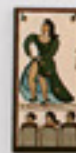
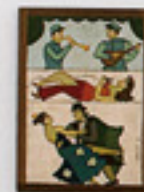
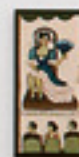


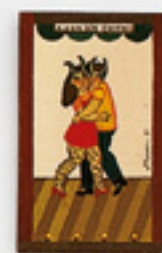
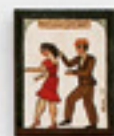
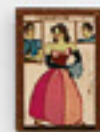
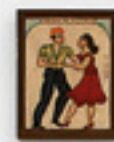
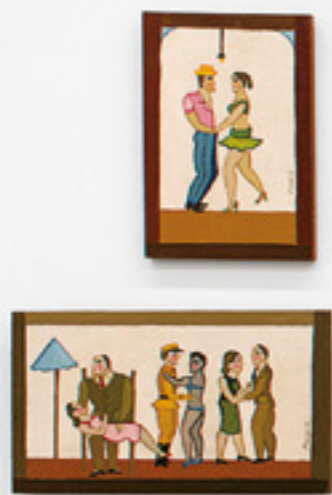
da Silva
Inez As impurezas extraordinárias de Miriam



















**As impurezas
extraordinárias de
Miriam Inez da Silva
[The Extraordinary
Impurities of
Miriam Inez da Silva]**

**28/11/20
27/03/21**

**curadoria e organização
[curatorship and edition]
Bernardo Mosqueira**

**assistência curatorial
[curatorial assistance]
Ana Clara Simões Lopes**



20

**As impurezas
extraordinárias de
Miriam Inez da Silva**
[The Extraordinary
Impurities of
Miriam Inez da Silva]
Bernardo Mosqueira

72

**A vida livre de
minha mãe,
Miriam Inez da Silva**
[My Mother's Free Life,
Miriam Inez da Silva]
Sofia Cerqueira

84

O camp-naïf de Miriam
[Miriam's Camp-Naïve]
Kiki Mazzucchelli

106

**Miriam Inez:
Zonas insubmissas**
[Miriam Inez:
Insubordinate Zones]
Marcelo Campos

120

Metabolizando Miriam
[Metabolizing Miriam]
Ana Clara Simões Lopes

163

Obras
[Work]

*O pouso do pavão
misterioso...*
[The landing of Mysterious
Peacock...], 1985
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
44,8 x 34,5 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



**As impurezas
extraordinárias de
Miriam Inez da Silva**
[The Extraordinary
Impurities of
Miriam Inez da Silva]
Bernardo Mosqueira

detalhe de [detail of]
Título desconhecido
[Unknown title], 1980
Óleo sobre aglomerado
de madeira
[Oil on wood chipboard]
Coleção Ladi Biezus
[Ladi Biezus Collection]

Este é o primeiro livro dedicado exclusivamente à obra de Miriam Inez da Silva (Trindade - GO, 1937. Rio de Janeiro - RJ, 1996), uma mulher que viveu em busca da liberdade, e que, com frequência, transgrediu normas, convenções e classificações. Durante os quarenta anos em que desenvolveu sua prática artística, Miriam construiu um universo encantado e impuro, marcado pela amálgama entre o banal e o extraordinário. Com uma obra extremamente singular e complexa, pôde retratar como poucos os conflitos micropolíticos do processo de modernização do Brasil no século XX. Entre as décadas de 1950 e 1990, a artista realizou dezenas de exposições individuais e participou de numerosas bienais e mostras coletivas no país e no exterior. Porém, por razões que serão discutidas ao longo deste texto, sua obra foi envolta por uma nuvem espessa de desinformação, que aqui tentarei compreender e dissipar.

Antes de adentrarmos na discussão, vale ressaltar que esta publicação parte da mostra *As impurezas extraordinárias de Miriam Inez da Silva*, realizada na Almeida e Dale Galeria de Arte entre novembro de 2020 e março de 2021. Além de vistas da exposição e das reproduções das obras e documentos que a compuseram, foram adicionadas imagens de outras pinturas e gravuras que não puderam estar na mostra, mas que são de especial interesse para demonstrar a complexidade, a

This is the first publication dedicated entirely to the work of Miriam Inez da Silva (Trindade, 1937 - Rio de Janeiro, 1996), a woman who sought freedom and constantly transgressed norms, conventions, and classifications. During the 40 years of her artistic career, she built an enchanted and impure world, marked by intersections between the banal and the extraordinary. Through an extremely complex body of work, she was able to uniquely represent the micro-political conflicts in the Brazilian modernization process of the 20th century. Between the 1950s and the 1990s, the artist had several individual exhibitions and participated in many biennials and group shows, both in Brazil

and abroad. However, due to reasons discussed below, a thick cloud of misinformation, which I will attempt to understand and refute here, surrounds her work.

Before we focus on the main discussion, it is worth highlighting that this book is part of *The Extraordinary Impurities of Miriam Inez da Silva*, an exhibition that took place at Almeida e Dale Galeria de Arte between November 2020 and March 2021. Along with pictures of the exhibition and the reproduction of the artworks and documents displayed, the book also features additional paintings and prints that were not exhibited in the show, which are of particular interest in our attempt to

22 singularidade e a dimensão da importância do trabalho dessa artista. No processo de elaboração deste livro, nos orientamos por três grandes responsabilidades. A primeira delas foi corrigir dados equivocados e repetidos à exaustão em textos e arquivos sobre Miriam (por exemplo, a retificação da própria grafia do nome da artista). A segunda, compartilhar uma leitura alternativa de sua obra, que parte da relação com os trabalhos em si, e não das classificações impostas a eles – uma forma indisciplinar de pensamento que, como explicarei adiante, busca diferenciá-los sem se valer do recurso da segregação em categorias fixas. Por fim, a terceira foi prover o máximo possível de acesso a dados, documentos, relatos e imagens de obras da artista, com o desejo de facilitar futuras pesquisas e o surgimento de outros debates. Nesse sentido, além do presente texto, esta publicação contém também colaborações das curadoras e pesquisadoras Ana Clara Simões Lopes e Kiki Mazzucchelli, e de Marcelo Campos; há, ainda, um texto biográfico escrito pela jornalista Sofia Cerqueira, filha de Miriam Inez da Silva. Essa opção por compartilhar o maior número de material de pesquisa surgiu da grande dificuldade que tivemos no processo de investigação para a mostra, e do desejo de estimular leituras mais potentes e plurais do que as que encontramos até aqui.

demonstrate the complexity, singularity, and significance of Miriam's work. In the process of editing this book, we were guided by three main missions. The first was to correct some of the misinformation extensively repeated in texts about the artist (for example, the misspelling of her name). The second mission is to share an alternative reading of her oeuvre, drawing on the work itself rather than on imposed categorizations. Using an undisciplined form of thinking, as I will explain further on, I will seek to differentiate her work without resorting to its segregation into fixed categories. The third mission is to provide as much data and as many documents,

accounts, and images as possible about her work, with the aim of facilitating future research and debate. In this direction, as well as this essay, this publication also includes the collaboration of curators and researchers Ana Clara Simões Lopes, Kiki Mazzucchelli, and Marcelo Campos, and a biographical text written by journalist Sofia Cerqueira, Miriam Inez da Silva's daughter. The choice of sharing as much research material as possible arose from the difficulties we encountered in the process of investigating her work and the desire to encourage more powerful and plural readings of her practice than the ones we have encountered so far.

23 Comecei a pesquisar a obra de Miriam em 2015. Após a primeira reunião para discutir e elaborar o livro *Rio XXI – Vertentes contemporâneas*,¹ o curador Paulo Herkenhoff me convidou para conhecer parte da coleção do professor Irapoan Cavalcanti de Lyra, que estava localizada no mesmo prédio onde os autores convidados para aquela publicação se encontravam. Num escritório em outro andar do edifício sede da Fundação Getúlio Vargas (instituição responsável pela publicação) em Botafogo, estavam expostas dezenas de pinturas, gravuras, esculturas, pratarias e imagens religiosas. Em meio àquela profusão impactante de obras do século XVIII ao século XX, chamou-me especial atenção um conjunto de pequenas pinturas sobre madeira. Todas elas utilizavam muitas cores para representar figuras humanas sobre fundo branco, cercadas sempre por molduras pintadas na própria superfície. Algumas apresentavam elementos da fé católica (Nossa Senhora da Piedade, São Jorge, os pecados capitais etc.), outras faziam referência à música popular brasileira (como Secos e Molhados, Raul Seixas, “Geni e o Zepelim” etc.) ou mostravam cenas de prazer e de celebração (cirandas, brincadeiras de criança, carnavais, gafieiras etc.) [p. 230]. Logo lembrei de ter visto obras semelhantes no Bar do Mineiro, local de encontro importante do

I began to research Miriam's work in 2015, when following the first meeting to discuss the project for the book *Rio XXI – Vertentes contemporâneas*,¹ curator Paulo Herkenhoff invited me to visit Irapoan Cavalcanti de Lyra's art collection. The artworks were kept on a different floor of the same building where Fundação Getúlio Vargas (which was publishing the book) is located, in Botafogo. There, I saw dozens of paintings, prints, sculptures, silver items, and religious images. Amidst the striking profusion of works from the 18th to the 20th century, a group of small paintings on wood caught my eye. In all of them, different colors were applied to depict human

figures on a white background, surrounded by a frame painted onto the wood surface itself. Some of them represented elements of Catholic faith (Our Lady of Mercy, Saint George, the deadly sins, etc.), others referred to Brazilian popular music (such as the band Secos e Molhados, singer Raul Seixas, and the song *Geni e o Zepelim* etc.); whilst others showed scenes of joy and celebration (dances, games, carnivals, balls, etc.) [p. 230]. They immediately reminded me of similar works I had seen at Bar do Mineiro, an important meeting point for artists and art intellectuals in Rio de Janeiro, where Diógenes Paixão exhibits part of his collection, which

meio artístico no Rio de Janeiro, onde Diógenes Paixão exibe parte de sua coleção, famosa pelas numerosas obras de Alfredo Volpi e Rubem Valentim. Herkenhoff e Cavalcanti disseram-me que aquelas eram pinturas de uma artista de Goiás, já falecida, que assinava apenas com seu primeiro nome: “Miriam”. Fotografei as obras, mas naquele momento não consegui saber mais do que isso. Passei os meses seguintes na busca por mais informações sobre a artista, mas tudo o que encontrei foram alguns textos curtos, superficiais, repetitivos e contraditórios. Até os dados biográficos básicos da artista apareciam das maneiras mais diversas. Pude encontrar seu nome grafado como Miriam, Mirian, Mirian Inez, Miriam Inês, Miriam Inês da Silva, Miriam Inez Silva, Mirian Inez Cerqueira, Miriam Inez da Silva Cerqueira, Miriam Inês Cerqueira da Silva, entre outros. Seu ano de nascimento era encontrado como 1930, 1935, 1937 e mais comumente 1939. Já o local de nascimento aparecia quase sempre como Trindade, Goiânia, ou apenas Goiás, mas encontrei um texto dizendo que sua obra era influenciada por sua “infância nordestina”, por exemplo. Porém, o que me intrigava não eram apenas os erros sintomáticos e sistemáticos, mas o fato de todos os textos encontrados categorizarem Miriam como uma artista “primitiva”, “popular”, “ingênua” ou “naïf”, apontando a “pureza”,

24

is renowned for its numerous works by Alfredo Volpi and Rubem Valentim. Herkenhoff and Cavalcanti explained that a deceased artist from Goiás – who signed using only her first name: Miriam – had painted them. I took photos of the work, but at the time that was all I knew. I spent the following months trying to gather more information about the artist, but all I found were small, superficial, repetitive, and contradictory texts. Even basic biographical information was inconsistent. I found her name written as Miriam, Mirian, Mirian Inez, Miriam Inês, Miriam Inês da Silva, Miriam Inez Silva, Mirian Inez Cerqueira, Miriam Inez da Silva Cerqueira, Miriam Inês

Cerqueira da Silva, among others. Her date of birth was either 1930, 1935, 1937 or more commonly 1939. Her place of birth appeared as Trindade, Goiania, or simply Goiás. I even read a text that said her work was influenced by her “northeastern childhood”. However, what I found most striking was not the symptomatic and systematic errors but the fact that all texts classified Miriam as a “primitive”, “popular”, “naïve”, or “naïf” artist, and outlined aspects such as “purity”, “simplicity” and “tradition” as key features of her practice. I was troubled by the categorization, as that was not what I saw in the works, or at least not *only* that. After a few frustrating months,

a “simplicidade” e a “tradição” como principais marcas características de sua obra. Incomodava-me porque não era isso o que eu via naqueles trabalhos – ao menos não *apenas* isso. Após alguns meses de dificuldade e frustração, acabei interrompendo e guardando a pesquisa, alimentando-a esporadicamente ao longo dos anos seguintes.

25

Então, em 2020, a partir do convite da Almeida e Dale Galeria de Arte, retomei a investigação e convidei Ana Clara Simões Lopes como curadora assistente. Dessa vez, além de procurar mais textos em acervos e bibliotecas, sobretudo de instituições onde Miriam participara de exposições, percebi que seria muito importante entrevistar pessoas que haviam conhecido a artista pessoalmente. Isso porque, diante das obras de Miriam, eu encontrava cenas complexas com acontecimentos simultâneos, narrativas sofisticadas reveladas por pequenos detalhes embebidos em malícia, crítica, ironia e coragem – o oposto do que diziam os textos que tínhamos acesso até então. Uma das pessoas que entrevistamos por telefone foi Roberto Rugiero, fundador da galeria Brasileira e um dos maiores conhecedores brasileiros de “artistas espontâneos”, expressão que ele vinha utilizando no lugar da categoria “artistas populares”. Rugiero foi extremamente solícito conosco e,

I ended up interrupting and archiving my research, nurturing it only sporadically in the following few years.

In 2020, Almeida e Dale Galeria de Arte invited me to resume my research, and I invited Ana Clara Simões Lopes to be my assistant curator. This time, as well as looking for more texts in archives, libraries, and most of all, in the institutions where Miriam exhibited her work, I realized it was of paramount importance to interview people who had met the artist during her life. When looking at Miriam’s works, we observed complex scenes depicting simultaneous events, sophisticated narratives revealed by small details embedded in

mischief, irony, and courage – the opposite of what we were reading in the previously accessible texts. One of the people we phone-interviewed was Roberto Rugiero, founder of Galeria Brasileira and one of Brazil’s greatest connoisseurs of “spontaneous artists”, an expression that he had been using to replace the category of “popular artists”. Rugiero was extremely helpful. Despite being sick and hospitalized with lymphoma, he told us about his relationship with Miriam and her work from the turn of the 1980s when he organized two major exhibitions of her work in São Paulo. In the last audio messages he sent us, the sound of the respirator was louder than his

embora muito doente e hospitalizado após a retirada de um linfoma, se esforçou para nos contar sobre sua relação com Miriam e seu trabalho desde a passagem dos anos 1970 para 1980, época em que organizou as duas primeiras mostras da artista em São Paulo. No último áudio que nos mandou, o som do respirador já era mais alto do que sua voz, e Rugiero acabou falecendo em decorrência da Covid-19. Dedicamos também a ele esta exposição.

Após alguns meses de trabalho, eis que vivenciamos o acontecimento mais importante e revelador de todo o processo de pesquisa. Por uma indicação generosa de Vilma Eid, localizamos Sofia Cerqueira. Além de se prontificar a responder todas as nossas perguntas sobre sua mãe, Sofia nos deu acesso, pela primeira vez, ao acervo de obras e documentos guardados por Miriam desde os anos 1950, em Goiás, até os anos 1990, no Rio de Janeiro. No acervo, encontramos finalmente textos mais longos sobre a artista, escritos por críticos como Flávio de Aquino, Frederico Moraes, José Roberto Teixeira Leite, Theon Spanudis e Walmir Ayala, entre outros. Eram textos extremamente elogiosos, mas, tratavam de Miriam a partir das categorias de artista primitiva, popular, autodidata, *naïf* e ingênua, descrevendo-a como criadora de uma obra pura, simples e inocente. Entre vários

26

voice. Unfortunately, Rugiero died after contracting Covid-19. The exhibition is dedicated to him.

After a few months of work, we experienced the most important and revealing event in our research process. Following Vilma Eid's generous suggestion, we got in touch with Sofia Cerqueira. As well as being available to answer every question about her mother, Sofia granted us access, for the first time, to Miriam's archive of artworks and documents, spanning the period from the 1950s in Goiás to the 1990s in Rio de Janeiro. We finally found longer essays, written by major critics such as Flávio de Aquino, Frederico Moraes, José Roberto Teixeira Leite, Theon

Spanudis and Walmir Ayala, among others. Though the texts were extremely flattering, they used the categories of primitive, popular, self-taught, naïve, or naïf to classify her practice, describing Miriam as the creator of a pure, simple, innocent oeuvre. The only exception is a short article by Frederico Moraes, published in the newspaper, *O Globo*, on 8th December 1983 in which he says that Miriam "is not naïve, that is, she knows (the) history of art, and knows how to compose a painting".² There was nothing new in the critical material we found; however, the stories told by Sofia – some of which feature in her essay on pages 72-82 – confirmed that

textos, a única exceção é um texto curto de Frederico Moraes, no jornal *O Globo* de 08 de dezembro de 1983, em que ele diz que Miriam “não é ingênua, isto é, conhece a história da arte, sabe compor um quadro”.² Não havia novidade na crítica encontrada, porém, as histórias contadas por Sofia – algumas presentes em seu texto [pp. 72-82] – nos confirmaram: Miriam foi uma mulher que viveu para a liberdade, que não suportava a caretice e a hipocrisia dos conservadores e da vida normativa, tampouco tinha qualquer compromisso com o elogio ou com a conservação de uma vida interiorana idealizada [pp. 180-81]. A entrevista posterior com Diógenes Paixão confirmou a mesma perspectiva. Seguros de que havia também malícia e crítica em sua obra, nos restava tentar entender por qual motivo todos aqueles críticos haviam ignorado esse componente do trabalho de Miriam. O que haveria impedido que eles fossem afetados por essa dimensão, pela potência indócil, insubordinada e crítica da obra dessa artista? O motivo é de ordem epistemológica – e, como veremos adiante, suas causas são antigas e suas consequências vão muito além de Miriam ou dos estudos sobre arte.

Faço aqui uma breve digressão à luz do trabalho de Denise Ferreira da Silva e Boaventura de Sousa Santos: as disputas epistemológicas

27

Miriam was a woman who strived for freedom, who couldn't bear the conformism and hypocrisy of a conservative and normative life. Her aim evidently was not to praise or preserve an idealized version of rural life [pp. 180-81]. The subsequent interview with Diógenes Paixão confirmed this viewpoint. Confident that her work exuded a high degree of mischief and criticism, we embarked on the task of understanding why those art critics had ignored this component. What could have stopped them from being affected by this dimension of the story, by the indocile, insubordinate, and critical power of the artist? The answer is epistemological and, as we will see later in this text, its

causes are long-standing, and its consequences go beyond Miriam's work or the study of art.

Here, I shall digress briefly by drawing on the work of Denise Ferreira da Silva and Boaventura de Sousa Santos. The epistemological clashes that generated modernity in Europe created the idea that it is only possible to achieve knowledge through reason. Knowledge, the matter of modern rationality, derives from the abstract determination of elements in the world, and this can only be achieved by measuring and classifying. Classification is the distribution of elements into segregated and organized categories. In the universe of

que geraram a modernidade na Europa criaram a ideia de que só é possível saber por meio da razão. O conhecimento, matéria da racionalidade moderna, é fruto da determinação abstrata dos elementos do mundo. Para que essa determinação aconteça, são necessários instrumentos de medida e classificação. Classificação, por sua vez, é a distribuição dos elementos do mundo em categorias segregadas e ordenadas. No universo da política, por exemplo, a modernidade que é indissociável da colonialidade separou e hierarquizou as regiões do mundo, sendo a Europa civilizada, enquanto “os outros” eram primitivos ou selvagens. De maneira análoga, classificaram as pessoas pela cor da pele e hierarquizaram-nas: sendo os brancos os homens do presente inventores do futuro, e todos os não brancos, selvagens, sobreviventes do passado, presos em suas tradições arcaicas e fadadas ao fracasso, ao desaparecimento. Nas academias, o próprio conhecimento foi separado em disciplinas, que apartam também os especialistas em suas áreas de saber. Acontece que, por mais enraizadas que sejam nas instituições, todas as formas de categorização foram construídas historicamente de acordo com um contexto social específico, e com os valores de quem detinha, naquele momento, o poder de cristalizar uma determinada maneira de ver e representar o mundo.

28

politics, for instance, modernity, which is inseparable from colonialism, split and hierarchized the world's regions, with Europe being civilized and “others” being primitive or savage. Analogously, people were classified according to their skin color and organized hierarchically: white men were the inventors of the future in the present and all non-white people were savage survivors of the past, locked into their archaic traditions, doomed to failure and demise. In academia, knowledge itself was separated into disciplines, also locking specialists into their areas of knowledge. No matter the extent to which these forms of categorization were rooted

in institutions, they were all historically constructed according to a specific social context and the values of the individuals who, at the time, retained the power and the desire to crystalize a certain way of seeing and representing the world. In Miriam's case, the simple inclusion in (or exclusion from) categories such as “primitive”, “naive” or “popular” subjected her work to a gaze restricted by colonialism and elitism that failed to recognize its complexities. Critics found enough differences to stop seeing her work as art (the so-called erudite art, high art, the art of modernity), but rather as popular art. Thus, by circumscribing Miriam's work

No caso de Miriam, a simples inclusão (ou exclusão) em categorias como “primitiva”, “naïf” e “popular” fez de sua obra objeto de um olhar atrofiado por colonialidade e elitismo, incapaz de reconhecer suas complexidades. Os críticos encontraram diferenças o suficiente para não perceber mais seu trabalho como arte (a chamada arte erudita, alta arte, arte que participa da modernidade), mas sim como arte popular. E, ao circunscrever o trabalho de Miriam dentro dessas fronteiras, só puderam encontrar aspectos que problemáticamente definem essa categoria: pureza, simplicidade, intuição, inocência e tradição. Portanto, diante disso, em *As impurezas extraordinárias de Miriam Inez da Silva* e neste livro, ressaltamos impureza, complexidade, intenção, malícia e transgressão.

A partir das entrevistas realizadas e do mergulho na obra e na documentação apresentadas por Sofia, foi interessante pensar como, da mesma maneira que o trabalho de Miriam cria contradições no sistema de categorização da arte, ela própria também desafiava as normas, convenções e classificações que a sociedade lhe impunha, por ser mulher, filha, mãe, goiana etc. As fotos de arquivo e os relatos de Sofia nos contam que o uso de roupas, maquiagens e comportamentos incomuns fazia parte da busca

29

within these boundaries, they were only able to see the aspects that problematically defined the category: purity, simplicity, intuition, innocence, and tradition. With this in mind, the exhibition, *The Extraordinary Impurities of Miriam Inez da Silva*, and this book focus instead on impurity, complexity, intention, mischief and transgression. Drawing on interviews and the works and documents introduced by Sofia, it was particularly interesting to think about how Miriam's work exposes contradictions inherent in the system of art categorization, whilst Miriam herself challenged the norms, conventions, and classifications that society

imposed on her for being a woman, a daughter, a mother, from Goiás, etc. The archival photos and the stories told by Sofia revealed that atypical fashion, make-up, and behavior were part of Miriam's everyday quest for living her own free lifestyle. For instance, in 1976, at the opening of Museu Carmen Miranda, in Rio de Janeiro, Miriam decided to attend the event wearing clothes inspired by the flamboyant artist who had died in 1955. In a different episode, Miriam threw a themed party in her studio-house in Flamengo, in which her guests had to dress “eccentrically”. The occasion was thoroughly enjoyed mainly by her several gay friends, who scandalized the conservative

cotidiana de Miriam por viver de formas próprias e livres. Em agosto de 1976, por exemplo, na inauguração do Museu Carmen Miranda, no Rio de Janeiro, Miriam decidiu comparecer à abertura solene trajando vestes inspiradas na artista que havia falecido em 1955. Em outro episódio, realizou, em sua casa-ateliê no bairro do Flamengo, festa temática na qual os convidados deveriam vestir-se de maneira “excêntrica” – ocasião aproveitada sobretudo por seus muitos amigos gays, que chamavam atenção da sociedade conservadora carioca ao usar cotidianamente cabelos longos e maquiagem. Saber que Miriam e seus amigos utilizavam maquiagem como forma de expressão de sua extravagância, ousadia e irreverência possibilita encontrarmos outros sentido à opção de Miriam por representar muitos de seus personagens “maquiados”, fossem eles humanos, bichos, monstros ou astros celestes [p. 250].

O caminho da liberdade de Miriam passava também pela autonomia de sua espiritualidade. Tendo nascido e crescido em Trindade, cidade goiana cuja formação se deu em torno de relatos de milagres, a artista desenvolveu um conjunto de crenças que misturava com naturalidade leituras de tarô, anjos da guarda e extraterrestres. Miriam nutria devoção especial por Santa Bárbara, motivo de uma pintura [p. 31] que a artista

society of Rio with their long hair and make-up. The understanding that Miriam and her friends used make-up as a form of expressing their extravagance, boldness and irreverence led us to find other meanings for Miriam's decision to represent many of her characters wearing make-up, regardless of whether they were humans, animals, monsters, or celestial bodies [p. 250].

Miriam's path to freedom also encompassed her spiritual autonomy. Born and raised in Trindade, a town in the central state of Goiás, whose history was embedded in tales of miracles, the artist created a set of beliefs that very naturally merged tarot reading, guardian angels and

aliens. Miriam was especially devoted to Saint Barbara, who featured in a painting (see p. 31) that the artist never sold and hung on her living room wall for more than 15 years. According to Catholic tradition, Saint Barbara was a young woman who, due to her refusal to marry and follow her father's religious expectations, was tortured and killed in a public square. Her father was struck by lightning at the same moment he was decapitating her. For this reason, the saint is often associated with lightning and storms. Saint Barbara is one of several strong female characters whose lives were marked by their opposition, insurgence and resistance against tradition and



detalhe de [detail of] *Santa Bárbara* [Saint Barbara], 1980 Óleo sobre madeira [Oil on wood] 59,9 x 29,3 cm Coleção Sofia Cerqueira [Sofia Cerqueira Collection]

guardou para si, tendo permanecido na parede de sua sala por mais de quinze anos. Segundo a tradição católica, Santa Bárbara foi uma jovem que, por ter se recusado a se casar e a seguir os valores religiosos de seu pai, foi torturada e morta em praça pública. Como um raio matou seu pai logo que ele a decapitou, Santa Bárbara passou a ser associada aos raios, relâmpagos e às tempestades. Assim, a santa é uma das muitas personagens mulheres fortes cujas vidas foram marcadas pela oposição à tradição, insurgência ou resistência, que estão representadas recorrentemente na obra de Miriam Inez da Silva. Além de Santa Bárbara, vemos Gabriela Cravo e Canela, Dona Flor e Tereza Batista Cansada de Guerra (dos romances de Jorge Amado), Creuza (do cordel *Pavão misterioso*, de José Camelo de Melo Resende), Geni (da “Ópera do malandro”, de Chico Buarque), Lady Godiva (figura histórica e mítica dos ingleses), além de Mãe Menininha do Gantois, Elizeth Cardoso, Chiquinha Gonzaga, Rita Lee, Marlene, Roberta Close, Madonna etc [pp. 170, 238, 240]. Mesmo as imagens de Nossa Senhora pintadas por Miriam nem sempre correspondem à pureza recatada e virginal das representações convencionais. Às vezes, as vestes da mãe de Jesus ganham decote mais fundo ou caimento mais ousado do que os usualmente imaginados pela iconografia católica.

32

whose presence is recurrent in Miriam's work. We also see Gabriela Cravo e Canela, Dona Flor and Tereza Batista Cansada de Guerra (characters from Jorge Amado's novels), Creuza (from Cordel poem *Pavão Misterioso*, by José Camelo de Melo Resende), Geni (from Chico Buarque's "Ópera do Malandro"), Lady Godiva (historical and mythical figure from Old English tradition), as well as Mãe Menininha do Gantois, Elizeth Cardoso, Chiquinha Gonzaga, Rita Lee, Marlene, Roberta Close, Madonna, etc. [pp. 170, 238, 240] The many images of Our Lady painted by Miriam do not always correspond to the discrete and virginal purity of conventional representations.

Jesus's mother's clothes often show a little more cleavage or a more daring fit than the typical images of Catholic iconography. In other instances, it is the idea of maternity that is called into question, and the mother of Jesus, represented as the mother of all, is clearly exhausted, while angels care for the child [pp. 218-19]. In fact, Miriam shows a profound awareness of the plasticity of myths and culture. The artist recurrently presents us with re-edited myths, creating her own versions and images in order to (dis)orientate life within a potential and nonsensical chaos. The decision to provide her paintings with a frame, created from the same material as her

Em outras, é a ideia de maternidade que está em disputa, e a mãe de Jesus, feita mãe de todos, está visivelmente exausta – são os anjos que a ajudam na tarefa de cuidar da criança [pp. 218-19]. Aliás, Miriam demonstra uma consciência muito profunda da plasticidade dos mitos e da cultura. A artista constantemente nos apresenta mitos reeditados, criando versões próprias, novas imagens para nos (des)orientar a vida diante do caos potencial e sem sentido. O gesto de responsabilizar-se pelo próprio emolduramento de suas pinturas, ao criar um contorno com a mesma matéria das figuras, torna-a ainda mais senhora de suas representações. Além disso, as faixas coloridas horizontais e verticais ao redor da imagem acabam por ressaltar a força do que ali não é ortogonal. Na exposição *As impurezas extraordinárias de Miriam Inez da Silva*, reproduzimos esse emolduramento nas paredes da exposição [pp. 1-15]. Além de servir para agrupar diferentes obras em determinados eixos (espiritualidade, pecados, crítica à tradição, maternidade, liberdade da mulher, romance, carnaval e prazer coletivo, cenas de espetáculo, ídolos, causos e fantasias, memórias de Trindade,³ cotidiano na cidade e primeiras pinturas), a ideia era que as faixas coloridas emoldurassem o próprio público, reforçando uma relação espectral entre o retratado nas pinturas e as pessoas presentes.

33

figures, means that the artist owned her paintings even further. In addition, the colorful strips around the image, both horizontal and vertical, highlight the power of the non-orthogonal forms in the scene. For the exhibition *The Extraordinary Impurities of Miriam Inez da Silva* we have reproduced her frames on the exhibition walls [pp. 1-15]. In grouping different works into different axes (spirituality, sins, criticism against tradition, maternity, female freedom, romance, carnival and collective pleasure, performance, idols, stories and fantasies, memories from Trindade,³ the everyday life in the city and early paintings), the idea was that the colorful strips would frame

the public itself, reinforcing a spectral relationship between the portrayed figures and the viewers. Miriam's interest in ethical transgression, freedom and the refusal of servitude span her whole practice. In her paintings we find religious celebrations, processions, round dances, rural scenes, weddings, family events, music, theatre and circus performances, TV programs with an audience, political protests, soccer matches, restaurants, bars, carnivals, dance balls, and schools of samba. However, when looking at the details of these scenes, we see tensions and conflicts that defy the tradition rather than preserve it. The direction of a gaze,

O interesse de Miriam pela transgressão ética, pela construção da liberdade em recusa à servidão, atravessa toda sua obra. É verdade que em suas pinturas encontramos festas religiosas, procissões, cirandas, cenas no campo, casamentos, festas de família, espetáculos musicais, de circo, teatro, auditórios de programas de TV, protestos políticos, partidas de futebol, restaurantes, bares, carnaval, gafieiras e escolas de samba. Mas, ao encarar as minúcias dessas cenas, observamos tensões e conflitos que mais desafiam do que conservam a “tradição”. A direção de um olhar, a expressão de um rosto, a proporção entre as figuras, as posturas dos corpos: são pequenas escolhas que evidenciam um humor malicioso, astuto, crítico e inconformado da artista. Se, para algumas pessoas, seus trabalhos atraem a atenção por uma aparente doçura e jocosidade, é preciso duvidar dessa primeira impressão de inocuidade e investigar os detalhes ali oferecidos. Seus trabalhos não são retratos a serviço da tradição interiorana.⁴ Também seria um equívoco interpretar que sejam instrumentos de uma “vanguardista” em busca de uma experimentação “pura”, livre de passado. O que vemos é que, digerindo esses elementos da cultura vernacular brasileira experimentados em sua intimidade e ao longo de sua vida, Miriam elaborou uma obra

34

the expression of a face, the proportions between figures, the posture of the bodies: these are small choices that demonstrate a mischievous, astute, critical, and non-conformist humor. Whilst for some people her works are compelling for their apparent gentleness and playfulness, it is important to challenge this first impression of harmlessness and examine the details. Her works do not endorse rural traditions⁴ but it would also be a misconception to see them as instruments used by an “avant-garde” artist in search of “pure” groundbreaking experimentation. By digesting elements of Brazilian vernacular culture intimately experienced throughout her

life, Miriam created works that reflect the modernization of Brazil and Brazilian culture in the 20th century. In her pictures, the dramatization of tradition is interrupted by improvised bursts of transgression. Nothing is definite in Miriam’s paintings; everything seems to be in dispute, in a process of transformation. It is about the becoming rather than duty. It is desire, drifting, delirium, and delight, without the rule of universal insurmountable laws. Nothing is impossible. It is meaningful that in some of her paintings, Miriam challenges even the laws of nature, representing animals on an unusual scale or people defying gravity by

que reverbera as dinâmicas do processo de modernização do Brasil e da cultura brasileira durante o século XX. Em suas obras, encontramos a encenação da tradição interrompida pelos rasgos de improviso da transgressão. Nada é definitivo nas pinturas de Miriam, tudo parece estar em disputa, em processo de transformação. É devir, e não dever. É desejo, deriva, delírio, deleite, sem leis universais intransponíveis, sem impossível. É significativo que, em algumas pinturas, Miriam se proponha a desafiar até mesmo as leis da natureza, representando animais em escalas incomuns ou pessoas a flutuar contra a lei da gravidade [p. 244]. Nas obras de Miriam, encontramos os prazeres compartilhados, o amor, a celebração, a alegria, a fantasia, a magia e a fé, mas também estão lá a opressão, a violência, a traição, a segregação e os conflitos.

35

Elemento importante de seu trabalho é o fundo branco monocromático, sobre o qual Miriam ressalta as múltiplas forças de desejo que nos tensionam como sociedade, comunidades, famílias e casais. Chamado de “vida”⁵ pela artista, este é o espaço de potência da dimensão social, os horizontes da plasticidade da cultura em que as escolhas e as relações reproduzem e desafiam as tradições. Pode-se dizer que o fundo branco é um rastro de sua experiência com a xilogravura, realizada entre meados dos anos 1950 e o final

floating [p. 244]. Her pictures show shared pleasure, love, celebration, joy, fantasy, magic, and faith, but we also see oppression, violence, betrayal, segregation, and conflict.

A fundamental element of her work is a monochromatic white background, onto which Miriam outlines the multiple forces of desire that drive societies, communities, families, and couples. The artist called this space “life”⁵, that is, the potential social dimensions, the horizons of cultural plasticity where choices and relations reproduce and challenge traditions. We could argue that the white background is a byproduct of her experience with woodcuts between the mid-

1950s and the end of the 1960s, when Miriam mainly depicted scenes from Trindade. Over time, the darkness of Miriam’s prints opened up to an intense lightness in the central space of the image. We see fight scenes, animals, and monsters, alien attacks and nightmares; but also amusement parks and religious images. I believe that this lightness corresponds to the streets and main square of Trindade, a prime site for events, visibility and negotiation; a place of dispute and a political space. We see that, surrounding the square, the architecture is distorted as if we are seeing the curve of the Earth. [p. 180]. Little by little, the houses also disappear and only two areas

da década de 1960, quando Miriam representava sobretudo cenas de Trindade. Ao longo do tempo, a escuridão das xilogravuras de Miriam abriu um clarão no espaço central da imagem. Encontramos cenas de lutas, animais, monstros, ataques alienígenas e pesadelos, mas também parques de diversões e imagens religiosas. Acredito que esse clarão corresponde às ruas e à praça central de Trindade, território privilegiado de acontecimentos, visibilidade e negociação, lugar de disputa, de política. Podemos perceber que, ao redor dessa praça, a arquitetura foi sendo distorcida como se víssemos o arredondado da Terra [p. 180]. Aos poucos, as casas também somem, e restam apenas duas áreas demarcadas por semicírculos nos cantos superiores da imagem. Na passagem da xilogravura à pintura, o clarão central ecoou como o constante fundo branco, e as formas arredondadas se tornaram indícios do céu na formação das cenas. Ana Clara conta mais sobre as xilogravuras em seu texto [p. 120].

Esse momento da passagem da xilogravura para a pintura pôde ser mais bem estudado após a abertura da exposição, quando Sofia Cerqueira nos deu acesso a uma parte do acervo de Miriam que até então estava guardada. Era um conjunto de obras muito impressionante,⁶ entre as quais nós pudemos encontrar, pela primeira vez, um número maior de pinturas que Miriam desenvolveu

marked by semicircles in the top corners of the image remain. In her transition from woodcut to painting, the central light area becomes the white background and the domed forms become a sort of sky in the composition. In her text, Ana Clara will be examining Miriam's prints further [p. 120].

After the exhibition opening, Sofia Cerqueira granted us access to a section of Miriam's archive that had not been made available before, so we were able to further examine the transition from woodcut to painting. This was a very striking group of works,⁶ among which we found for the first time a large number of paintings that Miriam produced

between the 1960s and the early 1970s, before she developed the language for which she became better known. We shall talk in more detail about the relationship with votive paintings later in this text. These paintings show a very sophisticated and intriguing use of perspective that creates distortions within or related to architectural spaces.

In one of these paintings, we see a theatre scene organized across three planes [p. 38]. On the stage, in the background, an actor on the left and an actress on the right interact. In front of the stage, we see the heads of people in the audience. In the foreground, there is a balcony with only two seats

entre os anos 1960 e os primeiros anos da década de 1970, antes de ter desenvolvido a linguagem pela qual ficou mais conhecida, sobre cuja relação com as pinturas votivas trataremos mais adiante. As pinturas ali armazenadas demonstravam um uso muito sofisticado e interessante da perspectiva, e criavam distorções sobretudo dentro ou com relação a espaços arquitetônicos.

Em uma dessas pinturas, vemos uma cena em um teatro, organizada em três planos. No palco, ao fundo, contracenam um homem à esquerda e uma mulher à direita. Na frente do palco, vemos as nuças das pessoas na plateia [p. 38]. Em primeiro plano, um balcão com apenas dois assentos ocupados por uma mulher à direita e um homem à esquerda. O rosto do homem está voltado para a direção da mulher. Seu olhar parece estar concentrado no colo dela. Suas pernas e sua mão esquerda parecem sugerir um movimento, como se, sozinhos naquele balcão, longe do olhar dos outros, ele estivesse prestes a tocá-la. Essa composição, com a narrativa da interação íntima do público em primeiro plano, pode iluminar a leitura das obras que Miriam pintou entre 1970 e 1996, incluindo as dezenas de cenas de espetáculo, teatro, circo e shows de música, em que recorrentemente encontramos esse olhar lateral entre as pessoas do público. Ainda

occupied by a woman on the right and a man on the left. The man's face is turned toward the woman. His gaze seems to be focusing on her lap. Her legs and left hand suggest a movement as if, alone on the balcony, away from other people's eyes, he was about to touch her. This composition and its narrative of intimate interaction in the foreground, sheds light on the interpretation of paintings Miriam produced between 1970 and 1996, including dozens of scenes of theatre, circus, and music performances, in which we often see the lateral gaze of members of the audience. Whilst demonstrating that Miriam was interested both in

what was being performed on the stage and actions played by the audience, the painting also points to the opposition between art-representation-script-repetition and life-action-improvisation-invention. It seems the artist is particularly concerned with the dramas of real life, in which small decisions create new possible universes.

Another work from the same period, also from Sofia's collection, that played a key role in our reflection on Miriam's practice in the following three decades, is a painting of Unknown Title, from 1968 [p. 43]. A woman fully dressed as a bride, including veil and garland, is seated at a dressing table in the middle of a



que demonstre que a atenção de Miriam estava voltada tanto para o que se performa no palco quanto para o que se inventa na plateia, essa pintura nos oferece a diferenciação entre arte -representação-roteiro-repetição e vida-ação-improviso-invenção. Parece haver ali um interesse especial nos dramas da vida real, em que pequenas decisões estão prestes a criar novos universos possíveis.

Uma outra obra desta mesma época, presente também no acervo de Sofia, e que foi extremamente importante para nossa reflexão sobre as pinturas que Miriam desenvolveria nas três décadas seguintes, tem título desconhecido e data de 1968 [p. 43]. Nela, vemos uma mulher vestida de noiva, com véu e grinalda, sentada diante de uma penteadeira no centro de uma sala escura. Apesar de estar aparentemente sozinha no espaço, refletido no espelho do móvel é possível observar uma figura sombria logo atrás dela. É um ser assustador, talvez diabólico, com orelhas pontudas ou chifres, cuja pele parece ser coberta por um pelo preto e cujos olhos e boca são intensamente vermelhos. Quem é esse monstro que assombra a noiva no espelho na noite de seu casamento? Como não é possível ver o corpo do sinistro no espaço, seria possível supor que Miriam talvez tivesse representado a nós mesmos, os observadores

dark room. Even though it seems that she is alone, we can see a somber figure reflected in the mirror standing behind her. It is a frightening creature, maybe as a devil, with pointy ears or horns, whose skin seems to be covered in black hair and whose eyes and mouth are intensely red. Who is this monster haunting the bride in the mirror on the evening of her wedding? As we cannot see the whole body of the sinister figure, we might presume that the ghost reflected in that mirror is representing us, the viewers, the audience, the others, society. However, the grayish hand with scarlet claws that touches the shoulder of the woman's reflection suggests that the devil is next

to her body, and in front of us. For me, the continuity between bride and creature in the mirror implies that the monster is part of marriage itself. Here, I turn to João Guimarães Rosa.

In 1962, six years before Miriam produced this painting, Rosa published the book *Primeiras histórias* [First Stories], with 21 short stories, including "O espelho" [The Mirror]. In this first-person narrative, a man shares with a traveler stories and reflections on his peculiar relationship with mirrors throughout his life. He talks about the honesty of mirrors, the masks that our faces shape and how eyes are a door to misunderstandings. He says:

detalhe de [detail of]
Título desconhecido, s.d.
[Unknown title, undated]
Óleo sobre cartão
[Oil on cardboard]
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]

da pintura, o público, os outros, a sociedade, como a assombração refletida naquele espelho. Porém, a mão cinzenta com garras escarlates que toca o ombro do reflexo da mulher indica que o medonho está junto ao corpo dela, à nossa frente. A continuidade entre a noiva e a criatura no espelho me faz crer que o monstro seja parte da própria imagem do casamento. Recorro aqui a João Guimarães Rosa.

Em 1962, seis anos antes de Miriam finalizar essa pintura, Rosa havia publicado o livro *Primeiras estórias*, em que apresentou vinte e um novos pequenos contos, entre eles “O espelho”. Nessa narrativa em primeira pessoa, um homem compartilha com um viajante relatos e reflexões sobre sua relação peculiar com os espelhos ao longo da vida. Ele discursa sobre a honestidade dos espelhos, sobre as máscaras moldadas nos rostos, sobre como os olhos são a porta do engano. Ele diz:

“Sou do interior, o senhor também; na nossa terra, diz-se que nunca se deve olhar em espelho às horas mortas da noite, estando-se sozinho. Porque, neles, às vezes, em lugar de nossa imagem, assombra-nos alguma outra e medonha visão”.

“I am from the countryside, so are you; in our homeland, they say you should never look into a mirror at the dead of night when you are alone. Because sometimes instead of seeing your own image, you might be haunted by some other horrific vision”.

Rosa’s narrator tells us that he was terrified when he looked at a mirror once and saw a monster, “unpleasant to the umpteenth degree, repulsive if not heinous”. A few seconds later, the man noticed that the monster was actually himself reflected in a second mirror on the other side of the room. After this episode, the man could no longer look at himself in the mirror. He asked

himself: “Were you even real?”. The reason I am briefly retelling Guimarães Rosa’s story is that it also summons the image of a person from the countryside for whom the sight of their own image in the mirror causes them to wonder and question their own existence.

Another two significant details can be seen in the painting. The first one is that, through the bedroom door, we can see a second door, which, in contrast to the first door, contains glass, suggesting that it is the outside door. As such, I see a bifurcation: on the one hand, there is the passage that is opened up by the mirror, in which the image of marriage looks back at the bride;

40

O narrador conta, então, que um dia apavorou-se vendo no espelho um monstro “desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo”. Após alguns instantes, o sujeito percebeu que aquele reflexo assustador se tratava dele mesmo, refletido por um segundo espelho. Depois disso, o homem passa um tempo sem conseguir mais se encontrar refletido em espelhos; e se pergunta: “Você chegou a existir?”. Eu não conto aqui todos os detalhes da história, mas nos levo a Guimarães Rosa para evocar a imagem dessa pessoa do interior cujo embate com a própria imagem no espelho lhe causa assombro e lhe faz questionar a própria existência.

Voltando ao quadro de Miriam, há ainda dois detalhes que me parecem importantes. O primeiro é que, através da porta deste quarto, podemos ver uma segunda porta que, pela diferença com relação à primeira e pela presença das vidraças, indica ser a porta que dá para a rua. Dessa maneira, neste quadro, vejo estabelecida uma bifurcação: de um lado, a passagem aberta pelo espelho, em que a imagem do casamento olha a mulher de volta; do outro, o caminho de saída pela porta, isto é, a recusa e a fuga. Porém, o segundo detalhe significativo pode apresentar ainda outro caminho. No centro crítico dessa encruzilhada, a mulher, em frente ao sem-nome, tem em mãos suas maquiagens. Talvez, diante do espelho,

and on the other hand, there is the exit, the refusal, and the escape offered by the door. However, the second significant detail may suggest another path. At the critical center of this crossroad, the woman, in front of the devil, is holding her make-up. Perhaps, when asking herself in the mirror if the normative life of a wife is “even real” existence and realizing that she is herself the haunting figure, the woman begins to apply make-up, inventing an image for herself, becoming the author of her own form, her own life, forging her own path, owning her own crossroad, and taking the lead in her own process of ongoing reinvention. It is interesting that, at this time, made-up faces were still not

recurrent in Miriam’s work, as they would be from the 1970s. Finding this painting confirmed that the dozens of scenes with brides and weddings painted by Miriam between the 1970s and 1990s cannot be understood as a simple eulogy to the tradition of marriage. Other works in Sofia’s collection display a more direct relation between Miriam’s practice and votive painting, such as in *Unknown Title (1970)*, where we see an angel handing a goblet to a man lying on a bed; or in *Unknown Title (1970)*, in which another angel seems to be helping two children cross a bridge [p. 44]. Here, it is important to reflect on Miriam’s relationship with the visual world of *ex-votos* paintings.

41

perguntando se aquela vida normativa de esposa seria uma existência real e percebendo ser dela mesma sua assombração, a mulher a maquiarse, inventando a própria imagem de si para si, sendo autora de sua própria forma, vida e caminho, tornando-se senhora de sua própria encruzilhada, dona de seu próprio processo constante de reinvenção. É interessante notar que, nesta época, os rostos maquiados não eram ainda constantes na obra de Miriam, como seriam depois dos anos 1970. A partir do encontro com esse trabalho, confirmou-se a hipótese de que as dezenas de cenas de noivas e de casamentos pintados por Miriam entre os anos 1970 e 1990 não podem ser entendidas como simples elogios à tradição.

Ainda no conjunto de Sofia, há algumas obras em que percebemos mais diretamente a relação da obra de Miriam com as pinturas votivas, como em *Título desconhecido (1970)*, em que vemos um anjo entregar um cálice a um homem deitado em uma cama; ou *Título desconhecido (1970)*, em que outro anjo parece ajudar duas crianças a cruzar uma ponte [p. 44]. Aqui talvez seja importante refletir sobre a relação de Miriam com o universo imagético das pinturas de ex-votos.

Em 1843, o casal de garimpeiros Ana Rosa e Constantino Xavier encontraram sob a terra um medalhão com a imagem da Santíssima Trindade coroando Maria. Os moradores da região perceberam

In 1843, two gold-diggers, the couple Ana Rosa and Constantino Xavier, found a medallion with the image of the Holy Trinity crowning Maria. The news that praying next to the medallion resulted in miracles spread quickly among local dwellers. Each year, the number of pilgrims became increasingly bigger. The couple built a hut, then a chapel and later the main church, giving birth to Trindade, the miraculous place where Miriam was born. Still to this day, the town is one of the main religious pilgrimage spots in Brazil. It culminates with the celebrations of the Eternal Divine Father that take place in July and welcome a traditional procession with hundreds of ox

carts and horse riders [p. 231]. In popular Catholicism, it is common for worshipers and pilgrims to make votive offerings, called *ex-votos*, as a way of fulfilling their promises. Given the large number of miracles in Trindade, the Main Church has a large collection of votive art, which occupies the "Room of Miracles". It was in this environment of intense amalgamation between the banal and the extraordinary that Miriam was born and raised, and where she learned about the world. A few months before her birth, the capital of the state of Goiás was officially transferred to Goiania, the first planned city in 20th century Brazil. Goiania was built less than 30km from

detalhe de [detail of]
Título desconhecido
 [Unknown title], 1968
 Óleo sobre aglomerado
 de madeira
 [Oil on wood chipboard]
 Coleção Sofia Cerqueira
 [Sofia Cerqueira Collection]





que as preces diante do medalhão resultavam em milagres. A partir daí, a cada ano, a peregrinação aumentava. O casal construiu uma palhoça, depois uma capela e depois a Igreja Matriz, e assim, ao redor do medalhão, surgiu Trindade, o território de milagres em que Miriam nasceria. A cidade é até hoje um dos locais de maior peregrinação religiosa do Brasil, e tem como ápice a Festa do Divino Pai Eterno, que acontece em julho e recebe uma tradicional procissão com centenas de carros de boi e cavaleiros por suas ruas [p. 231]. No catolicismo popular, há o costume de fiéis e romeiros oferecerem ex-votos como pagamento de promessas. Com o grande número de milagres em Trindade, logo sua Igreja Matriz formou uma enorme coleção de arte votiva, que veio a ocupar a chamada “Sala dos Milagres”. Foi nesse ambiente de intensa mistura entre o banal e o extraordinário que Miriam nasceu, cresceu, aprendeu o mundo. Poucos meses antes de seu nascimento, a capital do estado de Goiás fora oficialmente transferida para Goiânia, primeira cidade planejada do século XX no Brasil, construída a menos de trinta quilômetros de distância de Trindade. Assim, durante sua infância, a artista acompanhou as intensas mudanças na região, causadas pela rápida modernização e ocupação do estado, incentivadas pela Marcha para o Oeste, política pública fundamental do governo de Getúlio Vargas.

Trindade. Throughout her childhood, the artist experienced the intensity of regional change caused by rapid modernization and land occupation encouraged by a public policy called the March to the West, which was a key initiative under the rule of Getúlio Vargas.

Besides the context of her hometown, where she saw numerous votive paintings in the main church, Miriam's relationship with art began when she was a child helping her mother paint landscapes and still lifes. Later, Miriam also went through formal training, starting in Goiânia, at the Fine Arts School of the University of Goiás, where she studied from 1955 to 1958, and continuing in

the state of Guanabara (current city of Rio de Janeiro), where the artist moved in 1960. In January 1962, Miriam began a printmaking course at the Institute of Modern Art in Rio de Janeiro (MAM Rio), where Ivan Serpa was a teacher.

As mentioned before, the conflicting and impermanent presence of tradition and modernization is a strong aspect of Miriam's practice. The fact that Miriam declared that her masters were Ivan Serpa, at MAM Rio, and votive artists whose works filled the walls at the Room of Miracles⁷ is very significant. We already know that Miriam didn't begin her trajectory as an artist using a language similar to the painters of *ex-votos* at Trindade Main

detalhe de [detail of]
Título desconhecido
[Unknown title], 1970
Óleo sobre aglomerado de madeira
[Oil on wood chipboard]
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]

detalhe de [detail of]
Título desconhecido
[Unknown title], 1970
Óleo sobre aglomerado de madeira
[Oil on wood chipboard]
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



Para além do contexto da cidade, onde Miriam observava essas numerosas pinturas votivas na Igreja Matriz, sua relação com a arte começou, na esfera pessoal, ainda criança, ao ajudar sua mãe a pintar paisagens e naturezas-mortas. Mais tarde, Miriam teve também uma extensa educação formal como artista, com início em Goiânia, na Escola de Belas Artes da Universidade de Goiás, onde estudou pintura entre 1955 e 1958, dando continuidade no estado da Guanabara (atual cidade do Rio de Janeiro), para o qual a artista se mudou em 1960. Em janeiro de 1962, Miriam ingressou no curso de gravura do Instituto de Belas Artes, passando a aprofundar seus experimentos com xilografia no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), tendo Ivan Serpa como professor.

Conforme apontei anteriormente, o que percebo com muita força nas obras da artista é a existência conflituosa e impermanente entre tradição e modernização. É significativo o fato de Miriam afirmar que seus mestres foram Ivan Serpa, no MAM Rio, e os artistas votivos cujas obras preenchem as paredes da Sala dos Milagres.⁷ Já sabemos que Miriam não começou sua trajetória como artista com essa linguagem semelhante à dos pintores de ex-votos da Igreja Matriz de Trindade. Conhecendo suas xilogravuras, suas primeiras pinturas

Church. Looking at her woodcuts, as well as her early paintings until 1970, and her sketchbooks, in which Miriam shows her mastery of conventional representational drawing techniques, we must reflect on the artist's decision to paint the way she did.

Votive paintings refer to miracles situations. In a given daily life, a crisis emerges: an accident, an illness, a threat, an obstacle, or an improbable wish. The worshipper resorts to the divine, which fulfills their request. As retribution, the worshipper offers something meaningful, which could be an object (car license plate, wheelchair, diploma) or a photograph, sculpture, drawing

or painting. Votive paintings not only play a mystic role in relation to the divine but also have a social, narrative function. When Miriam decided to draw on the universe of votive painters, she decided to compose her scenes in a world of endless possibilities, where miracles happen every day. But this is not a problem-free paradise, quite the opposite, it is a land where obstacles are overcome. In Miriam's world, her beloved saints answer her prayers and, with some faith, life can be better. The castration and hypocrisy of normative tradition, family and marriage can be challenging; but music, dance, flirting, dance balls, samba and

46

(até 1970) e os cadernos de desenhos em que demonstra domínio das técnicas convencionais de representação, é preciso pensar nessa escolha: a de pintar dessa maneira.

Pinturas votivas referenciam situações de ocorrência de milagres. Em dado cotidiano, surge uma crise: um acidente, uma doença, uma ameaça, um obstáculo, um desejo improvável. O fiel recorre ao divino, que atende seus pedidos. Em retribuição, o devoto entrega algo significativo, que pode ser um objeto (placa de carro, cadeiras de roda, diploma) ou fotografias, esculturas, desenhos e pinturas. Esse elemento tem função mística com relação ao divino, mas também função social, narrativa. Quando Miriam opta por pintar a partir do universo construído pelos pintores votivos, ela decide construir suas cenas em um mundo de possibilidades infinitas, onde milagres acontecem cotidianamente. Não é um paraíso sem problemas, pelo contrário, é a terra onde os percalços são vencidos. No mundo de Miriam, seus santos queridos atendem a seus pedidos, e, com fé, a vida pode ser melhor. A castração e a hipocrisia da normatividade, da tradição, da família, dos casamentos podem ser desafios; mas a música, a dança, o flerte, a gafeira, o samba e o carnaval são milagrosos. Os verdadeiros mistérios gozosos. Miriam busca essa forma de arte entendida como “tradicional”

47

carnival are miraculous. The true joyful mysteries. Miriam chose to hack this form of art understood as “traditional” (or “non-modern”), inserting non-conventional values in more or less discreet ways. It is about gestating new value structures in the womb of tradition. In her territory of miracles, Miriam developed her work as someone who is grateful to the divine for delights and deliriums. Here, I return to “O espelho” by Guimarães Rosa. In the story, the narrator says: “Everything, by the way, is a tip of a mystery. Including, facts; or their lack. Do you doubt it? When nothing happens, there is a miracle we aren't seeing”.

*

After she moved to Rio, Miriam immediately gained recognition as an artist.⁸ Art critic Flávio de Aquino wrote about her participation in the end-of-year exhibition at MAM Rio in 1962: “[Miriam] is no longer a pupil, she has a prolific and original practice, she is the most serious artistic revelation this year”. Between 1963 and 1965, still working with woodcuts, Miriam took part in the 7th and 9th São Paulo Biennials. Between 1964 and 1966, her works featured in the first two editions of Jovem Gravura Nacional [National Young Printers], organized by Walter Zanini at Museu de Arte

(como “não moderna”) para hackeá-la e inserir, de maneira mais ou menos discreta, valores não convencionais. Trata-se da gestação de novas estruturas de valores no ventre da tradição. Em seu território de milagres, Miriam desenvolve sua obra como quem agradece ao sagrado pelas delícias e pelo delírio. Volto a “O espelho”, de Guimarães Rosa. Nele, há um trecho em que o narrador diz: “Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Dúvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo”.

*

Após se mudar para o Rio de Janeiro, Miriam obteve reconhecimento muito rapidamente.⁸ O crítico de arte Flávio de Aquino escreveu sobre sua participação na exposição de fim de ano no MAM Rio, em 1962: “[Miriam] Já não é uma aluna, é um temperamento original extremamente rico, a mais séria revelação artística deste ano que finda”. Entre 1963 e 1965, ainda com suas xilogravuras, Miriam participaria da 7^a e da 9^a bienais de Arte de São Paulo. Entre 1964 e 1966, obras da artista estiveram presentes nas duas primeiras edições da Jovem Gravura Nacional, organizada por Walter Zanini no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC USP).

Contemporânea in São Paulo (MAC USP). As early as 1966 and 1968, she also took part in two editions of the Bahia Biennial; and in 1969, her works were exhibited in the Print Biennial of Santiago. In the 1970s, Miriam featured in numerous exhibitions both in Brazil and abroad, including France, England, Canada, Italy, Morocco, and Yugoslavia. In 1981, poet, psychoanalyst and art critic Theon Spanudis, one of the signatories of the neo-concrete manifesto and one of the greatest connoisseurs and collectors of Alfredo Volpi and Eleonore Koch, wrote that “alongside José Antônio da Silva, she is, in my opinion, the most important, creative, ingenious Brazilian

primitive (artist)”.⁹ With regard to the relationship with Ivan Serpa, Spanudis said: “Fortunately, the master did not interfere in Miriam’s primitive world, limiting himself to teaching rudimentary aspects of pictorial technique”, and: “She lives in a paradisiac state, as if prior to the biblical decline of man, before the original sin that marked our existence with perpetual suffering”. He also makes reference to the “purity and naivety of her primitivism”. Quoted in a newspaper article titled “Mirian, a boa pintura ingênua” [Mirian, the good naïve painting], on the occasion of her exhibition at the Nono Andar gallery, in 1972, Ivan Serpa said that the artist was the “Heitor dos

48

Já nos anos 1966 e 1968, participou das duas edições da Bienal da Bahia; em 1969, teve obras expostas na Bienal de Gravura de Santiago do Chile. Durante os anos 1970, a artista participou de inúmeras mostras no Brasil e também em países como França, Inglaterra, Canadá, Itália, Marrocos e Iugoslávia. Em 1981, o poeta, psicanalista e crítico de arte Theon Spanudis, um dos signatários do manifesto neoconcreto e um dos maiores pensadores e colecionadores das obras de Alfredo Volpi e Eleonore Koch, escreveu que “perto de José Antônio da Silva, ela é, em minha opinião, a mais importante, criativa e genial primitiva (*sic*) brasileira”.⁹ Sobre a relação com Ivan Serpa, Spanudis diz: “Felizmente, o mestre não se intrometeu no mundo primitivo de Miriam, limitando-se apenas a ensinar-lhe coisas rudimentares da técnica pictórica”; e segue: “Ela vive em estado paradisíaco, como que antes da queda bíblica do homem, antes do pecado original que marcou a existência com perpétuos sofrimentos”. E faz referência mais uma vez à “pureza e ingenuidade de seu primitivismo”. Citado em matéria de jornal intitulada “Mirian, a boa pintura ingênua”, em função de sua exposição na galeria Nono Andar, em 1972, Ivan Serpa disse que a artista é o “Heitor dos Prazeres da nova geração, pela maneira ingênua pela qual capta suas cenas”. O crítico Walmir Ayala, por sua vez,

Prazeres of the new generation, for the naïve way in which she captures her scenes”. In turn, critic Walmir Ayala described: “she uses paint very purely, she draws with preciseness and innocence, she is direct and open, with a voice that you can hear first time round”. In 1984, Ayala even declared that

“(…) the most striking aspect of her exciting instinct is the joy of dreams (...). Yes, the purity of the primitives. This is the extraordinary feat of these creators, the orphans of erudite art schools”.

These are some of the many quotes that emulate the idea

of primitivism, simplicity, purity, naivety, innocence, and instinctiveness, which I have introduced in order to resume the issue of categorization. Don’t be surprised if we conclude that there is a link between the categorization of Miriam as popular artist and Napoleon III’s invasion of Mexico!

Why “primitive”, “popular”, “naïve” art? In which context did these classifications emerge? Thinking about the above-mentioned impressions of Miriam’s practice, it is important to understand that these categories are linked to the emergence of coloniality/modernity in Europe between the mid-18th century and the beginning of the 20th century.

49

comenta que a artista “usa a tinta muito pura, desenha com nitidez e inocência, direta e aberta, como uma voz que se ouve pela primeira vez”. Ayala chega a dizer, em 1984, que

50

“(…) o que mais me surpreende na raiz excitante desses instintivos: a alegria do sonho (…). Sim, a pureza dos primitivos, isto é que é extraordinário na multiplicidade destes criadores despaisados das escolas artísticas eruditas”.

Essas foram algumas das muitas citações possíveis que emulam ideias de primitivismo, rudimentaridade, simplicidade, pureza, ingenuidade, inocência e instintividade, que trago a fim de retomar a questão da categorização – e não se assustem se concluirmos que há uma relação entre a categorização de Miriam como artista popular e a invasão de Napoleão III no México!

Por que “arte primitiva”, “popular”, “ingênua”? Em que contextos surgiram essas classificações? A partir do já exposto sobre as características presentes na obra de Miriam, pode ser importante saber que o fundamento dessas categorias está na estruturação da colonialidade/modernidade na Europa, sobretudo entre meados do século XVIII e início do século XX. Nesse momento, os fundamentos da razão e da estética eram amolados para assegurar a hegemonia global

At this point, the foundations of reason and aesthetics were being sharpened as a way of securing European global hegemony and, most of all, the expansion of white European bourgeois power. Shortly after the French Revolution, the first Exhibition of French Industrial Products (1798) took place to celebrate the creations and technological advancements of a country in a process of radical transformation. After the exhibition's 10th edition in 1844, the British, who were going through their Industrial Revolution using resources generated by the exploitation of the colonies, took inspiration from the French initiative and created the historical Great Exhibition

of 1851, which, different from the events in Paris, was open to exhibitors from all over the world. The concept – devised by Prince Albert who was the husband of Queen Victoria and the event's main sponsor – aimed to celebrate British economic and technological power, employing a discourse around world peace and international collaboration as a way of securing free trade agreements that would favor the British economy. Beyond the event's political success, the exhibition attracted over 6 million visitors in five months, more than a third of the British population at the time. In response, Napoleon III and the French organized, in 1855, the first Exposition

dos europeus e, sobretudo, para garantir o crescimento do poder da burguesia branca europeia. Logo após o começo da Revolução Francesa, foi organizada a primeira Exposição de Produtos da Indústria Francesa (1798) para celebrar as criações e os avanços tecnológicos daquele país em radical transformação. Após a 10^a edição dessa exposição, em 1844, os britânicos, que vivenciavam a sua Revolução Industrial a partir dos recursos gerados pela exploração das colônias, se inspiraram na iniciativa francesa e criaram a histórica Grande Exposição de 1851, que, diferente dos eventos de Paris, estaria aberta a expositores do mundo todo. A ideia do príncipe Albert, marido da rainha Vitória e grande patrocinador do evento, era criar uma situação para ostentar o poder econômico e tecnológico britânico, valendo-se de um discurso de paz mundial e união entre os povos para, na verdade, conseguir acordos de livre mercado que favorecessem economicamente seu país. Além do sucesso político do evento, em cinco meses a exposição atraiu 6 milhões de visitantes, mais de um terço de toda a população britânica da época. Em resposta, por iniciativa de Napoleão III, os franceses organizaram, em 1855, a primeira Exposição Universal de Paris, que também teria edições em 1867, 1878, 1889 e 1900.

51

Universelle in Paris, an event that would have other editions in 1867, 1878, 1889, and 1900.

The international exhibition model was disseminated throughout Europe, the United States and, later, throughout the world. In 1922, for example, the Exposição Internacional do Centenário da Independência took place in Rio de Janeiro using a similar model. These huge shows became important tools in the construction of national identities, and to conceive and disseminate fundamental modern/colonial concepts and values. Between them was precisely the concept of “primitive”; an idea that had begun to be developed in the previous century, but

then was gaining power. This notion of “primitive” is perhaps the cornerstone of the most influential European foundational myth: the idea of cultural evolutionism. Drawing on Western fundamental categorization between nature and culture, cultural evolutionism defends the existence of a universal history of humanity that begins with the savage man (jungle men, animal-men, hunters driven by instinct) and ends with the civilized man (urban men, human-men, inventors who use their intellect to control nature). Therefore, the *primitive*, is the non-evolved being that has not yet lived through progress, a collective savage ancestral common to all

Esses modelos de exposição universal se espalharam por toda a Europa, Estados Unidos e depois pelo restante do mundo. Até no Rio de Janeiro, mais tarde, em 1922, haveria a Exposição Internacional do Centenário da Independência em moldes semelhantes. Essas enormes mostras se tornaram instrumentos importantes para construir identidades nacionais e para elaborar e disseminar os conceitos e valores fundamentais da modernidade/colonialidade. Entre eles, estava justamente a noção de “primitivo”, ideia que já vinha sendo desenvolvida desde o século anterior, mas que agora se estabelecia com mais força. Essa noção de “primitivo” é o princípio basilar daquele que talvez seja o mais influente mito originário europeu: a ideia de evolucionismo cultural. A partir da categorização primordial da colonialidade entre natureza e cultura, o evolucionismo cultural prega a existência de uma história universal da humanidade que seria a evolução da era dos homens selvagens (homens da selva, homens-bichos, caçadores dominados por seus instintos) para a era dos homens civilizados (homens da cidade, homens-humanos, inventores que dominam a natureza com seu intelecto). O “primitivo”, portanto, é esse ser involuído que ainda não viveu o progresso, o selvagem ancestral comum a toda a humanidade. A partir dessa narrativa, a etnografia criou a ideia de

52

humanity. Based on this narrative, ethnography created the idea that the populations that were geographically and culturally distant from the “civilized” white European bourgeoisie were survivors of previous stages of human evolution, like *live fossils*. In an effort to colonize time itself, the European man created the idea that some people cannot escape the past whilst others have the right to the future. As a result, in the great international exhibitions of 19th century Europe, the “primitive” was exhibited next to the “civilized”, that is, elements of non-white cultures were displayed next to European industrial technological “advancements”. As such,

difference was framed as a vestige of the past in order to signal the European right to be the supreme and exclusive holder of the future.

It was in this context that the so-called “human zoos” were created, in which people from different indigenous cultures (including from Brazil) were exhibited as pre-historical human specimens destined for the delight of the European middle classes, who attended these exhibitions to fulfill their curiosity in colonial expansion. The notion of “primitive art” originally emerged as a way of describing things that were plundered from the material culture of non-white people. In other words,

que aqueles povos geográfica e culturalmente distantes do homem branco burguês “civilizado” europeu só podiam ser sobreviventes de estágios anteriores de evolução humana, verdadeiros *fósseis vivos*. Em um esforço para colonizar o próprio tempo, o europeu criou a ideia de que alguns não podem sair do passado, enquanto outros têm direito ao futuro. Portanto, naquelas grandes mostras universais na Europa do século XIX, passou-se a expor o “primitivo” ao lado do “civilizado”, ou seja, os elementos das culturas não brancas ao lado dos “avanços” tecnológicos e industriais dos europeus. Assim, fixaram o diferente deles como um vestígio do passado para mostrarem-se como detentores supremos e exclusivos do futuro.

53

Foi nesse contexto que foram criados os chamados “zoológicos humanos”, em que pessoas de diversos povos originários (inclusive do Brasil) foram exibidas como espécies de humanos pré-históricos, destinados ao prazer da classe média europeia, que ali podiam saciar sua curiosidade sobre as expansões coloniais. A noção de “arte primitiva” surge, portanto, inicialmente para referir-se a elementos espoliados da cultura material dos povos não brancos. Ou seja, a categoria é um dos recursos da colonização do tempo para representar os povos não brancos como *fósseis vivos* fadados ao natural

this category is one of the imperialist instruments used to depict non-white populations as “live fossils”, doomed to natural extinction, whilst Europeans were the exclusive masters of present and future. In the Exposition Universelle in Paris in 1878, for which the colossal Palais du Trocadéro was built, there was a temporary show called the Ethnographic Museum of Scientific Expeditions, which featured objects taken by French scientists from the original populations of the territories they called America, Africa, Asia, and Oceania. The Exposition attracted 13 million visitors, and, after this being considered a success, France founded the Trocadéro

Museum of Ethnography, bringing together different collections that were scattered across several institutions, including objects looted by the troops of Napoleon III in Mexico, helping to establish ethnography as a new discipline. In this temple of modernity/coloniality, former “curiosities” became “relics” of old traditions that were either extinct or at risk of extinction due to the advancement of modernity/coloniality itself. It was precisely in this museum that European avant-garde artists later sought their “inspiration”. However, not much is said about the fact that, in the first decades of the 20th century, when Picasso (as well as Henri Matisse, André Derain, Max Weber etc.) visited



desaparecimento, e o povo europeu como único senhor do presente e do futuro. Na Exposição Universal de Paris de 1878, para a qual foi construído o descomunal Palácio do Trocadéro, organizou-se uma mostra temporária chamada *Museu etnográfico das missões científicas*, em que foram expostos objetos retirados por cientistas franceses de povos originários dos territórios chamados por eles de América, África, Ásia e Oceania. A Exposição Universal de 1878 atraiu 13 milhões de visitantes. Ao identificar um sucesso nessa empreitada, os franceses decidiram fundar o Museu de Etnografia do Trocadéro, e nele reuniram coleções que estavam espalhadas em diversas instituições – inclusive os objetos pilhados pelas tropas de Napoleão III no México –, ajudando a estabelecer essa nova disciplina chamada etnografia. Nesse templo da modernidade/colonialidade, as antigas “curiosidades” se tornaram “reliquias” de tradições exterminadas ou ameaçadas de extermínio pelo avanço da própria modernidade/colonialidade. Foi justamente nesse museu que as vanguardas artísticas europeias buscariam sua “inspiração” mais tarde. Porém, pouco se diz sobre o fato de, na primeira década do século XX, quando Pablo Picasso (assim como Henri Matisse, André Derain, Max Weber etc.) visitava o Trocadéro para ver as máscaras africanas com

the Trocadéro to see the African masks with which he would “learn what it is to paint”, one section in the museum was not dedicated to the cultural production of the French colonies.

Anthropologist Armand Landrin, in a letter dated April 16, 1884, which was addressed to the office of the French Minister of Public Instruction and Fine Arts, announced that a new exhibition space was being created at the Trocadéro Museum of Ethnography, called Salle de France. The room was inspired by the work of Professor Artur Hazelius, who in the 1878 Exposition Universelle created an ethnographic exhibition of Scandinavian rural life in the

form of dioramas. In contrast to Hazelius, who created the exhibition as a celebration of rural life in response to a wave of anxiety triggered by the thundering impact of industrialization, Landrin was strongly influenced by the ideology of cultural evolutionism and the cult of progress. According to Landrin, the ethnographic goal of Salle de France was to study the several populations of France, examining their singularities, histories, and “degrees of civilization”. In the same letter, Landrin makes an important distinction, saying that Salle de France was not a space for “pure art”, stating that “works with high levels of perfection

detalhe de [detail of] *Largo da Carioca*. 26-9-85, 1985
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Ø 40,6 cm
Coleção particular – SP
[Private Collection – SP]

as quais ele “aprenderia o que é pintar”, havia uma parte desse museu que não era dedicada à produção cultural das então colônias.

O antropólogo Armand Landrin, em uma carta do dia 16 de abril de 1884 para o escritório do ministro de Instrução Pública e Belas Artes da França, anunciou que estariam criando um novo espaço expositivo no Museu Etnográfico do Trocadéro, chamado Salle de France. O espaço era inspirado no trabalho do professor Artur Hazelius, que na Exposição Universal de Paris de 1878 havia criado uma mostra etnográfica sobre a vida camponesa na Escandinávia com o formato de dioramas. Diferente de Hazelius, que criou seu espaço de maneira elogiosa à vida dos camponeses, em resposta à ansiedade gerada pelo impacto aniquilante da industrialização, Landrin produziu sua exposição sob intensa influência da ideologia do evolucionismo cultural e do culto ao progresso. Segundo Landrin, a Salle de France tinha o objetivo etnográfico de estudar os diversos povos da França para determinar suas características, histórias e “graus de civilização”. Nessa mesma carta, Landrin faz ainda uma distinção importante, dizendo que a Salle de France não é um espaço para a “pura arte”, e afirma: “As obras que chegam a altos graus de perfeição devem ser expostas no Louvre e em outros museus de belas artes”.¹⁰

56

must be exhibited at the Louvre and other fine art museums”.¹⁰ Salle de France brought together objects that were “popular documents of old practices perpetuated by tradition”.¹¹ The anthropologist also explained that ethnographers had established criteria and categories that were to be applied to the collections of both savage and civilized people.¹² This classification of French peasants as “primitive” versions of civilized people (but not as primitive as people from other continents) was a response to tensions between Paris and the peripheral French regions that were typical of the Third Republic. In that moment of national reconstruction, it was

believed that it was necessary to construct an idea of primitive France, of a past shared by all French people, as a way of inspiring national unity and fostering economic development through modernization. Salle de France displayed dioramas in which the immobility of the sculptures representing peasants (wearing clothes, carrying tools, and surrounded by small pictures and sculptures made by non-academic artists) starkly contrasted with the intense movement of modern Paris. The scenes at Salle de France did not show specific contexts. Instead, they were an amalgamation of elements from several French regions, creating

A Salle de France, de acordo com essa visão, reuniria objetos que seriam “documentos de origem popular relacionados a antigas práticas perpetuadas pela tradição”.¹¹ O antropólogo afirmou ainda que os etnógrafos haviam estabelecido critérios e categorias que deveriam ser aplicados tanto às coleções dos “povos selvagens” como dos “povos civilizados”.¹² Essa classificação dos camponeses franceses como espécies de “primitivos” dos civilizados (não tão primitivos quanto os dos outros continentes), respondia à tensão característica da Terceira República entre Paris e as regiões marginais do país. Naquele momento de reconstrução nacional, acreditou-se que era preciso erguer uma ideia de França primitiva, de um passado compartilhado por todos os franceses, para inspirar a união nacional e estimular, por meio da modernização, o desenvolvimento econômico. A Salle de France reunia dioramas em que a imobilidade das esculturas de cena que representavam camponeses (vestindo roupas, carregando utensílios e cercadas por pequenos quadros e esculturas feitas por artistas não acadêmicos) contrastava com o intenso movimento da Paris moderna. As cenas na Salle de France não mostravam contextos específicos, mas misturavam elementos das diversas regiões do país, criando uma imagem genérica,

57

a generic, fictional, romanticized, and mythical image of original, traditional, and popular France.

In this sense, we can argue that, as a type of “primitive art” made by civilized people, the category of “popular art” emerged from a differentiation between peasant art and bourgeois fine arts. This classification was created in order to portray peasants and their cultural output as “live fossils” of the national past, authentic relics that could underpin the myths of national identity. In both categories, the idea of “authenticity” is key.¹³ If there was any evidence or understanding that primitive or popular artists had access to

references from a civilized urban world, they would have to move to the category of contemporary, no longer operating as a real live fossil, as a pure non-modern, or a non-evolved survivor, no longer the representation of imperialist fantasies.¹⁴ It is also important to say that, originally, objects classified as primitive or popular were not described in terms of aesthetic quality or beauty. Their value relied on their capacity to work as evidence, as “scientific” proof of the cultural evolutionist discourse.

The same logic was applied to the category of “naïve or naïf” art, which emerged at the end of the 19th century, also in Europe, encompassing the works of

ficcional, romantizada e mítica de uma França original, tradicional e popular.

Diante do exposto, pode-se dizer que, sendo uma espécie de “arte primitiva” dos povos civilizados, a categoria “arte popular” resulta da diferenciação entre a arte dos camponeses e as belas artes burguesas. Essa classificação foi criada para instrumentalizar os camponeses e sua produção cultural como se fossem os “fósseis vivos” do passado da nação, relíquias autênticas que fundamentam os mitos da identidade nacional. A ideia de “autenticidade” é muito importante para essas categorias.¹³ Caso haja evidência ou suposição de que o artista primitivo ou popular teve acesso às referências do mundo urbano civilizado, ele passa a participar da contemporaneidade e deixa de servir como verdadeiro fóssil vivo, puro, não moderno, sobrevivente involuído, correspondente às representações das fantasias coloniais.¹⁴ É importante ainda dizer que, originalmente, os objetos classificados como primitivos ou populares não eram descritos em termos de qualidade estética ou beleza, seus valores advinham de sua capacidade de servir como evidência, prova “científica”, dos discursos do evolucionismo cultural.

O mesmo não valia para a categoria “arte naïf” ou “arte ingênua”, que surgiu no fim do século

58

self-taught artists that, for some reason, caught the eye of agents of the “erudite art” system. It is also worth mentioning that the idea of “good taste” and “good eye” also emerged with the rise of the bourgeoisie. As shown by Kenyan scholar Simon Gikandi in his seminal *Slavery and the Culture of Taste*,¹⁵ despite accumulating financial resources – mainly as a product of colonial exploitation – the bourgeois were not accepted in aristocratic circles, whose members literally believed that their noble titles were of a divine nature. Seeking ways of securing social distinction, the bourgeoisie created their own criteria of superiority: to have “good

taste”. One of the most direct and explicit texts written in that historical time is “Of the Standard of Taste” (1757), in which philosopher David Hume argued that people with “good taste” can easily be distinguished for “the superiority of their faculties above the rest of mankind”. The bourgeoisie became obsessed with the idea of “good taste”, elegance, etiquette, good manners, cultural distinction, and sensibility to the arts and intellectual matters. These elements became crucial in the formation of the emerging middle-classes’ identity. The “natural” capacity to be intensely affected by beauty was key to a sense of belonging amongst this

XIX, também na Europa, reunindo sob si obras de artistas autodidatas que, por algum motivo, chamavam a atenção de agentes do sistema da “arte erudita”. Vale também mencionar que a ideia de “bom gosto” e de “bom olho” surgem junto da ascensão da burguesia. Como mostra o professor queniano Simon Gikandi no fundamental *Slavery and the Culture of Taste* [A escravidão e a cultura do gosto],¹⁵ apesar de acumularem recursos financeiros – principalmente em decorrência da exploração das colônias –, os burgueses não eram aceitos nos círculos da aristocracia, que literalmente acreditava que seus títulos de nobreza tinham natureza divina. Ao buscar estratégias de distinção social, a burguesia criou um critério próprio de superioridade: ter “bom gosto”. Um dos textos mais diretos e explícitos sobre o assunto escrito naquele momento histórico é “Of the Standard of Taste” [Sobre o padrão do gosto, 1757], em que o filósofo David Hume diz que as pessoas “de bom gosto” são facilmente distinguidas na sociedade “pela superioridade de suas faculdades sobre o resto da humanidade”.

A burguesia tornou-se, então, obcecada pelas ideias de “bom gosto”, elegância, etiqueta, boas maneiras, elevação cultural e sensibilidade às artes e à intelectualidade. Esses elementos tornaram-se centrais para a identidade daquela

59

privileged group of modernity. Gikandi also says that part of the authority of the European notion of aesthetics comes from the assumption that the sensitive experience (of the bourgeois individual with “good taste”) is autonomous in both historical and social terms. Therefore, we note that when the category of “art naïf” emerged, it did not appear as a gesture of genuine acknowledgment of the singularity of self-taught painters, expanding the canon beyond the academy. Instead, it was a bourgeois narcissistic exercise of showing that their ability to feel, see, and be affected by beauty was so great that it went beyond fine

arts, expanding to the “simple”, the “rudimentary” and the “instinctive”. Therefore, we note the recurrent figure of the “discoverer” of naive artists – an individual with a “good eye” who is able to see beauty where “no one else” can. Furthermore, the image of the self-taught artist, who develops their practice intuitively “despite adverse conditions” found significant resonance on bourgeois values and discourses in defense of individualism. The “purity” of these categories (seen as untouched by modern norms, as folk art, art brut, infantile art, virgin art etc.) served and still serves bourgeois society which is tired of the homogeneity of

recém-surgida classe média. A capacidade “natural” de ser intensamente afetado pela beleza era fundamental para sentir-se parte dos privilegiados da modernidade. Gikandi nos diz ainda que muito da autoridade da noção europeia de estética advém da alegação de que a experiência sensível (do sujeito burguês de “bom gosto”) é autônoma com relação à dimensão histórica ou social. Assim, podemos notar que, quando surge a categoria de “arte naïf”, ela não surge como um gesto de reconhecimento genuíno das singularidades dos pintores autodidatas, o que expandiria o cânone para além da academia. Ela surge também como um exercício narcísico burguês de mostrar que sua capacidade de sentir, de ver, de ser afetado pela beleza é tão grande que escapa para além das belas artes, se estendendo para aquilo que é “simples”, “rudimentar”, “instintivo”. Por isso, percebemos a recorrência dessa figura do “descobridor” de artistas *naïf*, aquela pessoa “de bom olho” que foi capaz de ver beleza onde “ninguém” mais podia ver. Além disso, essa imagem do artista autodidata, que desenvolve sua prática intuitivamente “apesar das condições adversas”, encontrou grande reverberação nos valores e discursos burgueses de defesa do individualismo. A “pureza” dessas categorias (imaginadas como intocadas pelas normas da

60

its own artistic output. Over the years, the categories approached here – “primitive art”, “popular art”, “naïve art” – have often been employed indistinctly to the same artist, as we can see in Miriam’s example.

These classifications created the idea that art produced by these “others”, concerning uncertain and distant contexts in terms of space and time (“a paradisiac state, as if prior to the biblical decline of man, before the original sin”), could not threaten the power structures of modern man’s world. As well as being recurrently defined in terms of simplicity, purity and irrationality, this art was also treated as politically inoffensive; hence the

repetition of the term “innocence” in the texts about these works.

It is interesting to note that the etymology of the term “innocent” is “someone who cannot cause any damage”. The concept of popular art as something innocent/inoffensive was not by accident. Gayatri Spivak writes that all history is an intentionally restrictive selection aimed at showing something whilst hiding something else. The history of popular art has been written by those who wanted it to be inoffensive. In the renowned and controversial text “The Beauty of the Dead”, Michel de Certeau, Dominique Julia and Jacques Revel expose how the intellectual elite of modernity participated in the

modernidade, assim como arte folclórica, arte bruta, arte das crianças, arte virgem etc.) serviu e serve também à sociedade burguesa cansada da homogeneidade de sua própria produção artística. Ao longo dos anos, as categorias abordadas aqui – “arte primitiva”, “arte popular”, “arte *naïf*” – foram utilizadas com frequência, como percebemos no caso de Miriam, para se referir aos mesmos artistas.

Tais classificações criaram a ideia de que a arte produzida por esses “outros”, por dizer respeito a contextos incertos e distantes no espaço e no tempo (“estado paradisiaco, como que antes da queda bíblica do homem, antes do pecado original”) não pode ameaçar a estrutura de poder do mundo do homem moderno. Além de ser recorrentemente definida em termos de simplicidade, pureza e irracionalidade, essa arte é tratada como politicamente inofensiva. Daí a repetição do termo “inocente” nos textos sobre esses trabalhos.

É curioso notar que a etimologia do termo “inocente” indica “aquele que não é capaz de produzir dano”. A ideia de arte popular como algo inocente/inofensivo não é, mais uma vez, à toa. Gayatri Spivak escreve que toda história é uma seleção restrita e intencional de mostrar e ocultar algo a partir de arquivos.

A história da arte popular foi escrita por aqueles

61

creation of the conditions for the extinction of popular culture so it could become the “savior”, the “protector” of this culture against its destruction. According to the authors, the intellectual, modern, and bourgeois elites were only interested in defending popular culture once it was considered inoffensive to the social structures to which this elite belonged. De Certeau also states in his “From the practice of everyday life” that: “intellectuals are still borne on the backs of the common people”.

By believing in innocence as the foundational element of these art categories, the art critics that wrote about Miriam’s work, and approached her work as

“authentically” popular, were not able to see its transgressive potential. We are not claiming here that everything should be converted into the category of high art, as if everything belonged into sameness. To merge without distinction would be to silence conflict. Instead, with this text and exhibition I propose to deal with each element as they are, without imposing a single analytical approach but learning, adapting, and transforming our ability to feel, think and make politics and institutions, drawing on the lessons learnt. In each case, it is important to consider not only the continuity between creation and life, but also the human causes that have enabled

que a desejavam inofensiva. No polêmico e ilustre texto “A beleza do morto: o conceito de cultura popular”, Michel de Certeau, Dominique Julia e Jacques Revel nos mostram como a elite intelectual da modernidade participa da criação das condições para a extinção da cultura popular para, só então, passar a querer ocupar o lugar de “salvador”, “protetor” dessa cultura contra seu desaparecimento. As elites intelectuais, modernas e burguesas, só se interessariam em defender a cultura popular após ela ser considerada inofensiva para as estruturas sociais das quais elas próprias fazem parte. Também é de Certeau, do texto “From the Practice of Everyday Life” [Da prática da vida cotidiana], os dizeres “os intelectuais ainda são carregados nas costas das pessoas comuns”.

Ao acreditar na inocência como característica fundadora dessas categorias da arte, todos aqueles críticos que escreveram sobre Miriam, ao lidarem com sua obra como “autenticamente” popular, não conseguiram ver o potencial transgressor de seu trabalho. Não se trata aqui de reivindicar a conversão de tudo à categoria de arte erudita, como se tudo fizesse parte de uma mesma semelhança. Misturar sem distinguir seria ainda silenciar conflitos. Ao contrário, proponho com este texto e com a exposição, que lidemos com cada elemento a partir deles próprios,

these elements to be where they are. By understanding the origin and dynamics of these categories we can decide if we want to continue using them or not.¹⁶ Evidently, categorization also facilitates commodification. After all, by eliminating the complexity of the value system from which an object originates, it is easier to reduce it to its capitalist exchange value. This framework is so perverse that some people are only allowed to participate in the system if they fit into categories such as pure and authentic identity.

It is also important to highlight the influence of machismo and misogyny on Miriam’s trajectory. In modern times, women have

also been recurrently objectified, associated with nature, purity, with the wild, intuitive, unreasonable, unintentional, and harmless state. Representing and fixing the image of women as innocent is part of the phallogocentric resources for the defense of patriarchal power. This certainly added to the question of categorization as primitive, popular and naïve art to create an incapable vision of recognizing the insubmissive dimension of her work that we highlight with this exhibition and this publication.

In this sense, it is evident that one of most urgent actions of our time is to eliminate vital imperialist procedures such as the categorization and hierarchization

62

sem impor uma forma de análise única, mas aprendendo, adaptando e transformando nossas capacidades de sentir, pensar, fazer política e conduzir instituições, a partir do que esses elementos nos ensinam. É importante considerar em cada caso não apenas a continuidade entre a criação e a vida em seus contextos, mas também as causas humanas que permitiram que esses elementos estejam onde estão. Ao conhecer a origem e a dinâmica dessas categorias, podemos nos questionar se desejamos continuar a utilizá-las ou não.¹⁶ É evidente que a categorização também serve à comodificação. Afinal, ao eliminar a complexidade do sistema de valores no qual um objeto se origina, pode-se mais facilmente reduzi-lo a seu valor de troca no sistema capitalista. A perversidade é tanta que, para algumas pessoas, só é permitida a participação no sistema a partir do uso dessas categorias como identidade pura e autêntica.

É importante ressaltar ainda a influência do machismo e da misoginia na trajetória de Miriam. Na modernidade, a mulher também foi recorrentemente objetificada, associada à natureza, à pureza, ao estado selvagem, intuitivo, não racional, não intencional e inofensivo. Representar e fixar a imagem da mulher como inocente faz parte dos recursos falocêntricos de defesa do poder patriarcal.

of people and culture. It is no longer a matter of thinking about new names for these categories, or about creating new ones, or even about requiring the inclusion of these categories in biennials, exhibitions, or art institutions. It is possible to refuse the proper imperial gesture of classification to become fairer to the complexity of different ways of producing material culture. Without the imposition of categorization, different elements can introduce contradictions to the imperialist system, generating ambivalence, fostering the renegotiation of common places, producing real imaginations and developing new ethics – thereby creating cracks, openings, gaps, breaches,

passages to new forms of life. If we want to be collectively different, to see and feel differently, without following the norms of the dominant aesthetic and moral codes of modernity, we must open up to perceive difference differently. If we understand that Miriam’s criticism, transgression, and courage have been buried by the simple fact that her entire work was restrained within categories that shape and limit our gaze, what else might we have missed? According to Walter Mignolo, *aesthesis* (the faculty of feeling and perceiving the world) was colonized by a (bourgeois, modern, colonial, ocular-centric, categorical) *aesthetic*. Now,

63

Isso certamente somou-se à questão da categorização como arte primitiva, popular e *naïf* para causar o olhar incapaz de reconhecer a dimensão insubmissa de seu trabalho, que ressaltamos com esta exposição e esta publicação.

Diante de tudo isso, torna-se evidente como uma das ações mais urgentes de nosso tempo é colocar em desuso esses procedimentos fundamentais da colonialidade que são a categorização e a hierarquização de pessoas e de culturas. Não se trata mais de pensar novos nomes para essas categorias, ou criar novas, muito menos de exigir a inclusão delas em bienais, exposições e instituições de arte. É possível recusar o próprio gesto colonial da classificação e ser mais justo com as complexidades das diferentes formas de se produzir cultura material. Sem as imposições das categorizações, permite-se que diferentes elementos apresentem contradições ao sistema colonial, gerem ambivalência, disparem conflitos, estimulem renegociações do comum, imaginações para o real e desenvolvimentos de novas éticas – que criem rachaduras, aberturas, hiatos, brechas, passagens para novas formas de vida. Se queremos ser coletivamente de outra maneira, ver e sentir de outras formas, não mais segu(i)ndo as normas dos códigos estéticos e morais dominantes da

64

we must dream beyond the possibilities offered by existing institutions; we must question conventional frameworks where the interactions between art agents take place; we must go beyond the “analysis” of works in order to understand them as a potency that teaches us (including when we are accused or refused) that we live at a crossroads of pluriverse, where there are innumerable ways of seeing, living, being, thinking, knowing and finding the world; all of them powerful and full of life, and none more primitive than the other.

In this exhibition and book, we seek to get closer to Miriam’s inner motivations as a way of

highlighting the importance of learning from the insubordinate, ironic, magical, and delightful way of seeing the world that she offers us in her enchanted universe of extraordinary impurity. The title *The Extraordinary Impurities of Miriam Inez da Silva*, by the way, suggests some of our intentions for this project. Going back to the start of this text, firstly, the use of the artist’s full name is an attempt to, once and for all, consolidate the right spelling. It is true that Miriam decided to use her first name for many years, and this was a notable gesture in the direction of refusing the socially imposed commitment of familial heritage. And although I have opted to respect her signature and use

modernidade, podemos nos abrir para perceber diferentemente a diferença. Se pensarmos em como, durante toda a sua história, a crítica, a transgressão e a coragem de Miriam estiveram soterradas pelo simples fato de a terem engessado sob essas categorias que moldam e limitam nosso olhar, o que mais não estamos podendo sentir? Como nos diz Walter Mignolo, a *aesthesis* (a faculdade do corpo de sentir e perceber o mundo) foi colonizada pela estética (burguesa, moderna, colonial, ocularcentrista e categórica). Agora, é preciso sonhar além das possibilidades oferecidas pelas instituições que já existem, é preciso questionar as estruturas convencionais em que as relações dos agentes do sistema da arte se dão, é preciso ir além da “análise” de obras e encontrá-las como potências que nos ensinam (também quando nos acusam ou nos recusam) que vivemos numa encruzilhada de pluriversos, onde há incontáveis maneiras de ver, viver, ser, pensar, saber, encontrar o mundo: todas elas potentes e cheias de vida; nenhuma delas mais primitiva do que a outra.

Nesta exposição e neste livro, buscamos nos aproximar do que movia Miriam intimamente como artista para, assim, ressaltar a relevância de aprendermos com a forma insubmissa, irônica, mágica e deliciosa de ver o mundo que nos foi oferecida por seu encantado universo

65

simply Miriam in my text, I believe it is important to highlight the correct spelling of her full name.

When we use the expression “extraordinary impurities” we are intentionally suggesting an ambiguity that is also ambivalence: the expression can be read both in relation to Miriam’s personal life (as if we were saying that she lived these impurities) and her work (as if we were saying that she depicted it). In the first case, we are referring to Miriam’s refusal to submit to the moralism of the context in which she lived. In the second case, we argue that impurity is a key aspect of her work. Not only due to the fact that Miriam represented some scenes of

impurity for a moralist gaze, but also because she painted hybrid, mixed, confusing and complex characters and relations. Something pure is always univocal and not mixed. This quality is very common in Miriam’s painting and her figures merge male and female features, children and adults, angels and humans, monstrous and banal creatures, stellar and mundane figures. These are hybrid characters that cannot be purely men or women, children or adults. In her narratives, we also see scenes that are neither conservative nor transgressive, but complex scenes that show tensions that can create new ethics, new ways of living. Impurity also evokes a

de impurezas extraordinárias. Esse título – *As impurezas extraordinárias de Miriam Inez da Silva* –, aliás, anuncia muitas de nossas intenções ao desenvolver este projeto. De volta ao que mencionei no início do texto, em primeiro lugar, usar o nome completo da artista é uma tentativa de, de uma vez por todas, destacar a grafia correta de seu nome. É verdade que Miriam escolheu assinar apenas como “Miriam” por muitos anos – um gesto notável de recusa ao compromisso socialmente imposto pelo vínculo familiar. E, embora tenha optado por utilizar apenas “Miriam” ao longo de minha escrita, respeitando sua assinatura, como muitas instituições utilizam nomes completos equivocados para a artista, acreditamos que seria importante reforçar, aqui, a sua grafia completa e correta.

Quando usamos a expressão “as impurezas extraordinárias”, criamos intencionalmente uma ambiguidade que é ambivalência: a expressão pode fazer referência à vida de Miriam (como se disséssemos que ela viveu tais impurezas) ou ao seu trabalho (como se disséssemos que ela as representa). No primeiro caso, nos referimos mesmo à recusa de Miriam a se submeter aos padrões do moralismo do contexto em que viveu. No segundo, afirmamos que a impureza é um assunto importante de sua obra – não apenas pelo fato de Miriam representar algumas cenas

66

movement towards the abolition of categorization. Miriam created an oeuvre that doesn't aim to be purely popular or purely erudite. Beings in the world exist for the singularity of their impurities. This understanding can help us think of the world in a new way, to understand our thoughts as something more related to moving imagination than reason and its static definitions.

British anthropologist Mary Douglas, in her book *Purity and Danger* (1966) deals with the idea of purity as the result of an impulse to segregate the world's varied elements to prevent interactions that could result in uncontrollable transformations. Purity is a myth, as we know,

related to desire of control and to fear of chaos. Mary Douglas says: “Impurity is an offense -against the order”. Thus, we evoke impurity as a part of the wish to challenge the stability of coloniality. Finally, the word “extraordinary” in the title refers to something that is out of the ordinary, uncommon, unexpected, but also something that does not fit an “order” or a specific organization. The term “ordinary” is linked to the Latin word *ordo*, which relates to the way threads are sequenced in the weaving loom. This is precisely what we have found in our research and aimed to reveal with this project: a work that inspires us to live extraordinarily, weaving life

de impureza aos olhos do moralismo, mas também por pintar personagens e relações híbridas, mistas, confusas e complexas. Puro é uma coisa unívoca, sem mistura, e é muito comum nas pinturas de Miriam encontrar figuras que mesclam qualidades masculinas e femininas, infantis e adultas, angelicais e humanas, monstruosas e banais, estelares e mundanas. São figuras híbridas que não podem ser puramente homens, mulheres, ou somente crianças ou adultas. Em suas narrativas, vemos também cenas que não são exclusivamente conservadoras nem transgressoras, mas cenas complexas que mostram as tensões criadoras de novas éticas, novas formas de vida. Referenciamos a impureza ainda para tratar do movimento de abolir a categorização. Miriam, com seu trabalho, cria uma obra que não quer ser puramente arte popular nem puramente arte erudita. Os seres no mundo existem pela singularidade de suas impurezas. Entender isso possibilita-nos pensar o mundo de outra forma, e a entender o próprio pensar como algo mais ligado à imaginação em movimento do que à razão e suas definições estáticas.

A antropóloga britânica Mary Douglas, em seu livro *Pureza e perigo* (1966), trata da ideia de pureza como fruto de um impulso de segregar os diferentes elementos do mundo para impedir interações que poderiam resultar

67

free from the imposition of pre-established sequences.

[january 2021]

em transformações incontroláveis. A pureza é um mito, como já sabemos, relacionado ao desejo de controle e ao medo do caos. Mary Douglas nos diz: “A impureza é uma ofensa contra a ordem”. Evocamos, então, a impureza como parte do desejo de desafiar a estabilidade da colonialidade. Por fim, a palavra “extraordinário” no título diz respeito àquilo que foge do ordinário, do usual, do esperado, mas também àquilo que não cabe na “ordem”, numa determinada organização. O termo “ordinário” está ligado à palavra latina *ordo*, que aponta a maneira sequencial de organizar os fios no tear. É justamente isso que encontramos ao longo da pesquisa e que esperamos ter mostrado com este projeto: um trabalho que nos inspira a viver extraordinariamente, tecendo a vida sem respeitar a imposição de arranjos sequenciais preestabelecidos.

janeiro de 2021

68

Notas [Notes]

1. Paulo Herkenhoff (org.), *Rio XXI: Vertentes contemporâneas*. Rio de Janeiro: FGV, 2019. Disponível em [Available at]: <https://conhecimento.fgv.br/sites/default/files/rio_xxi_versao_final.pdf>. Último acesso em [Last access on]: 7 jan. 2021.

2. No texto de Ana Clara Simões Lopes [pp. 120-61], há mais detalhes sobre o que encontramos ali. [Ana Clara Simões Lopes' essay [pp. 120-61] offers more details about what we found.]

3. Sobre a influência de sua infância em Trindade, Miriam comenta na Revista de Domingo do *Jornal do Brasil*, em 29 de outubro de 1967: “Trindade é uma espécie de Aparecida do Norte, em ponto menor. Uma cidade bastante mística que me influenciou muito. Também, garota que, em plena cidade, só se vê passar boi e a mesma gente, só mudando em época de festa de Igreja, tem que crescer influenciada”. [Regarding the influence of her childhood in Trindade in her work, Miriam explained in an article for newspaper *Jornal do Brasil*, from October 29, 1967: “Trindade is a sort of Aparecida do Norte on a smaller scale. It is a very mystical place that has had a huge influence on me. This was no surprise. As a young girl I lived in a town where you normally only saw oxen and the same people but that was completely transformed during the season of religious parties”.]

4. José Roberto Teixeira Leite no folder da exposição de Miriam na galeria Nono Andar em 1972, disse: “Gosto da pintura de Miriam (*sic*). É pura, espontânea, genuína. Brota límpida como água, diretamente das fontes museus, do meio interiorano em que a artista nasceu (...). São preciosos documentos de um Brasil ao mesmo tempo próximo e perdido no tempo e no espaço (...)”. [In the brochure for Miriam's exhibition at Galeria Nono Andar, in 1972, José Roberto Teixeira Leite said: “I like Miriam's painting. It is pure, spontaneous,

and genuine. It blooms as clearly as water, directly from museum sources, from the rural environment where the artist was born (...). Her paintings are precious documents of a Brazil that is simultaneously close to and lost in time and space (...)”.]

5. No release de sua exposição *Dos bois maquiados a Moraes Moreira* na Galeria de Arte Jean-Jacques em junho de 1989: “Seres humanos flutuando, sóis, luas, animais e ondas estilizadas, todos ficam ‘resguardados’ por uma nuvem branca que, para MIRIAN (*sic*), significa vida”. (Maiúsculas e sublinhado do texto original). [The press release for the exhibition *Dos Bois maquiados a Moraes Moreira* [From Made-Up Oxen to Moraes Moreira], at Galeria de Arte Jean-Jacques, in 1989, says: “Floating human beings, suns, moons, animals and stylized waves, they are all “safeguarded” by a white cloud that, for MIRIAM, means life”. (Original highlights).]

6. Incluindo, pinturas como *Noel Rosa* (1983), *Fafá de Belém* (1982), *Jhon Lemon o cantor paz do mundo. O amor de Yoko Ono e seu pavão misterioso* (1988) etc. [Including paintings such as *Noel Rosa* (1983), *Fafá de Belém* (1982), *John Lemon the Singer of World's Peace. Yoko Ono's Love and his mysterious Peacock* (1988) etc.]

7. *O popular*, Caderno 2, 29 dez. [dec.] 1983.

8. No jornal *4º Poder*, de Goiás, 04 ago. 1963, em um perfil sobre a artista, dizem: “Seu espírito insatisfeito, próprio dos legitimamente artistas, fazia com que não se sujeitasse aos horários e disciplinas exigidos nos currículos (...) Notas não a seduziam muito. (...) Como aluna do prof. Ivan Serpa, de quem é hoje assistente, tomou parte na exposição organizada pelo MAM em 1962. (...) Diretora adjunta do MAM, sra. Carmen Portinho (...) afirmou que considera Miriam Inês

69

(sic) a revelação do ano (...) No Natal do ano passado, mais uma vez foi um trabalho seu escolhido pelo MAM, quando aquela instituição resolveu fazer um presente de arte ao Governador da Guanabara [Carlos Lacerda]”. [In *4º Poder*, a newspaper from Goiás, on August 4, 1963, an article about the artist says: “Her dissatisfied spirit, typical of those who are legitimate artists, meant that she was not to be subjected to the timetable and discipline demanded by the curriculum (...) Notes fascinated her (...) As a pupil of Professor Ivan Serpa, for whom she is an assistant today, she took part in the exhibition organized by MAM in 1962. (...) MAM’s Assistant Director, Mrs. Carmen Portinho (...) stated that she sees Miriam Inês (sic) as this year’s big revelation (...) At Christmas last year, she had one of her works selected again by MAM, when the institution decided to offer a gift to the governor of Guanabara [Carlos Lacerda]”.]

9. Theon Spanudis, “Apresentação”, *Miriam – Óleos*. São Paulo: Galeria Brasileira, 1981.

10. Vale lembrar que o Louvre havia sido morada do rei da França e que, durante a revolução burguesa, tornou-se um museu aberto ao público e passou a exibir as coleções confiscadas dos reis, dos nobres, da igreja e dos emigrados, com a missão de mostrar ao povo francês e aos visitantes dos países civilizados o quanto a França era avançada culturalmente. [It is important to note that the Louvre used to be the residence of the French King and that, during the French Revolution, it became a museum open to the public to exhibit the collections confiscated from kings, noblemen, the church and emigres. The aim was to show both French people and foreign visitors from civilized countries how culturally advanced France was.]

11. “Instructions sommaire relatives aux collections ethnographiques à recueillir dans les pays civilisés set essai de classification”, *Matériaux pour l’histoire et naturelle de l’homme*, v. 5, n. 3, jan. 1888, pp. 250-59.

12. Armand Landrin, “Les Musées d’ethnographie. L’ethnographie française. 1- Musée départementaux. 2- Musée d’ethnographie du Trocadéro”, *Revue des traditions populaires*, v. 3, n. 5, maio [May] 1888, p. 244.

13. Por exemplo, o crítico Geraldo Edson de Andrade, no folder da exposição *Pintura de três artistas primitivos* na Galeria de Arte Ibeu, em 1976, diz: “Miriam Inês (sic) representa outra região. Veio de Goiás (...) aproxima-se com maior autenticidade da pintura anônima dos murais (...)”. [For instance, in the folder of the exhibition *Pintura de três artistas primitivos* [Painting by three primitives] at Galeria de Arte Ibeu, in 1976, Geraldo Edson de Andrade says: “Miriam Inês (sic) represents another region. She comes from Goiás (...) she is closer to the authenticity of the anonymous painting of murals (...)”.]

14. Em entrevista, Roberto Ruggiero nos contou que, ainda nos anos 1970, Lélia Coelho Frota, uma grande referência no estudo de arte popular no Brasil, não incluía Miriam em seus livros por não considerá-la autenticamente uma “artista popular”. [In an interview, Roberto Ruggiero told us that in the 1970s, Lélia Coelho Frota, a key reference in the study of popular art in Brazil, did not include Miriam in her books, as she did not consider her an authentic “popular artist”.]

15. Simon Gikandi, *Slavery and the Culture of Taste*. Princeton / Oxford: Princeton University Press, 2011. Disponível em [Available at]: <doi:10.2307/j.ctt7svr8>. Último acesso em [Last access on]: 8 jan. 2021.

16. Neste texto, tratamos de categorias como arte primitiva, popular e ingênua, mas são muitas as categorias naturalizadas pelo sistema da arte. Ainda que possam servir para gerar visibilidade em determinados contextos, categorias como “arte latino-americana”, “arte brasileira”, “arte negra”, “arte indígena”, “arte queer” e “arte das mulheres” servem também à criação de estereótipos que

se esforçam e se apressam em definir multiplicidades complexas e moventes por atributos simples e fixos. Sobre essa relação entre imagem, estereótipo, categorização e colonialidade, o poeta argelino Malek Alloula, em 1986, no seu *The Colonial Harem – Theory and History of Literature* (Mineápolis: University of Minnesota Press, 1986), diz: “É também seu pseudo-conhecimento da colônia. Produz estereótipos como as grandes aves marinhas que produzem guano. É o fertilizante da visão colonial”. Categorizações e estereótipos são instrumentos da violência simbólica e orientam o exercício de outras formas de violência, estruturando a distribuição desigual de valor e recursos. [In this text, we deal with categories such as primitive, popular, and naïve art; however, there are many other categories that have been naturalized by the art system. Whilst they might be useful to generate visibility in some contexts, categories such as “Latin American art”, “Brazilian art”, “Black art”, “Queer art”, “Women’s art”, also generate stereotypes that are too eager and quick to define complex and changing multiplicities using simplistic and fixed attributes. On this relationship between image, stereotype, categorization and coloniality, Algerian poet Malek Alloula, in his *The Colonial Harem – Theory and History of Literature* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), says: “It is also their pseudo-knowledge of the colony. It produces stereotypes in the manner of great seabirds producing guano”. Categories and stereotypes are instruments of symbolic violence guiding the perpetration of other forms of violence, establishing the unequal distribution of value and resources.]



A vida livre de
minha mãe,
Miriam Inez da Silva
[My Mother's
Free Life, Miriam
Inez da Silva]
Sofia Cerqueira

73

Irreverente, extravagante e libertária, mas também admiradora das tradições do interior, da vida simples e das relações familiares. Por mais contraditório que pareça, é assim que consigo descrever Miriam – a mãe e a artista. Definitivamente, com suas qualidades e defeitos, ela era dona de uma personalidade singular. Qual mãe deixaria seus filhos, com uns 6 ou 8 anos, transformarem o corredor de seu apartamento em uma obra de arte? Na verdade, eram um monte de desenhos mal traçados feitos com tinta não lavável. As paredes que davam para os quartos, durante alguns anos, conviveram com aquela decoração – que, diga-se de passagem, ela admirava. Diferentemente de muitas mulheres de sua geração, Miriam não se deixava ser enquadrada num modelo preestabelecido ou ser presa a preconceitos. No seu universo de amigos cabiam artistas, intelectuais, *marchands*, críticos, mas também donas de casas, senhorinhas até o feirante da esquina. Ah, ainda convivia com figuras livres de rótulos, como ela própria. Lembro de chegar ao edifício onde morávamos e ver um homem de cabelos longos e maquiado entrando na portaria e pensar: “deve ser lá para casa”. E era. Ela não se prendia à moda e, volta e meia, confesso, exagerava. Já foi a um *vernissage* vestida de viúva quando um amigo a retratou de noiva, e, inúmeras vezes, desenhava seus próprios modelos (podia

She was irreverent, extravagant and libertarian, but also a keen admirer of rural traditions, of the simple life and family bonds. No matter how contradictory this may seem, this is how I would describe Miriam – the mother and the artist. Her personality was undoubtedly unique, encompassing both her qualities and flaws. What kind of mother would allow her children, 6 and 8 years old at the time, to turn the apartment hall into a work of art? In fact, our hall was covered in shoddy drawings made with non-washable paint. For several years, the corridor leading to the bedrooms displayed that décor, which, incidentally, she loved. Unlike many women of her generation, Miriam did not

conform to any pre-established models, nor did she tie herself to preconceptions. Her group of friends consisted of artists, intellectuals, art dealers, and critics but also housewives, old ladies and local grocery sellers. She also mixed with people who, like herself, dispensed with labels. I remember arriving at our building and seeing a man with long hair and make-up and thinking: “he must be going to our house”. And I was right. She did not follow any fashion trends, and every now and then, I must confess, she overdid it. She once went to an exhibition opening dressed as a black-wearing widow, as her friend had portrayed her as a bride. She often designed her own clothes (a bow-

ser um terninho com gravata borboleta, uma saia estampada com uma gravura ou um vestido com uma estola de penas). Miriam não se importava em seguir padrões: nem na vida, nem na pintura.

Nascida em 1937, na então miúda cidade de Trindade, no interior de Goiás, a artista, por mais que tenha escolhido o Rio de Janeiro para viver, nunca apagou de suas lembranças e de seus trabalhos as raízes fincadas naquele local. A cidadezinha, fundada há cem anos – hoje com 130 mil habitantes –, se desenvolveu em meio à fé e à devoção. Foi naquelas terras do cerrado, às margens de um rio, que um casal de garimpeiros encontrou, em 1843, um medalhão com a imagem da Santíssima Trindade coroando a Virgem Maria, motivo que deu nome ao local. Durante a infância, Miriam frequentava a antiga Igreja Matriz de Trindade e era fascinada pela Sala dos Milagres, coalhada de ex-votos. Na atmosfera interiorana, que a cada final de junho era tomada por uma multidão de romeiros para a Festa do Divino Pai Eterno, ela cresceu cercada de casinhas simples, carros de boi, plantações, grupos de cavalgada, bandinhas de música, circos mambembes, além de ter ouvido “causos” milagrosos e mirabolantes – temas que sempre povoaram sua obra, mas não sem uma salpicada de malícia e rebeldia. Nem que fossem apenas seres alados e homens e bois cheios de blush, sombra e batom.

tie suit, a printed skirt or a feather stole dressed over a dress). Both in life and her painting, Miriam did not follow trends.

Born in 1937, in the then small town of Trindade, in the countryside of the state of Goiás, Miriam never erased her memories from her place of birth, despite later choosing to settle in Rio de Janeiro. Her works are deeply rooted in Trindade. The town, which was founded around hundred years ago and today has 130 thousands inhabitants, has a long history of faith and devotion. It was on those *cerrado* lands, on the margins of a river, that in 1843 two gold diggers found a medallion with the image of the Holy Trinity crowning the Virgin Mary. This is

why the town is called Trindade (Trinity, in Portuguese). As a child, Miriam used to attend the old Mother Church of Trindade. The Room of Miracles, replete with votive offerings, fascinated her. In that rural atmosphere, where at the end of every June the town welcomed a crowd of pilgrims to join the Festa do Divino Pai Eterno [Eternal Divine Father Celebrations], she grew up surrounded by simple dwellings, ox carts, plantations, cavalcades, music bands, and travelling circuses. She was also captivated by retellings of miracles and whimsical stories. These are themes that populate her oeuvre with her added degree of mischief and defiance. In the form of winged



Miriam era neta de um médico – João Braz, chamado de “Braz Trovão” em um de seus quadros – e de uma florista que viviam em Trindade [pp. 202, 225]; e primogênita de um farmacêutico – ex-prefeito da cidade – e uma dona de casa que se transformou em antiquária aos 50 anos. Por parte de mãe, como minha avó Banica (conhecida assim) adorava lembrar, ela era sobrinha-neta do barão de Elói Mendes, que dá nome a um município em Minas Gerais. Miriam foi a primeira artista desse universo.

Vencer a resistência familiar, numa época em que as moças “direitas” eram criadas para casar ou, no máximo, seguir ofícios convencionais, não foi fácil. Antes de cursar a Escola Goiana de Belas Artes (EGBA) por quatro anos, precisou fazer o antigo científico aliado a um curso de contabilidade, por imposição do pai. Sem a menor dileção por números, jamais trabalhou na área. Para se dedicar às talhas e pincéis foi preciso se rebelar contra os pais. Foi assim também quando encasquetou que sairia de Goiás. Embora Trindade sempre tenha se mantido viva em seu imaginário, e Miriam gostasse de Goiânia, cidade para qual se mudou na adolescência, ela era fascinada pela “ebulição” cultural do Rio. Ao chegar à capital fluminense, no princípio dos anos 1960, foi estudar no Museu de Arte Moderna (MAM Rio) com o artista Ivan Serpa, tido como o mestre dos mestres.

creatures and men and oxen covered in blush, eye shadow and lipstick.

Miriam was the granddaughter of a doctor called João Braz – who she named Braz Trovão [Thunder Braz] in one of her paintings – and a florist [pp. 202, 225]. She was the eldest daughter of a chemist – who was the former mayor of Trindade – and a housewife who became an antique dealer at the age of 50. On the maternal side, as my grandmother Banica (she was known by this nickname) loved to mention, she was the grandniece of Baron of Elói Mendes, the namesake of a municipality in the state of Minas Gerais. Miriam was the first artist born out of this environment.

It was not easy to overcome her family’s resistance, in a time when “proper ladies” were raised to get married or, at most, have a conventional job. Before attending the local fine arts school – Escola Goiana de Belas Artes (EGBA) – for four years, her father demanded that she attend a high school that offered a diploma in accounting. Numbers were never her thing, and, in the end, she never worked as an accountant. In order to dedicate herself to sculpture and painting, she had to rebel against her parents. The same happened when she decided to leave Goiás. Trindade always stayed in her imagination and the artist was also fond of Goiania,

76

Serpa era um professor rigorosíssimo e de uma sinceridade cortante. Ela costumava contar que o curso dele começava com turmas grandes, embora pouquíssimos resistissem até o final, e sobre como havia conseguido e sido elogiada. Miriam até então fazia xilogravuras, técnica à qual se dedicou até o fim da década de 1960. Naquele período, distante da família, morava num pensionato para moças e vivia de dar aulas de pintura para crianças no Tijuca Tênis Clube e na Escolinha de Arte do Brasil (EAB) – esta última uma iniciativa elogiada por educadores como Anísio Teixeira, e criada por artistas como o desenhista Augusto Rodrigues, com quem ela conviveu. Ainda nessa fase, junto com outros estudantes de arte, fez parte de um grupo de teatrinho de fantoches que se apresentava no auditório do MAM – claro, todos os bonecos eram criados pelos próprios aspirantes a pintores e gravadores [p. 152].

Embora suas pinturas, inúmeras vezes, retratem noivas – voando, ao lado de monstros quiméricos ou nos braços de seus amados –, Miriam, em sua vida pessoal, não tinha qualquer afeição a esse rito. E, para o desespero novamente da família goiana, não subiu ao altar como mandava o figurino, a exemplo de suas duas irmãs. Aos 27 anos, se uniu ao também artista plástico Humberto Cerqueira, desquitado, egresso de dois

the state capital where she moved as a teenager; however, she was fascinated by the cultural “effervescence” of Rio de Janeiro. When she arrived in Rio, at the beginning of the 1960s, she started a course at Museu de Arte Moderna (MAM Rio) taught by Ivan Serpa, who was at the time considered the master of masters.

Serpa was a rigorous and bitterly honest teacher. She used to tell us that his courses always started with many students, but only a few of them, like herself, managed to finish them. And in the end, she was actually praised by the teacher. Miriam worked with woodcut, a technique that she used until the end of the 1960s. At the time, away from her

family, Miriam lived in a boarding house for female students and made a living by giving painting lessons to children at Tijuca Tênis Clube and Escolinha de Arte do Brasil (EAB), which was an initiative launched by artists such as the illustrator Augusto Rodrigues, who she was very close with. Many educators, including Anísio Teixeira, praised the project. During this phase, she was also part of a puppet theater student group that used the MAM Theater for their presentations, and the puppets were, of course, produced by aspiring painters and engravers [p. 152].

Even though her paintings often portray brides – flying alongside chimerical monsters

77

casamentos e 22 anos mais velho que ela. De novo, para a aflição de meus avós, ela e meu pai, depois de viverem por um pequeno período em uma cobertura em Botafogo, decidiram adotar uma vida mais alternativa. Autônomos e vivendo da arte, os dois se mudaram para Iguaba Grande, na região fluminense dos Lagos, onde Humberto tinha uma bela casa de fazenda, decorada com móveis de demolição e peças garimpadas em antiquários. Na época, a cidade praiana – hoje tomada por construções de gosto duvidoso – beirava um paraíso: o casal e os dois filhos, então bebês, viviam a poucos passos de uma lagoa de água translúcida, cercada por aldeias de pescadores e águas salinas. A calmaria só era quebrada nos fins de semana, quando a casa era tomada por amigos do Rio de Janeiro. Ali, Miriam começou a trocar a xilogravura pela pintura, já em pequenos pedaços de madeira. Desde o princípio, além dos quadrados e retângulos de cedro ou eucatex que comprava em madeiras, pintava sobre qualquer superfície que achasse interessante: podia ser a parte da frente de uma gaveta, um toco de madeira ou uma peça que achasse na praia. Bem nesse breve início, por indicação de Ivan Serpa, o também artista plástico Abraham Palatnik comprou cinco de seus quadros. Nessa fase, Miriam e Humberto só iam ao Rio se fossem expor ou para a abertura de mostras de amigos.

78

or in their lovers' arms – in her personal life, Miriam had no fondness for the rite. Against her family expectations, she didn't walk down the aisle like her two sisters. At 27, she moved in with artist Humberto Cerqueira, a twice divorcé and 22 years her senior. After living for a short period in a penthouse in Botafogo, they decided to adopt a more alternative lifestyle, and, once again to the disapproval of my grandparents, the couple moved to Iguaba Grande – in the Lagos Region – to live off their art. Humberto owned a beautiful farmhouse decorated with old furniture and items collected from antique shops. At the time, the coastal town – which is today

populated by constructions of dubious taste – was a near-paradise: the couple and their two children, who were babies at the time, lived a few steps from a translucent lake, surrounded by fishing villages and salt pans. The usual tranquility was broken at the weekend, when friends visiting from Rio filled the house. It was there that Miriam began to move away from woodcuts towards painting, using small bits of wood. From the outset, she used cedar and Eucatex squares and rectangles that she bought in lumber warehouses, and she also painted on any kind of surface she found interesting, such as the front side of a drawer, a stump of wood or an item found on the

Volta e meia, quando falo da minha mãe, costumo dizer que ela tinha “cabeça de artista”. Acho que isso a define tanto com relação à forma como encarava a vida, como no que dizia respeito ao seu ofício. Para dar uma simples amostra do que digo, Miriam nunca se prendeu a tradições e hábitos comuns a qualquer mulher com filhos. Ela nunca fez, por exemplo, os tradicionais álbuns de fotos com registros dos aniversários e de cada fase dos rebentos. Em compensação, por incontáveis vezes, retratou duas crianças (um menino, meu irmão, e a menina, eu) em seus quadros [p. 216]. Também adorava perguntar o que gostaríamos de ver em suas obras. Como sempre gostei de teatro, certa vez me pôs em cima de um palco em um de seus quadros. Para meu irmão, ainda pequeno e flamenguista, passou a pintar partidas de futebol. A vida pacata no interior do estado do Rio durou pouco. Depois de sete anos juntos, Miriam e Humberto se separaram e brigaram na Justiça pela guarda dos filhos, que, depois de uma temporada com o pai, ficaram em definitivo com a mãe.

De volta ao Rio de Janeiro, a pintora reatou laços de amizade, e sua casa passou a ser frequentada por vários artistas, como Farnese de Andrade, Elza O.S., Iaponi Araújo, Antonio Maia, José Saboia, Píndaro, Wesley Duke Lee, entre tantos outros. Os encontros, por vezes, rendiam cenas cômicas, como quando Miriam

79

beach. It was at this early stage that the artist Abraham Palatnik, following a recommendation by Ivan Serpa, bought five of her paintings. During this period, Miriam and Humberto only went to Rio to exhibit or to attend the openings of friends' exhibitions.

Every so often, when I talk about my mother, I tell people she used to have “an artist's mind”. I think this defines the way she saw both life and her work. For instance, Miriam was never tied down by traditions and customs that are usually common to a mother. She never made those traditional photo albums recording birthday parties and every stage of a child's development. In turn, many of

her paintings depict two children (a boy, my brother, and a girl, myself) [p. 216]. I always enjoyed the theater so she put me on the stage in one of her paintings. For my brother, who from an early age was a staunch Flamengo supporter, she started to paint soccer games. The tranquil life in Iguaba Grande did not last long. After seven years together, Miriam and Humberto divorced. They fought for custody of the children, who spent a short period with the father, before settling permanently with the mother.

Upon her return to Rio, the painter reestablished links with old friends and her house began to be frequented by several artists, such as Farnese de Andrade, Elza



convidou o pintor e conterrâneo Antonio Poteiro para jantar em seu apartamento. Inspirada numa obra do artista que ela tinha em casa, em que se representavam vários anjos, produziu um par de asas de isopor para que Poteiro usasse. Achando graça da situação, ele passou boa parte do jantar com o acessório. Em outra ocasião, Miriam organizou uma festa temática que deu um trabalho danado para os convidados mais “caretas”: nos telefonemas aos amigos ela dizia “venha ou traga algo extravagante”. Acabou recebendo vários presentes originais.

Mesmo com toda a instabilidade da vida de artista plástica, Miriam nunca cogitou a hipótese de enveredar por outro caminho. Temendo que sua filha não conseguisse se sustentar, meu avô chegou a arranjar para ela um emprego de assessora cultural do governo de Goiás no Rio de Janeiro. Minha mãe foi ao escritório por algumas semanas para agradá-lo, mas, claro, não deu certo. Ela não queria estabilidade. Queria ser livre para fazer o que gostava. Não se importava em ver seu trabalho categorizado como *naïf*, primitivo ou qualquer outra etiqueta que quisessem pôr nele. Ela só queria pintar. A artista tinha o hábito de trabalhar diariamente em casa, de manhã e à tarde. Sua inspiração poderia vir de suas memórias, de um personagem de um livro – ela adorava ler – de um caso que via nos jornais, do

O.S., Iaponi Araújo, Antonio Maia, José Saboia, Pindaro, Wesley Duke Lee, amongst many others. These gatherings sometimes ended in comical situations, such as when Miriam invited the painter Antonio Poteiro, who was also from Goiás, to have dinner and made him a pair of polystyrene wings, inspired by one of his paintings she had at home. Poteiro amusedly wore his new accessory throughout dinner. On another occasion, Miriam organized a themed party that was a nightmare for some of her more “square” guests: when phoning to invite them for the party, she explained, “dress or bring something extravagant”. That evening, she ended up receiving a lot of original gifts.

Despite the high level of instability that surrounded her life as an artist, Miriam never considered the idea of following any different path. Fearing that his daughter would not be able to support herself, my grandfather secured her a job as cultural adviser for the government of Goiás in Rio. To please her father, my mother went to the office for a few weeks but, of course, it didn't work. She didn't want stability. She wanted to be free to do what she liked. It didn't bother her to see her work classified as naïve, primitive or any other label people wanted to stick to it. She just wanted to paint. She worked everyday at home, in the morning and in the afternoon. She

rótulo de um remédio ou de uma música que ouvia no rádio: seu companheiro constante enquanto trabalhava. Suas obras ficavam expostas na sala, sempre em torno de uma pintura de Santa Bárbara, que dizia servir de “proteção” [p. 31]. Apesar de santos e anjos serem temas recorrentes, a artista não se apegava a uma única crença: acreditava em espíritos, fenômenos paranormais e até em disco voadores.

Miriam morreu em 1996, em decorrência de um derrame. Sua extravagância, alegria, picardia e colorido permanecem vivos em suas obras.

took inspiration from memories, characters in books (she loved to read), stories she read in the newspaper, medicine bottles or songs she listened to while working – the radio was her constant companion. Her works were displayed in the living room, surrounding a painting of Saint Barbara [p. 31], who was there for “protection”, she said. Even though saints and angels were recurring themes, the artist was not attached to a single religion. She believed in spirits, paranormal phenomena and even flying saucers.

Miriam died in 1996 due to a stroke. Her extravagance, joy, mischief and colors remain alive in her work.



O camp-naïf de Miriam
[Miriam's Camp-Naïve]
 Kiki Mazzucchelli

JHON LEMON O CANTOR PAZ
 DO MUNDO. AMÔR DE YOKO
 ONO E SEU PAVÃO MISTERIOSO.



detalhe de [detail of]
Jhon Lemon o cantor paz do mundo. Amôr de Yoko Ono e seu pavão misterioso
 [Jhon Lemon the Singer of World's Peace. Love of Yoko Ono and his mysterious Peacock], 1988
 Óleo sobre madeira
 [Oil on wood]
 Coleção Sofia Cerqueira
 [Sofia Cerqueira Collection]

Em 2012, fui convidada pelo Sesc São Paulo para realizar a curadoria da 11ª Bienal Naïfs do Brasil.¹ O evento comemorava então seus vinte anos de existência, e já havia se firmado como uma das mais importantes plataformas dedicadas a essa vertente da produção artística no país. Até aquele momento, a exposição se estruturava em dois eixos: uma grande mostra que incluía todas as obras selecionadas por um júri a partir de uma chamada pública, e as salas especiais, que apresentavam obras de artistas escolhidos diretamente pelos curadores convidados. Havia, portanto, uma demarcação física clara entre o trabalho dos artistas que entravam na bienal via salão – todos esses autoidentificados como *naïfs* – e aqueles escolhidos pela curadoria, artistas populares ou contemporâneos cujas obras dialogam com tradições populares, e que já possuem reconhecimento nos circuitos institucionais e de galerias. Essa divisão criava não apenas uma certa hierarquia de valores entre consagrados e emergentes, como também duas exposições autônomas que eram experimentadas separadamente.

O convite para organizar a exposição surgiu a partir de um desejo da diretoria do Sesc São Paulo de buscar uma maior aproximação entre a arte *naïf* e a arte contemporânea. Minha

In 2012, I was invited by Sesc São Paulo to curate the 11th Biennial of Brazilian Naïve Art.¹ That year, the show – one of the main platforms dedicated to this form of art in Brazil – was celebrating its 20th anniversary. Until that edition, the Biennial was structured around two main axes: a large exhibition with works selected by a jury through an open call; and the so-called “special rooms”, featuring artworks chosen by the curators. There was, therefore, a clear physical boundary between the works selected via the salon model – all of which self-identified as *naïve* – and those chosen by the curators, produced by popular or contemporary artists

who were already known to the institutional and gallery circuits and whose works were in dialogue with popular traditions. This division created not only a hierarchy between established and emerging artists, but also two autonomous exhibitions that were experienced separately.

The invitation to curate the exhibition resulted from Sesc São Paulo's desire to bring *naïve* art and contemporary art closer. Drawing on previous editions, “Beyond the Avant-Garde” proposed a reflection on art practices that, for different reasons, do not fall into the category of high art – or modern and contemporary art. Needless to say, discussions around this

proposta, intitulada “Além da vanguarda”, tinha como objetivo iniciar uma reflexão sobre produções artísticas que, por diferentes razões, não se encaixam nas categorias da arte erudita – arte moderna e contemporânea –, tomando como ponto de partida o universo da Bienal Naifs. Obviamente, as discussões acerca desse tipo de categorização e de suas implicações no estabelecimento de uma hierarquia de valores que se reflete tanto nos espaços de circulação de cada uma dessas produções quanto no seu valor de mercado não é nenhuma novidade, tendo sido levantadas inclusive por muitos dos curadores de edições anteriores do evento em questão.

Não cabe aqui examinar a fundo esse projeto, mas vale ressaltar que essa foi a primeira edição em que as obras submetidas ao júri ocuparam o mesmo espaço que as obras trazidas pela curadoria em uma única exposição, formato esse que foi adotado como norma nas bienais subsequentes. De fato, tal abordagem curatorial permitiu não apenas que todos os trabalhos fossem apresentados dentro de uma mesma escala de valores, como também que as possíveis relações entre eruditos e populares fossem pensadas pela curadoria e experimentadas pelo público a partir das características encontradas nas próprias obras.

type of categorization and how it creates a hierarchy of art forms – something that is reflected both in the circulation of artworks and their market value – is nothing new. In fact, a number of previous curators of the Biennial of Brazilian Naive Art had already raised similar questions.

It is not my aim here to examine this project in detail; however, it is worth highlighting that this was the first edition where the works selected by the jury shared the same space with the works chosen by the curator, all displayed in a single exhibition. This format was then adopted as the norm in subsequent editions. The new curatorial approach meant that not

only were all the works presented on the same scale of value but also that potential relations between erudite and popular production were considered by the curator and experienced by the public based on the artworks themselves.

It is important to note that the profiles of artists that have taken part in the open call are not uniform: some of them are completely self-taught; whilst others have had some level of artistic training; some of them live in rural areas, whilst others live in cities with different levels of urbanization. In this sense, the idea that *naïve* artistry is something necessarily spontaneous is not always true. This is even more

86

É importante observar que o perfil dos artistas que participam da chamada aberta não é homogêneo; há aqueles que são completamente autodidatas, os que têm algum tipo de instrução artística, os que vivem em zonas rurais ou em cidades com diferentes graus de urbanização. Ou seja, a ideia de que o artista *naïf* é necessariamente espontâneo nem sempre é verdadeira. Isso se torna ainda mais evidente quando observamos a recorrência de certos gêneros, temas e estilos ao longo das diferentes edições da Bienal, o que sugere a existência de um vocabulário consagrado dentro desse circuito. O mesmo, a propósito, pode ser dito com relação ao circuito da arte contemporânea; mas salvo raras exceções, os artistas *naïf* geralmente não possuem representação por galerias comerciais e seus preços correspondem a uma pequena fração dos preços praticados no mercado de arte moderna e contemporânea.

Menciono a Bienal Naifs do Brasil porque foi ali que tive a oportunidade de trabalhar, pela primeira vez, em uma exposição que contemplava essa produção, além de colocar em prática algumas reflexões sobre os supostos limites entre arte popular e contemporânea. Alguns anos antes, eu tinha começado a pesquisar a obra de Lina Bo Bardi, mais precisamente sob o ângulo de sua relação com a arte popular, e de como sua

evident when we note the recurrence of certain genres, themes and styles in the different editions of the Biennial, suggesting the existence of a well-established vocabulary. The same could be said in relation to contemporary art; however, with few exceptions, commercial galleries rarely represent *naïve* artists, and their prices correspond to a small fraction of figures typically practiced in the modern and contemporary art markets.

The Biennial of Brazilian Naive Art is mentioned here because it was my first opportunity to work on an exhibition that specifically contemplated this production,

and where I was able to put into practice some reflections on the perceived boundaries between popular (folk) and contemporary art. A few years before, I had started to research the work of Lina Bo Bardi, more precisely, her relationship with popular art (*arte popular*) and how the time she spent working in Salvador influenced her thoughts on a process of industrialization based on popular foundations and her concept of “poor architecture”. In 2012, in Brazil, the interest in popular art amongst contemporary art researchers was very scarce and, with a few exceptions, the debate was nonexistent.

87

estadia e atuação em Salvador influenciaram seu pensamento sobre uma possível industrialização a partir de bases populares e sobre o que seria uma “arquitetura pobre”. Em 2012, no Brasil, havia pouquíssimo interesse entre os pesquisadores de arte contemporânea pela arte popular e, salvo raras exceções, o debate era inexistente. Mas, no ano seguinte, a celebrada 55ª Bienal de Veneza, que emprestou o título “The Encyclopedic Palace” [O palácio enciclopédico] da obra homônima do artista autodidata ítalo-estadunidense Marino Auriti, trouxe a discussão dos limites – e limitações – das categorias artísticas para o centro do projeto curatorial de Massimiliano Gioni. Um dos principais gestos do curador foi incluir a produção de artistas considerados *outsider*, *folk*, autodidatas ou visionários, bem como objetos não artísticos, junto à arte contemporânea. A presença significativa de peças como o *Livro vermelho* de Jung, as bandeiras de vudu haitianas, os ex-votos italianos, a coleção de minerais de Roger Callois e de obras de artistas ligados ao ocultismo e ao esoterismo, ou de internos de instituições psiquiátricas como Hilma af Klint, Aleister Crowley, Artur Bispo do Rosário e Xul Solar foi um marco significativo nos debates acerca da expansão dos cânones da arte do século XX que ganharam impulso no novo milênio. A junção

88

However, in the following year, the celebrated 55th Venice Biennale, which borrowed its title *The Encyclopedic Palace* from a work by Marino Auriti – an Italian-American self-taught artist – brought the discussion about the limits and the limitations of art categories to the core of Massimiliano Gioni’s curatorial project. One of the main curatorial gestures was to include the practice of artists classified as outsider, folk, self-taught or visionary, as well as non-artistic objects alongside contemporary art. The presence of items such as Jung’s *The Red Book*, Haitian voodoo flags, Italian votive offerings, Roger Callois’ mineral collection and works by

artists linked to the occult and the esoteric, as well as works by psychiatric inpatients such as Hilma af Klint, Aleister Crowley, Artur Bispo do Rosário and Xul Solar, became a benchmark in the debate around the expansion of 20th century art canons that gained momentum in the new millennium. The grouping of these works together brought this discussion into the context of one of the most influential art exhibitions in the contemporary circuit.

This brief digression before I turn to the subject – the work of Miriam Inez da Silva – is as an attempt to situate her practice, albeit loosely, within some of the current discussions in the field.

dessas obras trouxe a discussão para o contexto de uma das exposições mais influentes do circuito contemporâneo.

89

Faço essa breve digressão antes de me voltar para o assunto – a obra de Miriam Inez da Silva –, para tentar situá-la, ainda que aproximadamente, dentro de algumas das discussões do presente. Até o momento da encomenda deste texto, eu desconhecía o trabalho de Miriam. Tive acesso às imagens das obras exibidas na mostra organizada por Bernardo Mosqueira e Ana Clara Simões Lopes, a algum material bibliográfico sobre a artista e a uma biografia bastante reduzida; limitações essas que foram úteis no sentido de manter o foco naquilo que encontrei nas próprias obras. Nascida no interior de Goiás, Miriam cursou a Escola Goiana de Belas Artes antes de se mudar para o Rio de Janeiro, onde, entre outros, foi aluna de Ivan Serpa. Iniciou sua carreira na década de 1960 como gravadora, técnica com a qual obteve certo reconhecimento, tendo participado das bienais de São Paulo e da Bahia.

As xilogravuras do início de sua carreira pareciam denotar um esforço na direção de pertencer a uma arte de vanguarda, sendo que muitos críticos enxergavam nos traços expressionistas e na predominância da cor negra certa afiliação a Goeldi [p. 90]. Quando se volta para a pintura, no início da década de

Before I was commissioned to write this text, Miriam’s work was unknown to me. I had access to reproductions of the works that feature in the exhibition curated by Bernardo Mosqueira and Ana Clara Simões Lopes, as well as some bibliographical material and limited biographical information. These limitations were useful in the sense of keeping my focus on the works themselves. Born in the countryside of Goiás, Miriam attended the local fine arts school – Escola Goiana de Belas Artes – before moving to Rio de Janeiro, where she was taught by Ivan Serpa, amongst others. In the 1960s, she started her career as an engraver, a technique in which she obtained

some early recognition, having taken part both in the São Paulo and Bahia biennials.

The woodcuts from her early career suggest an effort towards making work that fitted into the avant-garde vocabulary of that time and place. Some art critics saw a certain affiliation with Goeldi in her expressionist traces and the nocturne character of her prints [p. 90]. When she began to paint, at the beginning of the 1960s, Miriam worked directly on wood, which was previously used as a matrix for her engravings. The centrality of this material in the making of her paintings is one of the few links with her previous practice, as her style suffered a notable transformation

1960, Miriam toma a madeira antes utilizada na matriz das gravuras como suporte. A centralidade desse material na feitura das pinturas seria um dos únicos pontos em comum com a produção anterior, já que seu estilo sofre uma transformação notável no processo de transposição para esse outro meio. A figuração simplificada, o colorido vibrante, a escolha de temas e narrativas populares ou cotidianas aproximam a pintura de Miriam de uma estética *naïf* e, no entanto, mesmo os poucos dados biográficos disponíveis sobre a artista logo desmentem qualquer tipo de autenticidade nesse sentido.

Ainda no início dos anos 1980,² o crítico Frederico Moraes já sinalizava o alinhamento equivocado da obra de Miriam à uma produção *naïf*:

“Na sua aparente simplicidade e descontração, a pintura de Miriam (*sic*) é no entanto bastante elaborada, tanto no seu aspecto artesanal e na escolha dos temas, de origem popular, quanto na forma. Com efeito, Miriam, que foi aluna de Ivan Serpa e começou sua carreira artística pela xilogravura, não é ingênua. Isto é, ela conhece a história da arte, sabe compor um quadro mesmo quando escolhe prosaicos suportes de madeira, e revela sabedoria no desenho e na cor.”

in the process of transposing to another medium. The simplified figuration, the vibrant colors, the choice of popular or everyday themes and narratives brought Miriam's painting closer to a *naïve* aesthetic. However, even the few biographical details available about the artist quickly refute the authenticity of this categorization.

As early as the beginning of the 1980s,² art critic Frederico Moraes pointed to the mistake of aligning Miriam's work to *naïve art*:

“In its apparent simplicity and informality, Miriam's painting is, however, very elaborate, both in terms of its artisanal aspect and her choice of popular

themes and in terms of form. In fact, Miriam, who was a pupil of Ivan Serpa and began her artistic career with woodcuts, is not *naïve*. She knows art history, and she knows how to compose a painting even when she chooses prosaic materials such as wood, and she reveals wisdom in drawing and color.”

Miriam was born into a middle class family and received her formal art training in Goiania, complemented by free courses taught by renowned artists in Rio de Janeiro. It is very likely that she maintained regular exchanges with artists working in the contemporary milieu. She was, therefore, a *faux-naïf*, that

detalhe de [detail of]
Título desconhecido, s.d.
[Unknown title, undated]
Xilogravura sobre papel
[Woodcut on paper]
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]

detalhe de [detail of]
Título desconhecido
[Unknown title], 1964
Xilogravura sobre papel
[Woodcut on paper]
Ed. 2/10
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



Sabemos que Miriam nasceu em uma família de classe média, que teve uma educação artística formal em Goiânia complementada por cursos livres ministrados por artistas reconhecidos no Rio de Janeiro, e que é bem provável que mantivesse uma interlocução regular com artistas atuantes no meio contemporâneo. Foi, portanto, uma *faux-naïf*, ou seja, apropriou-se intencionalmente de um código visual e de uma temática populares apesar de sua origem burguesa e de sua formação acadêmica. Ainda assim, em vida, participou de diversas exposições dedicadas exclusivamente à produção popular, talvez por ter encontrado uma maior aceitação de seu trabalho nesse circuito. Pelo que pude apreender através do material bibliográfico disponível, nunca se manifestou contra tal categorização. Logo, se é certo que podemos partir do princípio de que Miriam não era uma artista *naïf*, devemos então nos perguntar quais as razões que a levaram a adotar um *estilo naïf*, e qual o significado da apropriação dessa estética dentro de sua obra.

Em um primeiro momento, o que chama atenção no trabalho de Miriam é a proximidade formal com as pinturas votivas. Foi na Sala de Milagres da Igreja Matriz de Trindade, sua cidade natal, que a artista conviveu com os inúmeros exemplares dessas pinturas oferecidas pelos

is, she deliberately appropriated a popular visual code and its themes in spite of her bourgeois background and her academic training. In life, she participated in several exhibitions exclusively dedicated to popular practices, perhaps because that was where she found greater acceptance in the art circuit. According to the available bibliographical material, she never refuted this classification. Consequently, if it seems evident that Miriam was not a *naïve* artist, we should then ask ourselves what her reasons were for adopting a *naïve* style, and the meaning of this aesthetic appropriation in her work.

At first sight, the striking aspect of Miriam's work is its formal

closeness to votive paintings. It was in the room of miracles of the Mother Church of Trindade, in her town of birth, that the artist experienced the many examples of votive paintings offered by worshippers to their saints of devotion to thank them for fulfilling a request. Religious themes are recurrent in her painting, replete with numerous images of the Blessed Mother, Jesus, angels, saints, as well as a series that depicts the deadly sins [p. 173]. One of her earlier paintings, from 1969, is the image of St. Michael the Archangel wielding a spear in his right hand and, in his left hand, displaying a scale holding two small heads (souls). According to pictorial tradition, the Archangel is

fiéis a seus santos de devoção em agradecimento à realização de uma promessa. Além disso, os temas religiosos são uma constante em sua pintura, na qual abundam incontáveis imagens de Nossa Senhora, Jesus, anjos, santos e santas, bem como uma série que retrata os pecados capitais [p. 173]. Uma de suas primeiras pinturas, de 1969, é justamente uma imagem de São Miguel Arcanjo empunhando a lança na mão direita, e a balança em cujos pratos repousam duas pequenas cabeças (almas) na mão esquerda. Segundo a tradição pictórica, o Arcanjo é representado derrotando o demônio. Aqui, ele triunfa sobre uma serpente de sete cabeças, a Hidra de Lerna, o que mescla a iconografia do cristianismo à da mitologia grega. Outros personagens de mitologias pagãs aparecerão regularmente nas pinturas de Miriam, o que sugere um interesse mais amplo por temas ligados à espiritualidade em geral, e não particularmente à fé católica [p. 94].

Do ponto de vista da composição, a pintura de São Miguel Arcanjo já apresenta alguns elementos que, nos anos seguintes, passarão por um processo de refinamento formal para dar origem ao estilo característico daquilo que podemos considerar as obras de sua maturidade. A imagem do santo, por exemplo, é representada contra um fundo branco que envolve a cena

usually represented overpowering the devil. Here, he triumphs over a seven-headed serpent, the Lernaean Hydra, mixing Christian iconography with Greek mythology. Other characters from pagan mythologies appear regularly in Miriam's paintings, suggesting a broader interest in themes linked to spirituality in general, as opposed to Catholicism, in particular [p. 94].

As far as composition is concerned, the painting of St. Michael the Archangel already shows some elements that, in later years, would go through a process of formal refinement to create the style that is typical of her mature work. For instance, the image of the

saint is represented on a white background that envelops the main scene and follows the domed outline of the top of the painting. This marked separation between scene and frame becomes intensified over the years, resulting in compositions that are organized, on the one hand, in large areas of white background where colorful figures are portrayed and, on the other hand, through the incorporation of orthogonal or geometrical frames that are painted directly onto the wooden surface using dark colors.

In an essay about Miriam's work,³ Miguel Chaia outlines the tension created by the simultaneity of figurative and

principal e que acompanha o contorno da parte superior da figura com formas abauladas. Essa separação demarcada entre cena que ocupa o centro da tela e seu enquadramento irá se intensificar cada vez mais ao longo dos anos, resultando em composições organizadas, por um lado, em grandes áreas de fundo branco sobre o qual as figuras coloridas são retratadas e, por outro, pela incorporação de molduras ortogonais ou geométricas pintadas em cores escuras diretamente sobre a superfície do quadro.

Em ensaio sobre a obra de Miriam,³ Miguel Chaia destaca a tensão criada pela simultaneidade dos registros figurativo e geométrico em um mesmo plano pictórico como uma de suas principais características. Segundo ele,

“nas pinturas de Miriam (*sic*), esse conflito não se resolve, mas torna-se um elemento fundamental para compreender a particularidade e a sofisticação estética de seus trabalhos.”

Tal sofisticação estética encontra paralelos na obra de ninguém menos que seu ex-professor Ivan Serpa, que em meados da década de 1960 produziu uma série de pinturas em que há um embate similar entre geometria e figuração num mesmo plano pictórico. Embora seja bastante

geometric features in the same pictorial plane as one of the main attributes of the artist's work. According to him,

“In Miriam's paintings this conflict is not resolved but constitutes a key element to understand the particularity and aesthetic sophistication of her works.”

Such aesthetic sophistication finds parallels in the work of her former teacher Ivan Serpa, who in the mid-1960s produced a series of paintings in which there is a similar clash between geometry and figuration in the pictorial plane. Even though it is highly plausible that Miriam

had contact with these works by Serpa, it does not mean that they had a direct impact on the way her compositions developed in the 1970s. However, considering that her professional life was consolidated in the cosmopolitan artistic milieu of Rio de Janeiro, it would not be illogical to conclude that she was aware of the debates around contemporary art and indeed probably followed the practice of her peers. Therefore, more than simple adornments complementing the main scene, the geometry of her painted frames seems to reveal an intention that is most likely rooted in the erudite tradition of 20th century Western art.

Título desconhecido
[Unknown title], 1974
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
35 x 26,7 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



possível que Miriam tenha visto as obras de Serpa, não significa que tenham tido um impacto direto na forma como suas composições se desenvolveram ao longo da década de 1970. Porém, considerando que sua vida profissional se consolidou no ambiente artístico cosmopolita do Rio de Janeiro, não seria um despropósito concluir que ela estava ciente das discussões de seu meio, e que provavelmente acompanhava a produção de seus pares. Assim, mais do que adornos de uma cena principal, a geometria das molduras pintadas parece revelar uma intenção por parte da artista, que tem suas raízes na tradição erudita da arte ocidental do século XX.

No que diz respeito à construção das figuras, Frederico Morais observa, no mesmo artigo citado anteriormente, como é possível identificar a influência de artistas modernos em alguns aspectos pontuais da obra:

“Ela conhece bem, por exemplo, a pintura de Fernand Léger, pois como esse artista sabe criar volumes na bidimensionalidade do suporte; conhece Chagall, na medida em que deixa seus personagens flutuarem no espaço do quadro, como se esses fugissem à gravidade da terra; leveza, entretanto, que contrasta com a solidez gorda e satisfeita de seus bois, árvores e gentes. Há algo de Tarsila em sua

With regards to the construction of her figures, Frederico Morais notes, in the above-mentioned article, that it is possible to identify the influence of modern art in some specific aspects of her work:

“She knows, for instance, the painting of Fernand Léger, as, like him, she understands how to create volume in the two-dimensionality of her medium; she knows Chagall, insofar as she leaves her characters to float in the space of the painting, as if they were escaping earth’s gravity; a sort of lightness, however, that contrasts with the fat and fulfilled solidity of her oxen,

trees and people. There is something of Tarsila do Amaral in her painting, an air that is at the same time rural (*caipira*) and erudite, something that is typical of the muse of Brazilian modernism.”

Indeed, upon close observation we can recognize all these references in her works. However, whilst these modern artists aligned these aspects to radical formal innovations, Miriam opted to stick to a formal vocabulary that is intimately linked to popular tradition. Whilst most of her paintings capture the spectator because they bring a sense of iconographical and thematic familiarity, the works

96

pintura, aquele ar ao mesmo tempo caipira e erudito da musa do Modernismo brasileiro.”

97

De fato, podemos reconhecer todas essas referências numa observação atenta das obras, mas enquanto seus pares modernos aliaram esses aspectos à inovações formais radicais, Miriam optou por ater-se a um vocabulário de formas intimamente ligado à tradição popular. Enquanto seus trabalhos capturam o espectador por evocarem uma sensação de familiaridade com sua iconografia e temáticas reconhecíveis, os vanguardistas modernos muitas vezes causavam surpresa, choque ou repulsa por sua abordagem não convencional de diferentes formas e temas.

Em sua extensa biografia de Andy Warhol, Blake Gopnik observa como o artista iniciou sua carreira, nos anos 1950, ao produzir ilustrações comerciais caracterizadas por seu aspecto ingênuo e marcadamente *camp*. Mais tarde, quando começou a ganhar reconhecimento como um dos grandes expoentes da Pop Art, construiu uma imagem pública que Gopnik chama de *naïf pop*: “Eu só pinto coisas que sempre achei bonitas, coisas que você usa todos os dias e sobre as quais nunca pensa. Estou trabalhando com sopas e tenho feito pinturas de dinheiro. Só faço isso porque gosto”,⁴ ele declarou em um artigo da revista *Time*, em 1962. As declarações

produced by modern avant-gardists often caused surprise, scandal or repulsion due to their non-conventional approach in terms of how they approached both form and subject matter.

In his extensive biography of Andy Warhol, Blake Gopnik notes that the artist began his career in the 1950s by producing commercial illustrations that were typically *naïve* and markedly *camp*. Later, when he gained recognition as one of the greatest exponents of Pop Art, Warhol built a public image that Gopnik calls *naïf pop*: “I just paint things I always thought were beautiful, things you use every day and never think about”,⁴ he declared in an article for *Time* magazine

in 1962. Miriam’s statements to the Brazilian press are notably similar: “I like simple, joyful, popular, fun things. I’m a people’s artist. I don’t know how to see life beyond these dimensions”. However, we cannot of course compare the rupture represented by Warhol’s work with Miriam’s output. Nonetheless, it is interesting to note how both adopted a *naïve* public persona that does not correspond to their academic training. More than that, this parallel can open up Miriam’s oeuvre to potentially fruitful interpretations through a pop lens: not the pop of post-war North American consumer society, nor the politicized pop art that emerged in Rio

de Miriam aos jornalistas brasileiros possuem um tom notavelmente similar: “Gosto de coisas simples, alegres, populares, divertidas. Sou uma artista do povo. Não sei ver a vida além dessas dimensões”. Não cabe comparar, obviamente, a ruptura representada pela obra de Warhol com a produção de Miriam, mas é interessante apontar como ambos adotam uma persona pública ingênua que não corresponde às suas respectivas formações acadêmicas. Mais do que isso, esse paralelo pode abrir uma via de interpretação potencialmente frutífera do trabalho de Miriam sob a chave do pop: não o pop da sociedade de consumo estadunidense do pós-guerra, tampouco as manifestações politizadas da arte pop que surgiram no eixo Rio-São Paulo na década de 1960, mas o “pop” da cultura visual de um país largamente rural. Se dentre as muitas imagens que habitam as pinturas de Miriam estão as santas, as festas populares, os casamentos, as cenas de bares e casas noturnas, as brincadeiras infantis, entre outras, talvez seja apenas porque fazem parte do cotidiano e do imaginário de uma classe média urbana ainda largamente provinciana e conservadora num Brasil pré-globalizado.

Em suas pinturas, Miriam reproduz a cultura visual presente no cotidiano dessa classe média provinciana, mas o modo como o faz mostra

and São Paulo in 1960s, but the “pop” of the visual culture of a largely rural country. If the many images that inhabit Miriam’s paintings include saints, popular celebrations, weddings, scenes in bars and nightclubs, and children’s games, amongst others, perhaps this is because they constitute the everyday imagery of an urban middle class that was still largely provincial and conservative in a pre-globalized Brazil.

In her paintings, Miriam reproduces the visual culture present in the everyday life of the provincial middle classes; however, her approach is characterized by small detours and clashes with the dominant

conventions of this environment. Going back to Blake Gopnik’s commentary on Warhol’s early work, I suggest that there is another aspect highlighted by the author that is even more relevant when thinking about Miriam’s work: its camp sensitivity. According to Susan Sontag,

“the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration. And Camp is esoteric – something of a private code, a badge of identity even, among small urban cliques”.⁵

In Miriam’s work, camp emerges in the sense of the dramatization that engulfs her paintings; from the overall composition to her

pequenos desvios e quebras com relação às convenções dominantes desse meio. Retomando o comentário de Blake Gopnik sobre a obra prematura de Warhol, sugiro que há um outro aspecto apontado pelo autor ainda mais relevante para pensarmos o trabalho de Miriam: a sensibilidade *camp*. Segundo Susan Sontag,

“a essência do *camp* é o amor pelo não natural: ao artifício e ao exagero. E o *camp* é esotérico – algo como um código privado, até mesmo um crachá de identidade entre pequenos cliques urbanos”.⁵

O *camp*, em Miriam, emerge do sentido de teatralidade que atravessa suas pinturas, desde a composição como um todo até a escolha de certos temas e a maneira como representa as figuras. As molduras pintadas diretamente sobre a superfície pictórica, bem como as cortinas e formas abauladas que muitas vezes envolvem os personagens, delimitam um espaço que circunscreve aquilo que deve ser observado, estabelecendo uma dinâmica entre espetáculo e espectador. A ação que se desenrola em suas telas não seria, portanto, apenas o registro de algo observado no cotidiano, mas sua reencenação. Outra característica singular dessas pinturas é o modo como a artista

chosen themes and the way she represents the figures. The frames that are directly painted onto the pictorial surface, as well as the curtains and domed forms that often envelop her characters, delimit a space that circumscribes what the viewer should look at, establishing a clear dynamic between spectacle and spectator. The action that unfolds within the canvas is not only the representation of something observed in everyday life, but also its reenactment. Another singular feature is the way the artist represents the faces of her characters covered in heavy make-up. Saints, singers, book characters, and sailors all appear with pinkish

cheeks, bright red lips and blue eye shadow. More than androgyny, this exaggeration evokes cross-dressing, further reinforcing the sense of the artificiality of her scenes.

Miriam’s work features an abundance of female figures that are often portrayed next to a man, in wedding or engagement scenes. Others are well known book characters, such as Gabriela, Tereza Batista and the Lady with the Camellias, or historic personalities such as Lady Godiva [p. 225]. In both cases, these allegories of an idea of feminine subjectivity are built on social conventions or narratives, where woman’s identity, in its tragic or heroic

representa os rostos de seus personagens cobertos por uma maquiagem pesada. Sejam santos, cantoras, personagens literários, marinheiros, todos se apresentam com as bochechas rosadas, os lábios de um vermelho brilhante, o sombreado azulado nas pálpebras. Mais do que a androginia, esse exagero na pintura dos rostos evoca o travestismo, reforçando ainda mais o sentido de artificialidade de suas cenas.

Encontramos, nas obras de Miriam, uma abundância de figuras femininas retratadas muitas vezes ao lado de um homem em cenas de casamento e noivado. Outras, são personagens célebres da literatura, como Gabriela, Tereza Batista e a Dama das Camélias, ou personalidades históricas, como Lady Godiva [p. 225]. Em ambos os casos, são figuras quase alegóricas de uma ideia de subjetividade feminina construída a partir de convenções ou narrativas que se firmaram no imaginário social, de modo que a identidade da mulher, em sua versão trágica ou heroica, é pautada sobretudo por seu sexo e, em última instância, sua sexualidade. Mais do que um questionamento a respeito dessa construção de um feminino que corresponde à projeção de um olhar masculino, a pintura de Miriam parece buscar um sentido de celebração da sexualidade feminina, numa espécie de microsubversão do moralismo vigente na classe

version, is defined, above all, by her sex, and ultimately, by her sexuality. More than questioning this female construct that corresponds to the projection of a male gaze, Miriam's paintings seem to seek the celebration of female sexuality, in a micro-subversion of the moralism that prevailed in her provincial middle class environment, where any expression of female desire is typically repudiated.

In one of her paintings of a dance ball, the space is horizontally divided into three sections: at the top, there are two uniformed band musicians; in the center, a sexy singer, whose thigh we can see through a gap in her red dress, is represented

horizontally; in the bottom part of the canvas, a couple dances. This unusual division of the canvas into three clearly marked sections to represent the different characters in the same scene evokes the layout of comics; however, the action in each section unfolds simultaneously. The choice of representing the singer across the middle of the composition reinforces her latent eroticism, as if she was ready for sex. Another circular painting depicts a semi-naked longhaired woman who, with her back turned to the spectator, collects sap from a tree in the center of the picture [p. 223]. The image, which includes a slogan at the top,



Título desconhecido
[Unknown title], 1981
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
50,5 x 35,4 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]

média provinciana que repudia a manifestação do desejo sexual na mulher. 102

Em uma de suas pinturas de bailes, o espaço é dividido horizontalmente em três blocos: na parte superior, dois músicos em uniformes de banda; no centro, uma cantora sensual cuja coxa se projeta pela fenda do vestido vermelho é representada na horizontal; na faixa inferior, um casal dança [p. 101]. Essa divisão inusitada do espaço da tela em três blocos claramente demarcados para representar os diferentes personagens de uma mesma cena lembra o *layout* das histórias em quadrinhos, mas aqui as ações de cada bloco se desenrolam simultaneamente. A escolha por representar a cantora deitada no centro da composição amplia o erotismo latente da personagem, como se já estivesse pronta para o sexo. Outra pintura, realizada sobre um suporte circular, retrata uma mulher seminua, de cabelos longos, que, com as costas voltadas para o espectador, recolhe a seiva de uma árvore no centro da composição [p. 223]. A imagem, que inclui um *slogan* na parte superior, foi provavelmente reproduzida a partir de um anúncio ou de um rótulo de produto para cabelos, em mais um aceno em direção a uma sensibilidade pop. A apropriação desse imaginário da cultura pop é ainda mais evidente na série realizada nos anos 1980 em que Miriam

was probably reproduced from a hair product advertisement or label, in another nod to a pop sensitivity. The appropriation of the imagery of pop culture is even more evident in a series from the 1980s where Miriam depicts her Brazilian Popular Music idols, including Raul Seixas, Rita Lee and the ultra-camp group Secos e Molhados [p. 240].

Commenting on Miriam's work, poet and collector Theon Spanudis highlights

“(the) vitality (that) erupts in multiple facets. A luminosity of life and joy, often with irony and sassiness, bursts out of her creations. Even though she has often painted the

expulsion of Adam and Eve from paradise, her world is replete with paradisiac happiness and innocence. Plants, creatures and animals understand each other as if prior to the original sin and the fall of man.”⁶

There is, undoubtedly a strong element of hedonism that crosses the entire work of Miriam; the celebration of music, dance and sex are recurring themes, approached with happiness, humor and pleasure – all from the point of view of a woman artist. At the same time, there is also a sense of claustrophobia, as everything happens within a reduced space limited by the painting's small scale.

retrata seus ídolos da música popular brasileira; entre eles Raul Seixas, Rita Lee e o *ultracamp* Secos e Molhados [p. 240]. 103

Em comentário sobre a obra de Miriam, o poeta e colecionador Theon Spanudis enfatiza:

“(a) vitalidade (que) eclode em inúmeras facetas. A luminosidade do vivo e da alegria, muitas vezes com ironia e malícia lúdica, transbordam em suas criações. Embora ela tenha várias vezes pintado a expulsão de Adão e Eva do Paraíso, seu mundo é repleto de felicidade e inocência paradisiacas. Plantas, seres e animais se entendem mutuamente como antes do pecado original e da queda do homem.”⁶

Há, sem dúvida, um forte elemento de hedonismo que atravessa todo o trabalho de Miriam; a celebração da música, da dança, do sexo são temas recorrentes, abordados pelo viés da alegria, do humor e do prazer – isso tudo a partir do ponto de vista de uma artista mulher. Ao mesmo tempo, há também uma sensação de claustrofobia, já que tudo acontece dentro de um espaço reduzido devido a escala diminuta das pinturas. Além disso, as figuras estão invariavelmente circunscritas à ordem geométrica das molduras que delimitam e organizam o que se desenrola no espaço pictórico, o que parece

Furthermore, the paintings are invariably circumscribed by the geometry of the frame that restricts and organizes the action taking place in the pictorial space. This might suggest that the freedom found in the figures is a contained or parochial freedom, something that is only allowed to be expressed in restricted spaces and does not aspire to break with dominant values and standards.

Perhaps this is precisely why a large portion of Miriam's practice deals with the fantastical, creating worlds and situations that transcend the everyday of earthly reality and its limitations. In these paintings, sailors and couples float above seas and

mountains, often riding gigantic birds. Cowboys fly over strange anthropomorphic herds. Mermaids appear as mothers and lovers [p. 251]. These worlds can be seen as a possibility to escape the codes and rules of the petty bourgeois sociability of her environment. Ultimately, the significance of Miriam's work lies in her ability to create highly ambiguous paintings that stem from a constant clash between conformity and nonconformity, merging the *naïve* aesthetic with the strategies of pop art, as well as petty bourgeois themes with a camp sensibility, bringing the familiar and the ordinary closer to the strange and the extraordinary.

sugerir que essa liberdade encontrada nas figuras seja uma liberdade contida ou paroquial, que se permite exprimir apenas em determinados espaços e, sem grandes pretensões de romper completamente com os padrões vigentes.

Talvez seja por isso mesmo que uma parte significativa da produção de Miriam trate de temas ligados ao fantástico, criando mundos e situações que transcendem o cotidiano da realidade terrena e suas limitações. Nessas pinturas, marinheiros e casais flutuam sobre mares e montanhas, às vezes montados em pássaros gigantes; vaqueiros sobrevoam um estranho gado de feições antropomórficas; sereias aparecem como mães e amantes [p. 251]. Seria possível, portanto, enxergar esses mundos como manifestações de uma possibilidade de fuga dos códigos e das regras da sociabilidade pequeno-burguesa de seu meio de origem. Eu diria que o interesse da obra de Miriam se dá, em última instância, em sua capacidade de criar uma pintura altamente ambígua, que resulta do embate constante entre conformidade e inconformidade, juntando a estética *naïf* à estratégias da Pop Art e os temas pequeno-burgueses à uma sensibilidade *camp*, aproximando, assim, o familiar e o ordinário do estranho e do extraordinário.

104

Notas [Notes]

105

1. Informações sobre o evento disponíveis em [Informations about the event available at]: <<https://edicoesnaifs.sescsp.org.br/2012/Default.html>>. Último acesso em [Last access on]: 17 jan. 2021.
2. Frederico Morais, “Mirian, sabedoria na cor e no desenho”. Rio de Janeiro, *O Globo*, 08 dez. 1983.
3. Miguel Chaia, “Mirian: para além da pintura figurativa”. In: Vilma Eid (org.), *Arte popular brasileira: olhares contemporâneos*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
4. Blake Gopnik, *Warhol*. Nova York / Londres: Harper Collins / Allen Lane, 2020, p. 251.
5. Susan Sontag, “Notes on camp”. *Against Interpretation*. Londres: Penguin Classics, 2004. Publicado originalmente em 1961. [Originally published in 1961.]
6. Frederico Morais, “Coluna de artes plásticas”. Rio de Janeiro, *O Globo*, 20 nov. 1983.



Miriam Inez:
Zonas insubmissas
[Miriam Inez:
Insubordinate Zones]
Marcelo Campos

detalhe de [detail of]
Título desconhecido
[Unknown title], 1982
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Cleusa Garfinkel
[Cleusa Garfinkel Collection]

A vasta produção pictórica de Miriam Inez da Silva parece nos convidar a habitar certo interregno, entre mundos corriqueiros e oníricos, com imagens inventadas ou advindas dos meios de comunicação, em que seres alados convivem com as mais tradicionais instituições sociais, por exemplo, o casamento. A arte de Miriam Inez lida, em grande parte, com personagens e inscrições. Encontros em um banco de praça, brincadeiras infantis, casais sobre animais alados, sereias, cenas circenses, homens, mulheres e animais encenam os mais variados encontros, convivendo em situações sobre fundos chapados em cor branca. Nas bordas das pinturas sobre madeira, tal qual ex-votos, inventam-se cores, como nas lições ortogonais de Mondrian, que ornamentam e emolduram o assunto, ao mesmo tempo em que sublinham, destacam e enquadram o que está sendo apresentado. A arte de Miriam ocupa certo limiar entre fantasia e banalidade, traz algo não somente imaginado, uma vez que ao lermos dados biográficos da artista, esse algo surge tendo sido muitas vezes vivido por ela e seus amigos: um modo de agir na vida e de acreditar na possibilidade de subversão às normativas convencionais. Fazer do sonho e da fantasia coadunações ao dia a dia torna-se uma tarefa mais do que urgente, pois em mundos oníricos residem ancestralidades,

The vast pictorial production of Miriam Inez da Silva invites us to experience an interlude between mundane and dreamlike worlds, with images that are either invented or taken from the media, in which winged beings appear next to representations of traditional social institutions, such as marriage. The art of Miriam Inez mostly deals with characters and inscriptions. Meetings on a park bench, children's games, couples riding winged animals, mermaids, circus scenes, men, women and animals enacting a plethora of encounters are brought together on solid white backgrounds. On the edges of her paintings on wood, that appear like votive

offerings, colors emerge evoking Mondrian's orthogonal forms that adorn and frame the subject whilst underlining, highlighting and framing what is being presented. Miriam's art sits on the threshold between fantasy and the everyday. And this is not exclusive to her imagination. As we can see from her biography, this was something experienced both by herself and her friends: a *modus vivendi* that believed in the possibility of subverting conventional norms. To turn dreams and fantasies into the framework of the everyday became an urgent task, as it was in this oneiric world that one could find the ancestral, the territorialities, the combinations



territorialidades, agregações, invisibilidades, às quais precisamos colocar fé, confiar.

109

Chegamos ao século XXI justamente atentos a essa separação que nunca fez sentido, mas gerou uma suposta dicotomização nefasta para a vida: a separação entre o real e o imaginário. A partir dessa dicotomia, outras se estabeleceram, entre o sonho e a vigília, o mito e a história, o material e o espiritual, o erótico e o religioso, e entre tantas outras expansões sob rótulos, como popular e erudito. Atravessamos os primeiros decênios do século XXI com a tarefa de ouvir autores, líderes, xamãs e cientistas que nos estimulam a uma certa reconexão. Ailton Krenak denuncia uma apartada e genocida divisão entre natureza, cultura e espiritualidade, a qual passou a agir, no humano, como cisão, ou seja, estimulando a luta e a destruição entre as citadas instâncias, já que as mesmas se impediam mutuamente –, como se para uma existir, houvesse a necessidade de anulação das outras. Apesar disso, um vírus nos mostrou que a natureza sobrevive àqueles que, muitas vezes, a destroem. Sidarta Ribeiro problematiza, em instâncias semelhantes, o papel dos sonhos, mais do que milenar, na neurociência, pois civilizações inteiras costumavam se orientar a partir de componentes oníricos.

Porém, o sistema da arte emula as tais dicotomias, dividindo, por exemplo, o popular e o erudito, o central e o periférico, ainda que,

and the invisibility in which to have faith, in which to trust.

We arrive at the 21st century aware of a separation that has never made sense, but that has been responsible for a nefarious dichotomy: the separation between the real and the imagined. From this dichotomy, others emerge: dream and vigil, myth and history, material and spiritual, erotic and religious, and many other pairs, such as popular and erudite. We lived through the first decades of the 21st century tasked with listening to authors, leaders, shamans and scientists that encourage us to reconnect. Ailton Krenak denounces a genocidal division between nature, culture and spirituality. A division that acts

on humans as a rift, encouraging fighting and the destruction of these concepts, which are seen as mutually exclusive; as if in order for one to exist the others must be annulled. Despite all this, a virus has shown us that nature can survive those who often destroy it. In a similar way, Sidarta Ribeiro explains the primordial role of dreams in neuroscience, and how ancient civilizations used to guide themselves based on oneiric elements.

Even though these divisions make no sense today, the art system continues to emulate them by splitting, for instance, the popular and the erudite, the central and the peripheral. In fact, these divisions have never

Título desconhecido
[Unknown title], 1982
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
40,2 × 28 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]

hoje essas divisões não fazem nenhum sentido. Nunca fizeram, mas serviram à manutenção dos arroubos colonialistas. Residiram, então, no que se convencionou chamar de arte popular, étnica, primitiva, *naïf*, a convivência de mundos distintos e, principalmente, a hibridização deles. A isso, percebemos que Miriam Inez da Silva se dedicou. Entre as construções imaginárias do surrealismo da arte moderna e as propostas tropicalistas pós-modernas, o que se inscreve nas pinturas de Miriam são fantasias e espetacularizações que poderiam figurar em cordéis ou em peças orgiásticas do Grupo Oficina. Portanto, há certa teatralização épica paralela às criações tropicalistas quando Miriam Inez se aproxima de mitos de origem, dos episódios bíblicos, em alguns momentos, como, ao tratar dos sete pecados capitais [pp. 111, 173, 175]. Incorporar o presente, de outro modo, localiza a produção da artista em outros interesses, pois a vitalidade de suas observações se personificam em divas da MPB como Gal Costa, Ney Matogrosso e Maria Bethânia. Portanto, os mitos, mais do que os pertencentes a dogmas seculares, são também aqueles que Edgar Morin denominou de os “olimpianos” da cultura de massa. Dirigir-se ao mito, procurá-lo, inventá-lo, e encontrar possíveis incorporações.

Ticio Escobar considera impreciso o termo “mito” – corriqueiro na América Latina –, mesmo

made sense. Their existence only helped to preserve the colonial enterprise. In this sense, the category of art that is conventionally known as popular, ethnic, primitive or naïve harbors the coexistence of distinct worlds, and above all, the hybridization of these worlds. And we can see this in Miriam Inez da Silva's work. Moving between the imaginary constructions of modern surrealism and the post-modern propositions of Tropicalia, Miriam's oeuvre is inscribed with fantasies and speculations that could feature in Cordel literature or in the orgy-like plays of Grupo Oficina. On the one hand, when Miriam deals with original myths and biblical themes, such as

the seven deadly sins [pp. 111, 173, 175], we see a degree of epic dramatization that parallels Tropicalia. On the other hand, the incorporation of the present reveals that her practice is also guided by other interests. The vitality of her observations is personified in Brazilian Popular Music divas such as Gal Costa, Ney Matogrosso and Maria Bethânia. Therefore, the myths she uses, more than those derived from secular dogmas, are also the myths that Edgar Morin calls the “Olympians” of mass culture. These myths are approached, sought and invented in order to find possible inclusions.

Ticio Escobar argues that the term “myth” – which is



detalhe de [detail of] *A calúnia* [The Slander], 1978
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
20,3 x 14,9 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]

para as ficções de origem, as cosmogonias, justamente por haver certa inclinação em colocá-lo como antagonista ao termo *logos*. O mito foi considerado em uma via paralela, contraditória, mesmo ao cotidiano presentificado, urbano, metropolitano, industrial, como se residisse em uma espécie de alienação ou “poesia”, nos termos de Escobar, “sem destino ou refúgio”.¹ Hoje, vivemos os dois primeiros decênios do século XXI, e podemos desfazer essa consideração. Por outro lado, os mitos eram festejados pela “arte popular”, a qual sempre foi considerada em sua hibridização, como se fora do tempo, na junção de “arte” e “popular”, dois termos em disputa, logicamente, na visão de Escobar. Por não contextualizar de onde se chega e a partir de quais emissões o termo se condiciona, “arte popular” se torna um termo “apátrida” que elimina histórias das populações originárias e afrodescendentes, além de suspender em certo refúgio os sonhos, os mitos, e, principalmente, o local de emissão deles, faltando-lhes um território, uma terra.

Ao nos territorializarmos com as personagens de Miriam Inez, percebemos que o *ethos* do desbunde se alia ao que, supostamente, esteve vinculado à esvaziada palavra “tradição”, talvez mais bem empregada ao seu início como pintora de milagres, ao auxiliar sua mãe. Portanto, a artista mistura, hibridiza, uma sociedade “alternativa”

widely used in Latin America – is imprecise, even when describing foundational narratives and cosmogonies, because there is a tendency to place it against the term *logos*. Myths are considered in parallel or in contradiction to the contemporary, urban, metropolitan, industrial everyday, as if they were a sort of alienation or “poetry”, which, according to Escobar has “no destiny or refuge”. Today, having lived through the first two decades of the 21st century, we can undo this consideration. Myths were celebrated by “popular art”, which has always been considered in relation to its hybridization, as if they were from a different time,

from a place of juncture between “art” and “popular”, terms that would logically clash under the rationale described by Escobar. A lack of awareness of the context where it comes from or of the elements that constitute it, means that “popular art” becomes a “stateless” term, eliminating the history of indigenous and Afro-descendant populations, as well as locking away dreams and myths in a sort of refuge, and most importantly, erasing their place of origin, thus imposing a lack of territory or land.

By being territorialized by Miriam Inez’s characters, we realize that the *ethos* of her unconventionality is aligned to elements that evoke the alleged

112

dos anos 1960 às histórias com certo teor de hipocrisia das convenções familiares.

O viés tropicalista da arte brasileira já anunciava uma falência das tais dicotomias. Gilberto Gil trouxe o som da banda de Pifanos de Caruaru para o centro de seus interesses. Canções como “Pipoca moderna” composta por Caetano Veloso, de outro modo, se alinhavam à divisão da poesia concreta. Guitarras elétricas e orquestras sinfônicas; dramas de canções denominadas “dor de cotovelo” foram misturados com sambas de roda e com sons bossanovistas. Ou seja, a dicotomia jamais funcionou abaixo da linha do Equador, nas pedagogias do sul global. Rita Lee cantava os jardins da babilônia e, antecipando o hibridismo de Nestor Garcia Canclini, descrevia uma festa da Música Popular Brasileira em duas versões de “Arrombou a festa”, em que apresentava os “encontros inusitados” e as fantasias fora do tempo, tal qual Canclini ao implodir as categorias “popular”, “massivo” e “erudito”. Em junção impensável de estilos musicais, Rita Lee descreve e ironiza: “Lenilda é Miss Lene / Zuleide é Lady Zoo”. Ainda percebe a invenção de Sidney Magal chamando-o de “cigano de araque”. Neste mesmo Brasil, personagens da inventada brasilidade, como a Gabriela e a Dona Flor, de Jorge Amado, oriundas de romances escritos nos anos 1950, ganhavam versões

and empty idea of “tradition”. Perhaps this is more applicable to her origins as a painter of miracles, when she helped her mother. Therefore, the artist converges (or hybridizes) an “alternative” society of the 1960s and stories that have a great dose of conventional familial hypocrisy.

At the time, Tropicalia had already announced the failure of those dichotomies. Gilberto Gil brought the sound of the traditional band Pifanos de Caruaru into the center of his interests. In turn, songs such as “Pipoca moderna” by Caetano Veloso were linked to concrete poetry. Electric guitars and symphony orchestras: the drama of songs known as “sour grapes”

were combined with samba and bossa nova sounds. In reality, the dichotomy never worked below the Equator line, in the pedagogies of the Global South. Rita Lee sang the gardens of Babylon. Anticipating the hybridism of Nestor Garcia Canclini, she described a Brazilian Popular Music party in two versions of “Arrombou a festa”, in which she sings about unexpected meetings and out-of-time fantasies, simulating Canclini and his implosion of the categories of “popular”, “of the masses” and “erudite”. In an unthinkable combination of music styles, Rita Lee describes and mocks: “Lenilda is Miss Lene / Zuleide is Lady Zoo”. She also unmaskes Sidney Magal’s

113

cinematográficas e televisivas, protagonizadas por estrelas de cinema como Sônia Braga [p. 198].

Portanto, o *ethos* tropicalista de longa duração pôde nos introduzir à absorção das obras de Miriam Inez, em diversos tempos, conjugando histórias bíblicas aos *fait divers* televisivos no mesmo instante em que se desfaz o sentido apartado entre “erudito”, “popular” e “massivo”, desde os anos 1960. E será que ainda não percebemos?

A própria biografia de Miriam Inez da Silva nos reterritorializa, uma vez que a artista estudou Belas Artes ainda em Goiás, depois se mudou para o Rio de Janeiro e vivenciou a formação em artes no ateliê de Ivan Serpa, ícone do concretismo. O mesmo ateliê abrigou a piauiense Elisa Martins da Silveira, igualmente considerada artista *naïf*, que participou da exposição do Neoconcretismo, mas figura completamente ausente nos textos críticos sobre aquela ruptura da arte brasileira. Miriam também participou dos Salões Nacionais, em que diversos artistas iniciaram carreira, e ampliou os circuitos para além do sudeste, como o paraense Emmanuel Nassar. Ela participa da considerada “subversiva” Bienal da Bahia, fechada pela ditadura militar, em que obras de artistas conhecidos, como Antônio Manuel, desapareceram. Fez parte de exposições do Museu de Arte Contemporânea (MAC USP), onde Walter Zanini estimulou a criação de jovens artistas.

invention calling him a “fake gipsy”. It is also here that invented characters of Brazilian-ness, such as Gabriela and Dona Flor, taken from Jorge Amado’s novels written in the 1950s, are turned into cinema and TV characters, played by the great stars of the time, such as Sônia Braga [p. 198].

Therefore, since the 1960s, the long-term *ethos* of Tropicalia has tried to help us understand the work of Miriam Inez and its multiple times: marrying biblical stories to TV *fait divers*, and at the same time blurring the frontiers between the “erudite”, the “popular” and “of the masses”. But perhaps we still haven’t noticed it?

The biography of Miriam Inez da Silva also re-territorializes us.

She studied Fine Arts in Goiás and then moved to Rio de Janeiro to further her art studies with Ivan Serpa, an icon of concretism. The same studio also welcomed Elisa Martins da Silveira, an artist from Piauí who was equally considered a naïve artist and, despite having participated in the Neo-Concretism Exhibition, has been completely disregarded in critical texts about this moment of rupture in Brazilian art. Miriam also took part in the National Salons, where many artists launched their careers, expanding the Southeast circuit to other regions, including Emmanuel Nassar, from Pará. She was also part of the “subversive” *Bahia Biennial*, which was closed by the

detalhe de [detail of] *Tereza Batista vai a guerra...* [Tereza Batista goes to war...], 1977
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
20,1 x 14,5 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



Além disso, teve obras em duas bienais internacionais de São Paulo. Miriam vivenciou, de outro modo, a ascensão dos espetáculos da MPB pós-anistia, alguns televisionados, em que carreiras estelares dos participantes do tropicalismo viravam moda, ditavam tendências, escancaravam as dissidências de gênero e faziam sucesso em programas infantis.

Contudo, desde os anos 1970, e principalmente nos fins dos anos 1980 e início dos 1990, vemos Miriam Inez participar de exposições ou mesmo de mostras em galerias mais direcionadas aos rótulos “*naïf*” ou “popular”. Aqui, arrisco uma hipótese. As décadas de 1980 e 1990 foram as que mais se direcionaram à comercialização de arte e de artistas, o que prefigura uma certa e tola necessidade de categorização e distinção entre sistemas especializados, como os convencionados mercados primário, secundário, arte contemporânea, arte *naïf* e popular. Justamente a década de 1990 se abriu às fabulações da arte, em que, então, as personagens flutuantes e voadoras de Miriam Inez, antes surrealistas, passam a fazer outro sentido, em produções nacionais e internacionais, nas denominadas “fabulações” da arte contemporânea, como em Eija-Liisa Ahtila, por exemplo.

O fato é que uma experiência de tempo nos faz ir e vir nas considerações sobre a artista em certos desvios cronológicos, sobretudo ao nos

military dictatorship, leading to the disappearance of many works by well-known artists, such as Antônio Manuel. She featured in exhibitions at MAC USP, where Walter Zanini encouraged the practice of young artists. Furthermore, she exhibited in two editions of the International São Paulo Biennial. Miriam also experienced the ascent of post-amnesty Brazilian Popular Music concerts, some of them broadcasted on TV, in which the stellar careers of Tropicalia musicians became fashionable, set trends, exposed gender dissidences and featured in kids' TV programs.

However, from the 1970s, but mainly from the end of the

1980s and the beginning of the 1990s, Miriam began to take part in exhibitions in museums and galleries under the label of “naïve” or “popular” art. Here, I dare to present a supposition. In the 1980s and 1990s, the art market experienced a wide commercialization process, which demanded the foolish need to categorize and distinguish art and artists into specialized systems, such as the primary and secondary art markets, contemporary art, naïve art and popular art. It was precisely in the 1990s, when the art circuit opened up to the “fabrications” of art, that Miriam Inez’s floating and flying characters, which were previously seen as surreal, gained a new

116

inclinarmos às tarefas da contextualização. Trazer a obra de Miriam Inez da Silva para 2021 é também perceber o esvaziamento dos rótulos e relançar a arte como um fato social. E, como todo fato social, perceber que sob o rótulo “arte popular” residem, como nos informa Escobar,

“a falta de conceitos para nomear certas práticas próprias e o escasso desenvolvimento de um pensamento crítico capaz de integrar as diferentes produções culturais em uma compreensão orgânica.”²

Miriam Inez da Silva pertenceu a seu tempo e produziu reações singulares aos contextos sociopolíticos e culturais em produção disruptiva, habitando aquilo que poderíamos nomear “zonas insubmissas”. “Minha filha me pediu para fazer o retrato da Blitz [banda de rock dos anos 1980], mas não ficou bom”, afirma Miriam em entrevista, prometendo que em breve faria o retrato de Eduardo Dusek, cantor e performer, artista que, em 1981, renunciara o fim do mundo.

meaning in line with national and international practices drawing on the “fabrications” of contemporary art, such as, for instance, the work of Eija-Liisa Ahtila.

In reality, the experience of time means that we come and go in how we consider artists, irrevocably taking chronological detours, particularly when we indulge in the task of contextualization. To bring the work of Miriam Inez da Silva to 2021 is to realize the emptying of labels and to re-launch art as a social fact. And, like any social fact, we realize that the label of “popular art” reveals, as warned by Escobar,

“a lack of concepts to name certain practices and the

poor development of a critical thought that would be able to incorporate multiple cultural practices into an organic understanding.”²

Miriam Inez da Silva belonged to her time and produced responses that were unique to the social-political and cultural contexts of her disruptive oeuvre, inhabiting what we could call “insubordinate zones”. “My daughter asked me to make the portrait of the band Blitz [a rock band from the 1980s], but it wasn’t good”, Miriam declared in an interview, promising that she would soon make the portrait of Eduardo Dusek, the singer, performer, and artist who, in 1981, foresaw the end of the world.

117

1. Ticio Escobar, *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular*. Santiago: Ediciones / Metales pesados, 2008, p. 35.

2. Id. *ibid.*, p. 39.



detalhe de [detail of]
Raul Seixas..., 1982
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
40,4 x 29,4 cm
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]

IO N.º 179

sobrenome do artista: ... Miriam.
ra figurar no catálogo: ... Miriam
data de nascimento: ... Inundade ... 6.8
atual, para correspondência: ... rua ...
Rio de Janeiro ... Lomas
tas estrangeiros: Carteira "Modelo 19"
Obra: ... O barco da ... m
execução da obra: ... 1966
tela, cartão, papel, etc) ... papel

NAL DE
PAULO

sta: MIRIAM INEZ DA
VA CERQUEIRA
inscr.: 179
as: (total)
ant.: (secção)

Metabolizando Miriam
[Metabolizing Miriam]
Ana Clara Simões Lopes

Desejo apenas o que há de mais inútil
em seus arquivos

Leila Danziger, *Ano novo*

Este texto é um exercício de contação, tentativa de metabolização da extensa coleção documental reunida em vida por Miriam Inez da Silva. Antecipando o labor de futuros pesquisadores, a artista armazenou registros diversos que testemunham sua extensa atuação profissional. Fui confrontada pelo arquivo de Miriam num sábado à tarde, fazia sol no Rio de Janeiro. Ventava bastante no Flamengo e, naquela sala onde os telefones não funcionavam, foi como se recebesse uma ligação epifânica que dá sentido a tudo. As informações estavam finalmente ali: era ela, nas pilhas e mais pilhas de papel.

Sob inspeção atenta, percebi que o monte disposto sobre a mesa era, na verdade, um acúmulo de fontes primárias. Meticulosamente armazenados, eu via cartas, diplomas, artigos de jornal, textos críticos sobre sua obra, fôlderes, catálogos e outros muitos documentos. Materialidade testemunha de seus feitos e conquistas, cada um desses impressos atesta sua presença, participação e até protagonismo em várias exposições. São documentos que tornam clara a atuação de Miriam em momentos importantes no cenário artístico

I desire only that
which is most useless
in your archives

Leila Danziger, *Ano novo*
[New Year]

This text is an exercise in recounting, an attempt to metabolize the extensive collection of documents gathered in life by Miriam Inez da Silva. Anticipating the work of future researchers, the artist kept several records that testify to her extensive professional performance. I was confronted by these Miriam files on a Saturday afternoon, the sun was shining in Rio de Janeiro. It was windy in Flamengo and, in that room where the phones didn't work, it was like receiving an epiphanic call,

that made sense of everything. The information was finally there: it was her, in the stacks and stacks of paper.

Upon close inspection, I realized that the pile on the table was, in reality, an accumulation of primary sources. Meticulously stored, I saw letters, diplomas, newspaper articles, critical texts on her work, folders, catalogs and many other documents. Materiality that testifies to her feats and accomplishments, each of these forms attests to her presence, participation and even protagonism in various exhibitions. These are documents that make clear Miriam's role in important moments in the Brazilian art scene at the time, which confirm her

Detalhe do dossiê sobre a artista presente no acervo Wanda Svevo

brasileiro de então, que confirmam seu envolvimento na construção do que contemporaneamente viemos a entender como História da Arte brasileira.

Mexo nos papéis e percebo grifos, anotações e duplicatas. Noto um documento cuja data é 1956. Reviro mais folhas: 1962, 1983, 1991 – são quarenta anos em impressos, quatro décadas de trajetória dispostas. Esta não pode ser uma coleção acidental, que surge do acúmulo a esmo. Trata-se de um arquivo de intenção clara e dedicação cotidiana, que ganhou corpo por meio da vontade de recordação do que se fez, pintou, gravou e construiu. Percebo os rastros de seus trejeitos constituintes – os gestos de Miriam permanecem ali, nos grifos nas ocorrências de seu nome, nas duplicatas de pôlderes e documentos mantidos, nos recortes de jornal, cartas de aceite, catálogos e nos currículos de tempos em tempos atualizados.

Minha constatação é clara: a artista nutriu, voluntariamente, um vasto arquivo ou coleção documental¹ que detalha sua circulação em mostras e instituições até o fim de sua vida, em 1996.² Atento para a intencionalidade fundadora neste conjunto: a maioria dos documentos aos quais aqui me refiro foi reunida pela artista em vida. No encontrar dessa coleção, há o vestígio daquela que a manteve. O que nos é oferecido passou pelo crivo de Miriam enquanto merecedor de recordação e armazenamento. Trata-se, na

122

involvement in the construction of what we have come to understand as Brazilian Art History.

I go through the papers and take in the highlights, notes and duplicates. I notice a document whose date is 1956. I shuffle through more sheets: 1962, 1983, 1991 – there are forty years in print, four decades of layed out trajectory. This cannot be an accidental collection, arising from random accumulation. It is a file of clear intention and daily dedication, which took shape through the desire to remember what was done, painted, engraved and built. I perceive the traces of its constituent characteristics – Miriam's gestures remain there, in the highlights, in the occurrences of her name, in the duplicates of

folders and documents kept, in the newspaper clippings, letters of acceptance, stored catalogs and in the resúmes, updated from time to time.

My finding is clear: the artist voluntarily nurtured a vast archive or documentary collection¹ that details her circulation in exhibitions and institutions until the end of her life, in 1996.² I stress the intentionality underlying this assembly: most of the documents to which I am referring were gathered by the artist in life. In the finding of this collection, there is a trace of the one that maintained it. What is offered to us has passed through Miriam's sieve as worthy of being remembered and stored. It is, in fact, a selection that finds *us*.

verdade, de uma seleção que *nos* encontra.

O que se apresenta são fragmentos de uma narrativa construída sobre si mesma, forma de representação da própria trajetória. Constatação que me traz muitas perguntas: nessas quatro décadas de armazenamento e adição de documentos, quais foram os parâmetros de seleção? Em quarenta anos de manutenção desta coleção ou arquivo, como esses parâmetros mudaram? O que pode ter sido excluído? E por quê?

Concentro-me nessas indagações porque este texto não pretende ser uma análise completa da persona e da vida pessoal de Miriam a partir de seus impulsos arquivistas. Ciente e confiante da particularidade documental subjetiva da qual emerge, o que o texto pretende – em consonância com a exposição e pesquisa em que está inserido – é a reimaginação da artista. E aqui, em especial, a partir do arquivo que Miriam manteve sobre si própria.

Longe de uma limitação, esse reimaginar proposto não se atém aos contornos deste material. É um processo zeloso que considera o intrínseco dado de diligência pessoal e potência do arquivo no reposicionamento da artista para além de categorias debilitantes. E que, atenta, portanto, ao fio e aos rastros revelados no metabolizar da documentação armazenada, entendendo-os como possíveis vislumbres do contexto em que a artista estava inserida.

123

What is presented are fragments of a narrative built about herself, a form of representation of her own trajectory. A finding that elicits many questions: in these four decades of storage and adding of documents, what were the selection parameters? In the forty years of maintaining this collection or archive, how have these parameters changed? What may have been excluded? And why?

I focus on these questions because this text is not intended to be a complete analysis of Miriam's persona and personal life based on her archivist impulses. Aware and confident of the subjective documentary particularity from which it emerges, what is intended – in line

with the exhibition and research in which the text is inserted – is the reimagination of the artist. And here, in particular, taking as a starting point the archive that Miriam kept on herself.

Far from limiting, the proposed reimagining does not stick to the contours of this material. It is a zealous process that considers the intrinsic factors of personal diligence and power of this archive in the repositioning of the artist beyond debilitating categories. And that, therefore, factors the thread and the traces revealed in the metabolizing of the stored documentation, understanding them as possible glimpses into the context in which the artist was inserted.

A fim de tornar claro o fio e o rastro a que me refiro, me permitam um pequeno desvio: de acordo com a mitologia grega, Teseu recebe de Ariadne um fio. Com esse fio, se orienta no labirinto e mata o Minotauro. Sob o olhar meticuloso de Ginzburg, percebemos a ausência de relatos no mito sobre os “rastros que [Teseu] deixou ao vagar pelo labirinto”.³ O historiador alude à construção das narrativas, antagonizando a predileção por este “fio” e desvelando os “rastros” que circundam acontecimentos, de outra forma esquecidos. Entendo a documentação mantida por Miriam muito como este fio, e busquei agregar à narrativa também seus rastros: acontecimentos mundanos, entrevistas, rumores, memórias pessoais, elaborações fantasiosas e outros registros circundantes. Este texto se define, portanto, por sua disposição em aliar os dados concretos (fornecidos pelas extensas fontes primárias) à subjetividade imanente em sua análise e elaboração. Ainda que conflituosa, tal mescla de memórias pessoais e historiográficas é também tentativa de mapeamento de zonas comuns que potencializem ambas.

Há ainda uma vontade tão simples quanto fundadora neste metabolizar, que deve ser considerada: a de esclarecimento do trajeto profissional de Miriam. As tentativas de articulação

In order to make clear what is meant with the thread and the trail to which I refer, allow me a little detour: In Greek mythology, Theseus receives a thread from Ariadne. With that thread, he navigates the labyrinth and kills the Minotaur. Under the meticulous gaze of Ginzburg, we notice the absence of reports in the myth about the “traces that [Theseus] left as he made his way through the labyrinth”.³ The historian alludes to the construction of narratives, antagonizing the predilection for this “thread” and unveiling the “traces” that surround events that were otherwise forgotten. I see the documentation kept by Miriam very much like this thread, and tried to also add its traces to the narrative:

mundane events, interviews, rumors, personal memories, fanciful elaborations and other surrounding records. This text is therefore defined by its willingness in combining concrete data (provided by the extensive primary sources) with immanent subjectivity in its analysis and elaboration. Although conflicting, this mixture of personal and historiographic memories is also an attempt to map out common areas that enhance both.

There is still a desire as simple as it is foundational to this act of metabolizing, which must be considered: that of elucidating Miriam’s professional path. Subsequent articulation attempts around the artist generate discomfort not only due to their

posteriores sobre a artista geram desconforto não só em razão de sua alarmante raridade, mas por seus dados com frequência fragmentados ou simplesmente equivocados. Assim, a extensa e fértil trajetória de Miriam anseia por revisita. Naturalmente, sua cristalização conjuga aqui outras materialidades, fontes de pesquisa, documentação e articulação.⁴ Foi preciso comprovar, desdobrar e suprir omissões (intencionais ou não) presentes no arquivo da artista.

A obra de Miriam foi repetidas vezes submetida a um olhar classificatório que desconsidera a intencionalidade fundamental em seu fazer artístico. Desfocada, sua obra flutua em meio a termos como “popular”, “primitiva”, “simples”, “espontânea”, “pura” e “ingênua”. Ao mirar trabalhos sobre a égide da causalidade, esse olhar atrofiado não enxerga a trajetória robusta de desenvolvimento formal que culmina nos céus abaulados e nas cenas imbuídas de fantasia e de lirismo que percebemos em seus óleos sobre madeira mais tardios; tampouco parece capaz de observar a extensa educação formal e a atuação profissional da artista.

Farta do miopismo conveniente que relega sua produção a essas classificações estanques, a metabolização da preciosa documentação primária mantida pela artista é o estopim adotado para o esclarecimento de sua trajetória. Um primeiro

alarming rarity, but also because of its often fragmented or simply even mistaken data. Thus, Miriam’s long and fertile trajectory longs for revisitation. Naturally, its crystallization combines here other materialities, sources of research, documentation and articulation.⁴ It was necessary to verify, unravel and make up for omissions (intentional or not) present in the artist’s archive.

Miriam’s work has been repeatedly subjected to a classificatory look that disregards the fundamental intentionality in her artistic endeavour. Blurry, her work floats amid terms like “popular”, “primitive”, “simple”, “spontaneous”, “pure” and “naive”. When eying works under the aegis of causality, this stunted gaze

does not see the robust trajectory of formal development that culminates in the arched skies and in the scenes imbued with fantasy and lyricism that we perceive in her later oils on wood; nor does it seem capable of observing the artist’s extensive formal education and professional performance.

Tired of the convenient myopia that relegates her production to these watertight classifications, the metabolization of the precious primary documentation maintained by the artist is the basis adopted to clarify the trajectory of Miriam Inez da Silva. A first opportunity in this sense is what we aim for here and we begin, therefore, with the materiality of the primary sources, seeking and allowing

ensejo nesta direção é o que ambicionamos aqui e partimos, portanto, da materialidade das fontes primárias, buscando e permitindo a contaminação por seus rastros, subjetividades e inutilidades.

*

Miriam Inez da Silva⁵ nasceu em Trindade (GO), no dia 08 de julho de 1937. Cidade mística, centro de milagres, Trindade teve sua fundação marcada pela experiência místico-religiosa. Um medalhão com a imagem da Santíssima Trindade coroando a Virgem Maria fora encontrado sob a terra daquele lugar, e seus dons milagrosos prontamente notados. A peregrinação em torno do artefato aumenta progressivamente e assim a cidade é estabelecida, e seu nome alude ao intenso culto presente na região.

A Igreja Matriz de Trindade relaciona-se diretamente a esses acontecimentos miraculosos, tendo sido necessária, já na década de 1920, a criação da Sala dos Milagres para comportar a quantidade sempre crescente de objetos e pinturas votivas que ali buscavam abrigo.⁶ Ainda hoje um dos locais de maior peregrinação religiosa no Brasil, as celebrações católicas da cidade culminam na Festa do Divino Pai Eterno. Realizada em julho, seu ápice é a tradicional procissão de carros de boi e cavaleiros que desfilam pelas ruas da cidade.

contamination by its traces, subjectivities and uselessness.

*

Miriam Inez da Silva⁵ was born in Trindade (GO), on July 8, 1937. A mystical city and center for miracles, Trindade had its foundation marked by a mystical-religious experience. A medallion with the image of the Holy Trinity crowning the Virgin Mary had been found under the earth of that place, and its miraculous gifts were readily noted. The pilgrimage around the artifact increases progressively, and thus the city is established, its name alluding to the intense worship present in the region.

The Igreja Matriz de Trindade relates directly to these miraculous

events, and it was necessary, in the 1920s, to create the Room of Miracles to accommodate the ever-growing number of votive objects and paintings that sought shelter there.⁶ To this day one of the places of greatest religious pilgrimage in Brazil, the city's Catholic festivities culminate in the Festa do Divino Pai Eterno [Eternal Divine Father Celebrations]. Held in July, its apex is the traditional procession of ox carts and horsemen that parade through the city streets.

The artist related on several occasions the importance of memories like the Festa do Divino and the Room of Miracles of the Matriz de Trindade church, highlighting that the small-town imaginary that characterized

126

A artista relatou em diversas ocasiões a importância de memórias como a Festa do Divino e a Sala dos Milagres, destacando que o imaginário interiorano que caracterizou sua infância seguia reverberando: “...me perco nas recordações de minha infância, em Trindade, interior de Goiás. As cenas de casamento, gente na feira, crianças brincando, quintais e festas juninas permanecem em mim”.⁷ Ou ainda: “[Trindade é] uma cidade bastante mística que me influenciou muito. Também, garota que, em plena cidade, só vê passar boi e a mesma gente, só mudando em época de festa da igreja, tem de crescer influenciada”.⁸

Muda-se para Goiânia ainda jovem, em 1955, aos 18 anos, e inicia seus estudos de pintura na Escola Goiana de Belas Artes (EGBA). Enquanto aluna, participa da Exposição de Artes Plásticas organizada pela instituição em colaboração com a 1ª Semana de Arte em Goiás. Primeiro indício no arquivo da exposição de trabalhos por parte de Miriam, a mostra foi realizada no restaurante Bamboo, em julho de 1956. Na ocasião – argumentavelmente a primeira exposição de que participou –, apresenta uma pintura intitulada *Natureza morta* e dois retratos em carvão, não titulados. Conclui seus estudos na instituição dois anos mais tarde, em 1958.

Muda-se para o Rio de Janeiro no início da década de 1960 e encontra uma cidade de cena artística profusa. Realiza sua primeira exposição

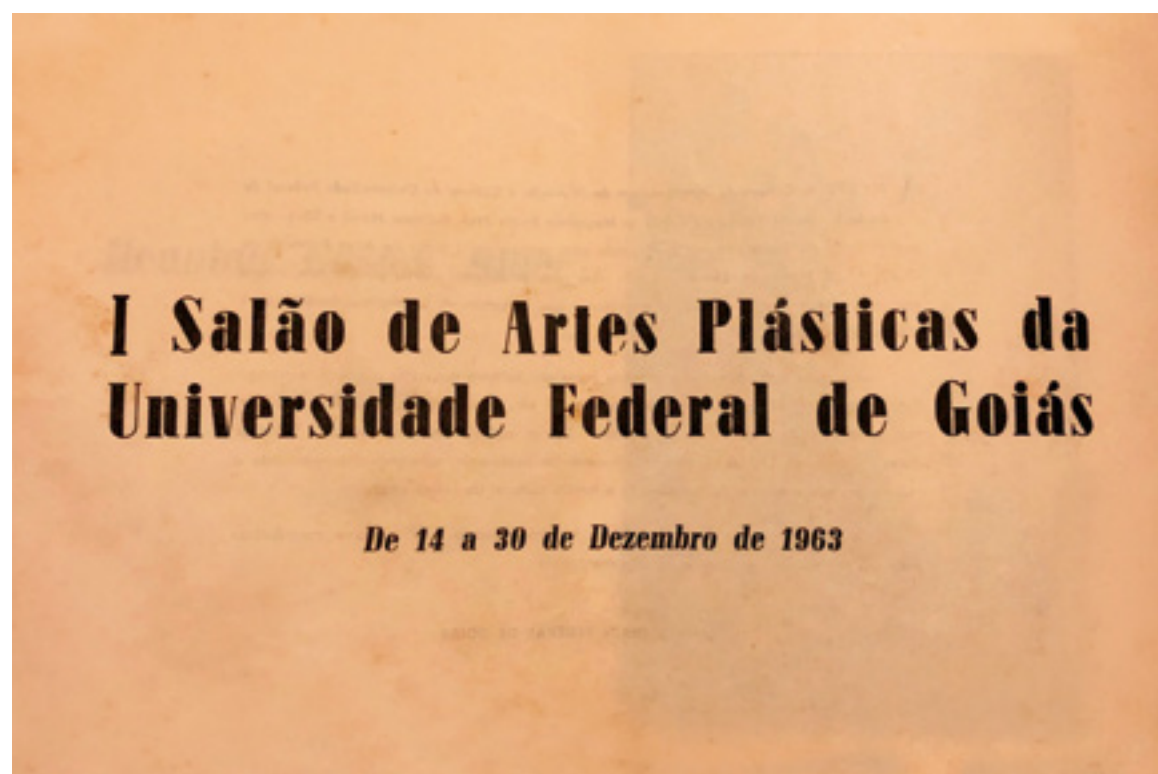
her childhood continued to reverberate: “... I get lost in the memories of my childhood, in Trindade, a small town in Goiás. The wedding scenes, people at the market, children playing, backyards and June parties remain in me”.⁷ Or: “[Trindade is] a very mystical city that influenced me a lot. Of course, a girl who, in the middle of the city only sees oxes and the same people passing by, the only changes happening when there is a church celebration, is bound to grow up influenced”.⁸

She moves to Goiânia while still a child. In 1955, at the age of 18, she begins her painting studies at the Escola Goiana de Belas Artes [Goiana School of Fine Arts – EGBA]. As a student, she takes part in

the Exposição de Artes Plásticas [Plastic Arts Exhibition] organized by the institution as part of the 1st Art Week in Goiás. The first sign in the exhibition archives of Miriam's works, the exhibition was held at Bamboo restaurant, in July 1956. On the occasion – arguably the first exhibition in which she takes part – she presents a painting entitled *Natureza morta* [Still Life] and two untitled portraits in charcoal. She completes her studies at the institution two years later, in 1958.

She moves to Rio de Janeiro in the early 1960s, and encounters a city with a profuse artistic scene. She holds her first solo exhibition at Loja Residência, where she exhibits a couple of paintings. Marked by intense transformations⁹ initiated in

127



GRAVURA		TÍTULO DAS OBRAS	
MIRIAN INÉS SILVA	1º PRÊMIO	Casamento	
CLEBER GOUVÊA	2º PRÊMIO	Gravura 4	
CLEBER GOUVÊA		Gravura 1	
CLEBER GOUVÊA		Gravura 2	
CLEBER GOUVÊA		Gravura 3	
CLEBER GOUVÊA		Gravura 5	
WASHINGTON H. RODRIGUES		Dois Rapazes	
WASHINGTON H. RODRIGUES		Apanhador de Papel	
WASHINGTON H. RODRIGUES		Polhoço	
WASHINGTON H. RODRIGUES		Mulher e Menino	
WASHINGTON H. RODRIGUES		Velório	
MIRIAN INÉS SILVA		O morto	
MIRIAN INÉS SILVA		Conversa	
MIRIAN INÉS SILVA		Dança dos soldados	
MIRIAN INÉS SILVA		O auditório	
DESENHO		TÍTULO DAS OBRAS	
D. J. OLIVEIRA	1º PRÊMIO	As Apreciadoras	
TANCREDO FONSECA ARAÚJO	2º PRÊMIO	Favela	
D. J. OLIVEIRA		As Mãos	
D. J. OLIVEIRA		Nascimento	
SAIDA CUNHA		Lídia	
AMAURY MENEZES		Auto Retrato	

individual na loja Residência, ocasião em que expõe algumas pinturas. Marcado por intensas transformações⁹ iniciadas na década anterior, tratava-se de um momento de muita procura e experimentação nas artes plásticas, atenuadas pela atuação das vanguardas. Para mais, as discussões em torno da gravura eram robustas. A técnica vivia um “período de ativação como meio expressivo, atualização fundada na visão moderna da arte”.¹⁰

Poucos anos antes, em 1958, Fayga Ostrower foi uma das ganhadoras do Grande Prêmio Internacional da 29ª Bienal de Veneza com suas xilogravuras de grande formato. A criação e as atividades do Ateliê de Gravura do MAM Rio, inaugurado em 1959, “correspondiam ao anseio geral de definir para a gravura o status de linguagem moderna, somado-se ao interesse maior de proporcionar condições para o trabalho nessa área”.¹¹ A perspectiva de um espaço de tal intencionalidade inaugura uma discussão pública no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. Organizado por Ferreira Gullar, esse suplemento contava com depoimentos apaixonados de oito gravadores: Oswaldo Goeldi, Fayga Ostrower, Lygia Pape, Edith Behring, Darel Valença, Iberê Camargo, Marcelo Grassmann e Lívio Abramo. Em seus dez anos de efervescente e robusta atividade, o ateliê foi frequentado por artistas

the previous decade, it was a time of great demand and experimentation in the plastic arts, attenuated by the operating of the avant-garde. Furthermore, the discussions around printmaking were robust. The technique experienced a “period of activation as an expressive medium, an update based on the modern vision of art”.¹⁰

A few years earlier, in 1958, Fayga Ostrower had been one of the winners of the International Grand Prix at the 29th Venice Biennale with her large format woodcuts. The creation and activities of the MAM Rio Ateliê de Gravura [Printmaking Atelier], created in 1959, “corresponded to the general desire to confer printmaking a status of modern

language, in addition to a greater interest in providing conditions for work in that area”.¹¹ The prospect of a space of such intentionality triggers a public discussion in the Sunday Supplement of the *Jornal do Brasil*. Organized by Ferreira Gullar, this supplement featured passionate testimonies from eight printmakers: Oswaldo Goeldi, Fayga Ostrower, Lygia Pape, Edith Behring, Darel Valença, Iberê Camargo, Marcelo Grassmann and Lívio Abramo. In its ten years of effervescent and robust activity, the studio was frequented by artists such as Anna Bella Geiger, Anna Letycia, Walter Marques, Edith Behring and Thereza Miranda, in addition to Miriam herself. In 1961, the year of

como Anna Bella Geiger, Anna Letycia, Walter Marques, Edith Behring e Thereza Miranda, além da própria Miriam. Em 1961, ano da morte de Goeldi, houve ainda uma grande retrospectiva de sua obra no MAM.

São de 1962 os documentos que nos apresentam os primeiros sinais de seu interesse pela gravura que mais tarde se mostraria latente: é o ano da carteira de estudante de Miriam enquanto aluna do curso de gravura do Instituto de Belas Artes do Estado da Guanabara.

No mesmo ano, Miriam torna-se aluna do curso Técnica e Crítica da Pintura no MAM Rio. É nessa ocasião em que conhece Ivan Serpa, já que assistia às suas aulas teóricas todas às quartas e sextas, das 17h às 19h. Participa da exposição de alunos do MAM Rio junto dos colegas René Lucio e Eliane Maria no fim de 1962. *Três jovens gravadores* foi considerada um “sucesso absoluto”¹² e as xilogravuras de Miriam prontamente notadas por críticos e instituições. Carmen Portinho, diretora executiva do museu, escolheu uma das gravuras da artista como presente para o governador do estado da Guanabara. Miriam é dita a “revelação do ano” e Flávio de Aquino não poupa elogios a seu respeito no texto de apresentação da mostra: “...Já não é uma aluna, mas um temperamento original extremamente rico, a mais séria revelação artística desse ano que finda”.

Oswaldo Goeldi's death, there was also a great retrospective of her work at MAM Rio.

The documents showing the first signs of her interest in printmaking, which would later reveal to have been latent, are dated 1962: it is the year of Miriam's student id as a pupil enrolled in the printmaking course at the Instituto de Belas Artes do Estado da Guanabara.

In that same year, Miriam enrolls as a student in the Technique and Criticism of Painting course at MAM Rio. It is on this occasion that she meets Ivan Serpa, since she attends his theoretical classes every Wednesday and Friday, from 5 pm to 7 pm. At the end of the same year, she takes part in the MAM student exhibition, along with

colleagues René Lucio and Eliane Maria. *Três jovens gravadores* [Three Young Engravers] was considered an “absolute success”¹² and Miriam's woodcuts readily noted by critics and institutions. Carmen Portinho, the museum's executive director, chose one of the artist's prints as a gift for the Governor of the State of Guanabara. Miriam is said to be the “revelation of the year” and Flávio de Aquino spares no praise about her in the exhibition's presentation text “... She is no longer a student, but an extremely rich and original temperament, the most serious artistic revelation of this year, which is coming to an end.”

A relationship of mutual admiration between Miriam and

130



Folder da exposição *Miriam - Gravuras*, realizada na Galeria Giro [Folder of the exhibition *Miriam - Gravuras* at Giro gallery]



Ivan Serpa
Sem título [Untitled], 1965
Foto de [Photo by] Jaime Acioli

Inicia-se nas salas de aula do MAM Rio uma relação de admiração mútua entre Miriam e Ivan Serpa, reiterada recorrentemente nos relatos ouvidos nesta pesquisa. Elaboração que me acompanhou durante o processo, me encanta imaginar o professor admirado pelo talento daquela que uma vez fora sua aluna, o artista e amigo que cinco anos mais tarde frequentaria suas vernissages, brincaria e desenharia nos impressos.

*

Cena 1: História de um desenho compartilhado

1967. Terça-feira, 24 de outubro, abertura da primeira exposição individual de gravuras de Miriam na galeria Giro. No jornal da véspera, um artigo notava o feito: “[Miriam] cultivava a xilogravura, em sua arte, repercutindo ainda a lição da arte popular, perfeitamente assimilada e acima de tudo expressa dentro de um grande apuro técnico”.¹³

Estamos em uma sobreloja em Copacabana, no vernissage. O folder ali disponibilizado conta com a reprodução de uma das xilogravuras da artista e texto de José Roberto Teixeira Leite. Em meio a admiradores de seu trabalho, amigos ávidos e prestigiosos da artista, de sua obra, e diante do marco que a exposição representa, está Ivan Serpa.

Ivan Serpa takes shape in the mam-Rio classrooms, repeatedly reiterated in the reports heard throughout this research. An elaboration that accompanied me during the process, it enchants me to imagine the teacher admiring the talent of the once his student, the artist and friend who five years later would attend her vernissages, play and draw on the printed folder.

*

Scene 1: Story of a shared drawing

1967. Tuesday, October 24, opening of the first solo exhibition of prints by Miriam, at Galeria Giro. In the previous day's newspaper, an article noted the feat: “[Miriam]

132

cultivates woodcuts - her art still reflecting the lesson of popular art - that are perfectly assimilated and, above all, expressed within a great technical prowess”.¹³

We are in a store in Copacabana, at the vernissage. The exhibition brochure features a reproduction of one of the artist's woodcuts and text by José Roberto Teixeira Leite. In the midst of admirers of her work, avid friends that honor the artist, her work and the landmark that the exhibition represents, is Ivan Serpa.

It was the 1960s and Serpa had returned to the new figuration movement, dedicating himself to paintings frequently occupied by hybrid beings. With vibrant colors and dissolute bodies, these are distortions that distinguishes

São os anos 1960 e Serpa retornara à nova figuração, dedicando-se a pinturas frequentemente ocupadas por seres híbridos. De cores vibrantes e corpos dissolutos, tratam-se de distorções que se distinguem enquanto criaturas apenas pela presença de olhos. Como em Sem título (composição sobre papel de outubro de 1965), colorações contrastantes fundam áreas tonais, alusões a membros desfigurados - que assim se identificam por sua proximidade ao que tenuemente distinguimos olhos e, por consequência, face.

Nessa noite propícia de encontro e atualização mútua de feitos e conquistas, Miriam e Serpa brindam e se debruçam juntos sobre um dos fôlderes ali disponíveis. Imaginando criaturas inventadas em conjunto, gargalham e desenhavam. Ele empunha uma caneta vermelha, assina seu nome e desenha um olho. Pergunto-me se a caneta vermelha trocou de mãos para que Miriam assinasse seu nome?

De toda forma, logo depois a imagino com uma caneta azul simples e circunstancial em mãos. Ela e Serpa elaboram mitologias, fabulam criaturas, registradas no papel por meio de seu gesto desprezioso. E se Serpa ateu-se apenas ao olho daquilo que imaginavam e descreviam juntos ali?

Ainda que elaborado brevemente, o olho que se sobrepõe ao convite da exposição poderia pertencer a uma criatura inventada. Ele mais

themselves as creatures only due to the presence of eyes. As in Untitled (composition on paper dated from October 1965), contrasting colors create tonal areas, allusions to disfigured members - which are thus identified by their similarity to what we tenuously distinguish as eyes and, consequently, as a face.

On this auspicious night of encounters and mutual updating of feats and achievements, Miriam and Serpa toast and leaf together through one of the available brochures. Imagining creatures they invent together, they laugh and draw. He wields a red pen, signs his name and draws an eye. I wonder if the red pen changed hands so that Miriam could sign her name?

Anyway, soon after I imagine her with a simple and circumstantial blue pen in hand. She and Serpa elaborate mythologies, and together think up creatures that are registered on paper through her unpretentious gesture. What if Serpa kept only to the eye of what they imagined and described together there?

Although elaborated briefly, the eye drawn over on the invitation to the exhibition could belong to an invented creature. It seems like a comment from the eyes that look at us in the 1965 drawing, especially those that do it at an angle and challenge its imposed horizontality. In the drawing in question, there is a displaced letter - the only consonant common to both names, Miriam and Serpa. In addition to this banal

133



parece um comentário dos olhos que nos miram no desenho de 1965, especialmente aqueles que o fazem inclinados e desafiam sua horizontalidade imposta. No desenho em questão, há uma letra deslocada – a única consoante comum aos nomes Miriam e Serpa. Para além dessa coincidência banal, a similaridade da assinatura de Serpa em ambos documentos é surpreendente. Em especial sua letra “p”, marcada por um gesto de destacada incidência e verticalidade.

Desenho terminado, as canetas são repousadas e ele se despede. Mais tarde, no fim da noite, ao retirar-se da galeria, Miriam percebe o folder mais cedo dispensado, o recolhe e leva-o consigo. Anexado a seu arquivo, permanece guardado por cinquenta e três anos – depois dos quais o encontro.

[Tomada pelas elaborações que surgem a partir do meu encontro com este documento de tamanha e intrínseca subjetividade, me ocorre uma pergunta: Teria Miriam influenciado Serpa?

A indagação me traz outra breve história à mente, se me permitem divagar: Manoel Messias foi um artista sergipano que viveu no Rio de Janeiro. Figura canhestra, suas xilogravuras foram ditas “viscerais”. Antes do reconhecimento, porém, ainda jovem e sedento por saberes, ensaia seus primeiros contatos com a pintura. É levado a Ivan Serpa em 1962, a quem os trabalhos de Messias não agradam muito. Obstinado, Manoel não desiste

coincidence, the similarity of Serpa's signature on both documents is striking. In particular his letter “p”, marked by a gesture of outstanding incidence and verticality.

Once the drawing is finished, the pens are put to rest and he bids goodbye. Later, at the end of the evening, when leaving the gallery Miriam notices the brochure cast aside earlier, picks it up and takes it with her. Attached to its file, it remains stored for fifty-three years – after which I find it.

[Taken by the elaborations that arise from my encounter with this document, of such intrinsic subjectivity, a question occurs to me: could Miriam have influenced Serpa?

The question brings another brief story to mind, if I may digress:

Manoel Messias was an artist from the state of Sergipe, who lived in Rio de Janeiro. An awkward figure, his woodcuts were said to be “visceral”. However, before recognition came about, while still young and thirsty for knowledge, he rehearses his first contacts with painting. He is taken to Ivan Serpa in 1962, who is not particularly pleased with Messias' works. Obstinate, Manoel does not give up and remains in Serpa's class. Frederico Moraes relates that this is the moment in which Messias opts for woodcutting, perhaps due to the time spent with Miriam. And Serpa, “who did not approve of his painting, had no doubts about praising his printing [gravura]”.¹⁴ Thereafter, Manuel dos Santos only wielded gouges. Back to where this

detalhe de [detail of]
Título desconhecido
[Unknown title], 1965
Xilogravura sobre papel
[Woodcut on paper]
Ed. 2/20
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]

e permanece na turma de Serpa. Frederico Morais conta que é este o momento em que Messias opta pela xilogravura, devido, talvez, à convivência com Miriam. E Serpa, “que não aprovara sua pintura, não teve dúvidas em elogiar sua gravura”.¹⁴ Daí em diante, Manoel Messias dos Santos só empunhou goivas. De volta ao ponto em que essa digressão começou: talvez devêssemos nos perguntar não se, mas *como* Miriam influenciou Serpa?]

*

A fim de sintetizar o trajeto que leva à primeira mostra individual de gravuras de Miriam, voltemos a 1963, ano em que ela participa da 7ª Bienal Internacional de São Paulo com as xilogravuras *Dança dos soldados, Mulher na porta de casa e Paisagem – flores*. No mesmo ano, participou ainda do 1º Salão de Artes Plásticas da Universidade Federal de Goiás. Na ocasião, também apresentou uma xilogravura de título *Dança dos soldados*, junto de quatro outras: *O morto, Conversa, O auditório e Casamento*, tendo recebido o prêmio do júri por esta última.

No ano seguinte, recebeu o 1º Prêmio de Gravura do Salão Goiano de Belas Artes. Participou da coletiva *Cinco gravadores jovens*, na galeria Ibeu no Rio de Janeiro, e da fundamental 1ª Exposição da Jovem Gravura

digression began: Maybe I should ask not *if*, but *in what way* Miriam influenced Serpa?]

*

In order to summarize the path that leads to Miriam’s first individual exhibition of prints, let’s go back to 1963, year in which she participates in the 7th Biennial de São Paulo with the woodcuts *Dança dos soldados, Mulher na porta de casa* and *Paisagem – flores*. Also in the same year, she took part in the 1st Salon of Plastic Arts at the Universidade Federal de Goiás. On the occasion, she also presented a woodcut entitled *Dança dos soldados*, along with four others: *O morto, Conversa, O*

auditório and *Casamento* [Soldier's Dance, Talk, Auditorium and Wedding], having received the Jury Award for the latter.

In the following year, she received the 1st Print Prize at the Goiano Salon of Fine Arts. She participated in the collective *Cinco gravadores jovens* [Five Young Printmakers], at the Ibeu Gallery in Rio de Janeiro and in the important 1st Exposição da Jovem Gravura Nacional [1st Exhibition of Young National Printmaking], organized by Walter Zanini and held at the Museu de Arte Contemporânea at the Universidade de São Paulo (MAC USP), in which she took part with the woodcuts *Crianças balançando n. 4 – Carrousel* and *A morte do carreiro* [Kids swinging

Nacional, organizada por Walter Zanini e realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Participa desta com as xilogravuras *Crianças balançando nº 4 – Carrousel* e *A morte do carreiro*, ambas de 1964.

Ainda no mesmo ano, mais um marco inaugural: a 1ª Exposição da Escolinha de Artes do Tijuca Tênis Clube, primeira mostra de que Miriam participa enquanto professora. Realizada entre 12 e 13 de dezembro, a exposição do departamento infantojuvenil do clube reuniu pinturas dos alunos da professora Miriam Inez.

Em 1966, participou do 15º Salão de Arte Moderna no Rio de Janeiro ao lado de artistas como Antonio Manuel, Vergara, Zilio, Rubens Gerchman e Thereza Simões, além do próprio Ivan Serpa. Na mesma cidade, em agosto, integrou a *Coletiva brasileira* na galeria Ibeu. A mostra, idealizada por Marc Berkowitz, organizava-se em quatro eixos: pintura, desenho, gravura e escultura; contando com trabalhos de Volpi, Serpa, Djanira, Maria Leontina, Farnese de Andrade, Sérgio Camargo, Rubens Gerchman e Milton da Costa. Miriam participa com gravuras, ao lado de Anna Bella Geiger, Fayga Ostrower, Walter Marques, Edith Behring, Rachel Strosberg e outras. Em Salvador, participa da 1ª Bienal Nacional

n. 4 - Carrousel and The Death of Carreiro], both from 1964.

That same year, another inaugural milestone occurred: the 1st Exposição da Escolinha de Artes do Tijuca Tênis Clube [1st Exhibition of the School of Arts of Tijuca Tennis Club], the first show in which Miriam participates as a teacher. Held between December 12 and 13, the exhibition of the youth department of the Club gathered paintings by the students of Professor Miriam Inez.

In 1966, she participated in the 15th Salon of Modern Art in Rio de Janeiro, alongside artists such as Antonio Manuel, Vergara, Zilio, Rubens Gerchman and Thereza Simões, in addition to Ivan Serpa himself. In the same city, in August,

she participated in the *Coletiva brasileira* [Brazilian Group Show] at Galeria Ibeu. The exhibition, idealized by Marc Berkowitz, was organized into four axes: painting, drawing, printmaking and sculpture, with works by Volpi, Serpa, Djanira, Maria Leontina, Farnese de Andrade, Sérgio Camargo, Rubens Gerchman and Milton da Costa. Miriam participates with prints, alongside Anna Bella Geiger, Fayga Ostrower, Walter Marques, Edith Behring, Rachel Strosberg and others. In Salvador, she participates in the 1st National Biennial of Plastic Arts (or Biennial of Bahia) with the woodcuts *A noite do tropeiro, O casamento* and *O barco da vida* [Tropeiro's Night, The Wedding and Life's Boat];

de Artes Plásticas (ou Bienal da Bahia) com as xilogravuras *A noite do tropeiro*, *O casamento* e *O barco da vida*; em Minas Gerais, faz parte do 21^o Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte.

Em 1967, integra a 2^a Exposição da Jovem Gravura Nacional com as xilogravuras *O barco da vida*, de 1965, e *O sonho do cambono*, de 1966. Por esta última, recebe o Prêmio de Aquisição do Júri, outorgado por Edith Behring, Pedro Manuel-Gismondi e Walter Zanini. É premiada ao lado de artistas como Emanoel Araújo, Vera Chaves Barcellos e Miriam Chiaverini. Este é também o ano de sua participação na 9^a Bienal Internacional de São Paulo, ocasião em que apresenta as xilogravuras *O barco da morte* e *Brincando de roda*; e da coletiva *Gravura exposição didática*, realizada no Museu Estadual Zoroastro Artiaga, em Goiânia. Essa última mostra dedicava uma de suas salas especiais inteiramente à Miriam, que a ocupou com xilogravuras.

1967 é também o ano, da já mencionada mostra realizada na galeria Giro. Em seu texto, José Roberto Teixeira Leite propõe uma interessante análise das gravuras exibidas na ocasião:

“(...) a maior contribuição da artista não diz respeito ao tema de suas gravuras (em que, diga-se de passagem, repercute ainda algo da lição popular, de raízes antiquíssimas), e

in Minas Gerais, she takes part in the 21st Belo Horizonte Municipal Salon of Fine Arts.

In 1967, she takes part in the 2^a Exposição da Jovem Gravura Nacional [2nd Exhibition of Young National Printmaking] with the woodcuts *O barco da vida* [Life's Boat], from 1965, and *O sonho do cambono* [Cambono's Dream], from 1966. For the latter, she receives the jury acquisition prize, given by Edith Behring, Pedro Manuel-Gismondi and Walter Zanini. She is awarded alongside artists such as Emanoel Araújo, Vera Chaves Barcellos and Miriam Chiaverini. This is also the year of her participation in the 9^a Bienal de São Paulo, where she exhibits the woodcuts *O barco da morte* and

Brincando de roda [Death's Boat and Playing a Circle Game]; and the group show *Gravura exposição didática* [Didactic Printmaking Exhibition], held at the Museu Estadual Zoroastro Artiaga, in Goiânia. This last show dedicated one of its special rooms entirely to Miriam, who occupied it with woodcuts.

1967 is also the year of the aforementioned exhibition held at Galeria Giro. In his text, José Roberto Teixeira Leite proposes an interesting analysis of the prints shown at the time:

“(...) the artist's greatest contribution does not concern the theme of her prints (in which, by the way, an element of

138

sim à estruturação que lhes consegue dar, ao jogo entre pretos e brancos, em que por vezes esses se impoem àqueles criando grande zonas calmas, que muito valorizam os negros espaços vizinhos. (...) dá-se a predominância da linha curva, em semicírculo, a concluir o limite superior do espaço dentro do qual se desenvolve o assunto.”

1967 é marcado, ainda, pela participação de Miriam no curioso e peculiar Salão das Caixas, promovido pela Petite Galerie, no Rio de Janeiro. A mostra contou ainda com caixas de artistas como Teresinha Soares, Farnese de Andrade, Maria do Carmo Secco e Regina Vater – as últimas sendo duas das vencedoras do Prêmio de Aquisição outorgado pelo júri.

No ano seguinte, em 1968, nota-se a participação de Miriam no 17^o Salão de Arte Moderna, ocasião em que apresenta três gravuras; e na 3^a Bienal Americana de Grabado, realizada em Santiago, no Museo de Arte Contemporaneo da Universidad de Chile. Essa participação é indicada pelo então diretor do MAM Rio, junto de outros artistas brasileiros como Vera Chaves Barcellos e Victor Décio Gerhard. Na exposição, mostra um conjunto de xilogravuras, cujos títulos traduzidos para espanhol no catálogo são: *El Diablo en la Villa de lleva y trae*, *La ronda*, *El baño* e *El barco de la*

popular teachings, with ancient roots, still echoes), but rather the structuring she is able give them, the game between blacks and whites, one at times imposing itself over the other, creating large calm areas, which greatly value the black neighboring spaces. (...) there is a predominance of the curved line, in a semicircle, to conclude the upper limit of the space within which the subject is developed.”

1967 is also marked by the participation of Miriam in the curious and peculiar Box Salon, promoted by Petite Galerie, in Rio de Janeiro. The show also featured boxes by artists such as Teresinha Soares, Farnese de Andrade,

Maria do Carmo Secco and Regina Vater – the latter being two of the winners of the Acquisition Award granted by the jury.

The following year, in 1968, Miriam took part in the 17th Modern Art Salon, occasion in which she presented three prints; she also took part in the 3rd American Biennial of Grabado, held in Santiago, at the Museo de Arte Contemporaneo – Universidad de Chile. Her participation is ushered by the then director of MAM Rio, along with other Brazilian artists such as Vera Chaves Barcellos and Victor Décio Gerhard. In the exhibition she exhibits a set of woodcuts, their titles translated into Spanish in the catalog: *El Diablo en la Villa de lleva y trae*,

139

*

Cena 2: Cinco gravuras na Rua do Lavradio

Estou em Santa Teresa, no Bar do Mineiro. Converso com o outrora *marchand* e colecionador Diógenes Paixão. Afinidade evidente na quantidade de pinturas dispostas no bar, Diógenes e Miriam foram colegas. “Fomos apresentados por Walter Marques”, ele conta, referindo-se ao então professor do ateliê de gravura do MAM Rio e grande admirador da obra da artista. Tendo atuado como *marchand* entre as décadas de 1960 e 1980, a coleção de Diógenes – composta significativamente por obras de Volpi, Rubem Valentim e Miriam – é um deleite, e alvo de muita curiosidade minha, porque atesta (e possivelmente causa) um rumor ouvido recorrentemente no decorrer da pesquisa: de que as coleções de Miriam seriam também coleções de Volpi.

Rumor verdadeiro ou não, a coleção de Diógenes Paixão conta com quantidade significativa de ambos. “Eu levava as [pinturas de] Miriam para São Paulo, quando ia buscar os [trabalhos de] Volpi”,¹⁵ ele narra, recordando os anos de convívio com os

La ronda, El baño and El barco de la muerte. That same year, she also participated in the brief and eventful 2nd Biennial of Bahia.

•

Scene 2: Five prints at Rua do Lavradio

I'm in Santa Teresa, at the Bar do Mineiro, talking to the former art dealer and collector Diógenes Paixão. Their affinity evident in the quantity of her paintings displayed at the bar, Diógenes and Miriam had been colleagues. “We were introduced by Walter Marques,” he says, referring to the then professor at the MAM Rio printmaking studio and great

admirer of the artist's work. Having worked as an art dealer between the 1960s and the 1980s, Diógenes' collection – composed significantly of works by Volpi, Rubem Valentim and Miriam – is a delight and a target of much of mine curiosity, since it attests (and possibly causes) a rumor heard repeatedly in the course of my research: that those who collect Miriam also collect Volpi.

Whether the rumor is true or not, Diógenes Paixão's collection has a significant amount of both. “I took Miriam's [paintings] to São Paulo when I went to pick up [works by] Volpi”,¹⁵ he narrates, recalling the years of camaraderie with the artists. In addition to countless paintings by Miriam on various

artistas. Além de inúmeras pinturas de Miriam sobre diversos temas, a coleção de Diógenes conta ainda com cinco gravuras da artista, compradas pelo colecionador entre 1969 e 1970 em um antiquário na Rua do Lavradio.

Inestimavelmente importantes, as cinco peças encontradas por acaso na Lapa correspondem à participação de Miriam na 2ª Bienal Nacional de Artes Plásticas (ou Bienal da Bahia), em 1968. Exposição de suma importância pelo trauma que representa, o enredo dessa bienal é cheio de rombos e passagens misteriosas.

Aberta ao público uma semana depois da promulgação do AI-5, a exposição foi alvo de censura pela ditadura militar, que veio a encerrar a mostra abruptamente três dias depois de sua abertura.¹⁶ Os organizadores foram presos, as obras supostamente subversivas apreendidas e a documentação sobre o evento “desapareceu ou foi esquecida”.¹⁷ Pouco se sabe sobre o paradeiro de muitos dos trabalhos que participaram da exposição. Vários deles seguem desaparecidos.¹⁸

Voltamos a Diógenes, que me aponta as cinco gravuras e conta “passei na Rua do Lavradio e as vi (...). Logo as reconheci. Entrei e comprei”. Como circulava bastante em Salvador na época, é possível que o colecionador tenha visto as gravuras durante sua breve exposição no MAM e mais tarde as reconheceu. Ou, ainda, reconheceu

themes, Diógenes' collection also includes five prints by the artist, purchased by the collector between 1969 and 1970 in an antique shop on Rua do Lavradio.

Pricelessly important, the five pieces found by chance in the Lapa neighbourhood correspond to Miriam's participation in the 2nd National Biennial of Plastic Arts (or Biennial of Bienal), in 1968. Exhibition of paramount importance due to the trauma it represents, the plot of this biennial is full of holes and mysterious passages.

Opened to the public a week after the promulgation of AI-5, the exhibition was the target of censorship by the military dictatorship, which closed the show abruptly three days after

its opening.¹⁶ The organizers were arrested, the supposedly subversive works were seized and the documentation on the event “disappeared or was forgotten”.¹⁷ Little is known about the whereabouts of many of the works that participated in the exhibition. Several of them are still missing.¹⁸

Back to Diógenes, who points out the five prints and says, “I went to Rua do Lavradio and saw them (...). I soon recognized them. I went in and bought them”. Since he traveled a lot to Salvador at the time, it is possible that the collector saw the engravings during the brief exhibition at MAM and later recognized them. Or he recognized the mannerisms of the artist behind them. In any case, the collector

os trejeitos da artista por trás delas. De toda forma, o colecionador garante que as gravuras participaram da 2ª Bienal da Bahia. Como haviam chegado na Lapa, no entanto, não fazia ideia: “(...) devem ter sido roubadas quando fecharam a exposição lá”, supõe.

As cinco gravuras de Miriam listadas no catálogo da mostra chamam-se: *A onça-boi*, *S. Jorge e Dragão na lua*, *Adão e Eva - O Paraíso*, *A vitória do homem*, *S. Miguel Arcanjo e as almas* [p. 143]. Quando aproximamos esses cinco títulos das cinco gravuras da coleção de Diógenes (adquiridas, evidentemente, sob circunstâncias únicas, sem nenhum tipo de registro ou certificado formal), o argumento do colecionador parece, de fato, cristalizar-se. Não sem surpresa, constato: as xilogravuras - todas primeiras impressões de tiragens de vinte - correspondem mesmo à participação da artista na 2ª Bienal da Bahia.¹⁹

*

Em 1969, Miriam participa do Salão Municipal de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte realizado no Museu de Arte da Pampulha; encerrando a década, realiza ainda uma série de xilogravuras reproduzidas em pequeno formato, idealizadas enquanto ilustrações para o cordel *A História do Santuário de Trindade e dos*

guarantees that the prints were shown in the 2nd Biennial of Bahia. How they arrived in Lapa, however, he has no idea: “(...) they must have been stolen when they closed the exhibition there”, he supposes.

Miriam’s five prints listed in the show’s catalog are called *São Jorge e Dragão na lua*, *A onça-boi*, *A vitória do homem*, *Adão e Eva: Paraíso and Miguel Arcanjo e as almas* [p. 143]. When we bring together these five titles and the five prints in Diogenes’ collection (acquired, of course, under unique circumstances, without any type of registration or formal certificate), the collector’s argument seems, in fact, to crystallize. Not surprisingly, I verify: the woodcuts - all first impressions of a print run of

twenty - really do correspond to the artist’s participation in the 2nd Biennial of Bahia.¹⁹

*

In 1969, Miriam participated in the Municipal Fine Arts Salon of the Belo Horizonte City Hall held at the Museu de Arte da Pampulha; closing the decade, she also made a series of woodcuts that were reproduced in small format, idealized as illustrations for the cordel “A História do Santuário de Trindade e dos Milagres do Divino” [The Story of the Sanctuary of Trindade and of the Miracles of the Divine], written by Maria Inês Souto de Almeida.

142

01
A onça-boi [The jaguar-ox], 1968
Xilogravura sobre papel
[Woodcut on paper]
Ed. 1/20
30 × 36 cm
Coleção Diógenes Paixão
[Diógenes Paixão Collection]



01

02

02
S. Jorge e Dragão na lua
[St. George and the Dragon on the Moon], 1968
Xilogravura sobre papel
[Woodcut on paper]
Ed. 1/20
37 × 30 cm
Coleção Diógenes Paixão
[Diógenes Paixão Collection]



03

03
Adão e Eva - O Paraíso
[Adam and Eve - The Paradise], 1968
Xilogravura sobre papel
[Woodcut on paper]
Ed. 1/20
35 × 30 cm
Coleção Diógenes Paixão
[Diógenes Paixão Collection]



04
A vitória do homem
[The Man's Victory], 1968
Xilogravura sobre papel
[Woodcut on paper]
Ed. 1/20
36 × 30 cm
Coleção Diógenes Paixão
[Diógenes Paixão Collection]

05
S. Miguel Arcanjo e as almas
[St. Michael the Archangel and the Souls], 1968
Xilogravura sobre papel
[Woodcut on paper]
Ed. 1/20
35 × 30 cm
Coleção Diógenes Paixão
[Diógenes Paixão Collection]

143



04

05



Milagres do Divino, escrito por Maria Inês Souto de Almeida. 144

A artista abre a década de 1970 com uma exposição individual onde apresenta apenas pinturas, na Residência C/1, no Rio de Janeiro. No mesmo ano, expõe três xilogravuras no 19^a Salão Nacional de Arte Moderna, ao lado de artistas como Regina Vater, Unhandeijara Lisboa, Vera Chaves Barcellos, Wanda Pimentel, Lothar Charoux, Elza O.S., Farnese de Andrade e Antonio Manuel. Por ocasião da mostra realizada no MAM Rio, recebeu o Certificado de Isenção de Júri, outorgado por Edyla Mangabeira Unger e Frederico Morais.

No ano seguinte, realizou outra mostra individual de pinturas, desta vez no Teresópolis Country Club, região serrana da cidade do Rio de Janeiro. Em novembro de 1972, mais uma exposição individual, agora na galeria Nono Andar, no Rio. *Miriam - Pintura ingênua* contou com texto crítico de José Roberto Teixeira Leite - que anos antes escrevera sobre as gravuras da artista na galeria Giro:

“Gosto da pintura de Miriam. É pura, espontânea, genuína. Brota, límpida como água, diretamente das fontes naturais, do meio interiorano em que a artista nasceu, a cuja sombra plasmou seu mundo de ideias, seu repertório de formas (...)”

The 1970s begins with a solo exhibition, where she only showcases paintings, at Residência C/1, in Rio de Janeiro. In the same year, she exhibits three woodcuts at the 19th National Salon of Modern Art, alongside artists such as Regina Vater, Unhandeijara Lisboa, Vera Chaves Barcellos, Wanda Pimentel, Lothar Charoux, Elza O.S., Farnese de Andrade and Antonio Manuel. On the occasion of the show held at MAM Rio, she receives the Jury Exemption Certificate, granted by Edyla Mangabeira Unger and Frederico Morais.

The following year, she held another individual exhibition of paintings, this time at Teresópolis Country Club, a mountainous region in the city of Rio de Janeiro.

In November 1972, another solo exhibition, now at Galeria Nono Andar, in Rio. *Miriam - Pintura ingênua* [Miriam - Naive Painting] featured a critical text by José Roberto Teixeira Leite - who, years before, wrote about the artist's prints at the Giro gallery:

“I like Miriam's painting. It is pure, spontaneous, genuine. It sprouts, clear as water, directly from natural sources, from the countryside where the artist was born, in whose shadow she has shaped her world of ideas, her repertoire of forms (...)”

The following biennium is marked in the artist's archive with her participation in the group show

O biênio seguinte é marcado no arquivo da artista por sua participação na coletiva *Pintores populares*, na galeria do Grupo B e pela realização de uma exposição individual na Real Galeria de Arte de Ipanema. *Miriam: pinturas* abriu ao público no dia 07 de maio de 1974, com um texto de apresentação em que Geraldo Edson de Andrade dizia: 145

“Miriam conservou-se na pintura tão boa e espontânea quanto é sua obra gravada. Tematicamente, ela continua ligada à mesma fascinante iconografia da alma do povo (...)”.

Ainda por ocasião da mostra, a jornalista Antonietta Santos entrevista a artista para o artigo “Na pintura de Miriam, uma risonha malícia antifossa”,²⁰ em que a artista utiliza a oportunidade para refletir sobre sua prática cotidiana:

“Vivo da pintura. Meu trabalho reflete um estado de espírito muito meu, de minhas origens. Sou uma pessoa metódica que trabalha com disciplina e tem horários certos para trabalhar. Não sou artista que espera a inspiração chegar. Pinto diariamente. Tiro a inspiração de minha pintura nas coisas que vão acontecendo.”

Em 30 de setembro de 1975 abre ao público a exposição coletiva *Arte popular brasileira*,

Coletiva pintores populares [Collective of Popular Painters], at Grupo B's gallery; and by a solo exhibition at the Real Galeria de Arte in Ipanema. *Miriam: pinturas* [Miriam: Paintings] opened to the public on May 7, 1974, with a presentation text in which Geraldo Edson de Andrade says:

“Miriam has maintained herself, in her painting, as well and spontaneous as in her printed work. Thematically, it remains linked to the same fascinating iconography of the people's soul (...)”.

Also on occasion of the exhibition, journalist Antonietta Santos interviews the artist for the article “On Miriam's painting, a smiley

malice against boredom”,²⁰ in which the artist uses the opportunity to reflect on her daily practice:

“I live through painting. My work reflects a state of mind that is very much my own, from my origins. I am a methodical person who works with discipline and who has a work schedule. I am not an artist who waits for inspiration to arrive. I paint daily. I take inspiration for my painting in the things that are happening”.

On September 30, 1975, the group show *Arte popular brasileira* [Brazilian Popular Art] opens at the Eucatexpo gallery. The exhibition, in which Miriam participated with paintings, featured a text by Waldir

na galeria Eucatexpo. A exposição, em que Miriam participou com pinturas, contava com texto de Waldir Ayala. No mesmo ano, envia obras a Paris para participação na exposição *Peintres Naïfs Brésiliens de L'Imaginaire*. A mostra, organizada por Ceres Franco, reunia pinturas de Miriam e de Francisco Domingos da Silva na galeria L'Oeil de Bœuf. No texto de apresentação, Harry Laus nota: “Aqui, a imaginação é essencial, o ponto de partida sobre o qual se ajusta toda a narrativa da pintura”.²¹

Ainda em 1975, participa de uma coletiva ao lado da artista Esthergilda, realizada pela caderneta de poupança APESC. Em 1976, faz parte da mostra *Pinturas de três artistas primitivos*, realizada na galeria Ibeu junto de Iaponi Araújo e Elsa O.S., de quem foi amiga. Sobre a mostra, Frederico Morais escreve em nota no jornal *O Globo*: “Inês liga-se à religiosidade do povo de sua terra e pinta sobre madeira”.²² Em artigo veiculado no *Jornal de Ipanema*, Geraldo Edson de Andrade – também autor do texto de apresentação – escreve ainda: “Miriam Ines (...) conservou-se ligada à religiosidade do seu povo que ela capta principalmente através dos santos da devoção de uma maneira simples e sem rebuscamento(...)”.²³

No arquivo de Miriam, o ano de 1976 resume-se a sua participação na exposição *Coletiva de arte*, realizada em novembro, no Palácio Barriga Verde,

146

Ayala. In the same year, she sends works to Paris to take part in the exhibition *Peintres Naïfs Brésiliens de L'Imaginaire*. The exhibition, organized by Ceres Franco, brought together paintings by Miriam and Francisco Domingos da Silva at Galeria L'Oeil de Boeuf. In the introductory text, Harry Laus notes: “Here, imagination is essential, the starting point on which the entire painting narrative fits. (...)”.²¹

Also in 1975, she participates in two group shows, one alongside artist Esthergilda, hosted by the savings account APESC and *Pinturas de três artistas primitivos* [Paintings by Three Primitive Artists], held at the Galeria Ibeu in March 1976, where, she shows paintings with Iaponi Araújo and

Elsa O.S., of whom she was a friend. Frederico Morais writes about the exhibition in a blurb in the newspaper *O Globo*: “Inês connects with the religiosity of her countrymen, and paints on wood”.²² In an article published in the *Jornal de Ipanema*, Geraldo Edson de Andrade – also the author of the presentation text – also writes: “Miriam Ines (...) remains connected to the religiosity of her people, which she captures mainly through the devotion saints in a simple way and without elaboration (...)”.²³

In Miriam's archive, the year of 1976 is summed up by her participation in the group show *Coletiva de arte* [Art Collective], held in November at the Palácio Barriga Verde, in Florianópolis.

em Florianópolis. Promovida pelos doutorandos em Medicina daquele ano, Miriam participa da mostra junto de Yara Tupynambá, Tomie Ohtake, Humberto Tomazini entre outros.

Em 1977, realiza uma exposição individual na Galeria do IAB, em Porto Alegre. A mostra, de título *Miriam – Pinturas*, esteve aberta ao público entre 19 de junho e 16 de julho daquele ano, e era apresentada por um texto de Harry Laus – o mesmo que escrevera para a coletiva na L'Oeil de Bœuf –, em que diz:

“Transfere suas lembranças de infância, do circo, das escolas de samba, dos santos, das lendas brasileiras, sempre com ricos detalhes imaginários. Impregnada de um caráter muito pessoal em sua pintura que a distingue de outros artistas brasileiros, pela maneira poética com a qual capta os segredos da imaginação popular.”

No mesmo ano, realizou mais uma exposição individual, desta vez promovida pela caderneta de poupança Morada. *Miriam – Pintura popular* abriu ao público no dia 9 de novembro de 1977.

Os próximos meses são um hiato no arquivo da artista, e nele não há nenhuma documentação do ano de 1978. A entrada seguinte corresponde a uma exposição que divide com o escultor Benício Caetano, realizada na galeria Ibeu em agosto de 1979, ano em que realiza uma exposição individual

147

Promoted by that year's doctoral students of medicine, Miriam takes part in the exhibition with Yara Tupynambá, Tomie Ohtake, Humberto Tomazini and others.

In 1977, she holds a solo exhibition at Galeria do iab, in Porto Alegre. The exhibition, entitled *Miriam – Pinturas* [Miriam - Paintings], was open to the public between June 19 and July 16 of that year and was presented by a text by Harry Laus – the same author of the text for the group show at L'Oeil de Boeuf – in which he says:

“She transfers her childhood memories, the circus, the samba schools, the saints, the Brazilian legends, always with rich imaginary details. Impregnated

with a very personal character in her painting, that distinguishes her from other Brazilian artists due to the poetic way with which she captures the secrets of popular imagination”.

In the same year, she held another solo exhibition, this time promoted by the Morada savings account. *Miriam – Pintura popular* [Miriam – Popular Painting] opened to the public on November 9, 1977.

The next few months are a hiatus in the artist's archive, which contains no documentation from 1978. The next entry corresponds to an exhibition that she shares with the sculptor Benício Caetano, held at the Galeria Ibeu in August 1979, year in which she holds a

na galeria Gal-Art, em Cataguases, Minas Gerais; e participa da exposição coletiva *Colour Fiesta: Brazilian Primitive and Naïve Painters*, realizada na Hamilton's Fine Art Gallery, em Londres. Na ocasião, exibe oito pinturas a óleo sobre madeira, todas de pequeno formato. Seus títulos anglófonos leem-se no catálogo: *On the bench, Adam and Eve, Madonna, Wedding, Figurehead, John Travolta, Samba e Duck*.

No mesmo ano, uma carta de Janez Gartnar – então presidente da Assembleia de Tabor – agradece a Miriam pela doação de uma de suas pinturas à Galeria de Arte Naïve em Trebnje. A obra foi doada por ocasião do 13º Encontro de Artistas Naïfs da Iugoslávia, do qual participaria em junho do ano seguinte ao lado de outros artistas brasileiros como Crisaldo Moraes, Elsa O.S. e Iaponi Araújo. Animado, o presidente escreve em sua carta: “Será uma festa entre os artistas do Brasil e da Iugoslávia!”.

Em 1980, Miriam participou de três exposições coletivas no Paço das Artes, em São Paulo: *Gente da Terra, Imagens de dança* e da Mostra Paço das Artes: 10 anos. No mesmo ano, tomou parte nas coletivas *Panorama da pintura primitiva no Brasil*, na galeria Jean Jacques, no Rio de Janeiro, junto de Lia Mitterakis, Hamilton Cordeiro, Gilvan e outros; e na mostra *Pintura popular de Brasil*, realizada em fevereiro daquele ano no Museu de Arte Carrillo Gil, na Cidade do México. Esta última, compartilhada

148

solo exhibition at Gal-Art gallery, in Cataguases, Minas Gerais; and takes part in the group show *Colour Fiesta: Brazilian Primitive and Naive Painters*, held at Hamilton's Fine Art Gallery, London. On the occasion, she exhibits eight oil paintings on wood, all in small format. In the catalog, their Anglophone titles read: *On the bench, Adam and Eve, Madonna, Wedding, Figurehead, John Travolta, Samba and Duck*.

In the same year, a letter from Janez Gartnar – then president of the Tabor Assembly – thanks Miriam for donating one of her paintings to the Naive Art Gallery in Trebnje. The work was donated on the occasion of the 13th Encounter of Naive Artists from

Yugoslavia, in which she would participate in June of the following year with other Brazilian artists such as Iaponi Araújo, Crisaldo Moraes and Elsa O.S. Excited, the president writes in his letter: “It will be a party between artists from Brazil and Yugoslavia!”.

In 1980, Miriam participated in three group exhibitions at Paço das Artes, in São Paulo: *Gente da Terra* [People of the Earth], *Imagens de dança* [Images of Dance] and the Mostra Paço das Artes: 10 anos [Paço das Artes Exhibition: 10 Years]. In the same year, she took part in the group shows *Panorama da pintura primitiva no Brasil* [Panorama of Primitive Painting in Brazil], at Jean Jacques gallery, in Rio de

com os artistas Gerson de Souza, Vicente Labríola, Lia Mitterakis e Mozinha, contou com texto de Marco Dias.

Em 1981, realizou uma exposição individual na galeria Brasileira, de Roberto Rugiero. *Mirian – Óleos* foi uma mostra de curta duração, aberta entre 11 e 29 de agosto daquele ano. Em seu texto, Theon Spanudis declara:

“Perto de José Antonio da Silva ela é, em minha opinião, a mais criativa, importante e genial primitiva brasileira. (...) Ela vive num estado paradisíaco, como que antes da queda bíblica do homem. Antes do pecado original, que marcou a existência com perpétuos sofrimentos. Nessa atmosfera, perenemente purificada do pecado original, seus seres humanos explodem em vitalidade contida e inquietude alegre e vivaz. (...)”

Em 1982, participou da exposição inaugural do Hotel Nacional no Rio de Janeiro. No ano seguinte, enviou obras ao Canadá, que foram exibidas entre 01 e 04 de setembro na *Exposicion Brésilienne* realizada pela Howard Bernard Gillich Gallery, por ocasião do Salon National des Galeries d'Art, em Montreal. No mesmo ano, participou de outras três coletivas: *Grandes talentos, pequenas telas*, na galeria Jean Jacques, *Grande coletiva de arte*

149

Janeiro, alongside Lia Mitterakis, Hamilton Cordeiro, Gilvan and others; and at the exhibition *Pintura popular de Brasil* [Brazilian Popular Painting], held in February of that year at the Museo de Arte Carrillo Gil, in Mexico City. The latter, together with artists Gerson, Vicente Labríola, Lia Mitterakis and Mozinha, featured text by Marco Dias.

In 1981 she held a solo exhibition at Roberto Rugiero's Galeria Brasileira. *Mirian – Óleos* [Mirian – Oils] was a short exhibition that opened between 11 and 29 August of that year. In his text, Theon Spanudis declares:

“Next to José Antonio da Silva she is, in my opinion, the most

creative, important and brilliant Brazilian primitive. (...) She lives in a paradisiacal state, as if before the biblical fall of man. Before the original sin, which has marked existence with perpetual suffering. In this atmosphere, permanently purified from original sin, her human beings explode in restrained vitality and cheerful and lively restlessness. (...)”

In 1982, she participated in the inaugural exhibition of the Hotel Nacional in Rio de Janeiro. The following year, she sent works to Canada, which were exhibited between 1 and 4 September at the *Exposicion Brésilienne*, held by the Howard Bernard Gillich Gallery,

*

Cena 3: Caixa de marionetes

A pintura a partir da qual proponho esse percurso é de 1983. Nela, vemos sete fantoches enfileirados [p. 152]. Singelos, os fantoches reduzem-se a bustos que repousam sobre estreitas linhas horizontais, “suportes” que pressupõem manipulação. Dispostos em diferentes alturas, aqui, no entanto, nenhum indício de ação é apresentado – vemos as marionetes harmoniosamente imóveis, como se guardadas em uma caixa sujeita apenas à contemplação.

As pinturas de marionetes de Miriam me intrigam não só por sua surpreendente recorrência, mas principalmente por sua estagnação manifesta. Lidamos, afinal, com uma obra pictórica que se constrói frequentemente norteadas por ações quase sempre no gerúndio: vemos figuras voando, dançando, casando, caminhando, jogando futebol e até mesmo sonhando. *Teatrinho azul... Fantoches*, no entanto, conjuga-se a partir do infinitivo: quietos e enfileirados, os fantoches parecem repousar.

Voltamos a maio de 1967. No Rio de Janeiro, a Petite Galerie realiza o peculiar Salão das Caixas.

on occasion of the Salon National des Galeries d'Art, in Montreal. That same year, she participated in three other group shows: *Grandes talentos, pequenas telas* [Great Talents, Small Canvases], at Jean Jacques gallery, *Grande coletiva de arte naïf* [Large Collective of Naïve Art], at Jacques Ardies gallery, and *Pintura popular brasileira hoje* [Brazilian Popular Painting Today], at Centro Cultural Porto Seguro, in São Paulo.

*

Scene 3: Puppet box

The painting that serves as the starting point to the route I propose dates from 1983. In it, we see seven

puppets lined up. Plain, the puppets are reduced to busts that rest on narrow horizontal lines, “stands” that presuppose manipulation. Arranged at different heights, however, there is no indication of action here – we see the puppets harmoniously immobile, as if kept in a box subject only to contemplation.

Miriam's puppet paintings intrigue me, not only because of their surprising recurrence, but mainly for their manifest stagnation. We are dealing, after all, with a pictorial work that is often built guided by actions that are almost always in the gerund: we see figures flying, dancing, marrying, walking, playing football and even dreaming. *Teatrinho azul... Fantoches* [Blue Little Theater... Puppets], however,

A mostra pressupõe a submissão de trabalhos apenas em *box-form* – literalmente “em formato de caixa” – a serem julgados pelo júri composto por Pietro Maria Bardi, Abraham Palatnik, Jayme Maurício e José Geraldo Vieira. O “concurso” fomentou uma pesquisa em torno do formato,²⁴ mas não sem antes causar grandes debates entre artistas e críticos de arte.²⁵

Em crítica para o jornal *O Globo*, José Roberto Teixeira Leite ressalta a coerência observada na obra de Miriam: um “delicado”²⁶ cenário de marionetes. Convergência cristalina, dada a participação de Miriam no *Teatrinho de fantoches* de seu colega e também gravador René Lúcio. Um sucesso, o artista construía detalhados fantoches de roupas coloridas, personagens das histórias que inventava e que Miriam o ajudava a encenar no auditório do MAM Rio.

Não temos registros do miúdo cenário construído pela artista para o Salão das Caixas. Se sobreviveu, não permaneceu em seu arquivo ou coleção pessoal, tampouco foi fotografado. Curiosa, no entanto, imagino o que faria Miriam, tão adepta à planaridade, com a profundidade de uma caixa. E me encanto com a perspicácia da artista que, sempre tão próxima das representações – e encenações – de histórias e espetáculos, quando apresentada a possibilidade, propõe-se cenógrafa, ainda que em miniatura.

creates itself from the infinitive: quiet and lined up, the puppets seem to rest.

Let's go back to May 1967. In Rio de Janeiro, Petite Galerie holds the peculiar Box Salon exhibition. The show presupposes the submission of works only in box-form – literally in box format – to be judged by a jury composed by Pietro Maria Bardi, Abraham Palatnik, Jayme Maurício and José Geraldo Vieira. The “contest” incited research around the format,²⁴ but not without first causing major debates between artists and art critics.²⁵

In a review for the newspaper *O Globo*, José Roberto Teixeira Leite emphasizes the consistency observed in Miriam's work: a “delicate”²⁶ puppet scenery. A

crystalline convergence, given Miriam's participation in the *Teatrinho de fantoches* [Puppet Show] of her colleague and fellow printmaker, René Lúcio. A success, the artist created detailed puppets wearing colorful clothes, characters from the stories he invented and that Miriam helped him stage in the MAM Rio auditorium.

We do not have records of the small scenario built by the artist for the *Box Form*. If it survived, it did not remain in her personal archive or collection, nor was it photographed. However, I wonder curiously what Miriam, so adept at flatness, would do with the depth of a box. And I am enchanted by the artist's insight, who, always so close to the representation – and

Teatrinho azul... Fantoques
 [Little Blue Theater... Puppets],
 1983
 Óleo sobre madeira
 [Oil on wood]
 Coleção Sofia Cerqueira
 [Sofia Cerqueira Collection]



E se o *Teatrinho* de 1983 fosse também memória desse cenário? Talvez por isso tão estagnado, por aludir à imagem da pequenina caixa de marionetes anos antes disposta na Petite Galerie. Poderia imaginar essa caixa-cenário de Miriam com cada uma de suas faces coloridas, à imagem de suas molduras; ou ainda, azul, como sugere o título da pintura. Os personagens tridimensionais pintados à mão para o cenário – possivelmente feitos com massa de jornal, cola e água, como os que fazia para os filhos – poderiam muito bem ser exatamente aqueles que se fazem representar apenas com tinta, dezesseis anos depois.

*

Ainda em 1983, Miriam apresenta pinturas em sua exposição individual na galeria Bonino, no Rio de Janeiro. Comunicando a abertura da mostra em 22 de novembro, parte do texto de apresentação, novamente escrito pelo poeta Theon Spanudis, é publicada em *O Globo*:

“A vitalidade eclode em inúmeras facetas. A luminosidade do vivo e da alegria, muitas vezes com ironia e malícia lúdica, transbordam em suas criações. Embora ela tenha várias vezes pintado a expulsão de Adão e Eva do Paraíso, seu mundo é repleto de felicidade

staging – of stories and shows, when presented with the possibility, proposes herself as a designer of sets, even if in miniature scale.

What if the 1983 *Teatrinho* was, also, a memory of this scenery? Perhaps that is why it is so stagnant, because it alludes to the image of the tiny puppet box displayed, years ago, in the Petite Galerie. I can imagine Miriam’s scenery-box with each of its sides colored, in the image of her frames; or blue, as the title of the painting suggests. The three-dimensional characters hand-painted for the stage – possibly made of newspaper dough, glue and water, like the ones she made for her children – could very well be exactly those represented only by paint, sixteen years later.

Still in 1983, Miriam shows paintings in her solo exhibition at Galeria Bonino, in Rio de Janeiro. Communicating the opening of the exhibition on November 22, part of the presentation text, again by the poet Theon Spanudis, is published in *O Globo*:

“Vitality breaks out in countless facets. The luminosity of the living and of joy, often with irony and playful malice, overflow in her creations. Although she has repeatedly painted the expulsion of Adam and Eve from Paradise, her world is filled with paradisiacal happiness and innocence. Plants, beings and animals understand each other mutually, as they did before the

e inocência paradisíacas. Plantas, seres e animais se entendem mutuamente como antes do pecado original e da queda do homem.”

154

No dia de encerramento da exposição, Frederico Morais publicou no mesmo jornal a crítica “Mirian, sabedoria na cor e no desenho”, em que contra-argumenta:

“(…) Na sua aparente simplicidade e descontração, a pintura de Mirian é no entanto bastante elaborada, tanto no seu aspecto artesanal e na escolha dos temas, de origem popular, quanto na forma. Com efeito, Mirian (…) não é ingênua, isto é, ela conhece a história da arte, sabe compor um quadro mesmo quando escolhe prosaicos suportes de madeira, e revela sabedoria no desenho e na cor (…).”²⁷

Em 1984, a artista realiza a exposição individual *Pinturas: ídolos da MPB*, na galeria Espaço 1030, em São Paulo. Na mostra, expõe pinturas de músicos como Chico Buarque, Gal Costa, Nelson Gonçalves, Moraes Moreira e Raul Seixas. Em matéria veiculada na revista *Veja* sobre a mostra, a artista destaca a necessidade de fruição das canções para a elaboração dos jocosos retratos. Ela conta: “Minha filha me pediu que eu também fizesse o retrato da Blitz. Só que

original sin and the fall of man.”

On the closing day of the exhibition, Frederico Morais published in the same newspaper the critical piece

“Mirian, sabedoria na cor e no desenho” [Mirian, Wisdom in Color and Design], in which he argues: “(…) In its apparent simplicity and relaxation, Mirian’s painting is however quite elaborate, both in its handmade aspect and in the choice of themes of popular origin, as in the form. In fact, Mirian (…) is not naive, that is, she knows art history, she knows how to compose a picture even when choosing prosaic wooden supports, and reveals wisdom in

design and color (…).”²⁷

In 1984, the artist realizes the solo exhibition *Pinturas: ídolos da MPB* [Paintings: MPB Idols], at Galeria Espaço 1030, in São Paulo. In the exhibition, the artist showed paintings of musicians such as Chico Buarque, Gal Costa, Nelson Gonçalves, Moraes Moreira and Raul Seixas. In an article about the exhibition published in *Veja* magazine, the artist highlights the need of enjoyment of the songs in order to create the playful portraits. She says: “My daughter asked me to also make a portrait of Blitz. But I listened and listened, and in the end I only liked one song, the result: I couldn’t make the portrait”.²⁸

eu ouvi, ouvi, e no fim gostei de uma música só, resultado: não consegui fazer o retrato”.²⁸

155

Não há documentos correspondentes aos próximos quatro anos no arquivo de Miriam. A entrada seguinte refere-se à exposição *Outubro: mês da pintura ingênua brasileira*, realizada por meio de eventos em diferentes instituições em São Paulo, em 1988. No dia 27 de setembro desse ano, abre, no Masp, uma coletiva na qual Miriam está incluída. Ainda como parte do evento, a artista participa da exposição *Ingênuos do Rio de Janeiro*, ao lado de Cidinha, Gerson de Souza, Julio Martins da Silva e Sérgio Vidal. A mostra abriu no dia 24 de outubro na Orixás Alphaville Galeria de Arte.

Entre junho e julho do ano seguinte, realizou na Galeria de Arte Jean-Jacques a exposição individual *Dos bois maquiados a Moraes Moreira*. Uma nota veiculada no jornal *O Globo*, na véspera do vernissage, nos oferece mais detalhes sobre a mostra:

“Mirian apresentará xilogravuras e pinturas em estilo primitivo, retratando cenas populares cheias de signos religiosos e familiares como santos de devoção, passistas de escola de samba e brincadeiras infantis.”²⁹

Em 1991, participa da exposição *Os artistas naïfs e o meio ambiente*, na Jean Jacques, e da *Exposição de arte naïf*, na Roart. Na coleção

There are no documents corresponding to the next four years in Miriam’s archive. The following entry refers to the exhibition *Outubro: mês da pintura ingênua brasileira* [October: Month of Naive Brazilian Painting], held via events at different institutions in São Paulo, in 1988. On September 27 of that same year, a group show opens at Masp, in which Miriam is included. Also as part of the event, the artist participated in the exhibition *Ingênuos do Rio de Janeiro* [Naïfs of Rio de Janeiro], with Cidinha, Gerson de Souza, Julio Martins da Silva and Sérgio Vidal. The exhibition opened on October 24 at Orixás Alphaville Galeria de Arte.

Between June and July of the following year, she held the solo exhibition *Dos bois maquiados*

a Moraes Moreira [From *Bois Maquiados* to *Moraes Moreira*] at the Jean-Jacques Art Gallery. A note published in the newspaper *O Globo*, on the eve of the vernissage, offers us more details about the show:

“Mirian will present woodcuts and paintings in primitive style, portraying popular scenes full of religious and familiar signs, such as saints of devotion, samba school dancers and children’s games.”²⁹

In 1991, she took part in the exhibition *Os artistas naïfs e o meio ambiente* [Naive Artists and the Environment], at the Jean Jacques gallery; and in the *Exposição de arte naïfs* [Naive Art

documental da artista, o ano seguinte é sintetizado por sua participação na coletiva retrospectiva *O que faz você agora Geração 60: jovem arte contemporânea revisitada*, realizada entre novembro de 1991 e março de 1992 no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Na mostra, a artista expõe uma de suas xilogravuras de 1966: *O sonho do cambono*. Anos antes premiada pelo júri da 2ª Jovem Gravura Nacional, no catálogo da presente mostra a obra é mencionada: “A xilografia em exposição nos remete às gravuras de cordel de caráter narrativo”.³⁰

Mais uma lacuna no arquivo e logo estamos em 1994, ano em que se nota a participação da artista na 2ª Bienal Brasileira de Arte Naïf, realizada no Sesc Piracicaba. Participa da mostra com um único óleo sobre madeira, intitulado *Crianças brincando*. Com ele, ganha os prêmios de Divulgação e Aquisição. No mesmo ano, uma carta de Jacqueline A. Finkelstein, então diretora do Museu Internacional de Arte Naïf, comunica a seleção do óleo sobre madeira *Moema e o diabo...* para participação na mostra *Brasileiros naïfs de hoje em Frankfurt*. Organizada como parte da programação da 46ª Feira do Livro de Frankfurt, a mostra reunia cinquenta quadros do acervo do museu na Affentor Hauser, entre setembro e outubro daquele ano.

Exhibition] at the Roart gallery. In the artist's document collection, the following year is synthesized by her participation in the retrospective collective *O que faz você agora Geração 60: jovem arte contemporânea revisitada* [What Are You Doing Now Generation 60: Young Contemporary Art Revisited], held between November 1991 and March 1992 at the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. In the exhibition, the artist exhibits one of her woodcuts from 1966: *O sonho do cambono*. Awarded, years before, by the jury of the 2nd Young National Printmaking, the work is mentioned in the catalog of the present exhibition: “The woodcut on display reminds us of the engravings of *cordel* with their

narrative character”.³⁰

Another gap in the archive, and soon we are in 1994, the year in which the artist's participation in the 2nd Brazilian Biennial of Naïve Art, held at Sesc Piracicaba, is noted. She takes part in the show with a single oil on wood, entitled *Crianças brincando* [Kids playing]. With this work, she wins the disclosure and acquisition awards. In the same year, a letter from Jacqueline A. Finkelstein, then director of the International Museum of Naïve Art, communicates the selection of the oil on wood *Moema e o diabo...* to participate in the show *Brasileiros naïfs de hoje em Frankfurt* [Brazilian Naïve Artists of Today in Frankfurt]. Organized as part of the program of the 46th

156

É de 1995 o último documento guardado por Miriam. Trata-se do folder da *Grande exposição de arte naïf brasileira*, realizada na galeria Jacques Ardies, em São Paulo.

Meu percurso pela coleção documental reunida pela artista termina aqui.³¹ Conveniente, o encerramento narrado corresponde, em verdade, ao arremate de uma primeira abertura do arquivo. Muito ainda pode e deve ser elaborado sobre seus gestos, hiatos e repetições reproduzidos aqui. Delineei seu contorno intercalando-o à reconstrução de trajetos à imaginação de histórias, conjugando o máximo de informações possível, que, naturalmente, não podem ser todas, nem mesmo suficientes. Em um movimento de contraposição aos processos historiográficos omissos aqui confrontados, busquei esboçar um trajeto que incite a inclusão dos feitos de Miriam nas histórias da arte brasileira. Sua robusta trajetória anseia pela visita de olhares e subjetividades outras, propositoras de novas articulações e possibilidades.

Quis o destino que fosse eu a primeira a metabolizar o vasto arquivo da artista. Escrevi este texto guiada pelo encantamento que atravessou nosso encontro. Afinal, sem o fio que me deixou Miriam, talvez eu ainda vagasse pelo labirinto.

Book Fair in Frankfurt, the exhibition brought together fifty paintings from the Museum's collection at Affentor Hauser, between September and October of that year.

The last document kept by Miriam is from 1995. This is the folder of the *Grande exposição de arte naïf brasileira* [Great Exhibition of Brazilian Naïve Art], held at the Jacques Ardies gallery, in São Paulo.

My journey through the document collection gathered by the artist ends here.³¹ Conveniently, the narrated closure corresponds, in truth, to the conclusion of a first opening of this file. Much can and should still be elaborated on her gestures, hiatuses and repetitions, reproduced here. I have outlined its shape, interspersing it with the

reconstruction of trajectories and the imagining of stories, combining as much information as possible, which, of course, cannot be all of it, or even enough. In a movement opposed to the historiographic processes based on omission which were confronted here, I sought to outline a path that incites the inclusion of Miriam's achievements in the Brazilian Art History. Its robust trajectory craves the visit of other gazes and subjectivities, proposers of new articulations and possibilities.

Fate had it for me to be the first to metabolize the artist's vast archive. I wrote this text guided by the enchantment that transversed our meeting. After all, without the thread that Miriam left me, I might still be wandering through the maze.

157

1. É importante reconhecer, a necessidade de avaliação desta terminologia porosa. Sua não consolidação é uma das vontades e fragilidades intencionais deste texto, que se elucidada aqui. Referindo à “coleção” de Miriam, vamos de encontro a uma lógica de posse (afinal, tratam-se dos documentos da artista). Esse substantivo é ambicionado ainda a partir do contorno que Walter Benjamin o confere quando diz: “Colecionar é uma forma de recordação prática e de todas as manifestações profanas da ‘proximidade’, a mais resumida”, (“O colecionador”. In. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.) No entanto, a palavra “coleção” e seu sentido não parecem dar conta da dupla vocação do também “arquivo” de Miriam. Ainda que colecionados, lidamos com documentos que propiciam vislumbres históricos. Assim, este texto ambiciona um metabolizar dessa documentação que inclua seus rastros, hiatos e lacunas, como o propõe Le Goff: “(...) Michel de Certeau analisou com sutileza os ‘desvios’ do historiador para as ‘zonas silenciosas’ (...). Falar dos silêncios da historiografia tradicional não basta; penso que é preciso ir mais longe: questionar a documentação histórica sobre as lacunas, interrogar-se sobre os esquecimentos, os hiatos, os espaços brancos da história. Devemos fazer o inventário dos arquivos do silêncio, e fazer a história a partir dos documentos e das ausências de documentos”. [It is important to recognize, here, the need to evaluate this porous terminology. Its non-consolidation is one of the intentional wills and weaknesses of this text, elucidated here. Referring to Miriam’s “collection”, we approach a logic of possession (after all, these are *the artist’s* documents). This noun is also coveted by the shape Walter Benjamin gives it when he says: “Collecting is a form of practical recall and, of all profane manifestations of ‘proximity’, the most summarized”. (“O colecionador”. In. *Passages*. Belo Horizonte: UFMG, 2007. Free translation)

However, the word “collection” and its meaning do not seem to account for the double vocation of Miriam’s “archive”. Although collected, we are dealing with documents that provide historical glimpses. Thus, this text aims a metabolizing of this documentation that includes its traces, hiatuses and gaps, as proposed by Le Goff: “(...) Michel de Certeau subtly analyzed the historian’s ‘deviations’ into the ‘silent zones’ (...). Talking about the silences of traditional historiography is not enough; I think it is necessary to go further: to question the historical documentation on the gaps, to interrogate the forgetfulness, the hiatuses, the white spaces of history. We must make an inventory of the archives of silence, and make history from the documents and the absence of documents”. (Free translation)]

2. Posteriormente herdado e acrescido por Sofia Cerqueira, o zelo desta que armazenou e manteve a extensa documentação, bem como sua gentil colaboração, foi o que ensejou a presente pesquisa. [Subsequently inherited and added to by Sofia Cerqueira, it is the zeal with which she stored and maintained this extensive documentation and her kind collaboration that gave rise to this research.]

3. Carlo Ginzburg, *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 7. [Carlo Ginzburg, *Threads and Traces: True, False, Fictive*. Los Angeles: University of California Press, 2012, p. 1. Translation by Anne C. Tedeschi and John Tedeschi.]

4. Agradeço a Almandrade, Jacques Ardies, Diógenes Paixão, Antonio Risério, Aline Figueiredo, Heloize Amaro, Elizabeth Costa e as equipes do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC), Masp, Acervo Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo, MAM SP e

MAM Rio por suas incontáveis contribuições, sem as quais este texto não seria possível. [I want to thank Almandrade, Jacques Ardies, Diógenes Paixão, Antonio Risério, Aline Figueiredo, Heloize Amaro, Elizabeth Costa and the teams of the Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC), Masp, Acervo Wanda Svevo - Fundação Bienal de São Paulo, MAM SP and MAM Rio for their countless contributions, without which this text would not have been possible.]

5. Ressalto aqui que este é o nome completo da artista em sua grafia correta, embora tenha sempre preferido assinar somente Miriam. São curiosas as frequentes ocorrências de diferentes versões de seu nome, onde confundem-se tanto “m” e “n”, como “s” e “z”. Durante o período em que foi casada, vemos estas muitas variações acrescidas ainda de “Cerqueira” ao final. Para mais detalhes sobre esse assunto, ver texto de Bernardo Mosqueira neste catálogo. [I emphasize here that this is the artist’s full name in its correct spelling, although she always preferred to sign only as “Miriam”. It is curious how often different versions of her name occur, where both “m” and “n” and “s” and “z” get confused. During the period in which she was married, we see these many variations plus the addition of “Cerqueira” at the end. For more details on this subject, see Bernardo Mosqueira’s text in this catalog.]

6. Prefeitura de Trindade. (n.d.). Igreja Matriz. Portal da Prefeitura de Trindade. Disponível em [Available at]: <https://www.trindade.go.gov.br/sing_turismo/igreja-matriz/>. Último acesso em [Last access on]: 8 jan. 2021. [Trindade City Hall. (undated). Main Church. Portal of the Municipality of Trindade.]

7. Antonietta Santos, "Na pintura de Miriam, uma risonha malícia antifossa". *Diário de Notícias*, 7 maio [may] 1974.

8. “Miriam Inês: Goiás visto em gravura”, *Revista de Domingo, Jornal do Brasil*, 29 out. [oct.] 1967.

9. Situando a profusão e a transformação a que me refiro: a década de 1960 é marcada pela Tropicália, pela assinatura do Manifesto Neoconcreto e pela Nova Figuração brasileira. São os anos em que Hélio Oiticica é expulso do MAM Rio pela ativação dos Parangolés; em que Nelson Leirner envia seu Porco ao júri do 4º Salão de Arte Moderna de Brasília. É a década de “Terra em Transe”, do texto-manifesto do “Poema/Processo” e da elaboração da *Nova crítica* de Frederico Morais. [To situate the profusion and transformation I am referring to: the 1960s are marked by Tropicália, by the signing of the Neoconcrete Manifesto and by the New Brazilian Figuration. These are the years when Hélio Oiticica is thrown out of MAM Rio for activating the Parangolés; in which Nelson Leirner sends his Pig to the jury of the 4th Modern Art Salon in Brasília. It is the decade of “Terra em Transe”, of the text-manifesto of the “Poem/Process” and the elaboration of the New Criticism by Frederico Morais.]

10. M. L. Tavora, "Poéticas informais na gravura artística: Rio de Janeiro – anos 50/60". *XXIX Colóquio CBHA*, 2009, p. 332.

11. Id., "O ateliê livre de gravura do MAM-Rio 1959/1969 - Projeto pedagógico de atualização da linguagem". *Arte & Ensaios PPGAV/EBA/UFRJ*, n. 15, 2007, p. 61.

12. Léa Maria, "Bric-à-brac". *Revista Querida*, n. 207, jan. 1963.

13. “Miriam Inês mostra gravuras na Galeria Giro”. *O Globo*, 23 out. [oct.] 1967.

14. Frederico Morais, Coluna Artes Plásticas, *Diário de Notícias*, 7 ago. [aug.] 1968.

15. Entrevista com Diógenes Paixão realizada em 6 nov. 2020 no Rio de Janeiro. [Interview with Diógenes Paixão, on november 6 2020 in Rio de Janeiro.]

16. O Ato Institucional nº 5 foi o quinto maior decreto da ditadura militar no Brasil, concomitante ao seu período mais rígido. A 2ª Bienal

da Bahia tem seu início no dia 20 de dezembro de 1968, precisamente uma semana depois da expedição do ato pelo ditador Artur da Costa e Silva. Apesar do encerramento previsto para 15 de fevereiro de 1969 (*Revista GAMA*, n. 17, 1968), no dia 23 de dezembro – apenas três dias depois de sua abertura – a mostra é fechada violentamente. [Institutional Act No. 5 was the fifth largest decree of the military dictatorship in Brazil, concurrent with its more rigid period. The 2nd Biennial of Bahia began on december 20, 1968, precisely one week after the expedition of the act by the dictator Artur da Costa e Silva. Despite its closing having been scheduled for February 15, 1969 (*Revista GAMA*, n. 17, 1968), on December 23 – just three days after its opening – the show was violently shut down.]

17. A. Pato, “3^a Bienal da Bahia e seus arquivos invisíveis”. Seminário Diálogos Transdisciplinares: Arte e Pesquisa. São Paulo: Paço das Artes 2015, p. 280.

18. Um dos casos mais difundidos de obras cujo paradeiro segue desconhecido é o do díptico apresentado por Antonio Manoel na mostra. Constituída por notícias de jornais e movimentos políticos de rua, a obra foi retirada da exposição em seu violento encerramento e nunca mais foi vista. Longe de mera apreensão, o artista narra a atmosfera de medo experienciada: “(...) a exposição foi fechada, encerrada. Prenderam muita gente (...) voltei para o Rio de Janeiro numa situação de perigo (...) poderia ser, a qualquer momento, preso”. Paulo Miyada e Luise Malmaceda, *AI-5 – 50 anos. Antonio Manuel entrevista*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2018. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/o_instituto/interna/antonio-manuel>. Último acesso em: 11 jan. 2021. [One of the most widespread cases of works whose whereabouts remain unknown is that of the diptych presented by Antonio Manoel in the exhibition. Consisting of newspaper clippings and political street movements, the work was removed from the exhibition at its violent closure and was never seen again. Far from mere apprehension, the artist narrates the atmosphere

of fear experienced: “(...) the exhibition was closed, shut down. Many people were arrested (...) I returned to Rio de Janeiro in a dangerous situation (...) I could be arrested at any time”. Paulo Miyada and Luise Malmaceda, *AI-5 – 50 anos. Antonio Manuel entrevista*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2018. Available at: <https://www.institutotomieohtake.org.br/o_instituto/interna/antonio-manuel>. Last accessed on: January 11 2021.]

19. Aqui há ainda um dado que merece menção: a confirmação da participação da artista na bienal em questão foi um processo incredivelmente árduo. Ainda que o material documental da mostra tenha sido em grande parte destruído e o “catálogo” da mesma – impresso como parte da *Revista GAMA* – seja bastante raro, a ausência absoluta do nome de Miriam em diversas iniciativas de rememoração posteriores sobre a mostra é, no mínimo, chocante. Do que servem listas que atêm-se apenas aos cânones? O que move a negligência de sua participação? O que processos historiográficos omissos constroem? [Here, there is a fact that deserves mention: the confirmation of the artist’s participation in the Biennial in question was an incredibly arduous process. Although the documentary material of the exhibition has been largely destroyed, and the “catalog” – printed as part of *GAMA* magazine – is quite rare, the complete absence of Miriam’s name in several later remembrance initiatives of the exhibition is, at the very least, shocking. What use are lists that apply themselves only to canons? What drives the neglect of her participation? What do omissive historiographic processes build?]

20. Antonietta Santos, op. cit.

21. “Ici, l’imaginaire est essentiel, le point de départ sur lequel s’ajuste toute la fabulation du tableau.” Tradução nossa. [Free translation]

22. Frederico Morais, *O Globo*, 7 mar. 1976. [Frederico Morais, *O Globo*, 03/07/1976]

160

23. Geraldo Edson de Andrade, *Jornal de Ipanema*, 15 a 31 mar. 1976.

24. Franco Terranova em entrevista a Tania Goes, *Correio da Manhã*, 12 mar. 1971. [Franco Terranova in interview with Tania Goes, *Correio da Manhã*, March 12 1971.]

25. A polêmica à qual me refiro foi, anos mais tarde, revisitada e contada por Frederico Morais: “A polêmica em torno do Salão agrupou os artistas de vanguarda, que depois de muita discussão, organizaram uma exposição, inaugurada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro dias antes da mostra das caixas. Nova Objetividade Brasileira – este o nome da exposição. Foi o primeiro balanço, quase um inventário, das correntes de arte no Brasil depois do golpe de 1964”. Frederico Morais, *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994*. Rio de Janeiro: Top-books, 1996, p. 59. [The controversy I am referring to was revisited and recounted by Frederico Morais, years later: “The controversy surrounding the Salon brought together avant-garde artists, who after much discussion, organized an exhibition, which opened at the Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro days before the exhibition of the boxes. ‘New Brazilian Objectivity’ – this was the name of the exhibition. It was the first balance, almost an inventory, of the artistic movements in Brazil after the 1964 coup”. Frederico Morais, *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994*. Rio de Janeiro: Top-books, 1996, p. 59.]

26. José Roberto Teixeira Leite, Acervo *O Globo*, 8 maio 1967. [José Roberto Teixeira Leite, *O Globo* Archive, March 8 1967.]

27. Frederico Morais, Acervo *O Globo*, 8 dez. 1983. [Frederico Morais, *O Globo* Archive, 12/08/1983]

28. Acervo *Veja*, n. 828, jul. 1984.

29. Sem autoria, Acervo *O Globo*, 30 maio 1989. [Unknown author, *O Globo* Archive, 05/30/1989.]

30. Gabriela Suzana Wilder, *Que faz você agora geração 60?: jovem arte*

contemporânea revisitada, 1991. Cortesia do Arquivo Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo. [Courtesy of Arquivo Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo.]

31. Entre os acréscimos posteriores feitos por Sofia Cerqueira, destacam-se as participações póstumas da artista nas seguintes mostras: *O prazer é nosso*, realizada na galeria Brasileira em 2005; *Histórias da sexualidade*, realizada no Masp entre 2017 e 2018, em que são exibidas as obras *Secos e Molhados* e *Roberta Close*; e, finalmente, a mostra *Lina Bo Bardi Tupí or not tupí?*, realizada entre 2018 e 2019 na Fundación Juan March em Madri, na Espanha. [Among the later additions made by Sofia Cerqueira, the posthumous participation of the artist in the following exhibitions stand out: *O prazer é nosso* [The Pleasure is Ours], held at Galeria Brasileira in 2005; *Histórias da sexualidade* [Histories of Sexuality] held at Masp between 2017 and 2018, in which the works *Secos e Molhados* and *Roberta Close* are shown; and, finally, the *Lina Bo Bardi Tupí or not tupí?* exhibition, held between 2018 and 2019 at the Fundación Juan March in Madrid, Spain.]

161

Obras
[Works]



detalhe de [detail of]
Título desconhecido
[Unknown title], 1982
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
29,7 x 45,4 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



Título desconhecido
[Unknown title], 1975
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Diógenes Paixão
[Diógenes Paixão Collection]

BAHIA DE TODOS OS SANTOS



Bahia de todos os Santos
[Bahia of All the Saints],
1984
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
31 x 70 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]

Título desconhecido
[Unknown title], 1977
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



168



Nossa Senhora da Piedade
[Our Lady of Pity], 1986
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
40,4 x 27,5 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



Nossa Senhora
[Our Lady], 1993
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
50,3 x 29,2 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



São Miguel Arcanjo expulsando Lúcifer
[St. Michael The Archangel expelling Lucifer], 1972
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
16,4 x 18,4 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]

Jinri, 1983
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
55,2 x 34,5 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



São Jorge
[Saint George], 1988
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
45 x 34,3 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



*Mãe Menininha
do Gantois*
[Mother Little Girl
of Gantois], 1974
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



Título desconhecido
[Unknown title], 1973
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
25,7 x 16,2 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]

Jesus e Madalena
[Jesus and Magdalene],
1980
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Diógenes Paixão
[Diógenes Paixão Collection]

Peleja de Manuel Riachão c. Diabo
[Combat between Manuel Riachão and the Devil],
1982
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



A calúnia
[The Slander], 1978
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
20,3 x 14,9 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]

A preguiça
[The Sloth], 1977
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
19,5 x 15 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]

A luxúria...
[The Lust...], 1977
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
19,7 x 15 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]

A gula...
[The Gluttony...], 1977
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
19,7 x 15,2 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



O crente que virou bode
[The Believer turned Goat],
1981
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Cleusa Garfinkel
[Cleusa Garfinkel Collection]

*Quem dá aos pobres
empresta a Deus...*
[The one who gives to the
poor, lends to God...], 1976
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Diógenes Paixão
[Diógenes Paixão Collection]

A usura [The Usury], 1978
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
21,6 x 15,2 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]

O orgulho...
[The Pride...], 1977
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
19,7 x 15 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



A ira
[The Wrath], 1977
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
19,5 x 15 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



Nossa Senhora da Conceição
 [Our Lady of Conception],
 1970
 Óleo sobre aglomerado
 de madeira
 [Oil on wood chipboard]
 31,3 × 25 cm
 Coleção particular - SP
 [Private Collection - SP]

Título desconhecido
 [Unknown title], 1969
 Óleo sobre madeira
 [Oil on wood]
 27 × 20,2 cm
 Coleção particular - SP
 [Private Collection - SP]



Título desconhecido
 [Unknown title], 1972
 Óleo sobre madeira
 [Oil on wood]
 35 × 26,7 cm
 Coleção particular - SP
 [Private Collection - SP]



Título desconhecido
 [Unknown title], 1971
 Óleo sobre madeira
 [Oil on wood]
 38,2 × 37,5 cm
 Coleção particular - SP
 [Private Collection - SP]

Título desconhecido
[Unknown title], 1968
Óleo sobre aglomerado
de madeira
[Oil on wood chipboard]
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]

178



Título desconhecido, s.d.
[Unknown title, undated],
Óleo sobre papel [Oil on paper]
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]

179





Título desconhecido
[Unknown title], 1970
Óleo sobre aglomerado
de madeira
[Oil on wood chipboard]
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



Título desconhecido
[Unknown title], 1971
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
26,7 x 14,9 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



Título desconhecido
[Unknown title], 1974
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
14,9 x 20,2 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



Título desconhecido
[Unknown title], 1971
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]

Título desconhecido, s.d.
[Unknown title, undated],
Óleo sobre aglomerado
de madeira
[Oil on wood chipboard]
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



Título desconhecido
[Unknown title], 1971
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]

Título desconhecido
[Unknown title], 1970
Óleo sobre aglomerado
de madeira
[Oil on wood chipboard]
Coleção Lucia Koch
[Lucia Koch Collection]



Título desconhecido, s.d.
[Unknown title, undated]
Xilogravura sobre papel
[Woodcut on paper]
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]

Título desconhecido, s.d.
[Unknown title, undated]
Xilogravura sobre papel
[Woodcut on paper]
40 x 36 cm
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]

Título desconhecido, s.d.
[Unknown title, undated]
Xilogravura sobre papel
[Woodcut on paper]
46 x 36,5 cm
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



Título desconhecido, s.d.
[Unknown title, undated]
Xilogravura sobre papel
[Woodcut on paper]
48 x 66,5 cm
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



186



Título desconhecido
[Unknown title], 1967
Xilogravura sobre papel
[Woodcut on paper]
Ed. 3/20
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]

Título desconhecido
[Unknown title], 1967
Xilogravura sobre papel
[Woodcut on paper]
Ed. 3/20
45 x 54 cm
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]

187

*Gato gatão. De dia é gato,
de noite assombração, s.d.*
[Cat, big cat. By day is a
cat, by night is a ghost,
undated]
Xilogravura sobre papel
[Woodcut on paper]
32,5 x 46 cm
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



Título desconhecido, s.d.
[Unknown title, undated]
Xilogravura sobre papel
[Woodcut on paper]
31,8 x 43 cm
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]

188

Título desconhecido
[Unknown title], 1965
Xilogravura sobre papel
[Woodcut on paper]
Ed. 7/10
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]

Título desconhecido
[Unknown title], 1964
Xilogravura sobre papel
[Woodcut on paper]
Ed. 1/10
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]





Título desconhecido
[Unknown title], 1963
Xilogravura sobre papel
[Woodcut on paper]
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



Título desconhecido, s.d.
[Unknown title, undated]
Xilogravura sobre papel
[Woodcut on paper]
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



Título desconhecido, s.d.
[Unknown title, undated]
Xilogravura sobre papel
[Woodcut on paper]
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



192

Título desconhecido
[Unknown title], 1972
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
24,5 x 21,5 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



Gastão e Andrea na porta
[Gastão and Andrea
at the door], 1979
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
20,2 x 17,6 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]

Cirandinha... Trindade...
1976
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]

Título desconhecido
[Unknown title], 1988
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



Título desconhecido
[Unknown title], 1993
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
27 x 50,3 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



Título desconhecido
[Unknown title], 1982
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
27,5 x 50,4 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



Dia de festa
[Party Day], 1985
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
34,4 x 50 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



Título desconhecido
[Unknown title], 1982
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
18,6 x 40,2 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



Título desconhecido
[Unknown title], 1992
Óleo sobre gamela
de madeira
[Oil on wooden trough]
21,5 x 37,5 x 8 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



*Peleja de João Bão
e Canhotinho*
[Combat between João Bão
and Canhotinho], 1983
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Cleusa Garfinkel
[Cleusa Garfinkel Collection]

Título desconhecido
[Unknown title], 1992
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
27,4 x 40,3 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



Título desconhecido
[Unknown title], 1986
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]

Título desconhecido
[Unknown title], 1970
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
20 x 30 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



Gabriela Cravo e Canela
e o amôr
[Gabriela Cravo e Canela
and the Love], 1983
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
34,5 x 50 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]

Gabriela Cravo e Canela
e seu amor - Bar do Nacib
[Gabriela Cravo e Canela
and her Love - Nacib bar],
1982
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
24,2 x 34,9 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]

198

Título desconhecido
[Unknown title], 1980
Óleo sobre aglomerado
de madeira
[Oil on wood chipboard]
Coleção Ladi Biezu
[Ladi Biezu Collection]





Largo da Carioca. 26-9-85, 1985
 Óleo sobre madeira
 [Oil on wood]
 Ø 40,6 cm
 Coleção particular - SP
 [Private Collection - SP]

Fla x Flu - Tarde de sol...
 [Fla x Flu - Sunny Afternoon...], 1984
 Óleo sobre madeira
 [Oil on wood]
 26,9 x 40,2 cm
 Coleção particular - SP
 [Private Collection - SP]



Escola de capoeira
Mestre Dô
 [Mestre Dô Capoeira School], 1981
 Óleo sobre aglomerado de madeira
 [Oil on wood chipboard]
 Coleção Sofia Cerqueira
 [Sofia Cerqueira Collection]



Praça Paris
 [Paris Square], 1992
 Óleo sobre aglomerado de madeira
 [Oil on wood chipboard]
 Coleção Sofia Cerqueira
 [Sofia Cerqueira Collection]



Título desconhecido
 [Unknown title], 1971
 Óleo sobre madeira
 [Oil on wood]
 Coleção Sofia Cerqueira
 [Sofia Cerqueira Collection]



Padaria Benamor
[Benamor Bakery], 1984
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
27,3 x 40,5 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



A vendadora de flores
[The Flower Seller], 1987
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Cleusa Garfinkel
[Cleusa Garfinkel Collection]



A praia. O sol...
[The Beach. The Sun...],
1981
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Diógenes Paixão
[Diógenes Paixão Collection]



O turista e a mulata
[The Tourist and the
Mulatta], 1981
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Diógenes Paixão
[Diógenes Paixão Collection]



Título desconhecido
[Unknown title], 1987
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
39 x 50,3 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



Título desconhecido
[Unknown title], 1981
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Ladi Biezus
[Ladi Biezus Collection]

Título desconhecido
[Unknown title], 1983
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
29,5 x 45,5 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]

Marinheiro e namorada
[Sailor and Girlfriend],
1983
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
29 x 45 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]

Título desconhecido
[Unknown title], 1992
Óleo sobre aglomerado
de madeira
[Oil on wood chipboard]
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



Título desconhecido
[Unknown title], 1983
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
19 x 14,5 x 1,5 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



Título desconhecido
[Unknown title], 1983
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
19 x 14,2 x 1,4 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



Título desconhecido
[Unknown title], 1983
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
19,1 x 14,3 x 1,4 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



O doce amor
[The Sweet Love], 1982
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
20 x 35,4 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]

Título desconhecido
[Unknown title], 1993
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Ø 30,5 cm
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



Título desconhecido
[Unknown title], 1983
Óleo sobre gamela
de madeira
[Oil on wooden trough]
84,5 x 22,5 x 12,5 cm
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



III - 4 - O Imperador
[III - 4 - The Emperor], 1981
Óleo sobre aglomerado de madeira
[Oil on wood chipboard]
45,2 x 35 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



III - A Imperatriz
[III - The Empress], 1980
Óleo sobre aglomerado de madeira
[Oil on wood chipboard]
45,1 x 34,9 cm
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



João e Francisca
[João and Francisca], 1982
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
24,6 × 35,5 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



O Balanço da rede
[The Swing of Hammock],
1982
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
24,6 × 35,5 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



*Uma onça pintada,
um cachorro vagabundo,
uma moça bonita...*
[A Jaguar, a tramp Dog,
a pretty Girl...], 1985
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
29,6 × 45,9 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]

Tú es o amôr de minha vida...
[You are the Love of my Life...], 1983
Óleo sobre madeira [Oil on wood]
40,3 × 29,9 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]





Vai cartinha por esse mundo sem fim
[Go Tiny Letter Through this Endless World], 1980
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
61,5 x 9,8 cm
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



Título desconhecido
[Unknown title], 1985
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
15 x 50,2 cm
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]

Título desconhecido
[Unknown title], 1981
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
34,9 x 52 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



O primeiro baile
[The First Ball], 1981
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Cleusa Garfinkel
[Cleusa Garfinkel Collection]



212

Título desconhecido
[Unknown title], 1984
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
24,9 x 35,2 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]

Título desconhecido
[Unknown title], 1992
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
27,5 x 40,2 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



Noivado em família...
[Engagement in Family...],
1982
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
24,6 x 35,5 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



Título desconhecido
[Unknown title], 1982
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
40,2 x 28 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



Título desconhecido
[Unknown title], 1981
Óleo sobre aglomerado
de madeira
[Oil on wood chipboard]
Coleção Cleusa Garfinkel
[Cleusa Garfinkel Collection]

Título desconhecido
[Unknown title], 1992
Óleo sobre aglomerado
de madeira
[Oil on wood chipboard]
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



Título desconhecido
[Unknown title], 1982
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
40,2 x 28 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]

Título desconhecido
[Unknown title], 1990
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
31,5 x 50,4 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]

*Os noivos que voaram
para o céu...*
[Bride and groom who flew
to the sky...], 1977
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
26,5 x 26,5 cm
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



A era dos chifres
[The Age of Horns], 1985
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
40,3 x 24,8 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



A árvore
[The Tree], 1984
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
48,2 × 15 cm
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



Título desconhecido
[Unknown title], 1982
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção João Paulo
Siqueira Lopes
[João Paulo Siqueira
Lopes Collection]



Título desconhecido
[Unknown title], 1970
Óleo sobre aglomerado
de madeira
[Oil on wood chipboard]
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]

**Nossa Senhora da
Divina Providência**
[Our Lady of Providence],
1976
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Ø 13,5 cm
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



**Nossa Senhora da
Divina Providência**
[Our Lady of Providence],
1984
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
31,5 x 45,1 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



Nossa Senhora dos Anjos
[Our Lady of Angels], 1982
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
40,1 x 29 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]

Nossa Senhora
 [Our Lady], 1984
 Óleo sobre madeira
 [Oil on wood]
 12,5 x 60 cm
 Coleção particular - SP
 [Private Collection - SP]

Título desconhecido
 [Unknown title], 1990
 Óleo sobre madeira
 [Oil on wood]
 27,5 x 40,4 cm
 Coleção particular - SP
 [Private Collection - SP]

220



Nossa Senhora Auxiliadora
 [Our Helping Lady], 1975
 Óleo sobre madeira
 [Oil on wood]
 20,5 x 14,8 cm
 Coleção particular - SP
 [Private Collection - SP]

Santa Ana Mestre
 [Master Saint Anna],
 1992
 Óleo sobre madeira
 [Oil on wood]
 40,1 x 27,3 cm
 Coleção particular - SP
 [Private Collection - SP]



Título desconhecido
 [Unknown title], 1978
 Óleo sobre madeira
 [Oil on wood]
 35,2 x 24 cm
 Coleção particular - SP
 [Private Collection - SP]

Título desconhecido
 [Unknown title], 1992
 Óleo sobre madeira
 [Oil on wood]
 40,3 x 27,7 cm
 Coleção particular - SP
 [Private Collection - SP]





Título desconhecido
[Unknown title], 1981
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Diógenes Paixão
[Diógenes Paixão Collection]



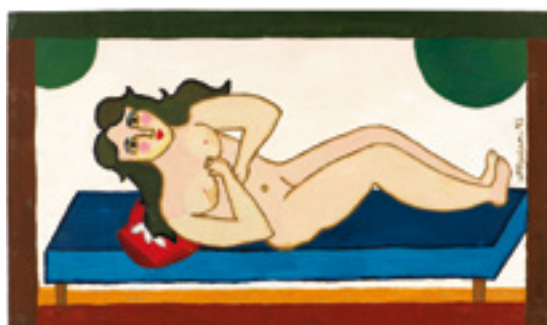
Petróleo - Seiva de mutamba e juá
[Petroleum - Sap of Mutamba and Juá], 1985
Óleo sobre madeira [Oil on wood]
Ø 30,6 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



Título desconhecido
[Unknown title], 1995
Óleo sobre papel
[Oil on paper]
35 × 49,9 cm
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



Título desconhecido
[Unknown title], 1995
Óleo sobre papel
[Oil on paper]
34,8 × 49,9 cm
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



Título desconhecido
[Unknown title], 1993
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
29,3 × 50,2 cm
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]

*Lady Godaive
e Braz Trovão...*
[Lady Godaive and
Braz Trovão...], 1982
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
28 × 41,2 cm
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



Título desconhecido
 [Unknown title], 1980
 Óleo sobre aglomerado
 de madeira
 [Oil on wood chipboard]
 Coleção Cleusa Garfinkel
 [Cleusa Garfinkel Collection]



Paraíso celeste
 [Celestial Paradise], 1983
 Óleo sobre madeira
 [Oil on wood]
 Coleção Ladi Bieuz
 [Ladi Bieuz Collection]

É doce sambar...
Pro samba meu bem
 [It's sweet to dance
 samba... To the samba,
 honey], 1977
 Óleo sobre madeira
 [Oil on wood]
 21 x 16,7 cm
 Coleção Sofia Cerqueira
 [Sofia Cerqueira Collection]



Maracujá...
 [Passionfruit...], 1976
 Óleo sobre madeira
 [Oil on wood]
 20,2 x 14,6 cm
 Coleção particular - SP
 [Private Collection - SP]



228



Samba no Alecrim
 [Samba at Alecrim], 1977
 Óleo sobre madeira
 [Oil on wood]
 21,2 x 16,9 cm
 Coleção particular - SP
 [Private Collection - SP]



*Tereza Batista vai
 a guerra...*
 [Tereza Batista goes
 to war...], 1977
 Óleo sobre madeira
 [Oil on wood]
 20,1 x 14,5 cm
 Coleção particular - SP
 [Private Collection - SP]



Título desconhecido
 [Unknown title], 1993
 Óleo sobre madeira
 [Oil on wood]
 29,3 x 50,2 cm
 Coleção Sofia Cerqueira
 [Sofia Cerqueira Collection]

Título desconhecido
 [Unknown title], 1975
 Óleo sobre madeira
 [Oil on wood]
 Coleção Diógenes Paixão
 [Diógenes Paixão Collection]

Título desconhecido
[Unknown title], 1972
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
40 x 24,5 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



Título desconhecido
[Unknown title], 1982
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
60,8 x 30 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



230

Bumba meu boi, 1992
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Cleusa Garfinkel
[Cleusa Garfinkel Collection]



Título desconhecido
[Unknown title], 1990
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
40 x 26,8 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]

Título desconhecido
[Unknown title], 1971
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
29,6 x 31 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



*A princesa cabloca
dança jongo*
[Cabocla Princess Dances Jongo], 1986
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]

Título desconhecido
[Unknown title], 1992
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
27,5 x 40,3 cm
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



Amazônia...
[Amazon...], 1992
Óleo sobre aglomerado
de madeira
[Oil on wood chipboard]
40 x 28 cm
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



Título desconhecido
[Unknown title], 1970
Óleo sobre aglomerado
de madeira
[Oil on wood chipboard]
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



233



Título desconhecido
[Unknown title], 1971
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
26 x 21,5 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



Título desconhecido
[Unknown title], 1995
Óleo sobre aglomerado
de madeira
[Oil on wood chipboard]
49,2 x 34 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



Título desconhecido
[Unknown title], 1995
Óleo sobre aglomerado
de madeira
[Oil on wood chipboard]
49 x 34 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



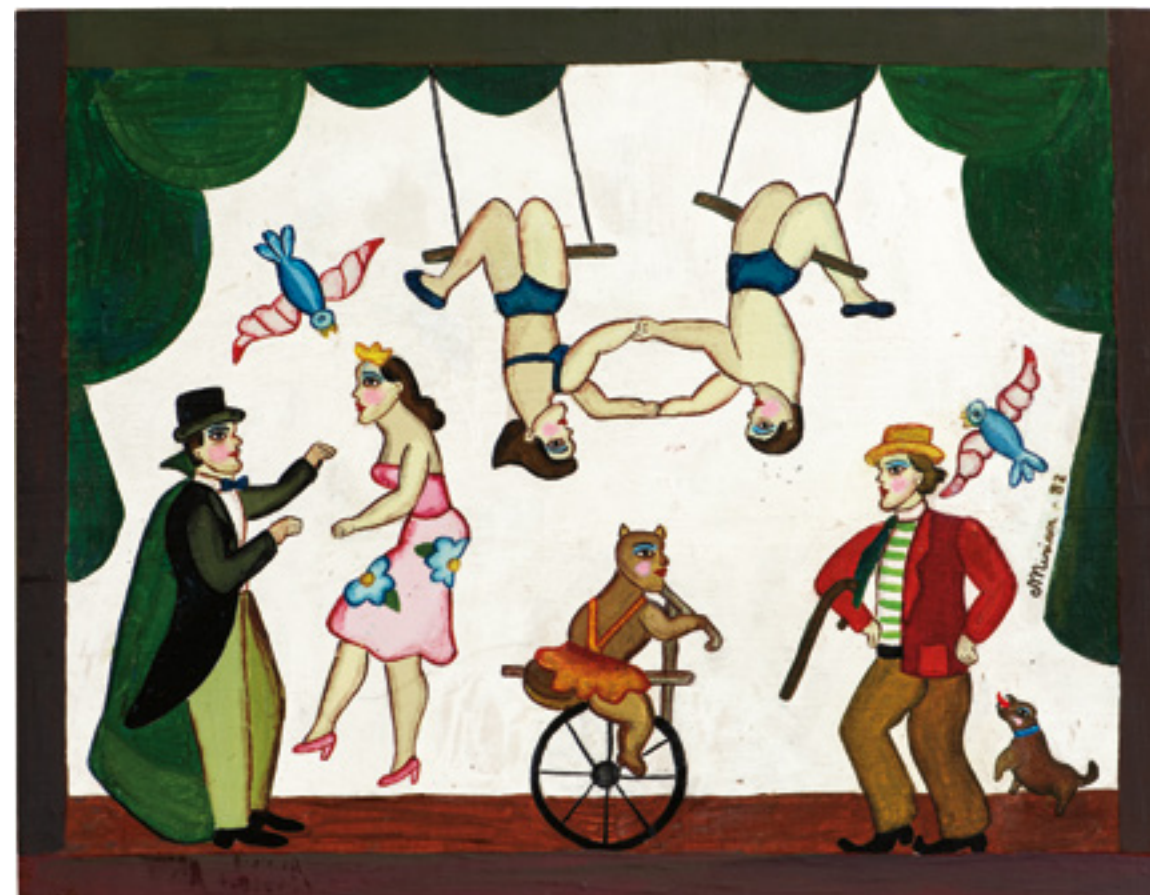
Título desconhecido
[Unknown title], 1970
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Diógenes Paixão
[Diógenes Paixão
Collection]



Título desconhecido
[Unknown title], 1971
Óleo sobre aglomerado
de madeira
[Oil on wood chipboard]
Coleção Diógenes Paixão
[Diógenes Paixão Collection]



Título desconhecido
[Unknown title], 1974
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Diógenes Paixão
[Diógenes Paixão
Collection]



Título desconhecido
[Unknown title], 1982
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção João Paulo
Siqueira Lopes
[João Paulo Siqueira Lopes
Collection]





Fafá de Belém..., 1982
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



Chiquinha Gonzaga, 1983
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



*Marlene... Marlene
nossa rainha*
[Marlene... Marlene Our
Queen], 1981
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



Elizeth Cardoso, s.d.
[undated]
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



Raul Seixas..., 1982
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
40,4 × 29,4 cm
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]

Vinicius de Moraes..., 1982
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
24,5 × 40,2 cm
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



Alvarenga e Ranchinho...
[Alvarenga and
Ranchinho...], 1983
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



Alceu Valença, 1982
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Ladi Biezus
[Ladi Biezus Collection]



*Noel Rosa... Porque a Vila
Isabel dá samba*
[Noel Rosa... Because Vila
Isabel offers samba], 1983
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]



Rita Lee..., 1981
 Óleo sobre madeira
 [Oil on wood]
 44,5 x 44,5 cm
 Coleção Sofia Cerqueira
 [Sofia Cerqueira Collection]

240



Título desconhecido
 [Unknown title], 1980
 Óleo sobre madeira
 [Oil on wood]
 Coleção Ladi Biezus
 [Ladi Biezus Collection]

Presidente JK Dame Margot Fontein
 [President JK Dame Margot Fontein], 1974
 Óleo sobre madeira
 [Oil on wood]
 Coleção Sofia Cerqueira
 [Sofia Cerqueira Collection]



Título desconhecido
 [Unknown title], 1980
 Óleo sobre madeira
 [Oil on wood]
 26,5 x 11,1 x 7 cm
 Coleção Sofia Cerqueira
 [Sofia Cerqueira Collection]

A dama das camélias...
[The Lady of Camellias...],
1981
Óleo sobre madeira
40,5 x 18,9 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



242



Título desconhecido
[Unknown title], 1981
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
50,5 x 35,4 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



A bela Carmen
[The Beautiful Carmen],
1981
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
39,8 x 18,8 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]

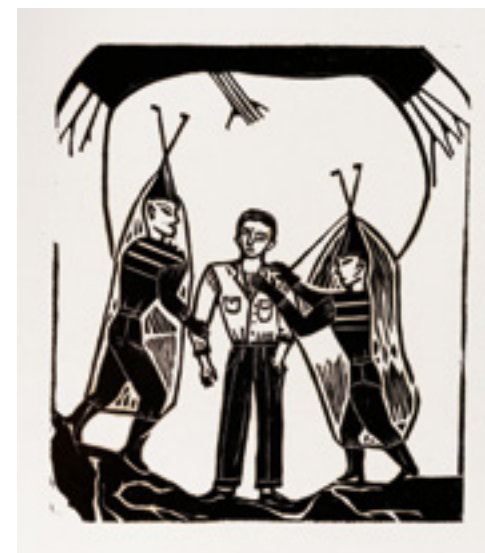


*Anda boi anda boiada...
Caminhando no Sertão...
[Ox goes, cattle goes...
Walking on Backwoods...],
1984
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
40 × 80 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]*



*Título desconhecido
[Unknown title], 1981
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
29 × 40,4 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]*

*Título desconhecido
[Unknown title], 1981
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
18 × 34,8 cm
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]*



*Título desconhecido, s.d.
[Unknown title, undated]
Xilogravura sobre papel
[Woodcut on paper]
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]*

*Título desconhecido, s.d.
[Unknown title, undated]
Xilogravura sobre papel
[Woodcut on paper]
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]*

*Título desconhecido, s.d.
[Unknown title, undated]
Xilogravura sobre papel
[Woodcut on paper]
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]*



*Título desconhecido, s.d.
[Unknown title, undated]
Xilogravura sobre papel
[Woodcut on paper]
66,2 × 48 cm
Coleção Sofia Cerqueira
[Sofia Cerqueira Collection]*



Beba emulsão de Scott
[Drink Scott's Emulsion],
1983
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Diógenes Paixão
[Diógenes Paixão Collection]

246



A valente índia da capela de São Miguel das Missões
[The Brave Indian of São Miguel das Missões Chapel],
1984
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Diógenes Paixão
[Diógenes Paixão Collection]

247



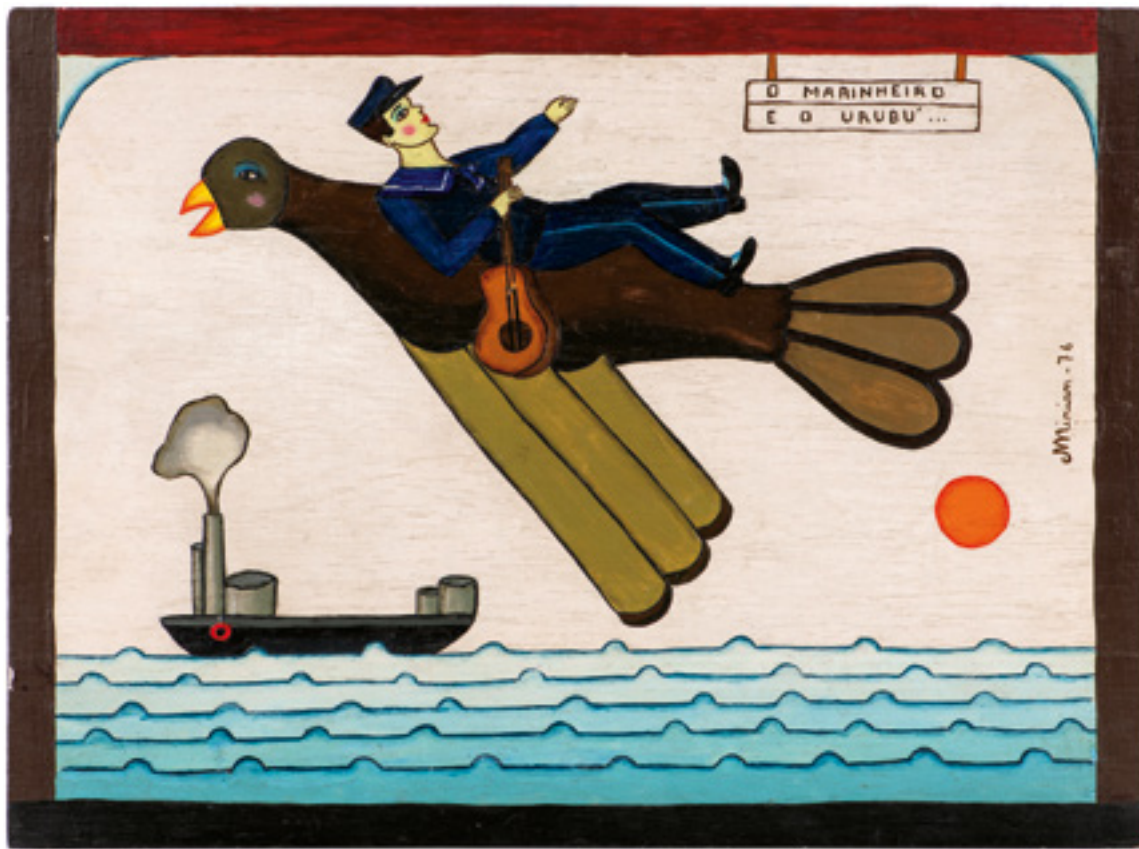
Título desconhecido
[Unknown title], 1989
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
29,2 x 40,2 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



Título desconhecido
[Unknown title], 1988
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
29,2 x 50,2 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



249



O marinheiro e o urubú...
[The Sailor and the
Vulture...], 1976
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
29,6 x 40,2 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]



Título desconhecido
[Unknown title], 1991
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
20,6 x 30,3 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]

Mercado Modelo
[Modelo Market], 1984
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
34,4 x 45,4 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]

Marinheiro [Sailor], 1980
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
32,6 x 42 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]

Como pode o peixe vivo
viver fora d'água fria
[How can a live Fish live
out of cold Water], 1983
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]

Título desconhecido
[Unknown title], 1983
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
18,4 x 38 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]

250



O sertanejo cobra
choca..., 1981
Óleo sobre aglomerado
de madeira
[Oil on wood chipboard]
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]

O passeio no Rio
Amazonas. Adão e Eva
[The Tour on Amazonas
River. Adam and Eve],
1982
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Ladi Biezus
[Ladi Biezus Collection]



Título desconhecido
[Unknown title], 1982
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
Coleção Cleusa Garfinkel
[Cleusa Garfinkel Collection]

Passeio de peixe
[Fish Ride], 1984
Óleo sobre madeira
[Oil on wood]
27,4 × 50,2 cm
Coleção particular - SP
[Private Collection - SP]





Realização
[organized by]
Almeida e Dale Galeria de Arte

Sócios-proprietários
[Partner Directors]
Ana Dale
Antonio Almeida
Carlos Dale Jr.

Diretoria
[Director]
Erica Schmatz

Curadoria e organização
[Curatorship and edition]
Bernardo Mosqueira

Assistente de curadoria
[Curatorial Assistance]
Ana Clara Simões

Produção executiva
[Executive Production]
Tatiana Farias

Acervo
[Collection]
Carollinne Akemy Miyashita

Projeto gráfico
[Graphic Design]
Nina Farkas
Felipe Sabatini

Fotografia
[Photography]
Sergio Guerini

Tratamento de imagem
[Image Processing]
Wagner Fernandes

Tradução
[Translation]
Adriana Francisco
Barbara Mastrobuono

Coordenação editorial
[Editorial Coordination]
Eloah Pina

Revisão
[Proofreading]
Juliana Bitelli

Impressão
[Printed by]
Ipsis gráfica

Equipe Almeida e Dale
[Almeida e Dale Team]
Alexandre Pedro
Danilo Campos
Eli Carlos da Silva
Georgete Maalouli Nakka
Karoline Freire
Luzianete Ribeiro Silva
Mislene Gois Pereira
Renata Forato
Verônica Souza
Victor Lucas

Agradecimentos
[Special thanks to]
André Mastrobuono
Cleusa Garfinkel
Daniel Victorio
Diógenes Paixão
Irapoan Cavalcanti de Lyra
João Paulo Siqueira Lopes
Ladi Biezu
Lucia Koch
Orandi Momesso
Paulo Herkenhoff
Roberto Rugiero (*in memoriam*)
Sofia Cerqueira
Vilma Eid



Almeida e Dale

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

As impurezas extraordinárias
de Miriam Inez da Silva =
The Extraordinary Impurities
of Miriam Inez da Silva / Kiki
Mazucchelli, Marcelo Campos,
Sofia Cerqueira; [curadoria/
curatorship Bernardo Mosqueira;
tradução/translation Adriana
Francisco, Barbara Mastrobuono].
- 1. ed. - São Paulo: Almeida
e Dale Galeria, 2021.

Edição bilingue: português/inglês.
ISBN 978-65-992394-1-0

1. Arte contemporânea
brasileira 2. Artes plásticas
3. Artistas plásticos - Brasil
4. Gravuras - Exposições -
Catálogos 5. Silva, Miriam Inez
da, 1937-1996 I. Campos,
Marcelo. II. Cerqueira, Sofia. III.
Mosqueira, Bernardo. IV. Título.

21-56245 CDD-730

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes plásticas:
Exposições: Catálogo 730
Maria Alice Ferreira -
Bibliotecária - CRB-8/7964

Impresso em papel
Masterblank Linho 270grs
e Alta Alvura 120grs
em janeiro de 2021
pela gráfica Ipsis.
O livro é composto em
Vinila Typeface, desenhada
por Flora de Carvalho.



ISBN 978-65-992394-1-0

