, mas que o carioca especial está reservado para o filho em ger-

ção, ou seja, para o trabalho que está em processo. Na exposição fica claro, para quem nada sabe de Magliani, o que é muito difícil, sua preferência pela figura feminina e sua paixão pelas cores escuras que agora estão invadidas pelas demais, até pela cor-de-rosa, diz ela.

"Auto-Retrato Dentro da Jaula", trabalho que dá nome à mostra e executado em 87 (pintura acrílica sobre tela) é o que trouxe de mais novo. Mas não é a sua última obra. Em abril, na Galeria Tina Presser já mostrará a série "Discussões com Deus", trabalho mais recente, que logo depois irá para a Galeria Espaço Capital, em Brasília.

"Figura Sorridente", pintura vinil sobre tela, executada por ela em 86, da série "Pequenos Retratos", foi o trabalho que participou da

última Bienal e que junto com "Brinquedo de Armar" se encontram nesta exposição. Executada em 79, "Brinquedo de Armar" é uma linda pintura óleo sobre tela com quadro triplico que divulgou em muito a arte de Magliani. Sobre a tendência da produção artística no Brasil, atualmente, Magliani diz que "o último grito" é ser concretista.

Vestida de preto e cinza, cores que mais gosta, Magliani responde de muito boa vontade as mil e umas indagações que surgiram no seu bate-papo com seus admiradores no auditório do Margo, quinta-feira à tarde, pouco antes da abertura da exposição. O assunto mais em discussão foi a sua independência no trabalho, não ligando para modismos e nem para o

mercado da arte. No futuro, pensa em ir para a Europa, mais precisamente para a Itália, onde seria mais fácil conseguir cidadania diante da origem de seu pai. Não sabe quando, pois do momento em que decidiu ir para São Paulo, levou três anos para mudar-se. Radicada em São Paulo desde 80, dedica-se exclusivamente às artes plásticas há um ano. Na Europa, o seu objetivo é estudar sobre a história da arte em geral, uma vez que aqui na América Latina nada encontrou. Para um futuro mais próximo, pensa em dedicar-se a trabalhos em terceira dimensão.

Na exposição encontram-se pinturas, silografuras, desenhos, volumes pintados e outros, evidenciando que há uma evolução em todos eles, nunca uma lacuna. "É um trabalho entran-

do noutra", diz. Sempre usou os tons terra, mas agora a cor surgiu, foi se impondo, decidindo me acompanhar, continua. A coisa aconteceu assim, de repente, como surge a inspiração. "Às vezes passo dias sem pintar e quando pego, envio 30 horas". A mostra de Magliani é também um resultado do esforço de dois amigos seus, os gaúchos Cho e Sérgio Sartori. Eles estão catalogando tudo sobre o trabalho de Mari Lídia desde 82 e foram os responsáveis pela montagem desta exposição. Os quadros expostos valem entre C\$ 6 mil e C\$ 30 mil.

Maria Lídia Magliani, natural de Pelotas, antes de radicar-se em São Paulo, ilustrou muitos jornais em Porto Alegre como a Zero Hora e os extintos Folha de Manhã e Diário das Notícias.

Fonte: GONÇALVES, Carmen. Magliani. Inquieta, irreverente e com muita inspiração. In: **Zero Hora**, Segundo Caderno, Porto Alegre, 16 mar. 1987.

Na quarta coluna da publicação, lê-se:

A mostra é também resultado do esforço de dois amigos seus, os gaúchos Cho e Sérgio Sartori. Eles estão catalogando tudo sobre o trabalho de Maria Lídia desde 1982 e foram responsáveis pela montagem dessa exposição [...].²⁰¹

A catalogação das obras de Magliani foi realizada por Sergio Sartori²⁰² e Cho Dorneles após dois anos de sua mudança para São Paulo. Este dado, que marca a recorrência da intervenção de amigos na organização da produção da artista, também assinala uma colaboração na criação do arquivo de Magliani. Essa colaboração decorre de uma parceria na organização e difusão da obra da artista, constituindo um esforço de documentação de um dos aspectos da produção de Magliani que transforma esta catalogação produzida em um *corpus* de interesse público.

²⁰¹ GONÇALVES, Carmen. Magliani. Inquieta, irreverente e com muita inspiração. In: **Zero Hora**, Segundo Caderno, Porto Alegre, 16 mar. 1987.

²⁰² Sérgio Sartori foi artesão e trabalhou em conjunto com Cho Dorneles produzindo peças em papel machê. Informação retirada de: BALENTI, Mário Hernandes. **Arte como canal de expressão: caminhos possíveis para uma educação sensível**. Canoas: Universidade Luterana do Brasil, 2011, p 30.

Analogamente, o pacto que estabelecia a responsabilidade de difundir a obra da artista tomado por Julio Castro fez com que o caráter colaborativo desse arquivo fosse retomado, quase trinta anos depois da primeira tentativa de catalogação de sua produção. O intento inicial era o mapeamento da coleção e reconstituição da cronologia dos trabalhos artísticos de Magliani, para tanto iniciou-se a recolha de fontes como correspondências, matérias de jornais e catálogos.

O arquivo de Magliani continuou a se expandir na medida em que Castro contatava os amigos da artista. Estes, por meio das entrevistas cedidas a Julio Castro, fotografias, cartas e jornais alimentaram o *corpus* documental sobre a artista, cedendo fontes primárias e o próprio registro de suas memórias. Nelas, os entrevistados apontavam para um próximo amigo, colecionador, *marchand* e/ou crítico. Essa dinâmica de trabalho que objetivava reconstituir a vida pública da artista e que, no processo, reuniu documentações sobre a vida íntima e a natureza das redes que Magliani criou ao longo de sua trajetória nos indica algumas questões, discutidas a seguir, sobre a natureza desse arquivo.

Essa documentação coletada por Castro foi incorporada ao arquivo pessoal de Magliani. Mas, dado o fato de que essa atividade reuniu documentos e informações que, em um primeiro momento, não estavam relacionadas com a vida pública da artista e esse levantamento ocorreu após a sua morte, podemos ainda considerar esse *corpus* como um arquivo pessoal? O pesquisador João Silveira, ao investigar o arquivo pessoal de Coriolano Benício, nos oferece a seguinte definição:

Os arquivos pessoais são produzidos por um indivíduo como produto de suas atividades pessoais, profissionais ou ainda pelo ato de colecionar materiais de sua preferência. Estando ou não ligados diretamente à figura de seu titular, podendo reunir documentos em papel e/ou objetos variados. Diferenciam-se dos arquivos públicos, que são relacionados à rotina administrativa e jurídica de uma instituição, e, também, dos arquivos familiares, que nos remetem a arquivos formados por mais de uma pessoa, por vezes, repassados e organizados por mais de uma geração. Os arquivos pessoais são de cunho privado, ao menos assim se formam, constituindo-se em uma representação da trajetória de vida do titular.²⁰³

O arquivo de Magliani é composto por documentos que registram suas atividades pessoais e profissionais. Não obstante, uma parte considerável é formada por registros produzidos por ela, onde sua coleção tem como proponente Julio Castro, um de seus

²⁰³ SILVEIRA, João. Escritas de si e memória social: o arquivo pessoal de Coriolano Benício. In: **Revista Ágora**, Florianópolis, v. 23, n. 47, 2013, p. 140-161.

parceiros de vida, que também aciona a sua rede de afetos para produzir – mediante a doação de fontes primárias – e reproduzir – por meio da partilha de memórias – esse arquivo de forma colaborativa. Com isso, poderíamos, em face das circunstâncias especiais de produção e organização desse arquivo, considerá-lo um arquivo de família?

Ao definir os arquivos de famílias, João Silveira descreve um *corpus* documental produzido e organizado ao longo do tempo, sem, no entanto, elucidar a natureza do vínculo estabelecido entre seus produtores. Diversamente, a pesquisadora francesa Ariane Ducrot, ao retomar o modo como a arquivologia conceitua e trata arquivos de famílias, desvela que tal conceituação se estrutura a partir do estatuto jurídico de família:

No caso de arquivos de pessoas de uma mesma família – por exemplo, os filhos, o pai, seus antepassados, e também a mãe e seus ascendentes –, formam tais arquivos um fundo único (concepção maximalista), ou os arquivos de cada indivíduo constituem um fundo distinto (concepção minimalista)? Adaptando aos arquivos pessoais os critérios definidos por M. Duchein para os organismos em seu estudo sobre ‘Le respect des fonds en archivistique’,⁴ teremos que um fundo é um conjunto que se basta a si mesmo, cuja unidade não pode ser quebrada e que, para que uma entidade seja considerada como produtora de um fundo, é necessário e suficiente que possua ‘uma existência jurídica e um nível de competência próprios’.⁵ Esse é o caso de todas as pessoas e, portanto, seus arquivos constituem um fundo.²⁰⁴

A rede com a qual Magliani estabeleceu parcerias de vida não possuiu existência jurídica. Qual estatuto jurídico demandaria uma rede intergeracional que compartilhava recursos – ainda que, em alguns casos, mínimos – histórias, afetos, construía estratégias de existência e permanência no sistema artístico, protegeu a memória íntima e produziu, colaborativamente, a memória de um ente querido? É possível que os membros dessa rede, em alguns casos, sequer possuem vínculos entre si e não se nomeassem como a família de Magliani. No entanto, o esforço de descrever as dinâmicas afetivas e sociais para compor o arquivo de Magliani colida com o caráter coletivo da produção, no que tange sua categorização como arquivo pessoal, e com a ausência de estatuto jurídico dessas relações implicadas em sua produção – no que concerne à definição de arquivo de família.

²⁰⁴ DUCROT, Ariane. A classificação dos arquivos pessoais e familiares. Trad.: Paulo M. Garchet. In: **Revista de Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, FGV, n. 21, 1998, p. 154-155. Observação: as indicações de notas de rodapé presentes nesta citação se referem a seguinte obra, consultada e mencionada pela autora: “Michel Duchein, ‘Le respect des fonds en archivistique’, in *Études d’archivistique* 1957-1992, Paris, Association des Archivistes Français, 1992, p. 9-34 (reedição de *La Gazette des archives*, nº 97 [2º trimestre 1977], p. 71-96)”.

Um dos entraves centrais para o reconhecimento das relações, nas quais se origina esse *corpus* a partir das conceituações apresentadas por Ducrot é, justamente, a pedra de toque da família como instituição: seu caráter de unidade de reprodução econômica e patrimonial. Desse modo, a família como instituição baseia-se no ordenamento jurídico, contratual da sexualidade e da legitimidade do parentesco heterossexual. Ao se debruçar sobre as políticas sexuais que ordenam o reconhecimento – e o não reconhecimento – pelo Estado da legitimidade de determinadas relações, no contexto dos debates públicos sobre o casamento *gay*, Judith Butler, que se formou em filosofia, pondera:

O tema do ‘casamento gay’ não é idêntico ao do parentesco homossexual, embora pareça que ambos vêm se confundindo na opinião popular americana, quando ouvimos não só que o casamento é, e deve continuar sendo, uma instituição e um vínculo heterossexual, como também que o parentesco não funciona ou não se qualifica como parentesco a menos que assuma uma forma reconhecível de família. Esses pontos de vista podem se conectar de diversas maneiras; uma delas consiste em sustentar que a sexualidade deve se prestar às relações reprodutivas e que o casamento, que confere estatuto legal à forma da família, ou, antes, é concebido de modo a dever assegurar essa instituição, conferindo-lhe esse estatuto legal, deve permanecer como o fulcro que mantém essas instituições em equilíbrio. [...] Se entendermos parentesco como um conjunto de práticas que estabelece relações de vários tipos que negociam a reprodução da vida e as demandas da morte, então as práticas de parentesco são aquelas que emergem para dirigir as formas fundamentais da dependência humana, que podem incluir o nascimento, a criação das crianças, as relações de dependência e de apoio emocional, os vínculos de gerações, a doença, o falecimento e a morte (para citar algumas).²⁰⁵

Nesse sentido, a dificuldade de categorizar a natureza do arquivo de Magliani decorre das diversas esferas de institucionalização da vida, inclusive na salvaguarda da memória, além da política sexual que seleciona as formas de parentesco e sua visibilidade. Essas formas de afetividade estruturaram a trajetória, a morte e a memória da artista. Assim, investigar de qual modo é possível observar esse arquivo não é uma tarefa assumida nessa dissertação. Principalmente, o objetivo de questionar as formas de pensar e processar arquivos, mas sim interrogar como as formas de institucionalização da memória, das relações, das personalidades artísticas e suas obras reconheceram ou não o modo como Magliani manejou esses expedientes.

No caso dos arquivos, isso nos ajuda a antever uma lógica de pensamento de salvaguarda e difusão que encontra-se calcada em uma política sexual que invisibiliza a

²⁰⁵ BUTLER, Judith. O parentesco é sempre tido como heterossexual? In: **Cadernos Pagu** [online], Caminas, Unicamp, n. 21, 2003, p. 221. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/vSbQjDcCG6LCPbJScQNxw3D/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 02 out. 2022.

experiência afetiva de Magliani. Essa ponderação pode ser feita porque o manejo do afeto e da sexualidade se conformaram como experiências sociais não institucionalizadas. Julio Castro, Maria Lúcia Magliani, Sérgio Sartori e tantos outros membros dessa rede não partilham um nome, nem tiveram suas relações organizadas por parcerias sexuais e amorosas passíveis de serem legitimadas por um contrato.

Não obstante, foram companheiros na “reprodução da vida”²⁰⁶, na produção artística e nas “demandas da morte”²⁰⁷. Os sentidos desse arquivo alimentado por Castro mediante o acionamento e colaboração dessa rede de afetos produziu outras implicações, à medida que começou a ser procurado por pesquisadores.²⁰⁸ O interesse público e diversificado que arquivo pessoal e colaborativo vem produzindo dinamiza as formas de veiculação do trabalho e da trajetória de Magliani. Nesta pesquisa, o sentido e natureza desse arquivo cuja construção extrapola a existência material de sua signatária condensa os sentidos éticos dos afetos engajados na difusão de sua memória e trabalho.

Como uma mulher negra que inaugura a experiência familiar de cursar a Universidade e profissionalizar-se em um ofício profundamente elitizado, no qual as políticas sexuais possuíam seu próprio modo de operar seleções? Magliani formou uma rede de afetos multirraciais, intergeracionais e com agentes portadores de diversos graus de envolvimento com as artes visuais e da cena. Nelas, a artista balizou os itinerários do amor, dos afetos e das parcerias a partir de um repertório familiar²⁰⁹ e racialmente informado²¹⁰. Esse repertório forjou as vivências que lastrearam, ao final de 14 anos de

²⁰⁶ Ibid., p. 221.

²⁰⁷ Ibid., p. 221.

²⁰⁸ Estabeleci contato com Julio Castro no início de 2020. Ele me recebeu em seu ateliê e apresentou as obras de Magliani armazenadas no espaço. Além disso, Castro se disponibilizou a permitir meu acesso aos materiais recolhidos após apresentar meu projeto de mestrado. Julio Castro também recebeu e disponibilizou o arquivo para outros pesquisadores e pesquisadoras, como Talita Trizolli e Luanda Dalmaz.

²⁰⁹ Na entrevista que Graça Magliani concedeu a Julio Castro, a irmã da artista conta-nos que a mãe, Maria Eugênia, recebia os amigos de Magliani em casa e se afeiçoou muito a eles. Maria Eugênia Magliani, uma mulher negra nascida em Pelotas e que teve a primeira filha em 1946, recebia com o marido, Antônio Magliani, os amigos das filhas que podiam falar abertamente sobre a homoafetividade, música e política. O casal de músicos – a mãe cantava e tocava piano e o pai integrou um conjunto tocando acordeão e também cantava – acolhia esse grupo que se formava ao redor das filhas e permitiu que a casa deles se transformasse em um laboratório das relações afetivas, das pesquisas artísticas e do caldo de cultura política que vinha com os festivais de música em Porto Alegre e a experiência universitária da filha mais velha.

²¹⁰ Em sua tese de doutorado, Sueli Carneiro, usa os termos “racialmente informado” para descrever o modo como a articulação entre dispositivos de racialidade e o biopoder criam tecnologias de poder que selecionam, com base no pertencimento racial, aqueles que vivem e aqueles que morrem. Do mesmo modo, classificam os que têm direito à história e memória e os que têm esse direito vetado. Aqui, proponho a utilização dos termos “racialmente informado” para localizar a matriz racial dessa tecnologia social. As redes negras fornecem suporte para a organização política e social desse grupo racial e têm como uma de suas características o acolhimento de todo grupo racial, como ocorre nas escolas da Frente Negra Brasileira, conforme DOMINGUES, op. cit., 2008. Esse acolhimento traduz um pensamento político que entende o

convivência, a alimentação do arquivo de Magliani, impulsionada por Castro. Durante a entrevista que realizei com ele, ao perguntar sobre sua motivação para criar o núcleo e o arquivo obtive como resposta a seguinte ponderação de Julio Castro: a história de Magliani é a dele também, é “A história que a gente carrega junto, as memórias”.²¹¹

3.3 Redes de afeto, parcerias artísticas e memória

A assunção da responsabilidade pela circulação das obras e salvaguarda da memória de Magliani por Julio Castro é índice de um afeto contra-hegemônico. Ela desvela a construção parcerias de vida e projetos artísticos dissidentes dos organizados pela monogamia. A monogamia não nos interessa aqui como um contrato amoroso e sexual estabelecido entre duas pessoas, mas como uma instituição que engendra a família nuclear, o controle da sexualidade feminina, a paternidade dos descendentes e a circulação de heranças. Como instituição, a monogamia estrutura os dispositivos jurídicos e discursivos, assegurando sua naturalização e reprodução.

No caso de Magliani, seus espólios seriam de responsabilidade e usufruto da família, na ausência de um cônjuge ou filhos. Desse modo, para que Castro pudesse gerir suas obras foi necessário conseguir a anuência da família e estabelecer um contrato que formalizou essa responsabilidade como uma prestação de serviço, mediante uma comissão para cada venda realizada.

Essa operação é possível por conta das formas como a monogamia vem, historicamente, organizando a sexualidade. Assim como a parentalidade, a sexualidade converte-se em uma expressão do afeto que é racionalizada pelas instituições jurídicas e sociais, possibilitando — ou não — a institucionalização de formas específicas de relação:

A sexualidade, tal como a entendemos, é efetivamente uma invenção histórica, mas que se efetivou progressivamente à medida que se realizava o processo de diferenciação dos diversos campos e de suas lógicas específicas. [...] E a emergência da sexualidade como tal é indissociável também do surgimento de todo um conjunto de campos e de agentes concorrendo pelo monopólio da definição legítima das práticas e dos discursos sexuais — campo religioso, campo jurídico, campo burocrático — e capazes de impor essa definição nas práticas, sobretudo através das famílias e da visão familiarista.²¹²

exercício da cidadania mediado, nesse caso, pelo acesso à educação, deve incluir todos os grupos – raciais e de gênero – no contexto de uma democracia. Esse pensamento lastreou diversas práticas e, creio, está no cerne da conformação dessa rede tecida por Maria Lídia Magliani.

²¹¹ CASTRO, op. cit., 2022.

²¹² BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Trad.: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012, p.123.

Nesse sentido, a posse do acervo de Magliani por um amigo poderia ser lida como uma estratégia familiar de circulação das obras mediante a ausência de um membro da família que reunisse a expertise, os contatos ou o tempo para realizar tal tarefa. Esse manejo das instituições que protegem e asseguram a produção da monogamia — caracterizados pela negociação com a família e o estabelecimento de um contrato que traduz essa troca como uma transação comercial — também organizam um discurso que legitima os mecanismos de circulação de riquezas e os valores simbólicos no âmbito do sistema monogâmico.

Nele, a família se beneficia da ausência de um conjuge ou filhos, a solução encontrada para ter acesso a gerência dos espólios de Magliani foi converter Julio Castro em um prestador de serviços. Isso porque a sexualidade de Magliani nos informa que o núcleo familiar ao qual ela pertence:

O exercício legítimo da sexualidade, embora possa parecer cada vez mais liberto da obrigação matrimonial, permanece ordenado e subordinado à transmissão do patrimônio, através do casamento, que continua sendo uma das vias legítimas da transferência da riqueza.²¹³

Há, no entanto, uma espécie de zona cinza, encoberta pelos termos que descrevem essa relação como um serviço. O contrato não considera os recursos materiais implicados na reunião da documentação da vida íntima da artista, a construção de um arquivo pessoal e a mediação do acesso desses documentos aos pesquisadores. Esses trabalhos não são precificados.

Seu papel como *marchand* precisou ser autorizado pela família que, na ausência de um cônjuge ou descendentes, responde pelas obras da artista. A autorização é realizada por um contrato que estabelece uma comissão pelo serviço de administrar a venda das peças. O contrato que formaliza a relação de Julio Castro com a obra de Magliani enquadra a iniciativa como uma prestação de serviços de gestão dos bens da artista à família.

O valor da comissão prevê a reserva de uma porcentagem sobre a venda com a finalidade de custear as despesas com as viagens para realização de entrevistas, recolha de documentação e pesquisa em arquivos para rastrear as obras de Magliani e as atividades que ela desenvolveu ao longo da vida. Essa coleta de dados que subsidiou a

²¹³ Ibidem, p. 115.

produção de uma cronologia da artista visava financiar a realização de exposições retrospectivas do trabalho de Magliani.

Essa porcentagem custeia os gastos concretos, mas não o tempo dedicado ao trabalho. Julio Castro tomou para si a tarefa de reunir e produzir documentos que subsidiassem exposições póstumas, assim como a produção de uma memória social sobre a trajetória e a obra da artista. Esse trabalho, bem como a ausência de precificação sobre ele, guarda semelhanças com o trabalho reprodutivo que estrutura a família nuclear. Os chamados trabalhos de cuidados que envolvem a limpeza, a alimentação, os primeiros socorros, entre outras funções, geralmente acumuladas por uma única pessoa do sexo feminino e são fundamentais para a manutenção do lar.

Whitney Cadwik e Isabelle de Courtivron²¹⁴ ao investigar as relações entre sexo e criatividade, convidaram pesquisadores que se propusessem a explorar as parcerias e colaborações artísticas a partir da seguinte pergunta:

[...] se a crença dominante em relação à arte e à literatura é que são produzidas por indivíduos solitários, mas as estruturas sociais dominantes dizem respeito a acordos heterossexuais, matrimoniais e familiares, como duas pessoas podem escapar, ou não se deixar coibir por esses valores e construir uma história alternativa?²¹⁵

O conjunto de artigos que se debruçou sobre esta pergunta fez emergir a história de mulheres artistas cuja atuação foi obnubilada por operações discursivas calcadas em estereótipos sexuais:

Outro método de investigação levou a um exame mais minucioso dessas mulheres criativas que, anteriormente, eram consideradas discípulas e imitadoras dos ‘grandes homens’, e revelou suas histórias e sua arte, às vezes com sutileza persuasiva, e outras, acompanhadas de fortes acusações. A correção do equívoco, que começou com a forte bibliografia de Zelda Fitzgerald, escrita por Nancy Milrod em 1970, mais recentemente libertou Frida Kahlo, Camille Claudel, Berthe Morisot, e outras, das sombras de seus maridos, amantes e mentores.²¹⁶

Os “grandes homens” constroem carreiras retidas por uma historiografia da arte como “indivíduos solitários” que balizam o cânone com uma subjetividade singular, sendo, desse modo, expressão da atualização da ideia de gênio.²¹⁷ Como sua contraparte, as companheiras são circunscritas aos lugares de musas, das cuidadoras e quando artistas

²¹⁴ CHADWICK, Whitney; COURTIVRON, Isabelle de (Org.). **Amor e arte**: duplas amorosas e criatividade artística. Trad.: Ana Luísa Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1995.

²¹⁵ Ibidem, p. 12.

²¹⁶ Ibidem, p. 10.

²¹⁷ HEGEL, G. W. F. **Estética**: o belo artístico e o ideal. São Paulo: Abril Cultural, 1985, p. 303.

lidam com uma recepção — masculina — de seu trabalho que é mediada pela sua condição de gênero.

O recorte, que circunscreve as análises ao estudo de trajetórias de artistas que estabelecem parcerias sexuais, abre o precedente para um campo de análise dos afetos e suas intersecções com a criação artística. Este conjunto de trabalhos, nos fornece um vislumbre sobre o contexto complexo de mediações que uma mulher artista deveria manejar para equilibrar os acordos domésticos, a afeição e o trabalho artístico. Assim, pensando na trajetória de Magliani e no compromisso que Julio Castro assume com a salvaguarda e circulação de seu legado artístico, pergunto se quando uma pessoa escapa das “estruturas sociais dominantes [que] dizem respeito a contratos heterossexuais, matrimoniais e familiares”²¹⁸, feitas as balizas históricas e raciais necessárias, ela não o faz com mais de um companheiro.

O contrato estabelecido entre Castro e a família nuclear da artista é índice da relação estabelecida entre eles, esta foi uma parceria artística que se desenvolveu para além desses contratos. Além disso, ao não se inscreverem em um contrato sexual de qualquer ordem, a relação construída demanda não somente a investigação de uma parceria amorosa apartada das relações sexuais como também recria a experiência de parentesco. Isso, porque esse laço implicou o estabelecimento de uma dinâmica de criação e partilha das responsabilidades e recursos.

Os contratos sexuais, matrimoniais e familiares são, de fato, estruturas dominantes. Assim, convém examinar quais os valores que estas instituições assumem na experiência social de uma artista negra, cujo grau de profissionalização inaugura um precedente em sua história familiar. Ainda, considerando a especificidade de sua experiência racial, é preciso ponderar o lugar do matrimônio na sua trajetória e em que medida este posicionamento evoca um pensamento racialmente informado sobre os enlances amorosos; sendo este, também calcado nos sentidos históricos das experiências negras de família. Desses aspectos podem emergir o sentido e os valores das redes de afeto, da qual Castro faz parte.

Brigite Vasallo, ao discutir a construção de redes afetivas e sexuais dissidentes do modelo monogâmico, apresenta a seguinte definição do enlace monogâmico:

El triángulo amoroso que forman la monogamia, la fidelidade y el amor romântico usa términos del capital para definirse. Y las palabras, lo sabemos, no son inocentes. Si nuestro impulso busca la media naranja,

²¹⁸ CHADWICK, Witney e COURTIVRON, Isabelle (Org.). **Amor e arte**: duplas amorosas e criatividade artística. Trad.: Ana Luísa Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995, p. 12.

una vez que logramos ser naranjas completas la otra persona nos pertenece. O, al menos pertenece a ese cítrico redondamente perfecto que formamos como dúo.²¹⁹

A propriedade é a pedra de toque do capitalismo e das relações monogâmicas. Formalizada pelo matrimônio e naturalizada pelo amor romântico, a posse legítima a conversão do outro em um latifúndio. No caso das mulheres, além da exclusividade sexual, o trabalho é canalizado para a produção e reprodução do lar. Nesse sentido, o trabalho feminino não remunerado é uma condição *sine qua non* dos contratos matrimoniais monogâmicos. A ampla proteção jurídica deste arranjo revela a centralidade dele não somente no núcleo familiar, mas nas relações macroeconômicas e políticas. Ao investigar este aspecto, em 1991, Naomi Wolff nos diz que:

As mulheres trabalham mais, sejam orientais ou ocidentais. Sejam donas de casa ou tenham empregos remunerados. Uma mulher paquistanesa gasta 63 horas por semana apenas nas tarefas domésticas, enquanto a dona de casa ocidental, apesar dos aparelhos modernos, trabalha somente seis horas a menos. Na opinião de Ann Oakley ‘o status moderno das tarefas domésticas é o de não serem trabalho.’. Um estudo recente revela que, se o trabalho doméstico fosse remunerado, a renda familiar subiria 60%. O trabalho doméstico consome 40 bilhões de horas da mão de obra francesa. Nos Estados Unidos, o trabalho voluntário de mulheres atinge o valor de US\$ 18 bilhões por ano. A economia dos países industrializados estaria arrasada se as mulheres não trabalhassem de graça.²²⁰

A exposição revela como o enlace matrimonial monogâmico demanda trabalho, imaginação das mulheres, sendo elemento restritivo de projetos de vida que concorram com o matrimônio e multiplicando dividendos que sustentam a família nuclear e as economias nacionais. Ainda, a imagem da metade da laranja, que atualiza o mito do Andrógino²²¹, escamoteia uma assimetria fundamental entre o homem e “[...] esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam o feminino”²²², cuja qual obnubila o valor de trabalho nas múltiplas jornadas femininas e nomeia como amor romântico um conjunto de práticas de espoliação da energia, trabalho e criatividade femininas.

A soma da variável racial aos mecanismos de opressão de gênero que operam em

²¹⁹ VASALLO, Brigitte. Romper la monogamia como aposta política. In: _____. **Redes afectivas y revoluciones**. Barcelona: Pensaré Cartoneras, 2014, p. 38. Disponível em: <https://archive.org/details/redes-afectivas-y-revoluciones/page/n3/mode/2up>. Acesso em: 14 ago. 2022.

²²⁰ WOLFF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza foram historicamente usadas contra as mulheres. São Paulo: Ed. Rosa dos Tempos, 2020, p. 43.

²²¹ PLATÃO. **O Banquete**. Trad.: Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2001.

²²² BEAUVIIR, Simone. Infância. In: _____. **O segundo sexo**. Trad.: Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 361.

escala global produz resultados ainda mais deletérios no tocante ao cerceamento de curiosidades, interesses e experimentações de mulheres negras. As relações entre trabalho doméstico feminino e escravidão deixaram suas marcas no mundo do trabalho livre e assalariado, ampliando o tempo e as jornadas das mulheres negras e interferindo, também, na atribuição de valor de tais jornadas. A discrepância entre tempo e remuneração extrapola o argumento da baixa especialização, atingindo mulheres negras em todos os graus de ensino, o que enseja a premissa de avaliação deste fenômeno como produto da dupla opressão racial e de gênero²²³.

Dado o caráter estruturante de tais fenômenos, depreende-se que eles reverberam nos acordos domésticos no âmbito dos arranjos monogâmicos. Nesse sentido, o acúmulo de jornadas pelas mulheres, sobremaneira, as negras, é verificado em todas as instituições, inclusive a do arranjo matrimonial que engendra a família nuclear. Assim, o matrimônio nos termos aqui discutidos produz efeitos ainda mais restritivos à autonomia de escolha, pois aumenta exponencialmente as jornadas sobre as mulheres.

O tipo de companheirismo que Magliani estabeleceu com os amigos desvela um deslocamento da posição que os contratos sexuais e amorosos ocupam na organização da vida. As relações centrais na trajetória da artista estavam apartadas dos contratos amorosos e sexuais. Assim, se o contrato matrimonial implicaria negociar em alguma medida o fluxo e o ritmo da produção artística, a redefinição das relações amorosas, de parentesco e companheirismo apartada das relações amorosas e sexuais foi uma estratégia de organização da reprodução da vida e de viabilização da produção artística.

Essa hipótese é reforçada por uma carta que Magliani escreveu para a amiga Romanita Disconzi²²⁴. Na correspondência, a artista narrou um convite feito por Francisco Aron²²⁵ a ela, propondo que os dois morassem e construíssem uma vida juntos, erguendo um empreendimento em um terreno que ele comprara. Magliani contou à Disconzi que declinou o convite ao entrever nele o ônus de um projeto de vida no qual

²²³ INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA [et al.]. **Retrato das desigualdades de gênero e raça**. 4ª ed. Brasília: Ipea, 2011.

²²⁴ Romanita Disconzi e Magliani se conheceram durante o curso de artes plásticas na UFRGS. Disconzi também é pintora, professora e gravurista; ademais, desenvolveu trabalhos e compartilhou o ateliê com Magliani. As duas trocaram correspondências ao longo da vida de Magliani. Estas e outros documentos que registram a trajetória da artista foram coletados por Julio Castro, mediante entrevista gravada e gentilmente cedida para esta pesquisadora.

²²⁵ Francisco Aron foi um ator e figurinista que desenvolveu projetos artísticos com Magliani.

Aron se absteria de todas as responsabilidades domésticas enquanto ela cuidaria da administração do espaço e dos funcionários²²⁶.

A carta e a história que ela relatou foram rememoradas sem peso, ao contrário, trouxeram uma dimensão de humor na recusa do projeto de vida proposto — e à jornada nele engendrada — para Magliani. Aqui, as dimensões de trabalho, liberdade e amor foram novamente atualizadas na fala de uma artista e mulher negra.

Ainda assim, a relação entre Magliani e Francisco Aron advinha de uma longa duração. Eles se conheceram na década de 1960, em Porto Alegre. O depoimento de Graça Magliani elucida que a parceria amorosa se converteu rapidamente em parceria artística. Aron conheceu Magliani, primeiramente, por meio dos jornais. O primeiro encontro ocorreu no teatro, Magliani ocupou o palco e Aron, a plateia. Por admiração daquela figura jovem e pública, além de seu desejo de pertencer àquele universo, Aron, que era um adolescente tímido, resolveu ser ator.

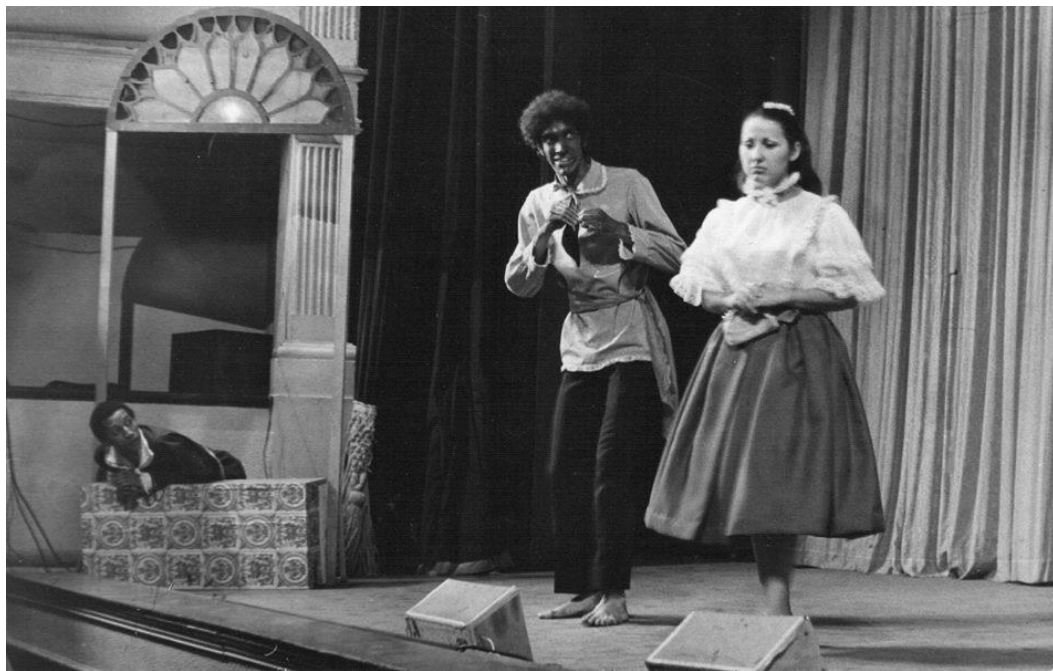
Em 1967, Francisco Aron participou como ator no espetáculo “O Santo Inquérito”, do autor baiano Dias Gomes e com direção de Jaime de Andrade²²⁷. Após um ano, Aron atuou como figurinista e ator no espetáculo “Entre quatro paredes”, montado a partir do texto de Jean-Paul Sartre e dirigido por Wagner Mello. Francisco Aron foi premiado por sua atuação nas duas modalidades.

Em 1969, temos um outro registro da proximidade de Aron e Magliani. Na fotografia abaixo, Francisco Aron é retratado em cena, de pé, com um *black face* e com o *marchand* Renato Rosa em um espetáculo do grupo de teatro “Província” – do qual Magliani também era integrante. Embora, não seja possível inferir que tipo de relação eles mantiveram, eles seguiam próximos.

Figura 33 - Teatro Província.

²²⁶ O conteúdo da carta é comentado por Romanita Disconzi durante a entrevista cedida a Julio Castro. Durante a conversa, ela rememora a correspondência por meio da citação dos elementos mencionados ao longo do texto. Não obstante, esta foi uma das cartas que não foi cedida ao acervo de Julio Castro.

²²⁷ PINACOTECA ALDO LOCATELLI. **Magliani**: A solidão do corpo. Catálogo de exposição. Porto Alegre: 2013. [Depoimento de Julio Castro, s/p].



Fonte: TEATRO PROVÍNCIA, 1969.

No mesmo ano, eles criaram juntos um espaço de arte em um corredor do “Teatro Aldeia II”, localizado na cidade de Porto Alegre, o *Espaço de Arte* que, inicialmente, abrigou uma pequena *boutique* nomeada por Magliani de “Pois é”. Nesta, havia a venda de artesanatos confeccionados em couro e produzidos por ela, Graça Magliani e Francisco Aron. Além disso, este espaço ganhou o uso de galeria e recebeu uma exposição de sua proprietária. À medida que congregava outras pessoas, as funções e utilização do “Espaço de Arte” se diversificou. Assim, este assumiu as feições de um ponto em um circuito artístico e cultural da cidade. A parceria com músico Wanderley Falkenberg impulsionou o estabelecimento de um bar e a realização de *shows* musicais, nos quais Graça Magliani era a vocalista.

Figura 34 – Show “Uma mordida na flor”.



Fonte: ARQUIVO PESSOAL DE RENATO ROSA. Fotografia retirada no bar “Encouraçado Botequim”, s/d.

Em meados dos anos 1970, eles dividiram um apartamento em São Paulo. Esta informação consta no depoimento da artista Maria José Boaventura.²²⁸ A parceria amorosa e artística avançou pelo ano de 1979, quando Aron produziu, junto com Carlos Carvalho, a peça “Não saia da faixa de segurança” para a qual Magliani elaborou o cenário. O espetáculo teria sido apresentado no Teatro Aldeia II, se não tivesse sido proibido pela censura realizada durante o período da Ditadura Militar.

O cruzamento dos dados revela uma parceria longa entre os dois, que enseja a própria gênese da trajetória artística de Francisco Aron. Acompanhando o trabalho de Magliani como atriz, Aron se aproximou dela e do teatro, os dois exerceram uma atração quase instantânea um sobre o outro, segundo o testemunho de Graça Magliani. Esse afeto pavimentou uma construção simultânea de um espaço que ofereceu formas alternativas de fruição artística.

A forma como esse arranjo se deu permanece inscrita na vida íntima, não aparecendo nas entrevistas ou documentação. Teriam acordado exclusividade sexual ao outro? Trocaram cartas ou houve um intervalo na relação dos dois quando Magliani decide se estabelecer em São Paulo? O pedido de casamento teria sido feito enquanto viveram juntos? Maria José Boa Ventura mencionou que a ruptura entre os dois ocorreu

²²⁸ CASTRO, Julio. **Entrevista concedida por Maria José Boa Ventura**. 2014.

quando Magliani se mudou para Tiradentes. Independente dos arranjos que conformaram a parceria de Aron e Magliani, a relação artística e amorosa entre os dois durou cerca de duas décadas. A relação de afeto, parceria e cuidado não ocupou um lugar central na experiência de Magliani, mas coexistiu com outras parcerias artísticas e amorosas. A negação do casamento constituiu também a recusa deste modo de relação que reorganizava os outros afetos, ao redor de si.

Em algum momento da parceria artística e amorosa dos dois, Aron propôs que eles compartilhassem uma vida e, ao fazê-lo, também convida-a para aderir a um projeto de vida dele: um terreno, um empreendimento. Ela negou a formalização desta experiência amorosa. Magliani possuía planos próprios, e confidenciou à amiga a ironia de seu parceiro amoroso não perceber que a jornada do casamento — expressada em cuidar dele e de seus negócios — concorreria com seu projeto artístico e afetivo.

Essa recusa desvela o modo como o modelo de relação proposta concorria não só com o projeto de vida de Magliani, mas a maneira como a artista escolheu viver os afetos e organizar o trabalho. A recusa ao arranjo proposto por Francisco Aron remonta uma perspectiva sobre o trabalho, o afeto e a liberdade. Permanecer artista sendo uma mulher negra de uma classe social de baixa renda implicava manejar esses campos da existência. E Magliani optou por fazê-lo não somente para evitar que trabalho, liberdade e afeto não concorressem: ela os fundiu de tal modo que essas relações se tornassem possíveis e se dessem de forma coordenada ao seu projeto de vida.

Converter a rede de afetos em uma de solidariedade, nesse sentido, explica não somente o lugar que a relação de companheirismo e afeto com Aron ocupou na vida de Magliani, mas também a potência que as relações podem ter quando elas não estabelecem uma relação de hierarquia entre si. Assim, embora Magliani tenha se recusado a vincular o trabalho com uma narrativa acerca de ser artista, mulher e negra. Esses pertencimentos organizaram a vida íntima de forma a viabilizar sua carreira artística.

Desse modo, a organização dos afetos em uma rede e a conversão desta em uma rede de solidariedade é também desdobramento de práticas históricas de organização e sobrevivência da população negra. Magliani por vezes se esquivou de satisfazer a curiosidade de críticos e *marchands* acerca do modo como sua experiência sociorracial impactava seu trabalho, mas a partir de sua vida íntima a artista mobilizou e atualizou uma tecnologia social negra: a rede de solidariedade, para seguir como artista. São essas as opções que estão em jogo nas escolhas afetivas que Magliani fez e no modo como elas eram partilhadas em sua correspondência.

3.4 Nos bastidores, o bem-querer: costurando os testemunhos materiais de uma rede de afetos e parcerias artísticas

Em seu depoimento, Julio Castro transformou um procedimento estético de Magliani em estilo textual. Nomes, séries, ruas, ofícios foram sintetizados ao termo Magliani. O acúmulo, recorrência estética na obra de Magliani, consistiu no procedimento de agrupar grandes conjuntos de objetos na composição.

Figura 35 - Sem título (Série “Cartas”).



Fonte: MAGLIANI. **Sem título**. Série “Cartas”. Técnica mista. Dimensões: 58cm x 69cm. Coleção particular, 2012.

Nesta tela da série “Cartas”²²⁹, percebe-se que o espaço não se organiza pelas regras da mimese ou da física. Não há profundidade, nem gravidade. A composição do espaço também reverbera no tempo: não existe nenhuma indicação de que estes objetos e figuras ocuparam este espaço ao mesmo tempo, o que subverte, também, a ideia de cena.

²²⁹ Como o trabalho de mapeamento das obras de Magliani realizado por Chô Dornelis foi interrompido na década de 1980 e retomado em 2012 por Julio Castro, não há como afirmar o número exato de peças que fizeram parte dessa série. Entretanto, é possível confirmar que 11 telas dessa série foram adquiridas por Emanuel Araújo para o acervo do *Museu Afro Brasil*.

Os objetos remetem aos ritos de uma sociabilidade doméstica. Peças de um aparelho de chá, uma cadeira e um avental subvertem, pelo caráter fantástico da representação, seu valor de uso.

Em primeiro plano, o rosto de uma figura feminina, em atitude de contemplação, observa o topo da composição e seu olhar vai ao encontro da tesoura. Acima e à esquerda, percebe-se outro fragmento do corpo humano, isto é, os membros inferiores em posição de espera. A falta de profundidade entre as figuras comunica que a composição é mais desenho — em sua acepção de projeto — do que representação — da realidade. Há casos nos quais as margens dos objetos se contaminam: a manga vermelha da camisa cria uma linha mais escura no cabelo da figura, mencionada anteriormente.

Os fragmentos de figura humana na tela parecem reduzir esses corpos ao mesmo estatuto dos objetos: partes que não interagem com o entorno, inanimados. Assim, encontram-se fora, como os objetos, de seu contexto de uso. Da mesma forma que os objetos, as figuras evocam sentidos. Em repouso, esperam. Os objetos tomam, em termos de construção de sentido, o lugar que o espaço teria na representação. Eles narram que estamos dentro da casa. No momento, reconhecemos que este espaço não é necessariamente o mesmo no qual os corpos em repouso a ocuparam.

O procedimento de acumular figuras e objetos acontece deste modo na série “Cartas”, mas os sentidos provocados por eles possuem diferentes implicações em outros momentos da produção de Magliani. O mesmo ocorre com os objetos sobre os quais nos debruçaremos agora. São telas, roupas, esboços para elaboração de cenários e correspondências, sendo peças que foram absorvidas por coleções particulares. Esses objetos foram recolhidos ou mapeados mediante o acionamento da rede de afetos de Magliani. Analisá-los em conjunto é uma maneira de lançar luz sobre as relações entre a formação dessas coleções e o modo como elas reverberam em outros campos da vida profissional e pessoal. Em alguns casos, as relações de amizade e trabalho estão na base da formação dessas coleções. Em outros, a parceria é o início da transformação de um amigo em colecionador.

Nesse sentido, o cruzamento das coleções nas quais as obras de Magliani figuram com os trabalhos no teatro, na imprensa e a correspondência desvelam uma outra faceta dessa rede que a artista construiu. Nela, o escoamento da produção da artista, os projetos coletivos no teatro e na imprensa, bem como as formas de sociabilidade estão entrelaçados. Assim, eles serão examinados como um testemunho material desta rede de afetos que Magliani confeccionou.

A partir da correspondência coletada por Julio Castro, é possível entrever as articulações e reverberações desta rede de afetos. Durante o processo de catalogação e mapeamento dos trabalhos e registros de Magliani, alguns dos colecionadores e amigos da artista disponibilizaram parte da correspondência que trocaram ao longo da vida com ela. Dos 154 colecionadores mapeados, quatro deles disponibilizaram sete cartas que foram incorporadas ao acervo de Castro. Alguns esclareceram que o critério de seleção foi o de não revelar questões que se mostrassem muito íntimas ou envolvessem nomes de pessoas públicas. A primeira carta que tivemos contato foi escrita para Raul Sá Barbosa:

Tiradentes, 5 de junho
 Caro Raul,
 encontrei, nos meus alfarrábios, a anotação que serviu de base para aquele guache que ora tem a honra de fazer parte da tua coleção, e achei que ele deveria ficar contigo.
 Um grande abraço. Espero que tenhamos outras tardes gostosas como aquela. Já estou com saudade.
 Magliani²³⁰.

A menção às tardes gostosas e das saudades revelavam que o colecionador de sua obra era seu amigo, com quem Magliani disfrutava seu tempo e a quem dava notícias, conforme demonstra esta correspondência, também ativa, para Lígia Vasco:

Aqui estamos nós (eu e minha beleza inenarrável), curtindo uma chuvinha cinzenta, tipo filme francês da década de 50.
 Sinto falta das gotas escorrendo pela janela confundidas com as lágrimas de tédio da protagonista. As minhas janelas não são cinematográficas. Parei para te escrever no meio de uma ‘daquelas’ faxinas. Não mudei muita coisa desta vez, mas pretendo ser radical em relação à papelada. Os telefones estão mudos desde sábado. Hoje não estou inclinada a sair de casa. A tarde promete ser excelente para crochet e gato no colo (no bom sentido). Na falta de ‘gato’, me agarro aos pincéis tigre. Precisas vir qualquer dia destes conhecer o novo armário da cozinha e levar alguns chuchús (xuxús?) e abóboras nem que sejam para servir de modelo. Um beijo enchuvarado
 Magli²³¹.

Não há datação e informações de localidade, mas a referência ao clima chuvoso e cinzento sugere uma imagem amplamente reiterada sobre a capital paulista. As passagens: “Não mudei muita coisa desta vez, mas pretendo ser radical em relação à papelada.” e “Precisas vir qualquer dia destes conhecer o novo armário da cozinha” sugerem uma mudança recente para um apartamento que ainda está em processo de converter-se em

²³⁰ MAGLIANI. Carta endereçada a Raul Sá Barbosa, sem data. In: **Acervo do Núcleo Magliani** - Estudio Dezenove, Rio de Janeiro.

²³¹ MAGLIANI. Correspondência ativa endereçada a Lígia Vasco. In: **Acervo Julio Castro**. Rio de Janeiro, s/d. [Não catalogado].

casa. Possivelmente, o resultado do expediente foi relatar os problemas domésticos do novo domicílio: o telefone que não funciona e o armário novo que inteiram a amiga sobre suas condições de vida no novo espaço.

Na correspondência analisada, percebe-se a menção ao trabalho. Ao invés de fruir a cidade, talvez ainda nova para ela, a chuva a convida ao trabalho e ao crochê. Junto com a costura, o crochê foi uma das técnicas que Magliani experimentou ao longo de sua trajetória.

Figura 36 - Duas bolsas e um recipiente.



Fonte: MAGLIANI. **Duas bolsas e um recipiente.** Técnica: Crochê. Material: fitas de *Video Home System* (VHS) e sacolas plásticas. Coleção Particular, s/d.

As artes aplicadas foram, por muito tempo, uma das fontes de renda da artista. O crochê e o papel machê foram técnicas que Magliani adotou na produção de peças para venda em feiras e também podem ter sido empregadas na produção de figurinos e cenografia.

Figura 37 - Gorro.



Fonte: MAGLIANI. **Gorro**. Técnica: Crochê. Diâmetro: 22 cm. Coleção Rubens Barbot, s/d.

Esta peça integra a coleção particular do bailarino e coreógrafo Rubens Barbot. O primeiro registro de contato entre os dois artistas data de 1969, quando ambos participaram como atores da montagem do espetáculo “As criadas”, de Jean Genet.

Figura 38 - Registro do espetáculo *As criadas*, de Jean Genet, 1969.

Magliani.²³²



Fotografia: BORTOLUZZI, Floriano. **Registro do espetáculo *As criadas***, de Jean Genet, 1969.
Da esquerda para a direita, Renato Rosa, Rubens Bardot e Maria Lídia Magliani.

O tema da peça, escrita em 1947, discute as relações de dominação e opressão de classe a partir das relações de três personagens: Solange e Clair, as criadas, e a Madame. O texto “As criadas” foi um dos desdobramentos de um debate público travado nas áreas

Formatado:

Formatado:

da psicanálise, filosofia e das artes, impulsionado por um caso emblemático que ocorreu em 1933, quando Léa e Christine Papin assassinaram as patroas de uma maneira brutal durante uma discussão que teve início por conta de um curto circuito da casa. As acusações de desleixo e ameaças de que o concerto seria custeado pelas irmãs, que trabalhavam como criadas em tempo integral, culminou no embate físico e o assassinato das patroas. Com a repercussão do crime, a sexualidade e o passado das irmãs Papin foram escancarados, sendo a base para análises em diversas áreas do saber.²³³ Em todos os campos, a questão da classe foi considerada um aspecto central do crime e levando em consideração essas discussões, a obra “As criadas” foi lançada.

Os antecedentes de produção da peça podem iluminar a recepção do texto no Brasil, sobretudo pelas relações entre a produção teatral brasileira e estéticas teatrais vinculadas ao engajamento social, como aquela levada a cabo pelo dramaturgo Augusto Boal, pesquisador do *Agitprop* e introdutor do teatro brechtiano.²³⁴ A relação entre pesquisa teatral e engajamento social verificada neste período disseminou a questão de classe como uma das forças motrizes da desigualdade, frequentemente tematizadas pela produção deste momento histórico.

Não obstante, essa fotografia nos oferece outros elementos para refletir sobre a apropriação desse texto. O registro da cena, ocupada por três atores negros, pode sugerir uma aclimatação que o texto traz ao contexto brasileiro, no qual as categorias de raça e classe atravessam a questão do trabalho doméstico. Tendo em vista os paralelos entre serviço doméstico e escravidão, além da relação existente na tensão entre classes proposta pelo texto e o legado da escravidão.

Sobre a montagem deste espetáculo, Renato Rosa, curador da primeira mostra póstuma de Magliani, amigo da artista e um dos atores em cena relembrou que: “Em 1969, Magliani, Giba-Giba, Rubens Barbot, Chaplin e eu formamos um coro de atores e bailarinos negros na montagem de *As Criadas*, de Jean Genet, dirigida pelo Miguel

²³³ Entre as discussões ocasionadas no seio da comunidade intelectual francesa, destaco BEAUVOIR, Simone. *A mulher casada*. In: **O segundo sexo: a experiência vivida**. Trad.: Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 202. E LACAN, Jacques. *Motivos do crime paranoico: o crime das irmãs Papin*. In: _____. **Da psicose e suas relações com a personalidade**. Rio de Janeiro: Editora Forence-Universitária, 1987, p. 381-390.

²³⁴ COSTA, Iná Camargo. *Agitprop e teatro do oprimido*. In: **BOAL - Blog**. Rio de Janeiro, Instituto Augusto Boal, 2017. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/2017/03/15/agitprop-e-teatro-do-oprimido-texto-de-ina-camargo-costa/>. Acesso em: 21 abr. 2021. Vale destacar que “Agitprop” é uma fusão das palavras agitação e propaganda, originada durante o governo da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas e aplicada na campanha de propaganda político-cultural, Augusto Boal desenvolveu diversas produções teatrais que retratavam as lutas sociais e a situação da política latino-americana na década de 1960 e 1970.

Grant.”²³⁵. Esta declaração nos ajuda a mapear outra parceria de Magliani realizada com o músico Gilberto Amaro do Nascimento, Giba-Giba, que também participou dos *shows* com Graça Magliani. Tanto Nascimento quanto o coreógrafo e bailarino Rubens Bardot desenvolveram carreiras que entremeavam o ativismo negro e a produção estética, dado emblemático da peça que faz parte da coleção particular de Bardot.

A atuação profissional de Rubens Barbot como bailarino auxiliou no desenvolvimento de sua pesquisa estética que, a partir da cultura afro-brasileira, levantava o questionamento sobre os usos que a peça teve. A parceria artística dos dois, a pesquisa estética de Rubens Bardot e a atuação da Magliani como figurinista e cenógrafa suscitam a possibilidade de a peça ter sido uma encomenda como parte de um figurino. Infelizmente, de modo geral, as peças têxteis são dificilmente retidas pelos acervos e, conseqüentemente, estudadas pela historiografia, pois o testemunho material da existência desses objetos são frequentemente esquecidos. No melhor dos casos, estas peças são registradas em fotografias, como o registro do *show* de Graça Magliani, mas a história da concepção e circulação delas em espetáculos constantemente se perde.

Não obstante, a atuação conjunta dos artistas e a presença da peça na coleção particular de Rubens Bardot sinalizam um fluxo de trocas estéticas e afetivas. Estas, que podem ter começado na montagem de “As criadas” extrapolaram o palco, floresceram no diálogo, nas trocas e na produção desta peça, uma das oito que integram a coleção particular do bailarino e coreógrafo. A datação delas sugere a continuidade do vínculo e interesse na produção de Magliani. Entre as mais antigas e datadas, encontra-se uma pintura sem título de 1988 e a última aquisição é uma tela de 2007. Sobremaneira, o espetáculo no qual trabalharam juntos e o *gorro* que fazem parte da sua coleção particular nos dão pistas para interpretar a natureza desse encontro.

No caso da cenografia, área de produção estética, ocorre um processo análogo ao do figurino, no que tange a salvaguarda desses objetos pelos acervos institucionais. Não obstante, o caráter criativo de Magliani indica, além do trânsito entre as linguagens, o uso diferenciado de procedimentos aprendidos que migram da tela para cena e que, ao fazê-lo, nos fornecem indícios para investigá-los.

Figura 39 - Estudo para cenário de *A liberdade do senhor presidente*, 1979.

²³⁵ FISCHER, Luís Augusto. Renato Rosa: um papo com ironia, deboche e crítica. In: **Jornal Matinal Jornalismo**, Porto Alegre, 18 jun. 2020. Disponível em: <https://matinal.news/renato-rosa-um-papo-com-ironia-deboche-e-critica/>. Acesso: 11 abr. 2021.



Fonte: MAGLIANI. **Estudo para cenário de *A liberdade do senhor presidente*, 1979.** Técnica: Hidrocolor sobre papel. Coleção Julio Zanota Vieira.

Em que pese a falta de registros precisos, percebe-se que a vivência de Magliani como cenógrafa foi incorporada à pintura, como demonstra a série “Objetos de cena”. Desse modo, é possível supor que as experiências e aprendizados transitassem em uma via de mão dupla por esses campos de atuação. Ainda, as técnicas de costura, bordado e crochê aplicadas por Magliani na composição de roupas evidenciam que a produção e reprodução do cotidiano foram convertidos, também, em experiências estéticas.

Figura 40 – Fotografia de autor desconhecido para matéria *Moda individualizada é desenvolver a criatividade.*



Fonte: FOLHA DA TARDE. **Moda individualizada é desenvolver a criatividade** (Magliani). Porto Alegre: 25 de fevereiro de 1977. Rio de Janeiro: Acervo Julio Castro, p. 26-27.

A foto acima provém de uma matéria publicada em 1977 cujo objetivo era o de discutir a relação de Magliani com a moda. No canto superior esquerdo da página, encontram-se as fotos nas quais Magliani posou com as roupas feitas por ela, a partir da remodelagem de diversas peças (vestidos antigos, uma camiseta manchada e um casaco dos anos 1940) em uma confecção que envolveu costura, modelagem e aplicação de técnicas de crochê. Ao discorrer sobre sua relação com as roupas, Magliani declarou sobre seu aprendizado doméstico das técnicas empregadas e do tricô. Além do emprego destas técnicas nas artes aplicadas, ela também utilizou outras, da pintura, para produzir sua própria maquiagem:

Bom, eu costuro, bordo faço trico e crochê. É a vantagem de ter nascido no Pós-Guerra, quando as mães nos ensinavam tudo com medo de outra catástrofe mundial. E eu acho bom saber fazer estas coisas. Tu não ficas dependendo de lojas, de costureiros. A gente emenda uns trapos e vai linda pra festa.²³⁶

Na matéria, Magliani atribuiu a aplicação desta expertise à educação doméstica do período pós-guerra. A instrução de mulheres para a carreira do casamento, mediante o aprendizado de técnicas de bordado e costura, pode ser considerada como uma prática antiga, e este legado atravessa a fronteira do espaço doméstico com as mulheres artistas

²³⁶ FOLHA DA TARDE. **Moda individualizada é desenvolver a criatividade** (Magliani). Porto Alegre: 25 de fevereiro de 1977. Rio de Janeiro: Acervo Julio Castro, p. 26-27.

que se profissionalizam e trazem consigo essas técnicas, convidando a repensar o lugar das artes têxteis no campo artístico brasileiro.²³⁷

O aprendizado das prendas domésticas municiava as mulheres para a carreira do casamento e a administração do lar. Entre as mulheres negras, a costura e outros trabalhos manuais eram um recurso de especialização dos trabalhos domésticos. Além disso, este aprendizado era uma forma de autonomia e uma estratégia para otimizar, por meio do trabalho, a receita da economia doméstica, mitigando gastos com roupas. E é este dado, e não o da preparação para a jornada do casamento, que foi apresentado no depoimento de Magliani. As roupas eram destinadas ao seu próprio uso e confeccionadas de “trapos” que se transformavam em uma vestimenta especial, de festa. Em um depoimento para *Núcleo Magliani*, acervo digital do ateliê *Estudio Dezenove*, o jornalista Paulo Gasparoto relembra:

Maria Lidia Magliani estaria completando 70 anos hoje, e os amigos relembram com carinho e admiração sua trajetória. Conheci Magliani na redação da Zero Hora, e ficamos irmãos ao primeiro olhar. Foi magnífico curtir a jovem artista e diagramadora que usava blaisers de sua autoria com figuras recortadas em tecidos variados e costuradas de forma a compor uma história.²³⁸

Além da prática de customizar e criar novas peças, o hábito de se desfazer constantemente delas também é mencionado na matéria. Magliani declara não “ter nada permanente”.²³⁹ O costume declarado três anos antes da primeira mudança de cidade na vida adulta pode ter assumido o matiz de um imperativo, tendo em vista este modo de vida. Daí a menção à necessidade de ser radical com a papelada, indicando um procedimento necessário e recorrente na vida de uma artista que se mudou tantas vezes. Uma carta datada de 2005, escrita para a artista e professora Rosvita Kolb Bernardes e seu companheiro, Ney, sugere que essa necessidade a acompanhou durante toda a vida:

São Paulo 18/02/05
Notícias da Caatinga
descobri que meus vizinhos, além de ‘feios sujos e malvados’ também são bandidos. Para me sentir perfeitamente uma Bonnie estão me faltando o Clyde, uma metralhadora e o talleur Chanel. As meias pretas e a boina eu já tenho.

²³⁷ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. In: **Revista do IEB**, n. 45, São Paulo, 2007, p. 87-106. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34583/37321>. Acesso em: 12 abr. 2021.

²³⁸ GASPAROTO, Paulo. Depoimento sobre Magliani. In: **Estudio Dezenove** - Acervo Digital do Núcleo Magliani, 2016. Disponível em: <https://www.estudiodezenove.com/depoimentos.html>. Acesso em: 14 abr. 2021.

²³⁹ FOLHA DA TARDE, op. cit., p. 27.

Ganhei uma mesa e melhorou a feição do barraco florentino-paraibano. Zé do Galo baixou o som. Parece que levou uma surra ou uma multa. Ou os dois. Merece.

Acho que vou conseguir um emprego na Livraria cultura. Vou conversar com uma gerente hoje. Se der certo vou conseguir resistir mais um tempo nessa loucura de sustentar a pintura

Ainda não consigo me concentrar e só estou trabalhando no papier maché.

Fui ver a badalada exposição de ‘um dos mais importantes artistas portugueses’. Nada em grandes formatos. Estou preferindo ver reproduções nos Gênios da Pintura. Ou desfiles da moda, aqui tem uns dois ou três por dia com os travestis que Fellini deveria ter conhecido.

Beijos

Magli²⁴⁰.

O “barraco florentino-paraibano” agora tem uma mesa. Esta informação pode preceder um relato anterior sobre objetos que ainda precisavam ser adquiridos para que o novo endereço se tornasse uma casa. A mesa foi relatada como uma boa nova e, também, como presente de uma amiga e artista. Em um cartão postal, timbrado com o nome da artista plástica Cris Burger e o contato foi enviado para o mesmo casal de amigos, Magliani diz: “A cris é amiga de muitos anos e casada com um amigo de infância. Eles tem escritório aqui perto numa rua tranquila (ainda existe) Ela que me deu a mesa de trabalho que já está atulhada”.²⁴¹

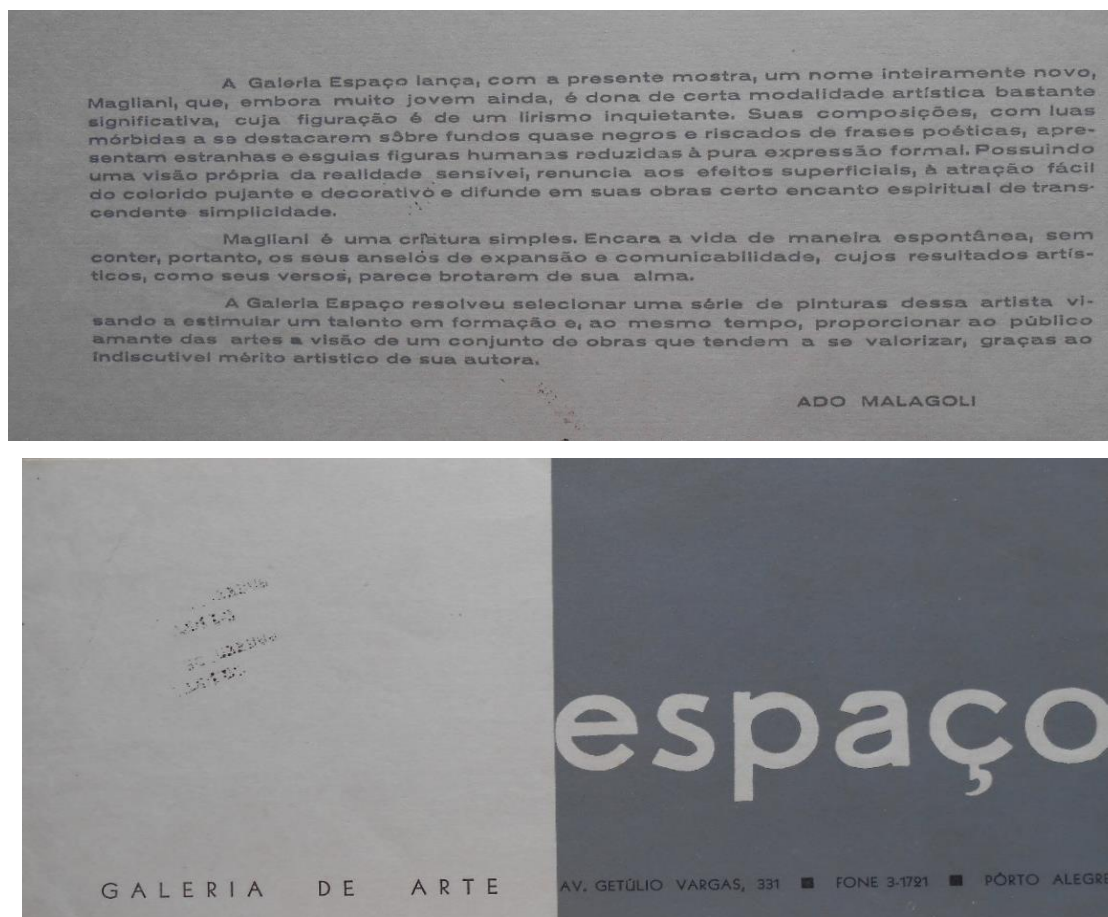
Na carta para Rosvita Kolb Bernardes, Magliani compartilhou com os amigos as dificuldades de habitar uma casa em cujo entorno existe toda sorte de problemas advindos da vulnerabilidade social. Os bandidos, a falta de privacidade, os apelidos, as agressões, as travestis vão delineando um logradouro permeado pelas relações informais e precariedade que fragiliza as possibilidades de longevidade dos grupos que o habitam. Aos 59 anos, Magliani lidou com a vizinhança violenta e considerou procurar um emprego de nível médio para continuar a se dedicar à pintura.

Não é possível mensurar o tempo transcorrido entre a correspondência endereçada à Bernardes, em 2005, e à Lígia Vasco, mas pela menção às janelas que “não são cinematográficas” e a comemoração pela chegada dos “armários de cozinha”, que Lígia Vasco precisava conhecer, é possível deduzir que os ganhos financeiros de Magliani com a carreira de artista não fizeram jus à sua qualificação, nem mesmo quando ela era jovem o suficiente para ser apreciada como uma artista promissora.

²⁴⁰ MAGLIANI. Correspondência ativa endereçada a Rosvita Kolb Bernardes e Ney. In: **Acervo Julio Castro**. Rio de Janeiro, 2005. [Não catalogado].

²⁴¹ *Ibidem*.

Figura 41 - Imagens do *folder* da primeira exposição individual de Magliani. 1966.



Fonte: MALAGOLI, Ado. *Folder* da exposição Magliani: pintura. In: **MARGS**, Galeria Espaço, 1966²⁴².

No tocante a este aspecto, durante a entrevista que Julio Castro realizou com Romanita Disconzi, ela relatou sobre a correspondência trocada com Magliani no decorrer da primeira estada dela em São Paulo. Abrindo gavetas, procurando cartas, desenhos, negativos, eles identificam três endereços diferentes ao examinar a correspondência. O conteúdo das cartas revelou o enfrentamento de expedientes impingidos a grupos em situação de vulnerabilidade social no Brasil. Em que pese a pós-graduação e fluência em dois idiomas, a artista enfrentou problemas de falta de acesso à saúde, alimentação e mobilidade comuns entre o grupo racial do qual ela fez parte.

²⁴² No texto de Ado Malagoli, lê-se: “A Galeria Espaço lança, com a presente mostra, um nome inteiramente novo, que, embora muito jovem ainda, é dona de certa modalidade artística bastante significativa, cuja figuração é de um lirismo inquietante [...]. A Galeria Espaço resolveu selecionar uma série de pinturas dessa artista visando estimular um talento em formação e, ao mesmo tempo, proporcionar ao público amante das artes a visão de um conjunto de obras que tendem a se valorizar, graças ao indiscutível mérito artístico de sua autora”.

No depoimento do jornalista e amigo da artista, Luis Carlos Amado Barros é possível ter a dimensão da precariedade da rua Paim que Magliani habitou:

O último encontro que tive com ela foi na rua Paim, área central de Sampa. Ainda antes de a rua Paim ter sido invadida pelas incorporadoras que viram ali um bom filão, que vai desembocar na 9 de Julho, uma rua ocupada por casas velhas e cortiços. Pois foi numa dessas casas já razoavelmente deterioradas que encontrei Magliani pela última vez. Eu queria fotografá-la, éramos amigos há tantos anos e eu ainda não tinha feito as fotos que gostaria. Ficamos ali longas horas, com sua contumaz irreverência, me contou dos vizinhos, alguns travestis, eu via água escorrendo pelas paredes, Magliani me dizia que isso era assim mesmo. Me mostrou trabalhos novos, me deu alguma coisa de presente. A certa altura, saímos para tomar um café, fomos até o shopping Frei Caneca, sentamos ali numa dessas casas de café meio chic e ficamos ali longas horas, só não ficamos mais porque ali não podia fumar e ela não ficava longos intervalos sem o cigarro. Quem viu as fotos depois gostou, sabia que ali estava a Magliani, com aqueles seus cabelos espetados, meio black, meio desarrumado mesmo. Nunca mais a vi depois desse encontro, nos falamos algumas vezes por email, mas menos do que no passado.²⁴³

Magliani atingiu um alto grau de profissionalização, ainda hoje raro para muitas mulheres negras como ela. Não obstante, mesmo com o nível de educação formal que alcançou e contatos que travou para se manter em São Paulo, aos 59 anos, precisou considerar assumir uma vaga de nível médio, habitar em condições precárias, constatar que sustentar, não a si, mas a pintura, era uma loucura. Aos 60 anos, em 2006, Magliani escreveu para Renato Rosa:

Renato

São Paulo continua sendo o lugar onde as coisas acontecem para quem tem dinheiro para fazê-las acontecer. Talento não é suficiente faz muito tempo. E em toda a parte.

Há anos não tenho mais como sustentar a pintura. ultimamente não tenho como sustentar a mim mesma. A São Paulo civilizada, da qual continuo gostando muito ainda existe mas não é para a minha bolsa.

Não tenho saúde para esperar milagres a esta altura da globalização.

Até quando sem dinheiro p/ pagar um ônibus? Como voltar de uma galeria do outro lado da cidade, à noite, sem dinheiro para o Taxi?

Cansei de não ter condições de sair daquele lugar miserável em todos os sentidos onde fui parar. Cansei de tentar contato com pessoas que me ignoram sistematicamente. Cansei de passar fome, de fazer conta no bar pra comer sanduiche, cansei de pagar juros no baco pra pedir empréstimo p/ comer. Cansei de não ter chance de ir ao cardiologista, oculista, dermatologista, ginecologista, podólogo, de [não] comprar um

²⁴³ BARROS, Luiz Carlos Amado de. A singularidade da artista Magliani. In: **Estudio Dezenove** - Acervo Digital do Núcleo Magliani, sem data. Disponível em: <https://www.estudiodezenove.com/depoimentos.html>. Acesso em: 14 abr. 2021.

livro, ir a opera, ao ballett, ao teatro. Contar moedas, deixar de comer p/ ir ao cinema p/ não enlouquecer. [...] ²⁴⁴.

As referências cinematográficas que aparecem nas cartas, dando leveza e humor aos episódios da vida cotidiana têm seu mecanismo de construção exposto ao desvelar um sentido prático, de sobrevivência, na trajetória da artista. Para Renato Rosa, Magliani mencionou das escolhas que precisava fazer para tentar viabilizar sua permanência como artista na cidade de São Paulo: se alimentar, viver e tentar construir novos contatos. No meio da narrativa, ela relatou as escolhas que necessitou realizar para se sustentar.

Entre elas, às vezes foi preciso escolher se alimentar ou ir ao cinema, o que desvela a equivalência destas atividades para a artista. O tom burlesco das outras cartas, que mencionava sobre a chuva caindo pelas janelas, que não são cinematográficas, mas que evocam qualquer coisa de uma *Nouvelle vague*, a sensação de ser “Bonnie” exceto por não possuir os itens mais caros do figurino são recursos para organizar, com mais leveza e distanciamento, as agruras de uma vida que, em face de sua formação e acessos, deveria ter sido conduzida em outro lugar, com mais prestígio e segurança social.

Dois anos mais velha do que Magliani, a artista Cris Burguer concluiu sua formação em arquitetura na UFRGS e se casou com um amigo de infância da artista, o que sugere que elas podem ter se conhecido ainda na juventude. O presente da mesa e a familiaridade de Magliani com o escritório dela e do amigo — indicados pela apreciação da localização, que sugere que ela passou algum tempo lá —, evidenciam outro ponto desta rede de apoio. Com os amigos, Magliani travou parcerias, construiu espaços alternativos aos já legitimados no circuito artístico, teve seu trabalho absorvido por coleções particulares e vivenciou neles, também, uma rede de ajuda e solidariedade.

A apreciação de Beatriz do Nascimento (1999), historiadora, intelectual e ativista negra, sobre as relações das mulheres negras com maior grau de escolarização e o amor pode iluminar um pouco mais as conexões afetivas que Magliani cultivou:

Quando uma mulher negra se especializa profissionalmente numa sociedade desse tipo, mais ela é levada a individualizar-se. Sua rede de relações também se especializa [...].

No contexto em que se encontra cabe a essa mulher a desmitificação do conceito de amor, transformando este em dinamizador cultural e social (envolvimento na atividade política, por exemplo), buscando mais paridade entre os sexos do que a ‘igualdade iluminista’. Rejeitando a fantasia da submissão amorosa, pode surgir uma mulher preta participante, que não reproduza o comportamento masculino autoritário, já que se encontra no oposto deste, podendo assim, assumir

²⁴⁴ MAGLIANI. Correspondência ativa endereçada a Renato Rosa. In: ROSA, Renato. **Magliani**: a solidão do corpo. Porto Alegre: Pinacoteca Aldo Locatelli, 2013 [Catálogo de exposição].

uma postura crítica intermediando sua própria história e seu *ethos*. Levaria ela a proposta de parcerias nas relações sexuais que, por fim, se distribuiriam nas relações sociais mais amplas.²⁴⁵

Ao tratar do amor e das formas, cultivados por mulheres negras que tiveram a chance de se profissionalizar e vivenciaram relações afetivas, Beatriz Nascimento, contemporânea de Maria Lídia Magliani, pondera sobre a constatação da necessidade de desconstruir a ideia de amor romântico. A profissionalização vem acompanhada de uma menor disponibilidade aos arranjos que demandem a submissão feminina. Assim, as mulheres negras se veem em uma posição na qual é preciso reinventar o amor e especializar suas redes. No caso de Magliani, as redes que a artista criou prescindiam de um contrato sexual para estabelecer parcerias amorosas e artísticas. Não foi incomum que um relacionamento amoroso e sexual, nesse sentido, se encaixasse na dinâmica existente, ao invés de se sobrepor a ela e organizar as demais relações de modo hierárquico. Esse era o tipo de especialização das redes de Magliani. Foram relações de admiração pelo trabalho, afeto, criação artística e de solidariedade.

Estes laços atam Magliani e seus partícipes em uma rede de afetos. Esta perpassa seu trabalho e as estratégias para assegurar sua liberdade, entendida como a possibilidade de trabalhar com arte. As conexões que se constituem, hoje, em um dos vetores da reivindicação da memória desta artista cuja qual se formaliza, entre outras ações, na construção do seu arquivo pessoal e exposições póstumas.

²⁴⁵ NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra e o amor [1990]. In: UNIÃO DE COLETIVOS PAN-AFRICANISTAS (Orgs). **Beatriz Nascimento, quilombola e intelectual**. Possibilidades nos dias da destruição. São Paulo: União de Coletivos Pan-Africanistas, Editora Filhos da África, 2018, p. 352-357.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Maria Lídia dos Santos Magliani conquistou um espaço raramente ocupado por mulheres de sua pertença étnica e social no tempo em que viveu. Ao alcançar a idade escolar, além da casa da família negra e dos quintais do Sarandi, frequentou as salas de aula. Primeiro, as do ensino fundamental e depois, as salas do Instituto de Arte. À exceção desse primeiro espaço familiar, ingressar nos locais de educação formal significava – e, em alguma medida, ainda significa – inserir-se nas instituições preparadas para formar e encaminhar para posições de prestígio em um estrato étnico que não era o de Magliani.

Retomo aqui esses pontos como estratégia para alinhar os aspectos abordados e discutidos nesta pesquisa. Como sugeriram Maria Amélia Bulhões e Salloma Jovino Salomão, era necessário narrar essa história de vida com a finalidade de situar os marcos selecionados e explorados nesse estudo. Assim, contá-la era fundamental para um estudo que teve início com uma história tão extraordinária quanto desconhecida.

Fi-lo, no primeiro capítulo, para que nesse percurso de leitura pudéssemos nos valer dessa vida como um subsídio para uma das ideias norteadoras dessa dissertação, ou seja, a de construir um caminho de investigação diverso do seguido pelas biografias. Nesse sentido, conforme nos ensinou Bourdieu, as biografias são produzidas a partir da ideia de que “[...] falar de uma história de vida é pelo menos pressupor – e isso não é pouco – que a vida é uma história”.²⁴⁶ E tais histórias são “[...] o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual”.²⁴⁷

Diversamente, neste primeiro capítulo, busquei explorar o modo como Magliani fez de sua trajetória de vida uma coletividade alimentada por relações variadas, mas sempre estruturadas pela reinvenção do afeto e da solidariedade. Isso, se deu por uma conjunção de dinâmicas históricas e sociais constituídas nas formas de organização negras. Nesse sentido, essas formas de organização tangem tanto clubes e coletivos negros com os quais os pais de Magliani, possivelmente, tiveram contato quanto os quintais do Sarandi, onde a artista cresceu.

A solidariedade é a base de uma tecnologia social negra, de criar estratégias para sobreviver ao estatuto de subcidadania que nos foi impingido. Ao mesmo tempo, urdir

²⁴⁶ BOURDIEU, Pierre. A ilusão bibliográfica. *In*: FERREIRA, Marieta de M.; AMADO, Janaína (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 182.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 182.

um projeto de vida coletivo, multirracial e calcado na cidadania plena e, consequentemente, em uma experiência radical de democracia.

Uma das premissas que foram defendidas nesse projeto coletivo que nos alçaria da sobrevivência à vida é o acesso à educação formal. Do mesmo modo, a escolarização também era um aspecto central na profissionalização artística de Magliani. Dessa maneira, busquei abordar tanto o núcleo familiar de Magliani quanto o processo de escolarização da artista nesse primeiro capítulo.

No segundo capítulo, apresentei a primeira exposição individual e retrospectiva da artista após a sua morte. O catálogo da referida mostra continha dados da artista até 2021²⁴⁸, podemos indicá-lo como o documento mais completo da atuação profissional da artista. Ademais, também constituiu um importante documento da rede de afetos e solidariedade que Magliani construiu e nutriu ao longo da vida, dado que considero central e estratégico para a sua permanência como artista. Assim, a partir da referida mostra, busquei expor a trama desses afetos explorando como essas redes foram ativadas e alimentadas – inclusive, após à morte da artista – até chegar à formação do *Núcleo Magliani*, encampado por Julio Castro.

Ao abordar a questão do núcleo e os objetivos de Castro ao constituí-lo, sendo estes: subsidiar a produção de mostras do trabalho da artista nas principais capitais, nas quais ela residiu. Também discorri sobre um resultado secundário, a produção de um arquivo pessoal. A partir dessa questão, discuti o modo como pesquisadores têm procurado por Julio Castro, mantendo a trajetória de Magliani e o arquivo que se formou dessa empreitada vivos.

A seguir, tratamos das parcerias artísticas que a artista estabeleceu através da análise da presença de suas obras em coleções particulares. Retomar o paradeiro dessas produções e documentar as relações entre a artista e os colecionadores foram uma maneira de estabelecer as relações que antecederam a aquisição dessas obras. Nesse sentido, ao explorar os laços entre Magliani e seus colecionadores discuti como essas parcerias se desenvolveram, a partir de arranjos diversos entre as parcerias amorosas.

No terceiro e último capítulo, realizei um levantamento da bibliografia que menciona a artista. Grande parte desses trabalhos são teses e dissertações que não

²⁴⁸ Isso se manteve até 2022, quando foi realizada uma exposição retrospectiva da artista na *Fundação Iberê*. A mostra, curada com por Denise Mattar, contou com um catálogo que reuniu obras, correspondências, matérias de jornais e fotografias da artista. Assim, como ocorreu na retrospectiva *Magliani: a solidão do corpo*, percebe-se que a principal fonte de documentação para a produção da mostra e do catálogo foi o levantamento realizado por Julio Castro.

apresentam a obra de Magliani como objeto central de análise. Em muitas delas, a artista era sumariamente citada como participante de uma mostra ou acervo de instituições públicas, por exemplo. E, também na maioria dessas publicações, Magliani foi mencionada como uma importante artista brasileira. Pesquisar esses trabalhos, nos ajuda a compreender o modo como a artista encontra-se inscrita na história das instituições e da arte recente do país, haja vista que participou da conformação dos salões e da transição das políticas de acervamento e exposição que representaram a emergência da figura do curador.

Além disso, esses trabalhos acadêmicos registram a relação de Magliani com outros processos importantes para a história recente do país, tais como a atuação da imprensa ao longo da Ditadura Militar e a formação de circuitos artísticos alternativos de exposição e escoamento das produções. Assim, a atuação artística e política de Magliani se relaciona intimamente com a história do país. Do mesmo modo, suas obras e a presença delas em coleções públicas e particulares nacionais e internacionais justificam que essa trajetória seja investigada e divulgada.

Nesse sentido, a trajetória de Maria Lídia Magliani aqui discutida por meio de sua formação familiar, artística e das redes que ela construiu desvelam as estratégias de uma mulher negra brasileira para se profissionalizar e atuar como artista ao longo de sua existência. Tendo em vista o lugar reservado aos negros e às mulheres no escopo temporal que cobre essa vida e feitos que a artista realizou, como podemos mensurar o êxito ou o fracasso de sua trajetória artística?

Olhar para essa história implica a mediação entre ela, os conceitos e ferramentas de análise da arte em seu viés sociológico. Portanto, convém mediar a ponderação acerca do sucesso ou o fracasso dessa trajetória tendo em vista que vida de Magliani pode ser comparada apenas a ela mesma.

A artista negra cuja obra foi frequentemente avaliada como agressiva e solitária, além de censurada por ser considerada pouco feminina. Em que pese os estereótipos sexuais que a crítica imprimiu ao trabalho da artista e a pressão de *marchands* e galeristas para que ela adotasse uma pincelada mais “feminina”, Magliani seguiu os caminhos abertos pela própria pesquisa estética. Com a emergência da curadoria, artistas foram convocados a aliar suas obras a um discurso sobre elas, ao que Magliani também se negou. No entanto, ela não deixou de produzir mesmo com a dificuldade de expor e escoar sua produção.

Aqui, caberia ainda um estudo acerca do tipo de discurso que se esperava que a artista fizesse sobre a própria obra. Este apareceu, frequentemente, mediante a interpelação de críticos e jornalistas acerca das relações da obra da artista com sua origem social e seu pertencimento racial. Esse interesse decorreu de uma dinâmica socio-histórica específica oriunda das organizações dos movimentos negros, sobretudo os urbanos. No Brasil, organizações negras problematizavam a cidadania de segunda classe dispensada aos negros e trouxeram uma perspectiva negra para a luta contra a Ditadura Militar. No campo artístico, o engajamento político foi acompanhado de um discurso e uma pesquisa estética também vinculados às questões raciais. Isso, também se refletiu nos discursos curatoriais de mostras importantes como a *Mão afro-brasileira*, por exemplo.

Dessa maneira, frequentemente, Magliani era convocada a se posicionar em relação aos seus pertencimentos raciais e de gênero e o modo como eles impactaram sua obra. Da mesma forma, constantemente, o discurso de Magliani foi considerado refratário às questões raciais e, em alguns casos, poderia até mesmo ser lido como reiteração de ideias que negavam a existência do conflito racial. Não obstante, a artista pareceu ter manejado esses pertencimentos ao tratar temas de gênero em importantes mostras com temática racial, ao passo que discutiu temáticas raciais em uma das mais importantes mostras feministas das quais participou, a *Co-nexus Project*.

Na *Introspectives: contemporary art by americans and brasilian african descentes* Magliani enviou quatro telas, dentre as quais três delas constituíam retratos de uma travesti. A entrevista concedida a um dos curadores da mostra acerca dos trabalhos enviados e das relações dos mesmos com a negritude, resultou na ponderação de que Magliani:

[...] se recusa a se manter nos limites que outros estabeleceram para ela. É por isso que ela apresenta um trabalho sobre o tema da falta de feminilidade e mesmice. É uma questão que a preocupa tanto por razões ideológicas quanto pessoais. Transcende questões nacionais ou raciais e atinge amigas travestis.²⁴⁹

As mesmas obras foram apresentadas na mostra *A mão afro-brasileira*, no ano anterior. Ao longo da exposição, os nomes das obras encontravam-se traduzidos nas legendas das produções. Entretanto, no catálogo, elas foram designadas com os seguintes títulos: “Portrait of David”, “Portrait of warrior” e “Character of Eve”. As escolhas destes nomes apresentam um dado interessante no que tange o gênero da figura que não é

²⁴⁹ CALIFORNIA AFRICAN AMERICAN MUSEUM. *Introspectives: contemporary art by americans and brasilian african descentes*. Califórnia, CAAM, 1989, p. 24.

especificado no título, por estar grafado na língua inglesa. As referências ao David e à figura da guerreira coincidem com a ilustração retratada no mito de David e Golias, passagem do Antigo Testamento que se converteu em uma metáfora recorrente para descrever um conflito no qual a correlação de forças é desigual.

Em “Portrait of warrior”, a figura se posiciona em um ângulo oblíquo ao expectador. As pernas ligeiramente afastadas, uma da outra, evocam uma posição básica da luta. A obliquidade da figura, além de produzir uma postura de ataque – ou defesa – no campo da geometria, é descrita como uma área entre dois ângulos retos. Do mesmo modo, a batalha da guerreira é travada no campo onde ela demarca a área – ou espectro – entre a masculinidade e a feminilidade. Por fim, a última tela do conjunto intitulada “Character of Eve” desmonta a ambiguidade de gênero e situa o *status* feminino da figura.

Figura 42 - *Character of David*.



Fonte: MAGLIANI. *Character of David*. Óleo sobre tela, 1986. In: CALIFORNIA AFRICAN AMERICAN MUSEUM. **Introspectives: contemporary art by americans and brasilian african descentes**, Califórnia, CAAM, 1989, p. 43.

Figura 43 - *Portrait of warrior.*



Fonte: MAGLIANI. *Portrait of warrior*. Óleo sobre tela, 1986. In: CALIFORNIA AFRICAN AMERICAN MUSEUM. **Introspectives: contemporary art by americans and brasilian african descentes**, Califórnia, CAAM, 1989, p. 48.

Figura 44 - *Character of Eve*.²⁵⁰



Fonte: MAGLIANI. *Character of Eve*. 1986. In: CALIFORNIA AFRICAN AMERICAN MUSEUM. *Introspectives: contemporary art by americans and brasilian african descentes*, Califórnia, CAAM, 1989, p. XX.

A seleção das obras e o discurso da artista que afirmou ao curador da *Introspectives*: “[...] não saber pintar preto”²⁵¹ pareciam fruto de uma operação mais ampla, que visou um posicionamento no tocante às pertenças que Magliani carregava, quando consideramos que a obra enviada ao *Co-nexus Project*, mostra feminista da qual a artista participou, representava um homem acorrentado evocando, desse modo, a violência da escravidão. Nesse sentido, não me parece que Magliani tenha negado a

²⁵⁰ Esta imagem foi retirada da base de dados do *Californian African American Museum* e a obra, até o momento, não foi localizada em coleções públicas ou particulares.

²⁵¹ CALIFORNIA AFRICAN AMERICAN MUSEUM. *Introspectives: contemporary art by americans and brasilian african descentes*, Califórnia, CAAM, 1989, p. 24.

existência das desigualdades de raça ou de gênero. Inclusive, a não elaboração do próprio pertencimento racial é uma perspectiva dada aos brancos, ao passo que é incontornável para negros.

Dessa forma, a pintora que confidenciara à amiga Romanita Disconzi se saber “escura demais”²⁵², adotou a interseccionalidade como *modus operandi* de sua produção artística ao expor temáticas de gênero em mostras interessadas em obras que abordavam a negritude ao passo que tratou a temática racial em mostras interessadas na produção de artistas mulheres. A postura de Magliani nas exposições mencionadas demarca um sentido concreto da afirmação da artista sobre “Não quer[er] ser fatiada, dividida em porções”²⁵³. Assim, ao trazer temas tardiamente incorporados aos debates raciais e fazer o mesmo em relação ao debate feminista, Magliani não só afirmou a própria complexidade de sua experiência social, como a dos sujeitos que representou.

Por fim, fica evidente que este tema de pesquisa não se esgotou com os trabalhos realizados até aqui. Magliani tem uma história profícua, longa e intimamente entrelaçada com a história do Brasil. Nesta pesquisa, intentei apresentar uma contribuição, a partir da trajetória da artista, que elucidasse o modo como o percurso dela remonta aos encontros proporcionados pela carreira artística e a reinvenção da afetividade de uma coletividade multirracial e de segmentos sociais diversos. Ainda, essa conjunção de encontros que operou a viabilização da carreira artística de Magliani foi informada por essa tecnologia social cuja matriz é negra.

²⁵² DISCONZI, Romanita. **Entrevista cedida à Julio Castro**, 2015.

²⁵³ ASSUMPTÃO, Euzébio; MAESTRI, Mário (coord.). **Nós, os afro-gaúchos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1996, p. 100.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Izis. **Otacílio Camilo (1959-1989):** Estética da rebeldia. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/173607/001061334.pdf?sequence=1&isAll owed=y>. Acesso em: 02 abr. 2021.

AMANCIO, Cleber Antônio de Oliveira. **Reflexões sobre a pintura de Arthur Timóteo da Costa.** 2011. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-05082016-143537/publico/2016_KleberAntonioDeOliveiraAmancio_VCorr.pdf. Acesso em: 10 dez. 2022.

ARAÚJO, Viviane Gil. **Corpos e memórias na obra de Karin Lambrecht.** 2014. Relatório de Qualificação (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/114656/000954737.pdf?sequence=1&isAll owed=y>. Acesso em: 04 mar. 2021.

ARCHER, Margaret S. *Habitus: reflexividade e realismo.* Trad.: Thiago Gomide Nasser. *In: Dados – Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 54, n. 1, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/dados/a/f56PzJtSrbkvR4h3qC3f9Gw/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 10 set. 2022.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARQUIVO PESSOAL DE RENATO ROSA. **Fotografia retirada no bar “Encouraçado Botequim”**, s/d.

ASSUMPÇÃO, Euzébio; MAESTRI, Mário (coord.). **Nós, os afro-gaúchos.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1996.

BALBÃO, Christina. *In: _____*. **Museu de Arte do Rio Grande do Sul.** Porto Alegre, MARGS, 2017. Disponível em: <http://www.margs.rs.gov.br/midia/christina-balbao/>. Acesso: 04 jun. 2021.

BALENTI, Mário Hernandes. **Arte como canal de expressão: caminhos possíveis para uma educação sensível.** Canoas: Universidade Luterana do Brasil, 2011.

BALTAZAR, Gregory da Silva. **Corpos que ardem: ética e feminismos nas artes visuais.** 2018. Relatório de Qualificação (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/181817/001075822.pdf?sequence=1&isAll owed=y>. Acesso em: 03 abr. 2021.

BARROS, Luiz Carlos Amado de. A singularidade da artista Magliani. *In: Estudo DEZENOVE - Acervo Digital Núcleo Magliani.* Rio de Janeiro, sem data. Disponível em: <https://www.estudiodezenove.com/depoimentos.html>. Acesso: 14 abr. 2021.

BARROS, Vitória Regina de L. C. Mulheres e memória: mapeando arquivos pessoais brasileiros. *In: Anais eletrônicos do XIII Encontro Estadual de História: História e Mídias: Narrativas em disputa*, Pernambuco, 2020. Disponível em: https://www.encontro2020.pe.anpuh.org/resources/anais/22/anpuh-pe-eeh2020/1601828191_ARQUIVO_bbe1c89eaa2eba22dc9469640ff70e1.pdf. Acesso em: 03 jun. 2021.

BASTIDE, Roger. **A poesia afro-brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1943.

BEAUVIIR, Simone. Infância. *In: _____*. **O segundo sexo**. Trad.: Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

_____. **O segundo sexo**. Trad.: Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENTO, Maria Aparecida Silva. **Pactos narcísicos do racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público**. 2002. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-18062019-181514/publico/bento_do_2002.pdf. Acesso: 23 fev. 2021.

BERG, Evelyn. A pintura no Rio grande do Sul. São Paulo: 1991, p. 23-24 *apud* CALDAS, Felipe Bernardes. **O campo enquanto mercado: um estudo sobre o cenário mercadológico em Porto Alegre (1990-2012)**. 2013. Relatório de Qualificação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

BERNARDES, Terezinha. **Memória em branco e negro: olhares sobre São Paulo**. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. À flor da pele: Magliani vive aqui. *In: Anais XXXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Pelotas, UFPEL/CBHA, 2020. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2019/anais/pdfs/Neiva%20Maria%20Fonseca%20Bohns.pdf>. Acesso em: 05 ago. 2022.

_____. **Continente improvável: arte no Rio Grande do Sul no final do século XIX e meados do século XX**. 2005. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

BORGES, Fernanda. **Da película à narrativa: reflexos do cinema na obra de Caio Fernando Abreu**. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/56045/000858596.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 18 abr. 2021.

BORTOLUZZI, Floriano. **Registro do espetáculo *As criadas***, de Jean Genet, 1969.

BOSI, Ecléa. Memória e cidade: lembranças paulistanas. *In: Revista de Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 47, 2003, p. 198-211.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Trad.: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

_____. A ilusão bibliográfica. *In*: FERREIRA, Marieta de M.; AMADO, Janaína (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

_____. **As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

BRÄCHER, Andrea. **Os leilões de arte em Porto Alegre (1960 - 1989): valorização e legitimidade**. 2000. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/2233/000316126.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 22 mar. 2021.

BRASIL. Casa Civil. **Lei n. 10.639, de 9 de janeiro de 2003**. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Brasília, 9 jan. 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm. Acesso em: 05 abr. 2021.

BULHÕES, Maria Amélia. A roda da fortuna: o modernismo se consolida emergem seus primeiros questionamento. *In*: GOMES, Paulo (org.). **Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**. Porto Alegre: Lathus Sensu, 2007.

_____. Lacunas como ponto de partida. *In*: BULHÕES, Maria Amélia (Org.) **Artes plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, Programa de pós-graduação em artes visuais, 1995.

BUTLER, Judith. O parentesco é sempre tido como heterossexual? *In*: **Cadernos Pagu** [online], Campinas, Unicamp, n. 21, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/vSbQjDcCG6LCPbJScQNxw3D/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 02 out. 2022.

CALDAS, Felipe Bernardes. **O campo enquanto mercado: um estudo sobre o cenário mercadológico de Porto Alegre (1990-2012)**. 2013. Relatório de Qualificação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/81848/000905955.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso: 22/04/2021.

_____. **O mercado de Arte em Porto Alegre: um estudo sobre a galeria Arte & Fato**. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso. (Bacharelado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/37622/000823102.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 21 abr. 2021.

CALIFORNIA AFRICAN AMERICAN MUSEUM. **Introspectives: contemporary art by americans and brasilian african descentes**. Califórnia, CAAM, 1989.

CARDOSO, Ana Maria. **Sonho e transgressão em Caio Fernando Abreu: o entrelugar das cartas e contos**. 2007. Qualificação de Doutorado (Doutorado em Letras) – Instituto

de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/10785/000601079.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 23 abr. 2021.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Imigrantes indesejáveis: a ideologia do Etiquetamento durante a Era Vargas. *In: Revista USP*, São Paulo, n. 119, 2018. Disponível em: <https://jornal.usp.br/revistausp/revista-usp-119-textos-8-imigrantes-indesejaveis-a-ideologia-do-etiquetamento-durante-a-era-vargas/>. Acesso em: 20 out. 2022.

CASTRO, Julio. **Entrevista concedida por Maria José Boa Ventura**. 2014.

CAVALHARES, Maria Helena. A nova velha pintura: uma problematização do grupo Casa 7 no âmbito da Geração 80. *In: 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais*, Florianópolis, 2008. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/045.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2021.

CHADWICK, Whitney; COURTIVRON, Isabelle de (Org.). **Amor e arte: duplas amorosas e criatividade artística**. Trad.: Ana Luísa Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1995.

CHAPLIN, Letícia da Costa. **De ausências e distâncias te construo: a poesia de Caio Fernando Abreu**. 2010. Qualificação de Doutorado (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/27153/000762479.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 mar. 2021.

COLETIVOS EM REDE E ORGANIZAÇÕES. **CHAVE MESTRA** – Associação dos Artistas Visuais de Santa Teresa. Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: <https://chavemes tracontato.wixsite.com/chavemestra>. Acesso em: 20 ago. 2022.

COSTA, Iná Camargo. Agitprop e teatro do oprimido. *In: BOAL - Blog*. Rio de Janeiro, Instituto Augusto Boal, 2017. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/2017/03/15/agitprop-e-teatro-do-oprimido-texto-de-ina-camargo-costa/>. Acesso em: 21 abr. 2021.

CUNHA, Flávia Travassos. **Caio em ZH: uma investigação sobre o fazer jornalístico do escritor**. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/78182/000896646.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 mar. 2021.

CUTI, Luiz Silva. **Literatura Negro-Brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DALMAZO, Luanda. **Maria Lídia Magliani: uma trajetória possível**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/>

bitstream/handle/10183/189906/001089461.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 20 abr. 2021.

DIÁRIO DO PARÁ. **Museu de arte de Los Angeles mostra arte afro de 14 brasileiros**. Pará, 13 de fevereiro de 1989.

DIENSTMANN, Gabriel. **A luta pela democracia em foco: fotojornalismo e movimentos sociais no Rio Grande do Sul (1977-1979)**. 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/156346/001015606.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 24 fev. 2021.

DISCONZI, Romanita. **Entrevista cedida à Julio Castro**, 2015.

DOMINGUES, Petrônio. Um “templo de luz”: Frente Negra Brasileira (1931-1937) e a questão da educação. *In: Revista Brasileira de Educação*, São Paulo, v. 13, n. 39, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbedu/v13n39/08.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2021.

DORNELES, Cho. **Entrevista concedida a Julio Castro**, 2015.

DUCROT, Ariane. A classificação dos arquivos pessoais e familiares. Trad.: Paulo M. Garchet. *In: Revista de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, FGV, n. 21, 1998.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Ado Malagoli**. São Paulo, Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa658/ado-malagoli>. Acesso em: 16 abr. 2021.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Aldo Locatelli**. São Paulo, Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22248/aldo-locatelli>. Acesso em: 15 abr. 2021.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Como Vai Você, Geração 80?** São Paulo, Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento83465/como-vai-voce-geracao-80>. Acesso em: 07 jun. 2021.

FARIA, Arthur de. **Porto Alegre: uma biografia musical**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, v. 1, 2022.

FERRARI, Mélodi Dall’Agnese Perin Franquine. **A trajetória de Christina Balbão (1917-2007)**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/192968/001088600.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 fev. 2021.

FILHO, Luis Camões Pedroso da Rocha. **O “dia da raça” e seus desdobramentos**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2014. Disponível em: <https://acervodigital.ufrpr.br/bitstream/handle/1884/44338/R%20-%20E%20-%20LUIZ%20CAMOES%20>

PEDROSO%20DA%20ROCHA%20FILHO.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 10 set. 2022.

FISCHER, Luís Augusto. Renato Rosa: um papo com ironia, deboche e crítica. *In: Jornal News*, Porto Alegre, 18 jun. 2020. Disponível em: <https://matinal.news/renato-rosa-um-papo-com-ironia-deboche-e-critica/>. Acesso: 11 abr. 2021.

FOLHA DA TARDE. **Moda individualizada é desenvolver a criatividade** (Magliani). Porto Alegre: 25 de fevereiro de 1977. Rio de Janeiro: Acervo Julio Castro, p. 26-27.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: a vontade de saber. 16. ed. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, v. 1, 1988.

FRANCASTEL, Pierre, 1970 *apud* MENEZES, Paulo. **A trama de imagens**: manifestos e pinturas no começo do século XX. São Paulo: Edusp, 1997.

FREITAS, Viviane Gonçalves. O Jornal Mulherio e sua agenda feminista: primeiras reflexões à luz da teoria política feminista. *In: História, histórias*, Brasília, v. 2, n. 4, 2014.

FROMONT, Cécile. Tecido estrangeiro, hábitos locais: indumentária, insígnias Reais e a arte da conversão no início da Era Moderna no Reino do Congo. *In: Anais do Museu Paulista, História e Cultura Material*. Museu Paulista, São Paulo, v. 25, n. 2, 2017, p. 33-53. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142017000200011&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 12 abr. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. **Expressionismo no Brasil**: heranças e afinidades. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1985.

GALERIA MUNICIPAL DE ARTE. **Magliani**. Pelotas: FUNDAPEL, 1989.

GASPAROTO, Paulo. Depoimento sobre Magliani. *In: Estudio Dezenove - Acervo Digital do Núcleo Magliani*, 2016. Disponível em: <https://www.estudiodezenove.com/depoimentos.html>. Acesso em: 14 abr. 2021.

GELLER, Viviane. **Entrevista feita com Maria Lídia Magliani para o programa FM Cultura**. Porto Alegre, s/d.

GIL, Nathalia de Lacerda; VIANNA, Maria Vitória Longo. Educação e escola na imprensa negra no Rio Grande do Sul. *In: Anais do 8º Seminário Brasileiro de Estudos Culturais e Educação/5º Seminário Internacional de Estudos Culturais e Educação*. Canoas: PPGEDU, 2019. Disponível em: <https://www.2019.sbece.com.br/arquivo/downloadpublic?q=YToyOntzOjY6InBhcmFtcyI7czoZNDoiYToxOntzOjEwOiJJRF9BUiFVSUZlIjtzOjM6IjM0MyI7fSI7czoXOiJoIjtzOjMyOiIyNzE1YTJkNmUyYjlkZTlmNDFiOTgwNzU2ZDdlNjZhMSI7fQ%3D%3D>. Acesso em: 02 abr. 2021.

GOMES, Arlison dos Santos. Carlos da Silva Santos e suas e suas práticas políticas contra a discriminação racial em clubes sociais no Estado do Rio Grande do Sul (1959-

1974). *In*: PAIXÃO, Cassiane de Freitas; LOBATO, Anderson O. C. **Os clubes sociais negros no estado do Rio Grande do Sul**. Rio Grande: FURG, 2017.

GOMES, Nilma Lino. O movimento negro no Brasil: ausências, emergências e a produção de saberes. *In*: **Revista Política e Sociedade**, São Carlos, v. 10, n. 18, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/2175-7984.2011v10n18p133>. Acesso em: 20 abr. 2021.

GONÇALVES, Carmen. Magliani. Inquieta, irreverente e com muita inspiração. *In*: **Zero Hora**, Segundo Caderno, Porto Alegre, 16 mar. 1987.

GUALBERTO, Tiago. **Era só saudade dos que partiram**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/docs/default-source/publica%C3%A7%C3%B5es/era-s%C3%B3-saudade-dos-que-partiram.pdf?sfvrsn=0>. Acesso em: 20 ago. 2021.

HARTMAN, Saidyia. **Vidas rebeldes, belos experimentos**: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais. São Paulo: Editora Fósforo, 2022.

HEGEL, G. W. F. **Estética: o belo artístico e o ideal**. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

HOOKS, Bell. A teoria como prática libertadora. *In*: _____. **Ensinando a transgredir**. São Paulo: Martins Fontes, 2020.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA [*et al.*]. **Retrato das desigualdades de gênero e raça**. 4ª ed. Brasília: Ipea, 2011.

IOSCHPE, Evelyn Berg. A pintura no Rio Grande do Sul. São Paulo: 1991, p. 23-24 *apud* CALDAS, Felipe Bernardes. **O campo enquanto mercado**: um estudo sobre o cenário mercadológico em Porto Alegre (1990-2012). 2013. Relatório de Qualificação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

JORNAL DE CAXIAS. Difusora e Jornal do Comércio promoveram festa categorizada: Destaques femininos 77. *In*: **Jornal de Caxias**, Caxias do Sul, 21 jan. 1978.

JORNAL FOLHA DA MANHÃ, 22/04/1979. *In*: DIENSTMANN, Gabriel. **A luta pela democracia em foco**: fotojornalismo e movimentos sociais no Rio Grande do Sul (1977-1979). 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/156346/001015606.pdf?sequen ce=1&isAllowed=y>. Acesso em: 24 fev. 2021.

KLOECKNER, Francine. **Pinacoteca Aplub de Arte Rio-Grandense**: instituição e primeiros anos. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte)

– Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/114647/000955318.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 01 abr. 2021.

LACAN, Jacques. Motivos do crime paranoico: o crime das irmãs Papin. *In*: _____. **Da psicose e suas relações com a personalidade**. Rio de Janeiro: Editora Forence-Universitária, 1987.

LAURETIS, Teresa De. “A tecnologia do gênero”. Tradução de Suzana Funck. *In*: HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEITE, José Roberto Teixeira. Pintores Negros dos oitocentos. Editor Emanuel Araújo. São Paulo: Edições K: Motores MWM Brasil, 1988.

LIMA, Luís Fernando Horta. **Estratégias de classificação dos arquivos familiares e pessoais contemporâneos: o exemplo do arquivo da família Benito Maçãs**. 2015. Dissertação (Mestrado em Ciências da Informação e da Documentação) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2015.

LOCATELLI, Aldo. *In*: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultura.org.br/pessoa22248/aldo-locatelli>. Acesso em: 04 jun. 2021.

MACHADO, Ana Méri Zavadil. **Reatando os nós: arte & fato galeria**, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – MAC/RS e Torreão – espaços de legitimação em Porto Alegre (1985-1997). 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/5200/MACHADO%2c%20ANA%20MERI%20ZAVADIL.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 03 abr. 2021.

MACHADO, Taís Sant’Anna. **“Um pé na cozinha”**: uma análise sócio-histórica do trabalho de cozinheiras negras no Brasil. 2021. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília. Brasília, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/42205>. Acesso em: 20 jan. 2022.

MAGLIANI, Maria Lídia dos Santos. Carta endereçada a Raul Sá Barbosa, sem data. *In*: **Acervo do Núcleo Magliani** - Estudo Dezenove, Rio de Janeiro.

_____. *Character of David*. Óleo sobre tela, 1986. *In*: CALIFORNIA AFRICAN AMERICAN MUSEUM. **Introspectives: contemporary art by americans and brasilian african descentes**, Califórnia, CAAM, 1989.

_____. *Character of Eve*. 1986. *In*: CALIFORNIA AFRICAN AMERICAN MUSEUM. **Introspectives: contemporary art by americans and brasilian african descentes**, Califórnia, CAAM, 1989.

_____. Correspondência ativa endereçada a Lígia Vasco. *In*: **Acervo Julio Castro**. Rio de Janeiro, s/d. [Não catalogado].

_____. Correspondência ativa endereçada a Renato Rosa. *In: ROSA, Renato. Magliani: a solidão do corpo.* Porto Alegre: Pinacoteca Aldo Locatelli, 2013 [Catálogo de exposição].

_____. Correspondência ativa endereçada a Rosvita Kolb Bernardes e Ney. *In: Acervo Julio Castro.* Rio de Janeiro, 2005. [Não catalogado].

_____. **Doas bolsas e um recipiente.** Técnica: Crochê. Material: fitas de *Video Home System* (VHS) e sacolas plásticas. Coleção Particular, s/d.

_____. **Estudo para cenário de A liberdade do senhor presidente, 1979.** Técnica: Hidrocolor sobre papel. Coleção Julio Zanota Vieira.

_____. Figura Sorridente. Técnica: vinil sobre tela. Dimensões: 140cm x 103cm, 1985. *In: FUNDAÇÃO BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades.* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1985.

_____. **Gorro.** Técnica: Crochê. Diâmetro: 22 cm. Coleção Rubens Barbot, s/d.

_____. Meu idioma é a imagem. [Entrevista, s/p]. *In: ROSA, Renato. Magliani: a solidão do corpo.* Porto Alegre: Pinacoteca Aldo Locatelli, 2013.

_____. Modelo 19. Série “Anotações – figuras”. Técnica: Pastel sobre papel. Dimensões: 70cm x 100cm. 1983. *In: FUNDAÇÃO BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades.* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1985.

_____. Não quero ser fatiada. *In: ASSUMPÇÃO, Euzébio; MAESTRI, Mário (Coord.) Nós, os afro-gaúchos.* Porto Alegre: Editora da Universidade, 1996.

_____. O risco do bordado. *In: Então,* Porto Alegre, jul. 1993.

_____. *Portrait of warrior.* Óleo sobre tela, 1986. *In: CALIFORNIA AFRICAN AMERICAN MUSEUM. Introspectives: contemporary art by americans and brasilian african descentes,* Califórnia, CAAM, 1989.

_____. **Registro do conjunto Estrêla do Mar.** *In: Acervo Pessoal da família Magliani,* s/d.

_____. **Sem título.** Série “Cartas”. Acrílica sobre tela, 29,5cm x 39,1cm, 2010.

_____. **Sem título.** Série “Cartas”. Acrílica sobre tela, 29,6cm x 42,0cm, 2010.

_____. **Sem título.** Série “Cartas”. Acrílico sobre tela, 29,6cm x 42cm, 2010.

_____. **Sem título.** Série “Cartas”. Acrílico sobre tela, 29,6cm x 42cm, 2010.

_____. **Sem título.** Série “Cartas”. Acrílico sobre tela, 29,6cm x 42cm, 2010.

_____. **Sem título.** Série “Cartas”. Acrílico sobre tela, 29,7cm x 42,0cm, 2010.

_____. **Sem título.** Série “Cartas”. Acrílico sobre tela, 29,7cm x 42,0cm, 2010.

_____. **Sem título.** Série “Cartas”. Acrílico sobre tela, 29,7cm x 42,0cm, 2010.

_____. **Sem título.** Série “Cartas”. Acrílico sobre tela, 42cm x 29cm, 2010.

_____. **Sem título.** Série “Cartas”. Acrílico sobre tela, 42cm x 29,6cm, 2010.

_____. **Sem título.** Série “Cartas”. Pintura, 29,6cm x 42,0cm. Acervo Estúdio Dezenove, 2010.

_____. **Sem título.** Série “Cartas”. Técnica mista. Dimensões: 58cm x 69cm. Coleção particular, 2012.

_____. **Sem título.** Série: “Como o nosso amor”. Lápis de cera sobre papel, 77 cm x 57cm. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), 1982.

_____. **Sem título.** Série “Encontros numa esquina”. 60 cm x 80cm. Coleção particular.

_____. **Sem título.** Série “Procura-se”. Xilogravura. Acervo Estúdio Dezenove, 2012.

_____. **Sem título.** Série “Retratos Falados”. Coleção Susana Sassoun, 1982.

MALAGOLI, Ado. *Folder* da exposição Magliani: pintura. *In:* MARGS, Galeria Espaço, 1966.

MAMA, Amina. Será ético estudar África? Considerações preliminares sobre pesquisa acadêmica e liberdade. *In:* SOUSA, Boaventura; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul.** Coimbra: Editora Cortez, 2010.

MANO A MANO. **Gregório Duvivier**. Out. 2022. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/3HqLqOAJbT27TOOsqAqdG>. Acesso em: 02 nov. 2022.

MARGS. **Christina Balbão**. Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/autor/christina-balbao/>. Acesso em: 18 abr. 2021.

MARQUES, Marcia Cristina Roque Corrêa. **Epifanias compartilhadas: o diálogo entre Caio Fernando Abreu e seus leitores através das crônicas**. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/16882/000706369.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 13/04/2021.

MATTOS, Nelma Cristina Silva Barbosa de. **Identidades nas artes visuais contemporâneas: elaboração de uma possível leitura da trajetória de Ayrson Heráclito, artista visual afro-brasileiro**. 2016. Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/27532/1/TESE%20_NELMA%20BARBOSA_PosAFRO_UFBA.pdf. Acesso em: 20 fev. 2021.

MENDES, Zaíra Brum. **Arte afro: abordando questões sobre esteriótipo e autoestima na educação**. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Artes Visuais)- Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: 2013.

MENEZES, Paulo. **A trama de imagens: manifestos e pinturas no começo do século XX**. São Paulo: Edusp, 1997.

MENEZES NETO, Hélio Santos. **Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira**. 2018. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-07082018-164253/publico/2018_HelioSantosMenezesNeto_VCorr.pdf. Acesso em: 20 mar. 2021.

MINISTÉRIO PÚBLICO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. **Quanto custa sepultar um cidadão no município do Rio de Janeiro?** Rio de Janeiro: Laboratório de análise e orçamento de políticas públicas, 2018.

MOULIN, Raymonde. **A arte como investimento. In: _____**. **O mercado de arte: mundialização e novas tecnologias**. Trad.: Daniela Kern. Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____. **O mercado de arte: mundialização e novas tecnologias**. Trad.: Daniela Kern. Porto Alegre: Zouk, 2007.

MUSEU AFRO BRASIL. **A nova mão afro-brasileira**. São Paulo, 2013.

NASCIMENTO, Beatriz. **A mulher negra e o amor [1990]. In: UNIÃO DE COLETIVOS PAN-AFRICANISTAS (Orgs). Beatriz Nascimento, quilombola e intelectual. Possibilidades nos dias da destruição**. São Paulo: União de Coletivos Pan-Africanistas, Editora Filhos da África, 2018.

NEVES, Ana Luiza Teixeira. **Os Salões Nacionais de Arte em Belo Horizonte na década de 1980**: a especificidade dos salões temáticos. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/EBAC-9RDHYU/1/disserta_o_completa_ana_luiza_neves.pdf. Acesso em: 29 mar. 2021.

NOCHLIN, Linda. “Por que não existiram grandes mulheres artistas?” *In*: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (Orgs). **Histórias da sexualidade**: antologia. São Paulo, MASP, 2017.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Edições Aurora, 2016.

NUNES, Ranchimit Batista. História da educação brasileira: o negro no processo de constituição e expansão escolar. *In*: EPENN, Natal, 2014.

ODILA, Maria. Resistir e sobreviver. *In*: PINSKY, Carla Maria; PEDRO, Joana Maria (org.) **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2021.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. Arte visual afro-brasileira: legitimação e circulação. *In*: MELLO, P. C. (Org.) **O dogmático mercado de arte**: uma crítica contemporânea em desenvolvimento. São Paulo: Clube Hebraica, 2018. Disponível em: <https://www.ciantec.net/books/CIANTEC2018.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2021.

PEREIRA, Hanará Negreiros de Oliveira. **O axé nas roupas**: indumentária e memórias negras no candomblé Angola de Renadá. 2017. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) – Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/20817/2/Hanayr%20Negreiros%20de%20Oliveira%20Pereira.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2021.

PLATÃO. **O Banquete**. Trad.: Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2001.
PINACOTECA BARÃO DE SANTO ÂNGELO. **SOARES, Alice**. Disponível em: https://www.ufrgs.br/acervopbsa/autor_/soares-alice/. Acesso em: 18 abr. 2021.

PINACOTECA BARÃO DE SANTO ÂNGELO. **SOARES, Alice**. *In*: **Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)**: Acervo – Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Porto Alegre: UFRGS. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/acervoartes/artistas/s/soares-alice>. Acesso em: 04 jun. 2021.

PRESSER, Décio. **Entrevista feita por Julio Castro**, s/d.

QUEIROZ, Ellen Teresinha Silva. **A viagem em busca do outro e o encontro de si em “On the road”, de Jack Kerouac e “Onde andaré Dulce Veiga?”, de Caio Fernando Abreu**. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/115676/000956335.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 mar. 2021.

RABASSA, Gregory. **O negro na ficção brasileira**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

RATNER, Rogério. "**Woodstock em Porto Alegre**": Mister Lee (Júlio Fürst): a MPB, o Pop e o Rock Gaúchos dos anos 70 nas ondas da Rádio Continental AM, a Superquente. Porto Alegre: RRK Records, 2019.

REVISTA MULHERIO. *In*: **Fundação Carlos Chagas**, São Paulo, ano 2, n. 6, mar./abr. 1982.

REVISTA TIÇÃO. 1978.

REVISTA TIÇÃO. 1979.

RIBEIRO, Lidice Meyer Pinto. Yorubás e Malês: conflito e aliança no Brasil escravocrata. *In*: **Revista Lusófona Ciência das Religiões**, Lisboa, Ano X, n. 18-19, 2013. Disponível em: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:OGAWiiAbHTkJ:https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cienciareligioes/article/view/4489/3022+%&cd=3&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 12 abr. 2021.

ROSA, Antônio Carlos Santos. Trabalho de negro. *In*: SANTOS, Irene. **Negro em preto e Branco**: história da população negra em Porto Alegre. Porto Alegre: DoAutor, 2005.

ROSA, Renato. **Magliani**: A solidão do corpo. Porto Alegre: Pinacoteca Aldo Locatelli, 2013 [Catálogo de exposição].

ROSA, Renato; PRESSER, Décio (Orgs.). **Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 1997.

ROJZMAN, Nuria Peist. El proceso de consagración en el arte moderno: Trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento. *In*: **Revista Materia**, n. 5, Rio de Janeiro, UFRJ, 2005.

ROLNIK, Raquel. **São Paulo**: o planejamento da desigualdade. São Paulo: Fósforo editora, 2022.

RUPP, Bettina. **Curadorias de arte contemporânea**: precursores, conceitos e relação com o campo artístico. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/24761/000748989.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 abr. 2021.

SALAINI, Cristian Jobi. "O negro no campo artístico": uma possibilidade analítica de espaços de solidariedade étnica em Porto Alegre/RS. *In*: SILVA, Gilberto Ferreira da; SANTOS, José Antônio dos; CARNEIRO, Luiz Carlos Cunha (Orgs.) **RS negro** [recurso eletrônico]: cartografias sobre a produção do conhecimento. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009. Disponível em: <https://www.unilasalle.edu.br/uploads/files/a14860251dc3561a.20181029165158.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2021.

SALVATORI, Maristela. Idioma-imagem na gravura de Magliani. *In*: **Revista Gama**, Estudos Artísticos, Lisboa, v. 7, n. 13, jan.-jun. 2019. Disponível em: http://gama.belasartes.ulisboa.pt/G_v7_iss13.pdf. Acesso em: 20 abr. 2021.

SANTANA, Bianca. “É preciso mergulhar”. *In*:_____. **Arruda e Guiné: resistência negra no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Fósforo editora, 2022.

SAYERS, Raymond. **O negro na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958.

SCHMITZ, Cristina. **Papel machê**: buscando seu espaço em Porto Alegre. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/139116/000989845.pdf?sequence=1&isAll owed=y>. Acesso em: 02 abr. 2021.

SCHUSTER, Eduarda; TAVARES, Luiza; SENNA, Nádia. As artistas do Sul: processos criativos, educativos e feminismos. *In*: **Revista Seminário de História da Arte**, Pelotas, v. 01, n. 07, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/13535/8313>. Acesso em: 01 fev. 2021.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SHARPE, Christina. **Monstruous intimacies**: making post-slavery subjects. Carolina do Norte: Duke University Press, 2010.

SILVA, Ana Paula da. **A desconstrução do romance policial em “Onde andaré Dulce Veiga?”**, de Caio Fernando Abreu. 2009. Trabalho parcial de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/21499/000737390.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 21 abr. 2021.

SILVA, Bárbara Virgínia Groff. **Grand finale?** A conclusão do ensino médio no Colégio Estadual Cândido José de Godói (Porto Alegre/RS, 2014). 2015. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/6507/2/DIS_BARBARA_VIRGINIA_GROFF_DA_SILVA_COMPLETO.pdf. Acesso em: 20 fev. 2021.

SILVA, Fernanda de Oliveira. Associativismos negros em terras sulinas: das irmandades aos Clubes Negros em Pelotas (1829-1943). *In*: **Revista Thema**, Pelotas, IFSUL, v. 8, número especial, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ifsul.edu.br/index.php/thema/article/view/99/43>. Acesso em: 10 set. 2022.

SILVA, Maria Paula Magalhães. **Qual o espaço de representação das mulheres nos livros didáticos de ensino de arte?** Um olhar em recorte. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/151292/001011104.pdf?sequence=1&isAll owed=y>. Acesso em: 02 mar. 2021.

SILVA, “Saloma” Salomão Jovino da. **O avanço da consciência negra ante o pacto racial brasileiro**. [publicação online]. Santo André: Simpro ABC, 2010. Disponível em: <https://www.sinpro-abc.org.br/index.php/noticias/212-o-avanco-da-consciencia-negra->

ante-o-pacto-racial-brasileiro.html. Acesso em: 20 abr. 2021.

SILVA, Tatiane Iung. **O ateliê das Alices**: percursos de memória. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/206582/001112389.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 fev. 2021.

SILVEIRA, Eder. **A cura pela raça**: eugenia e higienismo no discurso médico do sul-rio-grandense nas primeiras décadas do século XX. Porto Alegre: UFCSPA, 2016.

SILVEIRA, João. Escritas de si e memória social: o arquivo pessoal de Coriolano Benício. In: **Revista Ágora**, Florianópolis, v. 23, n. 47, 2013.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista**: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras. São Paulo: Edusp, 2019.

_____. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. In: **Revista do IEB**, n. 45, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34583/37321>. Acesso em: 12 abr. 2021.

SLENES, Robert W. O que Rui Barbosa não queimou: novas fontes para o estudo da escravidão no século XIX. In: **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 13, n. 1, 1983. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ee/article/download/156721/152264>. Acesso em: 24 abr. 2021.

SLHESSARENKO, Serys. **Parecer da Comissão de Constituição, Justiça e Cidadania**. Projeto de Lei do Senado (PLS) nº 344, de 2008, que institui reserva de vagas nos cursos de graduação das instituições públicas de ensino fundamental e médio públicos. 2009. Disponível em: <http://www.senado.gov.br/atividade/materia/getTexto.asp?t=56317&c=RTF>. Acesso em: 04 abr. 2021.

SOMMER, Michele Farias. **Territorialidade negra urbana**: a morfologia socioespacial dos núcleos negros urbanos segundo a herança comum. 2005. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/6848/000491304.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 mar. 2021.

SOUZA, Jaime Luiz Cunha de; BRITO, Daniel Chaves de; BARP, Wilson José. Violência doméstica: reflexos das Ordenações Filipinas na cultura e nas relações conjugais no Brasil. In: **Teoria & Pesquisa**: Revista de Ciência Política, São Carlos, UFSCAR, v. 18, n. 1, 2009. Disponível em: <http://www.teoriaepesquisa.ufscar.br/index.php/tp/article/view%20File/161/137>. Acesso em: 20 abr. 2021.

SOUZA, Tálisson Melo de. **18ª e 19ª Bienais de São Paulo**: curadoria entre a prática e o debate. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/84/1/talissონmelodesouza.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2021.

TEATRO PROVÍNCIA, 1969.

TREVISOL, Joviles Vitério; MAZZIONI, Lizeu. A universalização da Educação Básica no Brasil: um longo caminho. *In: Roteiro*, Santa Catarina, Universidade do Oeste de Santa Catarina, vol. 43, p. 13-46, 2018. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/3519/351964739002/html/#:~:text=Em%201988%2C%20pela%20primeira%20vez,a%20universaliza%C3%A7%C3%A3o%20da%20educa%C3%A7%C3%A3o%20b%C3%A1sica>. Acesso em: 10 dez. 2022.

TRIZOLI, Talita. **Atravessamentos feministas**: um panorama das mulheres artistas no Brasil nos anos 60/70. 2018. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-03122018-121223/publico/TALITA_TRIZOLI_rev.pdf. Acesso em: 20 fev. 2021.

TUTTOILMONDO, Joana. **Presente nos museus**: processo de formação dos acervos de arte contemporânea brasileira. 2010. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-12012012-141718/pt-br.php>. Acesso em: 20 abr. 2021.

VASALLO, Brigitte. Romper la monogamia como aposta política. *In: _____*. **Redes afectivas y revoluciones**. Barcelona: Pensaré Cartoneras, 2014. Disponível em: <https://archive.org/details/redes-afectivas-y-revoluciones/page/n3/mode/2up>. Acesso em: 14 ago. 2022.

WEBSTER, Maria Helena (coord.). **Do passado ao presente**: as artes plásticas do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Cambona Centro de Arte, 1983 [Catálogo de exposição comemorativa dos cinco anos de atividades da Cambona Centro de Arte].

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. **Sonhos africanos, vivências ladinas**: Escravos e forros em São Paulo (1850 - 1888). São Paulo: Ed. Hucietec HistóriaSocial, USP, 1998.

WOLFF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza foram historicamente usadas contra as mulheres. São Paulo: Ed. Rosa dos Tempos, 2020.

ZAGO, Fernando. Acervo Gláé Macalós, 1966.