



Desde um certo ponto

curadoria: Fabrício Reiner

**PRO
ARTE**
DESDE 1988

al. gabriel monteiro da silva, 1944
de 12 maio a 06 junho

Desde um certo ponto: paisagem, naturalização e regimes do visível.

A presente exposição propõe uma hipótese aglutinadora: a paisagem, longe de corresponder a uma experiência imediata da natureza, constitui-se como um regime histórico de visibilidade. De modo que ela se constrói quando enquadramento, horizonte, distância, perspectiva e seleção se tornam tão habituais que não se percebem naturalizados. Nesse sentido, a paisagem ‘naturalizada’ é aquela que esqueceu a própria gênese: o artifício que se apresenta como evidência. Anne Cauquelin formula com precisão esse paradoxo ao sugerir que a paisagem é um equivalente construído da natureza, uma invenção que torna invisível a operação de artificialização, justamente por atuar como se fosse natural. W. J. T. Mitchell reforça a necessidade de desconfiar desse aparente naturalismo ao redefinir paisagem como instrumento de força cultural, e não como mero objeto da visão; isto é, como meio de produção de imaginários, identidades e consensos do visível.

A mostra parte, enfim, desse gesto de desnaturalização: não no sentido de opor ‘natureza’ e ‘cultura’ como se fossem essências, mas para reconstruir – a partir das obras expostas – o processo pelo qual a natureza se torna ‘paisagem’ e, inversamente, o modo como a paisagem se torna uma forma de pensamento. Há aqui uma pequena subversão programática: no lugar de tomar a paisagem como gênero ou como campo pacificado, ela é entendida como problema historiográfico, porque nela se condensam questões de percepção, ideologia, técnica, projeto e matéria. No conjunto proposto – do litoral à rua, do campo ao casario, do emblema tropical ao procedimento pictórico e à matéria adensada – atua uma história interna de deslocamento, na qual cada obra fixa um modo de existir e cada modo supõe um ponto: de vista, de composição, de montagem.

Essa chave se concentra na perspectiva da arte brasileira – e aqui vale convocar, de maneira não ornamental, a inteligência dialética de Roberto Schwarz. Em *As ideias fora do lugar*, o autor formula a dissonância histórica em que ideias liberais circulam no Brasil, um mundo socialmente escravocrata, onde o favor e a hierarquia corroem o sentido ‘universal’ dessas ideias. Nessa formulação, importa atender ao seu potencial crítico deslocado do eixo central do capitalismo, pois também a paisagem, como formato europeu historicamente datado, pode operar ‘fora do lugar’ quando se ‘naturaliza’ em território latino-americano – quando o gênero pictórico, com seus pressupostos de distância contemplativa e de mundo ordenado pela visão, se reencaixa num espaço social e histórico cuja constituição do ‘natural’ foi sempre atravessada por trabalho compulsório, extração, urbanização desordenada e conflitos de apropriação. Daí que a questão não é apontar o ‘engodo’ na paisagem; mas compreender que ela frequentemente organiza, por forma, uma conciliação do visível e que essa conciliação funciona como ideologia justamente porque parece ser “apenas” pintura.

Em Schwarz insiste-se na crítica dialética que reconstitui contextos e formas, onde tensões sociais se condensam e se tornam legíveis. E, nesse sentido, nesta exposição, o que se procura é aproximar a paisagem dessa operação: lê-la como síntese de um regime de mundo e de visibilidades.

É nesse terreno que retornar a Gonzaga Duque pode produzir uma linha de argumentação que sustenta, inversamente, uma proposição consistente. Ainda que o crítico tenha se dedicado a compreender as condições e o desenvolvimento da arte no Brasil, construindo um balanço crítico da produção do século XIX e da herança acadêmica, consequentemente do gênero paisagem, a crítica do autor se configura como uma espécie de exercício de ‘tradução intersemiótica’, em que o texto busca prolongar, por evocações, os efeitos da substância pictórica. E aqui cabe uma lição metodológica reversa: se Duque escreve para aproximar a pintura de um regime verbal capaz de fixar o seu sentido, a presente exposição toma a via oposta e procura devolver à pintura sua condição de pensamento não verbal, recusando reduzi-la ao conteúdo e procurando seguir sua condição de inteligibilidade; não impondo à obra um vocabulário que a antecede e recusando sua redução à simples imagem.

José Arthur Giannotti nos lembra que experiência estética é sempre um jogo de regras e deslocamentos. Em *O jogo do belo e do feio*, o filósofo revisita as grandes questões da estética desde Kant e as reformula a partir da ideia de jogo de linguagem verbal e não verbal (a partir de Wittgenstein), propondo “uma nova visão da pintura” e recusando sua tradução filosófica. E nesse pensamento a paisagem se transforma em jogo de linguagem visual no qual signos (horizonte, estrada, árvore, casario, céu) tornam-se premissas de legibilidade do mundo e da natureza. Assim, perguntar “desde um certo ponto” é indagar quais regras permitem que algo apareça como paisagem e, no mesmo gesto, quais regras são suspensas quando a matéria se torna pensamento.

E a história dessa nossa paisagem pode começar na vista do litoral. Em **Benedito Calixto**, *Vista da Praia – São Vicente (1924)*, o título nomeia o dispositivo: não se trata da ‘praia’, mas da ‘vista’; isto é, de um mundo recortado por um ponto de observação. A naturalização do litoral como imagem estabilizada depende de uma gramática pictórica que organiza o espaço em faixas e distâncias, consolidando a relação entre terra e água e produzindo, no horizonte, uma medida do mundo. Essa operação se complica quando **Eliseu Visconti**, em *Avenida Delfim Moreira (1939)*, inscreve o litoral na serra de Teresópolis, consequentemente, no urbano: onde a borda entre natureza e cidade deixa de ser ‘paisagem natural’ para se tornar paisagem social – avenida, circulação, progresso carioca e fluminense. Nesse deslocamento, o que parece natureza é forma de organizar o visível: paisagem como cenário de sociabilidade moderna, onde a orla e a montanha servem como legitimador de uma ideia de modernidade.

As marinhas de **José Pancetti** radicalizam a proposição por outra via: a paisagem se torna legível quando a pintura aceita reduzir o mundo a poucos elementos – areia, luz, mar e planos – e insiste numa verdade do lugar não como excesso descritivo, mas como economia de relações formais. A fortuna crítica registra exatamente esse movimento: marinhas “inicialmente elaboradas de forma analítica, em planos geométricos, sem ondas e sem vento”, que “tornam-se, com o tempo, mais limpas” até “beirarem a abstração, reduzidas à areia, ao mar e à luz”. Duas obras intituladas *Marinha* tornam

a redução a um simples regime de visão. É sintomático que a crítica (Ruben Navarra, em catálogo de 1945) tenha descrito Pancetti como “o maior paisagista moderno do Brasil”, capaz de recompor linhas da percepção objetiva enquanto a cor “inunda com imaginação” o desenho sensorial – sublinhando uma “atmosfera azulada e sombria” como constante emotiva. Mesmo quando essa retórica do ‘poeta do mar’ parece datada, ela aponta algo essencial: a paisagem, em Pancetti, não é espelho da natureza; é um modo de organizar medidas do mundo por cor e estrutura – uma paisagem filosoficamente aproximada do ‘jogo giannottiano’, onde o visível se constrói por regras internas. E um comentário contemporâneo sobre Pancetti, a partir de Felipe Scovino, insiste que suas pinturas exigem análise também como crítica às condições precárias de vida. A marinha, nesse sistema, deixaria de ser um ‘gênero pictórico’ para se aproximar de paisagem social deslocada: o litoral como lugar de trabalho, de travessia, de marginalidade e de melancolia histórica.

Se a borda marítima organiza um primeiro regime de evidência, a paisagem rural e interiorana repropõe a pergunta para o chão: estrada, colina, árvore, mata, riacho. Em **Clodomiro Amazonas**, o problema da paisagem naturalizada se embaraça porque sua pintura se mantém à parte do que se convencionou chamar modernismo, permanecendo fiel a uma fatura tradicionalmente sedimentada; suas telas são descritas como vistas de matas, riachos e colinas do interior paulista, com paleta harmoniosa e aproximação à pintura de Baptista da Costa. Essa caracterização torna-se, aqui, sintoma de como a paisagem se naturaliza como consenso. Quando a forma se estabiliza, ela produz o efeito de ‘natureza em estado puro’. Contudo a crítica sobre Clodomiro abre uma fissura técnica decisiva: Ruth Tarasantchi observa que o artista trabalha com croquis ‘*en plein air*’ e os passa, posteriormente, à tela, ou se utiliza de fotografias próprias e cartões-postais como registros em estúdio. Essa informação, que pode parecer trivial, muda o estatuto dessa ‘natureza’ que suas pinturas apresentam: posto que o olhar, aqui, media e transpõe, reintroduzindo o suporte, a memória e o registro no interior da paisagem. As obras expostas (*Paisagem, s.d.*; *Paisagem rural, 1921*) evidenciam o gênero, ainda que se tornem testemunhos de uma técnica de captura e reconstrução; paisagem feita na mediação entre o lugar e o ateliê.

Oscar Pereira da Silva, com *Paisagem rural (1929)*, acrescenta outra camada: a paisagem como extensão de um imaginário pictórico que, no Brasil, frequentemente representa o país sem suas contradições. E se retomarmos o pensamento de Schwarz, podemos dizer que a paisagem em Pereira da Silva (e em Clodomiro) é um lugar em que o gênero de pintura europeia se acomoda ao Brasil, naturalizando um imaginário que não se esgota na percepção, uma vez que seu potencial de neutralização não inibe a potência documental de sua formulação de país imaginado.

Com **Francisco Rebolo**, a paisagem se desloca novamente – não apenas por ruptura formal, mas por reorientação do motivo para o cotidiano e os limites da cidade. *Paisagem (s.d.) e Praia (1979)* mostram que o gênero não desaparece com o advento do moderno; ele se reorganiza como experiência de arrabalde, meio-tom. A própria tradição crítica insiste que Rebolo é um dos mais importantes paisagistas brasileiros. Entretanto, como ponto decisivo de deslocamento, lembrando Mário de Andrade, quando chamou os artistas do Grupo Santa Helena de “artistas proletários”, para além da constatação equi-

vocada do autor de Pauliceia desvairada, a paisagem em Rebolo deixa de ser definitivamente o ponto de vista do viajante ilustrado para se tornar o do pintor que habita a cidade, e que faz de seu entorno um laboratório visual; inaugurando o que se poderia nomear de ‘forma social do olhar’.

Esse deslocamento social ganha uma inflexão arquitetônica quando a edificação passa ao primeiro plano. **Alfredo Rullo Rizzotti**, com *Casario* (s.d.), pinta a paisagem como paisagem construída; nele, a natureza recua, o mundo aparece como assentamento e fachada. Último a integrar o Grupo Santa Helena, com paisagens que privilegiavam a zona rural e os elementos interioranos, Rizzotti fundamenta uma presença socialmente construída; caráter perfeccionista que o levava a repintar inúmeras de suas obras; convivência com meios operários; e, também por isso, a reforçar a dimensão material do trabalho artístico. A paisagem, nesse caso, se desnaturaliza não por tese, mas por evidência: o mundo aparece como construção, e a pintura como labor. O ‘ponto’ da paisagem passa a ser o da prática de ateliê, conseqüentemente, o do trabalho cotidiano.

Fulvio Pennacchi, com *Paisagem toscana* (1985), amplia esse eixo de maneira decisiva porque introduz a paisagem como memória e como formação transnacional do olhar. O pintor, que privilegia simplicidade e harmonia, articula a precisão do traço e da forma, assim como a decisão cromática e de proporção com referências aos primitivos italianos e aos pintores do Novecento; dado que sua formação e sua migração (chegada ao Brasil em 1929) sugerem sua matriz pictórica. Se a paisagem naturalizada pressupõe uma falsa universalidade do visível, Pennacchi devolve ao gênero sua historicidade: a paisagem que se converte em tradição, memória e deslocamento geográfico. Nesse sentido, Paisagem toscana é menos um retorno à origem do que uma demonstração de que toda paisagem é mediada por um ponto de vista espacial e temporal.

Em **Cícero Dias**, *Menino, Caju e Recife ao Fundo* (déc. 1970), a paisagem se desloca e se reorganiza formalmente por hierarquias de atenção: o corpo infantilizado e o fruto – ao mesmo tempo matéria sensível e signo tropical – avançam à frente, enquanto a cidade comparece como fundo ‘deslocado’, mas semanticamente reafirmado como horizonte de pertencimento. A natureza, aqui, mais do que ‘lugar’ é um operador de reconhecimento: caju e cajueiro condensam uma regionalidade imediata e funcionam como aquilo que, na experiência brasileira, frequentemente substitui a descrição pela evidência – o detalhe que, por si só, promete o todo. Em **Cláudio Tozzi**, *Papagalia* (1980), esse mecanismo se intensifica: técnica e suporte (tinta acrílica sobre tela colada em placa) explicitam um procedimento de montagem em que a natureza-imagem se aproxima do emblema – quase um signo gráfico, pronto para circular e ser consumido como identidade. É inevitável perceber que, nesse ponto, “paisagem” e “natureza” se distinguem por circulação: circulam como ícones, como proposições de reconhecimento instantâneo, saturadas de repertórios que antecedem a própria mirada.

É precisamente aqui que Mário Pedrosa se torna uma interlocução que ajuda a deslocar o problema da paisagem do plano temático para o plano histórico da percepção. O autor combate a crítica conteudista e insiste na necessidade de pensar a obra a partir da forma – não como ornamento, mas como estrutura perceptiva (gestalt), capaz de orga-

nizar uma experiência estética que não se reduz ao assunto. Nesse sentido, o que se propõe em Dias e em Tozzi não é “o tropical” como tema, mas a condição contemporânea de um tropical já convertido em repertório – isto é, um regime em que a imagem tende a chegar antes da experiência. A saturação do signo não é, portanto, um simples dado iconográfico: ela é um problema de forma histórica, posto que desloca a obra para o circuito de inteligibilidades imediatas, onde o reconhecimento precede o olhar.

Contudo, em sua reflexão posterior sobre o conceito de forma, Pedrosa afasta-se de uma posição purista e nos conduz a um sentido antagônico da forma: um nó de oposições produtivas que envolve conflitos sensoriais, culturais e históricos. E esse ponto é decisivo para uma passagem fundamental na exposição; a forma, em Pedrosa, não é a ‘zona pura’ em que a arte se protegeria do mundo; é o lugar em que as contradições do mundo podem se condensar sem se transformarem em ilustração. Quando a natureza se torna emblema – como em Tozzi – ou quando a paisagem se torna semântica – como em Cícero Dias – a pergunta que se coloca é: que tipo de experiência do visível isso organiza (ou empobrece)?. E, sobretudo, que tipo de sensibilidade isso supõe?

Há ainda um segundo movimento, em que Pedrosa problematiza a modernidade, chamando atenção para a formação da sensibilidade estética numa sociedade dominada por técnica e racionalidade e, mais tarde, expressando receios diante da cultura de massa e da aceleração de uma temporalidade permeada pelo capital. Essa camada torna Tozzi particularmente estratégico: Papagalia não é apenas “natureza pop”; ela é uma forma que encena o atrito entre o sensível e o serial, entre o olhar e a circulação. E essa obra se instala exatamente onde Pedrosa percebe uma fricção contemporânea: a conversão das imagens em linguagem de consumo, que ameaça reduzir a experiência estética à pronta identificação. Nesse sistema, a natureza aparece como aquilo que o circuito cultural torna imediatamente inteligível.

É nesse limiar que a obra de **Roberto Burle Marx** alcança espessura, porque sua pintura permite deslocar a natureza entendida como emblema para a natureza como organização. Sem reiterar signos reconhecíveis, sua pintura *Sem título* (1993) recoloca a experiência naquilo que Pedrosa denominaria como um campo pictórico em que se estruturam relações, ritmos, tensões cromáticas e decisões de composição. Aqui, essa obra é gesto metodológico: suspende a legenda e devolve ao olhar a tarefa de reconstruir uma natureza reorganizada pela forma.

Essa passagem é ainda mais consequente porque Burle Marx é uma figura em que as fronteiras entre arte, projeto e paisagem sempre se cruzaram. Paisagista, arquiteto, pintor, entre outras práticas, sua formação estética acontece em trânsito contínuo entre linguagens. Assim, sua pintura pode ser lida como uma espécie de ‘zona de contato’ entre dois regimes que a exposição tensiona: de um lado, a natureza transformada em repertório circulante (Dias/Tozzi); de outro, a natureza reencontrada como problema de estrutura e composição – isto é, como matéria de pensamento formal. Nos termos do autor, trata-se menos de escapar do mundo do que de reorganizar a sensibilidade diante dele: não mais pela via do emblema, mas pela via da forma como antagonismo e como reeducação do olhar.

Já em **Gonçalo Ivo**, *O pomar de Hiroshige* (2000), a paisagem deixa de se apoiar na verossimilhança do ‘lugar’ para se ancorar na história da arte: o título funciona como dispositivo historiográfico, reintroduzindo na cena aquilo que a paisagem naturalizada costuma apagar – a sua condição de construção social. Ao nomear Hiroshige, Ivo não convoca o exotismo do tema, mas um arquivo de operações: a paisagem como gênero moderno (e suas técnicas de recorte, atmosfera, distância, serialização) tal como se consolidou exemplarmente na tradição ukiyo-e, em que Hiroshige é reconhecido como mestre e cuja produção se concentra amplamente em vistas e paisagens.

O ‘pomar’, nesse ponto, não é apenas um motivo natural; é uma citação estruturante que desloca o referente para a genealogia: a paisagem passa a comparecer como imagem de imagens, como reescrita de um regime histórico do visível. Nesse gesto, a naturalização é suspensa por um procedimento mínimo e decisivo: o nome próprio opera como índice de transmissão – lembrando que ‘paisagem’ designa um modo de ver que circula, sedimenta-se e se transforma ao longo da história da arte.

Se Gonçalo Ivo reinscreve a paisagem na história das artes – suspendendo sua naturalização ao nomear a linhagem e recolocar o olhar como tradição transmissível – **Frans Krajcberg** promove um deslocamento ainda mais radical do dispositivo: não se trata mais de reconstituir a genealogia do gênero, mas de tornar opaca a transparência do suporte e fazer com que a paisagem deixe de operar como campo ótico para se afirmar como campo de presença. A dupla de esculturas *Sem título* – uma em madeira pintada, outra em raiz/madeira – é decisiva justamente porque, nelas, a matéria não representa uma paisagem, antes instaura uma condição em que a paisagem só pode ser concebida a partir do que resiste ao olhar como pura imagem. A diferença entre as obras não é apenas material, ela organiza dois regimes formais. Na primeira, a cor se apresenta como natureza atravessada por um gesto de inscrição; na segunda, a forma aparece como sugestão pela própria matéria, inteligível apenas quando inserida no campo artístico.

E onde a paisagem já não se garante nem pelo lugar (a verossimilhança), nem pela linhagem (a genealogia), mas pela matéria como motivo – que **Adriana Varejão** introduz uma inflexão que inverte Krajcberg: em vez de retirar a paisagem do domínio da imagem, ela retorna a uma paisagem histórica específica, mas para expor, por dentro, seu estatuto de construção. Em , a montagem não é efeito, posto que método pelo qual uma tradição pictórica – a paisagem colonial idealizada – é submetida a uma operação de desconstrução. Há aqui um gesto conceitualmente preciso (e formalmente rigoroso): a artista intervém sobre a paisagem como gênero de pacificação, fragmentando-a e repondo seus fragmentos como ‘carne’ servida, num procedimento descrito como intervenção numa imagem idílica baseada em pintura de Taunay, e transformada em algo visceral. O que se vê, nesse processo, não é apenas um conteúdo acrescentado à pintura, mas a reversão do dispositivo paisagístico: aquilo que parecia oferecer repouso ao olhar reaparece como superfície atravessada por violência histórica e por regimes de reconhecimento produzidos no processo colonial – exatamente o identifica na obra de Varejão ao articular ‘azulejaria’, ‘carne’ e ‘ruína’ como vetores de uma reflexão sobre imagens do Brasil colonial e dinâmicas de memória. Desse modo, a paisagem deixa de ser cenário para se converter em sintoma.

Com efeito, “Desde um certo ponto” se organiza para além da distância contemplativa que produz horizonte e enquadramento, emergindo como ponto de trânsito entre regimes: da natureza como repertório circulante, passando pela forma como reorganização da sensibilidade até a matéria como aquilo que devolve espessura ao que a paisagem tende a tornar evidente.

Fabício Reiner
Curador



Benedito Calixto

(1853–1927)

Benedito Calixto de Jesus (Conceição de Itanhaém, 14 de outubro de 1853 — São Paulo, 31 de maio de 1927). Pintor, professor e historiador. Autodidata em sua formação inicial, desenvolveu-se fora do sistema acadêmico imperial. Em 1883 viaja a Paris, onde frequenta a Académie Julian e entra em contato com a pintura moderna francesa. Ao retornar, fixa-se entre Santos e São Paulo, produzindo paisagens do litoral e do interior paulista. Sua obra articula pintura, fotografia e pesquisa histórica, desempenhando papel central na construção do imaginário visual paulista entre o final do século XIX e o início do século XX.

Representação descritiva

- reproduzida no CD-ROM "Benedito Calixto - 150 anos", editado em 2003 pela Fundação Pinacoteca Benedicto Calixto.
- A obra está catalogada na Enciclopédia Itaú Cultural, que serve como uma referência digital para exposições e histórico de obras de arte brasileiras.



“Vista da Praia - São Vicente”, 1924

Benedito Calixto

óleo sobre tela

33x50cm

R\$ 82.000,00

SKU: 1180



Clodomiro Amazonas

(1883–1953)

Clodomiro Amazonas Monteiro (Taubaté, 14 de março de 1883 — São Paulo, 1953). Pintor, desenhista, restaurador e ilustrador. Iniciou-se no restauro de obras sacras ainda jovem e, em São Paulo, estudou com Carlo de Servi. Atuou em repartições públicas e na ilustração antes de dedicar-se integralmente à pintura. Especializou-se em paisagens do interior paulista, realizadas a partir de observação direta, croquis e registros fotográficos. Sua produção mantém-se deliberadamente à margem das rupturas modernistas, afirmando a persistência de uma tradição paisagística baseada na mediação técnica e na continuidade formal.



“Paisagem”, s.d.

Clodomiro Amazonas

óleo sobre tela

65x50cm

R\$ 28.000,00

SKU: 1201





“Paisagem rural”, 1921

Clodomiro Amazonas

óleo sobre tela

65x50cm

R\$ 28.000,00

SKU: 1200



Alfredo Rizzotti

(1909–1972)

Alfredo Rullo Rizzotti (Serrana, 15 de agosto de 1909 — São Paulo, 12 de maio de 1972). Pintor, decorador, desenhista e gravador. Entre 1924 e 1935 estudou na Academia Albertina de Turim e na Escola Profissional de Novaresa, na Itália. De volta ao Brasil, trabalhou como torneiro mecânico e mecânico de automóveis. A partir de 1937 integrou o Grupo Santa Helena, participando das exposições da Família Artística Paulista. Em 1942 foi premiado no Salão Nacional de Belas Artes. Apesar de problemas de saúde causados por alergia à tinta, manteve produção constante até o fim da vida.

Representação descritiva

Exposições

- Expo Grupo Santa Helena na BM&F – Trajetórias (2005): A pintura possui inclusive uma etiqueta de identificação desta exposição.
- Exposições da Galeria André: O artista é frequentemente incluído em mostras retrospectivas da galeria, como a "Entre Artes e Ofícios, Centros e Arrabaldes", que celebrou os 60 anos da instituição com foco no Grupo Santa Helena.

A obra e o trabalho de Rizzotti estão documentados em:

- Catálogo da Exposição "Grupo Santa Helena na BM&F: trajetórias" (2005): Organizado por Luzia Portinari Greggio, este catálogo reúne obras de Rizzotti e outros nomes como Alfredo Volpi e Aldo Bonadei.
- Catálogo das Artes: A obra está listada em bases de dados especializadas em cotações e histórico de leilões, confirmando sua técnica (óleo sobre cartão) e dimensões.
- Enciclopédia Itaú Cultural: Embora o título específico "Casario" mude em diferentes acervos (podendo aparecer como "Casas" ou "Paisagem"), a produção de paisagens urbanas e rurais de Rizzotti é amplamente catalogada nesta referência fundamental da arte brasileira.



“Casario”, s.d.

Alfredo Rullo Rizzotti

óleo sobre cartão

45x55cm

R\$ 16.000,00

SKU: 144

Oscar Pereira da Silva

(1867–1939)

Oscar Pereira da Silva (São Fidélis, 29 de agosto de 1867 — São Paulo, 17 de janeiro de 1939). Pintor, decorador e professor. Formou-se na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e aperfeiçoou-se em Paris com Léon Bonnat e Jean-Léon Gérôme. Estabelecido em São Paulo a partir do final do século XIX, teve papel decisivo na institucionalização do ensino artístico, lecionando no Liceu de Artes e Ofícios e na Escola de Belas Artes. Produziu pinturas históricas, painéis decorativos, retratos e paisagens, mantendo rigor acadêmico mesmo diante da emergência do modernismo.





“Paisagem rural”, 1929

Oscar Pereira da Silva

óleo sobre tela

38x93cm

R\$ 45.000,00

SKU: 1258

Eliseu Visconti

(1866–1944)

Eliseu d'Angelo Visconti (Salerno, 30 de julho de 1866 — Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1944). Pintor, desenhista e professor. Radicado no Brasil desde a infância, formou-se na Academia Imperial de Belas Artes e foi um dos primeiros artistas a romper com o academicismo rígido. Premiado com viagem à Europa em 1892, estudou em Paris, assimilando influências do impressionismo, do simbolismo e do art nouveau. De volta ao Brasil, tornou-se figura central na renovação da pintura e do ensino artístico, sendo reconhecido como um dos introdutores da sensibilidade moderna no país.

Representação descritiva

Reprodução:

(Com etiqueta da Dan Galeria – Reproduzido no projeto Eliseu Visconti, sob nº P 661)

Exposições:

- Visconti e Renoir - Impressionismo 150 anos (2024-2025): Esta exposição, com curadoria de Denise Mattar, apresentou um conjunto raro de obras do artista na Danielian Galeria (Rio de Janeiro e São Paulo), focando em suas paisagens luminosas e cenas cotidianas.
- Eliseu Visconti - A Modernidade Antecipada (2011-2012): Uma grande retrospectiva na Pinacoteca de São Paulo e no MNBA (Rio) que incluiu diversas paisagens de Teresópolis, região retratada nesta tela.



“Avenida Delfim Moreira”, 1939

Eliseu Visconti

óleo sobre tela

74×141,5cm

R\$ 780.000,00

SKU: 1459



José Pancetti

(1866–1944)

José Pancetti (Campinas, 18 de junho de 1902 — Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 1958). Pintor. Filho de imigrantes italianos, viveu parte da juventude na Itália e retornou ao Brasil em 1920. Ingressou na Marinha, onde trabalhou como pintor naval, experiência fundamental para sua formação visual. Em 1933 integrou o Núcleo Bernardelli. Sua obra inclui retratos, naturezas-mortas e paisagens, mas são as marinhas que definem sua contribuição singular, caracterizadas pela progressiva depuração formal e pela redução do motivo a planos, luz e estrutura.

Representação descritiva

- (Etiqueta da 1º Bienal Nacional de Belas Artes, Salvador - Bahia, Sala Hors Concours, ex-coleção João Falcão).



“Marinha”, s.d.

José Pancetti

óleo sobre tela

39x47cm

R\$ 450.000,00

SKU: 861





“Marinha”, 1952

José Pancetti

óleo sobre tela

38x54cm

R\$ 860.000,00

SKU: 1519



Francisco Rebolo

(1902–1980)

Francisco Rebolo Gonsales (São Paulo, 22 de agosto de 1902 — São Paulo, 10 de julho de 1980). Pintor e gravurista. Iniciou-se como decorador e, a partir dos anos 1930, tornou-se um dos principais articuladores do Grupo Santa Helena. Reconhecido por Mário de Andrade e Sérgio Milliet como um dos grandes paisagistas brasileiros, destacou-se pelo tratamento refinado do meio-tom e pela atenção aos arrabaldes e periferias urbanas, deslocando a paisagem para uma experiência cotidiana e socialmente situada.

Representação descritiva

“Paisagem”

(Etiqueta Exposição Retrospectiva 40 anos de pintura em 1973 Fundação Cultural - D.F. - Carimbo MAM - SP).

“Praia”

Exposições e Catálogos

- Catálogo das Artes: A obra está listada no "Catálogo das Artes", que é uma importante fonte de pesquisa para cotações e registros históricos de artistas brasileiros.
- Eventos de Leilão: Foi destaque em leilões de renome, como o de James Lisboa, onde frequentemente obras desta série de paisagens litorâneas são acompanhadas de catálogos detalhando sua trajetória.
- Mostras Recentes: Em 2022, o Instituto Rebolo organizou exposições comemorativas de 120 anos do artista, como a "Viver a Paisagem", que reuniu pinturas das décadas de 40 a 70. Obras similares a esta integraram essas seleções e seus respectivos catálogos de mostra.

Livros e Publicações

- Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros: O volume 20 desta coleção é dedicado exclusivamente a Francisco Rebolo. O livro traça um panorama de sua produção, incluindo suas famosas paisagens e marinhas, sendo uma das fontes mais acessíveis onde obras deste período são reproduzidas.
- Catálogo Raisonné / Instituto Rebolo: O site oficial do Instituto Rebolo mantém um catálogo digital onde obras da década de 70, como esta, são documentadas para preservação da memória do artista.



“Paisagem”, década de 60

Francisco Rebolo

óleo sobre tela

58x50cm

R\$ 98.000,00

SKU: 980



F. ReboLo



“Praia”, 1979

Francisco Rebolo

óleo sobre tela

45x60cm

R\$ 46.000,00

SKU: 815



Fulvio Pennacchi

(1905–1992)

Fulvio Pennacchi (Villa Collemandina, 27 de dezembro de 1905 — São Paulo, 5 de outubro de 1992). Pintor, ceramista, desenhista e muralista. Formado na Itália, chegou ao Brasil em 1929 e integrou o Grupo Santa Helena. Sua obra articula referências aos primitivos italianos e ao Novecento com temas brasileiros, especialmente paisagens, cenas rurais e religiosas. Desenvolveu importante produção em afresco e manteve linguagem pautada pela harmonia formal e pela integração entre figura e paisagem.

Representação descritiva

Presença em Livros e Catálogos

A pintura, frequentemente identificada como "Paisagem Toscana" (óleo sobre duratex, aprox. 35x50cm, datada de 1985), está documentada em publicações de referência sobre o artista:

- Catálogo da Exposição Grupo Santa Helena: A obra foi reproduzida no catálogo oficial que celebrou este importante coletivo modernista.
- Livros Monográficos: Obras desta série e temática constam em livros fundamentais como "*Fulvio Pennacchi*" de P.M. Bardi (Ed. Raízes) e "*Fulvio Pennacchi: seu tempo, seu percurso*" de Valerio Antonio Pennacchi.

Exposições

Pennacchi revisitou o tema de vilarejos italianos ao longo de décadas. Registros indicam que obras com este título e estilo integraram:

- Exposição "Pennacchi 100 Anos" (2006): Realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, onde trabalhos representativos de sua fase toscana foram exibidos.
- Retrospectiva do Artista (1973): No MAM-SP (Museu de Arte Moderna de São Paulo).
- Circuitos de Galerias: A peça circulou em importantes espaços como a ProArte Galeria e participou de leilões de prestígio no Escritório de Arte James Lisboa.
-

A obra exemplifica o estilo lírico e "primitivista" de Pennacchi, unindo suas raízes italianas à sensibilidade moderna brasileira.



“Paisagem toscana”, 1985

Fulvio Pennacchi

óleo sobre duratex

35x50cm

R\$ 33.000,00

SKU: 84



Cícero Dias

(1907–2003)

Cícero dos Santos Dias (Escada, 5 de março de 1907 — Paris, 28 de janeiro de 2003). Pintor e desenhista. Ligado ao modernismo desde os anos 1920, ganhou projeção com obras de imaginação lírica e forte vínculo com o Nordeste. Em 1937 mudou-se para Paris, onde se relacionou com artistas das vanguardas europeias e, posteriormente, aproximou-se do abstracionismo. Sua trajetória oscila entre figuração e abstração, sempre atravessada por memória, sonho e invenção formal.



Menino, Caju e Recife ao Fundo, déc.1970

Cícero Dias

óleo sobre tela

73 x 60 cm

(Certificado de autenticidade CDT7094)

R\$ 420.000,00

SKU: 1176



Cláudio Tozzi

(1944–)

Cláudio Tozzi (São Paulo, 7 de outubro de 1944). Pintor e arquiteto. Iniciou a carreira nos anos 1960, associado à pop arte brasileira, utilizando imagens da mídia, da política e da cultura de massa. Formado pela FAU-USP, sua obra transita entre crítica social e pesquisa formal. A partir dos anos 1970 e 1980, passa a explorar paisagens e motivos naturais submetidos a forte geometrização e síntese cromática.



“Papagalia”, 1980

Cláudio Tozzi

tinta acrílica sobre tela

colado em placa

65x65cm

R\$ 18.000,00

SKU: 1267



Burle Marx

(1909–1994)

Roberto Burle Marx (São Paulo, 4 de agosto de 1909 — Rio de Janeiro, 4 de junho de 1994). Paisagista, pintor, desenhista e escultor. Figura central da cultura visual brasileira do século XX, revolucionou o paisagismo ao integrar flora nativa, arte moderna e arquitetura. Paralelamente, desenvolveu uma produção pictórica consistente, marcada por ritmo, cor e estrutura. Sua obra atravessa arte, projeto e paisagem, constituindo um pensamento visual integrado de grande projeção internacional.

Representação descritiva

(Com etiqueta da Exposição “Roberto Burle Marx – 100 anos: a permanência do instável”, no Paço Imperial, de 11/12/2008 à 19/04/2009 no verso – Reproduzido na pág.23 do catálogo – Org. Lauro Cavalcanti e Farès El-Dahdah – da Exposição Supracitada – Rio de Janeiro: Rocco, 2009).
dados do site da pro arte

Exposições e Publicações

- Exposição Centenária: Esta pintura fez parte da exposição "Roberto Burle Marx – 100 anos: a permanência do instável", realizada no Paço Imperial (Rio de Janeiro) entre 11 de dezembro de 2008 e 19 de abril de 2009.
- Exposição Internacional: Recentemente (janeiro a fevereiro de 2026), a obra foi incluída na mostra "Roberto Burle Marx, Works: 1940 – 1993" na Andrew Kreps Gallery, em Nova York.



“Sem título”, 1993

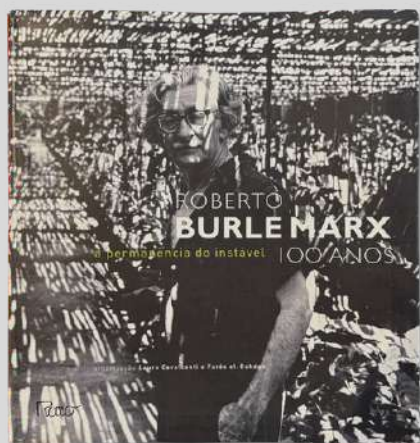
Burle Marx

acrílica sobre tela

80x110cm

R\$ 750.000,00

SKU: 1452



Reproduzido na pág.23 do catálogo – Org. Lauro Cavalcanti e Farès El-Dahdah – da Exposição Supracitada – Rio de Janeiro: Rocco, 2009





Gonçalo Ivo

(1958–)

Gonçalo Ivo (Rio de Janeiro, 1958). Pintor e arquiteto. Formado em arquitetura, estudou pintura no MAM-RJ e construiu trajetória consistente desde os anos 1980. Vive entre o Brasil e a França. Sua obra articula pintura, memória cultural e história da arte, tratando a paisagem menos como descrição do lugar e mais como elaboração sensível de uma tradição visual.



“O Pomar de Hiroshige”, 2000

Gonçalo Ivo

óleo sobre tela

145x105cm

R\$ 265.000,00

SKU: 1534

Frans Krajcberg

(1921–2017)

Frans Krajcberg (Kozienice, Polônia, 12 de abril de 1921 — Rio de Janeiro, 15 de novembro de 2017). Escultor, pintor e fotógrafo. Chegou ao Brasil em 1948, após formação na Europa. A partir dos anos 1950 desenvolveu obra profundamente ligada à natureza, utilizando troncos, raízes e madeiras calcinadas. Sua produção associa forma artística e ativismo ambiental, transformando a matéria da devastação em linguagem escultórica de forte impacto formal.

Representação descritiva

Exposições Recentes

Obras deste estilo — que utilizam troncos e raízes calcinados por queimadas e pigmentos de óxido de ferro e manganês — foram destaques em grandes mostras recentes, como:

"Frans Krajcberg: Reencontrar a Árvore" (2025): Uma importante exposição monográfica no MASP em São Paulo, que reuniu mais de 50 obras, incluindo relevos e esculturas monumentais.

"Frans Krajcberg – Uma Semântica da Devastação" (2025/2026): Exibida na Caixa Cultural Rio de Janeiro, apresentando 39 trabalhos do artista.

"Frans Krajcberg: A Morada Humana" (2024): Exposição na Casa Seva que percorreu décadas de sua produção.

32ª Bienal de São Paulo (2016): Foi sua última participação em vida, onde expôs relevos e madeiras calcinadas similares.

Reproduções em Livros

A trajetória e as obras de Krajcberg são temas de várias publicações especializadas:

Frans Krajcberg: ao Acordar, A Natureza Estava Preta e Branca (2022): Publicado em parceria com a Pinakothke, o livro reproduz obras em diálogo com fotografias de Luiz Garrido.

Frans Krajcberg - Moderna (Ed. Moderna): Trata da relação entre sua arte e o meio ambiente, sendo amplamente utilizado para fins educativos e críticos.

Catálogo da Galeria Frente (2017): Onde obras de relevo e "Livro-Arte" do artista são detalhadamente reproduzidas e analisadas.

A peça da imagem é característica de sua fase de "arte-denúncia", na qual o artista resgatava a matéria morta das florestas devastadas para transformá-la em um manifesto visual contra os crimes ambientais no Brasil.

Reprodução em Livros

Obras com características idênticas (raízes e pigmentos naturais sobre madeira, simulando sombras projetadas) são frequentemente documentadas em catálogos e livros dedicados ao artista. Um registro específico para relevos desta série e período (década de 1980) consta no livro:

"Frans Krajcberg: Revolta" (Editora GBA Arte), onde obras similares são reproduzidas.

Exposição e Acervo

Esculturas desta série fizeram parte de marcos importantes da carreira do artista e de exposições retrospectivas:

Exposição "Frans Krajcberg: reencontrar a árvore": Exibida no MASP (2025), esta mostra reuniu mais de 50 obras emblemáticas, incluindo relevos e "sombras" de grandes dimensões.

Série "Sombras": Esta série específica, iniciada na década de 1980, utiliza raízes e cipós associados a pigmentos minerais para criar um diálogo entre a tridimensionalidade da madeira e a bidimensionalidade da sombra projetada na parede.

Galeria Frente e Paulo Kuczynski: A obra já circulou em exposições de galerias renomadas que trabalham o espólio do artista, como na mostra "Krajcberg, uma homenagem" (2017).

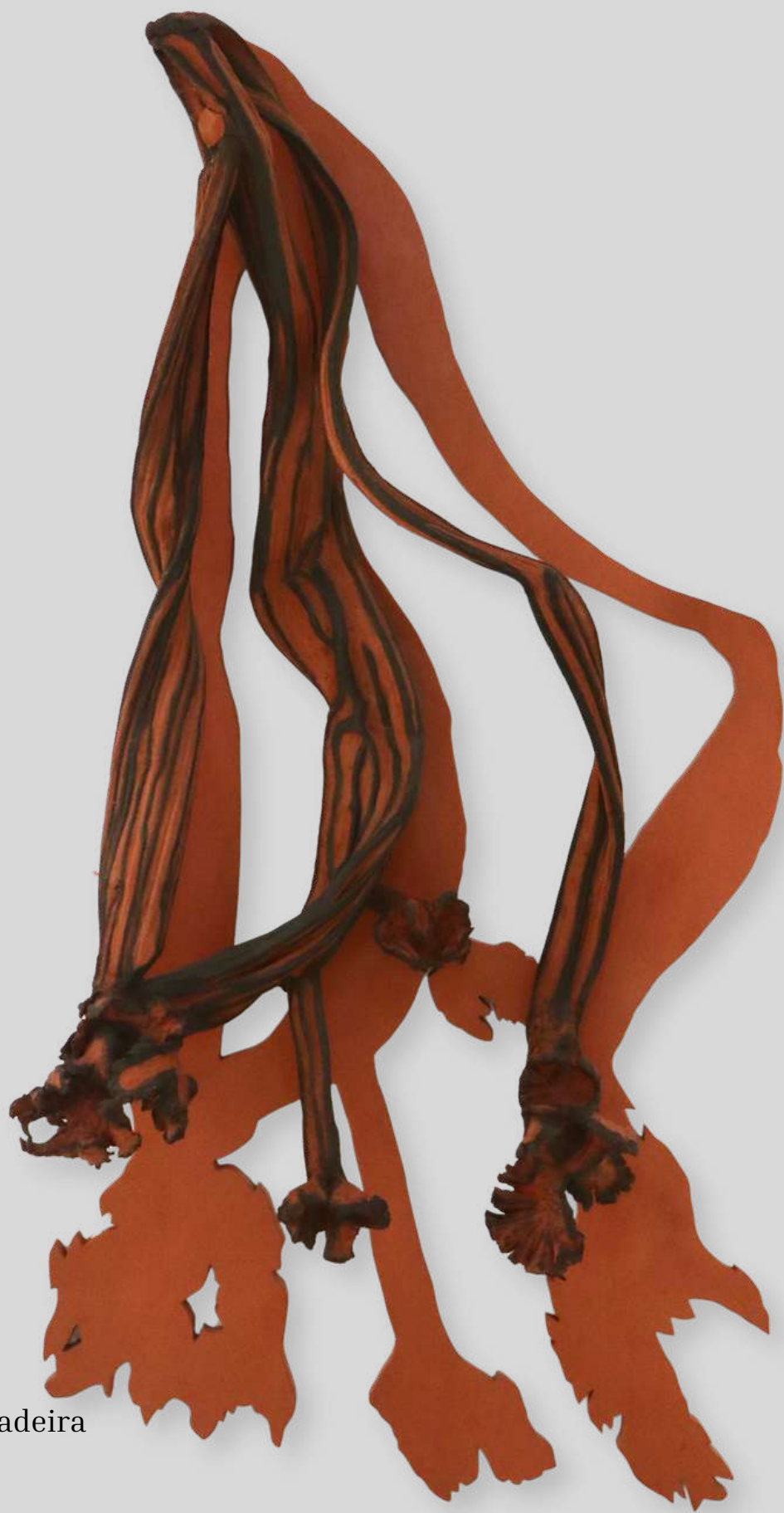
Atualmente, grande parte do acervo de Krajcberg está sob salvaguarda do Estado da Bahia e foi transferida para o Museu do Recôncavo Wanderley Pinho para garantir sua conservação.



“Sem título”, s.d.
Frans Krajcberg
escultura madeira pintada
140x90x35cm
R\$ 350.000,00

SKU: 389





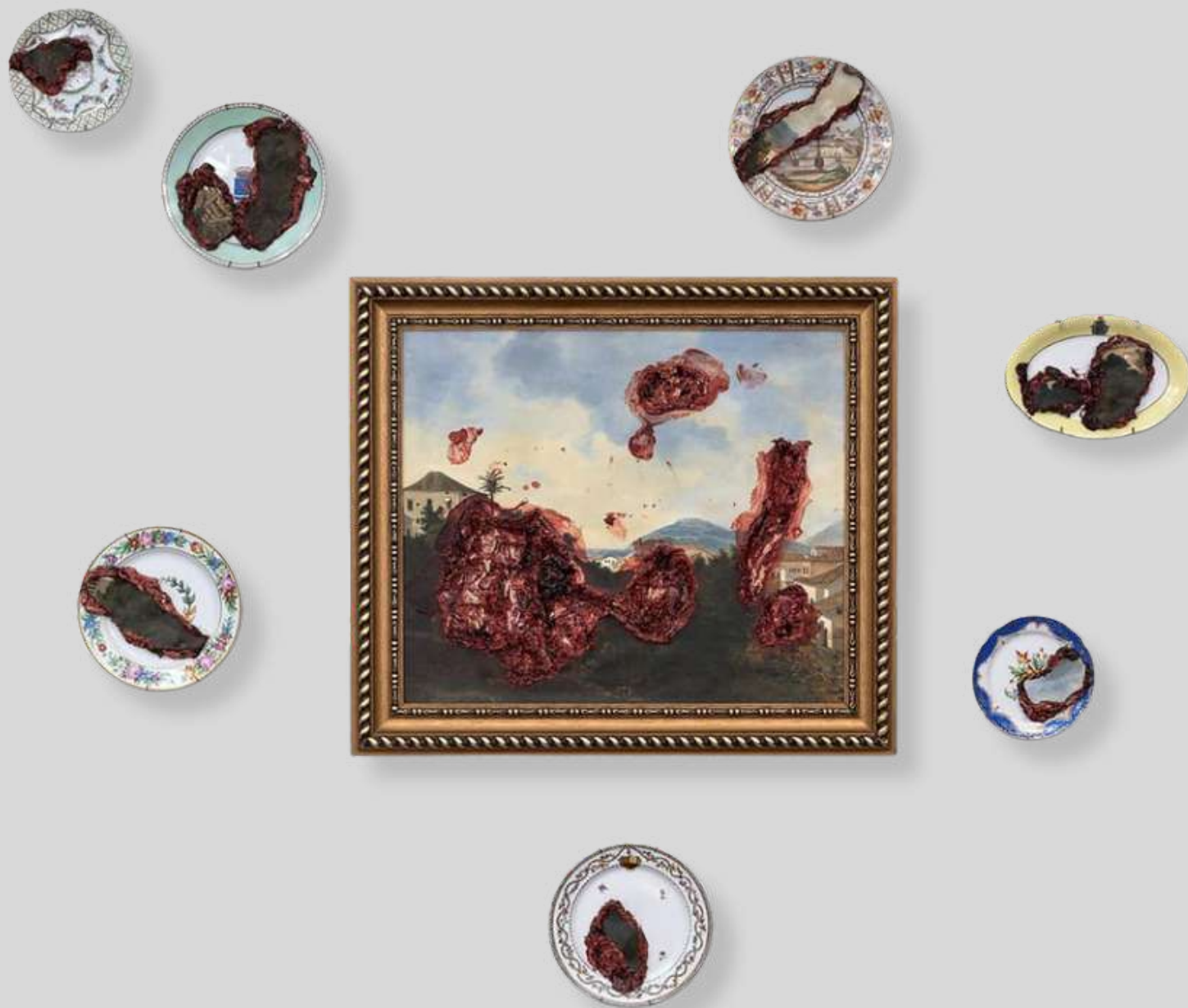
“Sem título”, s.d.
Frans Krajcberg
escultura raiz madeira
210x120x40cm
R\$ 368.000,00

SKU: 426

Adriana Varejão

(1964–)

Adriana Varejão (Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1964). Artista visual. Formada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, desenvolveu obra que articula pintura, escultura e instalação. Seu trabalho investiga a história colonial, o barroco e a cultura material brasileira, tensionando a superfície pictórica por meio de cortes, volumes e montagens. É uma das artistas brasileiras de maior reconhecimento internacional na contemporaneidade.



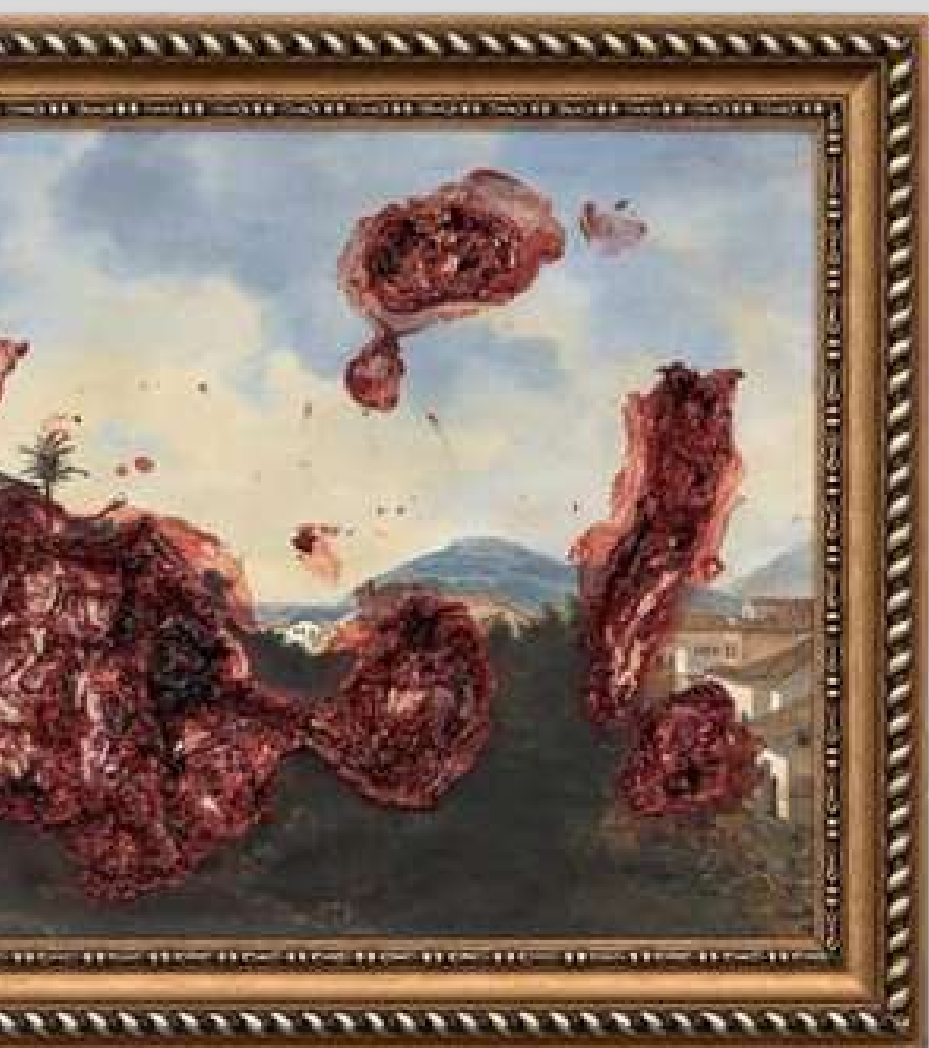
“Carne a la Taunay”

Adriana varejão

óleo sobre tela, isopor e porcelana

152 x 180 x 7 cm (medidas variáveis)

R\$ 4.500.000,00





Al. Gabriel Monteiro da Silva, 1644 Jardim América | São Paulo, Brasil

<https://galeriadearte.art.br> @proartegaleria

55 (11) 30857488

55 (11) 99043492