

FLÁVIO CERQUEIRA

um escultor de significados





OLIO LUBRIFICANTE
ONU-114

LIQUIDO
INFAMMABILE
3



O jardim das utopias

No jardim das utopias apresento trabalhos pensados para áreas abertas, explorando de maneiras diferentes a escala dos trabalhos e outros elementos na escultura, como plantas, água e vidros. A busca por uma mudança do eu e o desejo de criar um lugar imaginário norteiam essa ilha de possibilidades, muitas vezes utópicas, mas que trazem leveza ao cotidiano caótico da existência.

The Garden of Utopias

In the garden of utopias, I present works designed for open spaces that explore in different ways the scale of the works and other elements of sculpture, such as plants, water and glass. The search for a change of self and the desire to create an imaginary place guide this island of possibilities, often utopian, but which bring lightness to the chaotic daily life of existence.





ELÁVIO CERQUEIRA

O jardim das utopias

No jardim das utopias apresentamos ideias pensadas para áreas abertas, explorando maneiras diferentes e novas de trabalhar e viver elementos na escultura, como plantas, água e luz.

A busca por uma mudança de eu é o desejo de criar um lugar imaginário, noturno, com luz de possibilidades, múltiplas utopias, mas que trazem leveza ao cotidiano cáustico da existência.

Elávio Cerqueira





São Paulo: 07 dez 2024 – 17 fev 2025
Belo Horizonte: 12 mar – 02 jun 2025
Brasília: 24 jun – 24 ago 2025
Rio de Janeiro: 22 out 2025 – 26 jan 2026

São Paulo: 07 Dec 2024 – 17 Feb 2025
Belo Horizonte: 12 Mar – 02 Jun 2025
Brasília: 24 Jun – 24 Aug 2025
Rio de Janeiro: 22 Oct 2025 – 26 Jan 2026

Ministério da Cultura e Banco do Brasil apresentam

FLÁVIO CERQUEIRA

um escultor de significados
[A Sculptor of Meanings]

CURADORIA [CURATORSHIP]

Lilia Moritz Schwarcz



Lei de
Incentivo
à Cultura
Lei Rousslet

PRODUÇÃO



PIREX
FINEARTS

REALIZAÇÃO

CCBB
Centro Cultural Banco do Brasil

MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL

UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

O Banco do Brasil apresenta a exposição *Flávio Cerqueira - Um escultor de significados*. A mostra, com curadoria de Lilia Moritz Schwarcz, reúne mais de 30 trabalhos realizados ao longo de 15 anos de produção artística e destaca a trajetória e o processo criativo de um dos mais relevantes escultores brasileiros da atualidade.

A exposição é um convite à reflexão a partir de obras que dialogam com questões como identidade, memória, educação e marginalidade. Ao representar personagens do cotidiano, Flávio Cerqueira eleva o ordinário à condição de arte, celebrando a diversidade e a complexidade da experiência humana.

Ao realizar este projeto, o Centro Cultural Banco do Brasil valoriza a produção artística contemporânea nacional, promove reflexões sobre a arte como ferramenta de transformação social e reafirma seu compromisso de ampliar a conexão dos brasileiros com a cultura.

The Banco do Brasil presents the exhibition *Flávio Cerqueira - A Sculptor of Meanings*. The show, curated by Lilia Moritz Schwarcz, brings together more than thirty works made over fifteen years of artistic production and highlights the career and creative process of one of the most important Brazilian sculptors today.

The exhibition is an invitation to reflect on works that engage with issues such as identity, memory, education and marginalization. By representing everyday characters, Flávio Cerqueira elevates the ordinary to the status of art, celebrating the diversity and complexity of the human experience.

In carrying out this project, the Centro Cultural Banco do Brasil values the national contemporary artistic production, promotes reflections on art as a tool for social transformation and reaffirms its commitment to broadening Brazilians' connection with culture.

Centro Cultural Banco do Brasil

Nada é do jeito que se apresenta

Lilia Moritz Schwarcz
com Flávio Cerqueira

INTRODUÇÃO: DAS VANTAGENS DO TRABALHO COLETIVO

Dizem que todo projeto artístico e intelectual rigoroso é sempre coletivo. Pois bem, essa é a realidade e a qualidade do trabalho que Flávio Cerqueira e eu desenvolvemos, conjuntamente, desde que nos conhecemos nos idos de 2016. Naquela ocasião, ele me convidou para visitar sua segunda exposição na Galeria Triângulo, em São Paulo. O nome da mostra era *Se precisar conto outra vez* [pp. 66, 67], e a sensação restou, combinada com o mais puro maravilhamento.

Lembro de ter anotado no caderno, que trago sempre comigo: “a dança do bronze com as figuras cotidianas e negras vira de ponta-cabeça uma certa história da arte que reservou este tipo de material nobre apenas para as figuras proeminentes da história; não por acaso políticos, religiosos, empresários [...] todos brancos e homens. Agora são pessoas negras que contam suas vidas e inauguram narrativas próprias”.

Pois Flávio Cerqueira retoma a tradição da cultura figurativa presente nas esculturas acadêmicas e a traduz no sentido de incluir nela uma outra tradição. Muito vinculada a uma certa história ocidental, o gênero se voltava, sobretudo, para a celebração, no sentido de exaltar certas figuras, em geral modelos brancos, que tiveram

Nothing Is as It Appears

Lilia Moritz Schwarcz
with Flávio Cerqueira

INTRODUCTION: THE ADVANTAGES OF COLLECTIVE WORK

It is said that any rigorous artistic and intellectual project is always collective. Well, this is the reality and the quality of the work that Flávio Cerqueira and I have been developing together since we met in 2016. On that occasion, he invited me to visit his second exhibition at Galeria Triângulo in São Paulo. The name of the show was *Se precisar conto outra vez* [If Necessary, I Will Tell You Again] [pp. 66, 67] and the feeling remained, combined with pure amazement.

I remember writing in my notebook, which I always carry with me: “The dance between bronze and everyday Black figures turns upside down a certain history of art that reserved this kind of noble material only for the prominent figures of history; not by chance politicians, religious people, businessmen [...] all white and male. Now it is Black people telling their lives and inaugurating their own narratives.”

Flávio Cerqueira takes the tradition of figurative culture present in academic sculpture and translates it into another tradition. Very much linked to a certain Western history, the genre was mainly about celebration, in the sense of glorifying certain figures, usually white models, who played a leading role in that same narrative.

protagonismo dentro dessa mesma narrativa. Já o artista paulistano seleciona pessoas que observa no dia a dia, imersas em seu próprio cotidiano, e as eleva no bronze. De dentro do transporte público ele anota traços, repara nas roupas, radiografa suas ocupações. Como costuma dizer: faz objetos escultóricos “com o cara do bar, do buzão”, com a moça que anda na rua, com o garoto distraído, com a menina sonhadora.

O escultor gosta de explicar que não cria retratos, cria personagens fictícios. E assim elabora experiências e histórias. Segundo ele, “escultura é como um instante pausado do filme”; é repertório de vida que ele começa a narrar, mas que o espectador é quem coloca sentido e cria o ponto final. Todos são, assim, coautores de significados.

Seus trabalhos não têm, porém, um viés “realista”, no sentido de se comportarem como um documento verista ou mesmo uma denúncia fácil. É certo que eles falam de marginalidade: no sentido de flagrar personagens que em geral restam à margem. Mas o artista não os reduz a vítimas. Há algo de sempre elevado nas figuras que Flávio Cerqueira cria. São personagens representados de maneira ativa, com respeito, quase de maneira filosófica. Lá está o garoto negro soterrado por exemplares de livros que dialoga com a menina que olha distraidamente para o céu por meio de uma luneta; uma mulher com uma placa de stop desafia o machismo de nossa sociedade enquanto um rapaz sobe aos céus pendurado em seus balões coloridos.

O tamanho dessas esculturas também faz com que o espectador tenha certeza de estar em frente de uma “representação”; no sentido de uma re-apresentação. Elas têm uma dimensão um pouco diminuída em relação aos corpos humanos, o que, por outro ângulo, destaca o projeto imaginário que a obra, como um todo, carrega consigo.

Isso porque, a despeito de Flávio sempre declarar que procura pelo belo, em sua obra nada há de apenas e tão somente decorativo.

The São Paulo-based artist, on the other hand, selects people he observes in his daily life and elevates them in bronze. From the inside of public transportation, he notes their features, notices their clothes, and x-rays their occupations. As he often says, he makes sculptural objects “with the guy from the bar, from the bus,” with the girl walking down the street, with the distracted boy, with the dreamy girl.

The sculptor likes to explain that he does not create portraits, he creates fictional characters. In this way, he creates experiences and stories. According to him, “sculpture is like a paused moment in a film;” it is a repertoire of life that he begins to tell, but the viewer is the one who makes sense of it and creates the end point. Everyone is thus a co-author of meaning.

However, his works do not have a “realist” bias in the sense that they behave like a veristic document or even an easy denunciation. It is true that they speak of marginality: in the sense that they capture characters who are generally left on the margins. But the artist does not reduce them to victims. There is always something elevated about Flávio Cerqueira’s created figures. These characters are portrayed in a haughty, respectful, almost philosophical way. There is the Black boy buried in copies of books which dialogues to the girl distractedly looking at the sky through a telescope; a woman with a stop sign challenges the sexism of our society, while a boy soars through the sky hanging from his colorful balloons.

The size of these sculptures also reassures the viewer that he or she is looking at a “representation,” in the sense of a re-presentation. They are slightly smaller than human bodies, which, from another point of view, emphasizes the imaginary project that the work carries.

For although Flávio always declares that he seeks beauty, there is nothing in his work that is merely decorative. If the sculpture must be pleasing to the eye – “I care about beautiful things,” says the artist – none of his works is

Se a escultura tem que ser agradável ao olhar – “me ligo em coisas belas”, diz o artista –, nenhum trabalho dele é exatamente aquilo que percebemos em um primeiro olhar mais apressado. Em uma de suas obras, um homem negro, com os olhos fechados, tem as mãos queimadas por velas, numa relação que irmana ao mesmo tempo a dignidade da escultura com algo contraintuitivo, uma sensação de desconforto. O trabalho se chama *Em memória de mim* (2017) [p.71] – com o título da obra já revelando o tanto de apagamento que existe em nossos arquivos coloniais. *Sobre tudo mas não sobre qualquer coisa* (2016) traz um rapaz que picha as paredes, com as fontes que remetem a essa prática, mas deixa claro que o que é lúdico não se limita a ser apenas prazer e superficialidade. “Não é sobre qualquer coisa”, explica Flávio. Por sinal, o artista é mestre nos títulos que dá às suas obras: não as encerra, mas confere a elas um primeiro sentido sempre inesperado.

Por essas e por outras, o primeiro encontro que tivemos, eu e Flávio, indicava apenas o começo de uma trajetória de mais longo curso. De lá para cá, já fizemos muitas exposições conjuntas, e cito apenas algumas. Da primeira vez nos reencontramos nas salas do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), na exposição *Histórias afro-atlânticas*, de 2018,¹ quando a obra *Amnésia* (2015) [pp. 78, 81] virou um cartão-postal dessa mostra coletiva. Apresentada no centro de um salão, e em meio a uma seção dedicada a “retratos”, a escultura apresenta um rapaz que derrama tinta branca em seu corpo, sem que ela, de fato, se fixe nele. Ai estava uma espécie de síntese dessa mostra que pretendia incluir histórias e memórias por demais silenciadas por uma narrativa de matriz muito europeia.

O mesmo destaque, conquistado a partir da importância da obra, ocorreu na mostra chamada

exactly what it appears to be at first glance. In one of his works a Black man with his eyes closed has his hands burned by candles, in a relationship that combines the dignity of the sculpture with something counterintuitive, a feeling of discomfort. The work is called *Em memória de mim* [In Memory of Me] (2017) [p. 71] – the title of the work already reveals how much erasure there is in our colonial archives. *Sobre tudo mas não sobre qualquer coisa* [About Everything, But Not About Anything] (2016) shows a boy graffitiing the walls with letters that refer to this practice but makes it clear that the playful is not limited to fun and superficiality. “It is not about anything,” explains Flávio. Moreover, the artist is a master of the titles he gives to his works: not narrowing but always giving them an unexpected initial meaning.

For these and other reasons, the first meeting Flávio and I had was just the beginning of a long journey. Since then, we have had many exhibitions together, and I will mention just a few. The first time we met again was in the halls of the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), at the 2018 exhibition *Histórias afro-atlânticas* [Afro-Atlantic Histories],¹ when the work *Amnésia* [Amnesia] (2015) [pp. 78, 81] became one of the postcards for this group show. Presented in the center of a hall and in the middle of a section dedicated to “portraits,” the sculpture depicts a young man spilling white paint on his body without it sticking to him. This was a kind of synthesis of the exhibition, which aimed to include stories and memories that had been silenced by a narrative with a very European matrix.

The same prominence gained by the importance of the work occurred in the exhibition

1. *Histórias Afro-atlânticas*. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), 2018. Curated by Adriano Pedrosa, Ayrson Hieráclito, Hélio Menezes, Lília Moritz Schwarcz e Tomás Toledo.

Contramemória, apresentada no Theatro Municipal de São Paulo, em 2022.² A exposição realizava uma releitura do modernismo no próprio “palco” onde foi realizada a famosa Semana de 22. Era a primeira vez que o espaço era aberto para esse tipo de atividade, e com uma mensagem claramente crítica. Afinal, questionava-se não só a artificialidade do edifício neoclássico e de feições europeias, localizado no centro cada vez mais castigado da cidade de São Paulo, mas também os processos de exclusão presentes durante aquele primeiro evento. Pois bem, por lá, *Tião* (2017) [pp. 84, 85, 87] afrontava o público, com seu olhar digno, a despeito de mascarado, e o corpo cravejado de balas – numa alusão a São Sebastião. Era mais uma vez o efeito de “duplo” que chamava a atenção do público. Nada é o que realmente se vê, e era preciso olhar de frente e de trás para notar as mãos violentamente amarradas do personagem.

Na galeria Arte132, durante a exposição *Outros 22*, também realizada em 2022, um indígena com sandálias havaianas nos pés – *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui* (2016) [p. 72] – saudava e “incomodava”, com seu *bodoque* na cintura, os participantes mais desavisados, indicando uma nova direção a seguir. Com efeito, indígenas são constantemente apagados das memórias nacionais como se estivessem apenas sujeitos ao desaparecimento. Com certeza não estão.

No ano de 2024, na exposição *Direito à memória: arte afro-brasileira e indígena e outros modernismos*, realizada na Casa Zalszupin, em São Paulo, duas obras de Flávio foram expostas. Aliás, nessa última ocasião, pedi a ele que me ajudasse a incluir suas esculturas naquele espaço que, de íntimo – e pertencente à família do famoso arquiteto modernista Jorge

called *Contramemória* [Countermemory], presented at the Theatro Municipal de São Paulo in 2022.² The exhibition was a reinterpretation of Modernism on the same “stage” where the famous Semana de 22 [Modern Art Week of 1922] took place. It was the first time that the space had been opened for this kind of activity, with a clearly critical message. It questioned not only the artificiality of the Neoclassical building with its European features, located in the increasingly deteriorated center of São Paulo, but also the processes of exclusion present during that first event. There, *Tião* [Sebastian] (2017) [pp. 84, 85, 87] confronted the public with his dignified gaze, despite being masked and his body riddled with bullets – an allusion to St. Sebastian. Once again, it was the “double” effect that captured the audience’s attention. Nothing is what you really see, and you had to walk around the figure to notice its violently bound hands.

At the Arte132 gallery, during the exhibition *Outros 22* [Another 22], also held in 2022, an Indigenous man wearing Havaiana sandals – *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui* [The Glorious Return of Who Was Never Here] (2016) [p. 72] – greeted and “disturbed” the more unsuspecting participants with a *bodoque* [slingshot] around his waist, indicating a new direction to follow. Indeed, Indigenous peoples are constantly erased from national memories as if they were only subject to disappearance. They certainly are not.

In 2024, two of Flávio’s works were included in the exhibition *Direito à memória: arte afro-brasileira e indígena e outros modernismos* [The Right to Memory: Afro-Brazilian and Indigenous Art and Other Modernisms], held at Casa Zalszupin in São Paulo. In fact, on that last occasion, I asked him to help me integrate his sculptures into that intimate space – owned by

Zalszupin –, transformava-se em museu aberto aos convidados.

Foi dele a sugestão de trazer para a mostra *Na medida do impossível* (2014) [pp. 8, 9] e *João sem braço* (2008) [p. 82]. Era como se Flávio incluísse a síntese e a antítese de seu trabalho: o belo em diálogo com o estranho. O jardim da casa modernista foi tomado pela poesia discreta das esculturas do artista, com um garoto espalhando bolhas de sabão. Não havia quem deixasse de admirar a obra pela atmosfera que trazia: ao invés do triste, do perseguido, do violentado, o escultor devolvia a forma lúdica, o prazer, a diversão. Mas havia outro trabalho do artista que pedia uma atenção diferente por parte do público. Nele, um garoto com uma anatomia perfeita se encontra sem braços, mostrando como há sempre uma provocação na obra de Flávio do tipo: nada é tão simples como se apresenta. Aliás, esse foi o primeiro trabalho realizado pelo artista e aquele que marcou o “começo” de seu processo artístico.

Pois bem. Gostaria de voltar àquele dia nove de março de 2024 na Casa Zalszupin. Chegamos, os dois, pontualmente para a abertura da exposição. E como pude logo notar, a primeira visita guiada seria dele – e não minha. Grande orador, lá estava Flávio no meio de uma roda, que logo se formou em torno dele, falando de sua primeira viagem à Europa e de como, ainda jovem, acabou achando que criar esculturas sem braços era “uma tendência”, brincava ele.

Pois Flávio Cerqueira fala de si mesmo e de sua obra com carinho e ironia, sem autopiedade, e com a agilidade e erudição de quem controla sua produção e carreira. Foi assim com a sua formação, foi assim com o desenvolvimento de suas obras, e também é assim com a trajetória firme que vai tomando sua carreira nacional e internacional.

Os olhos vazados, os corpos bem-feitos, os cabelos detalhadamente esculpido, as figuras como detonadores de narrativas... tudo na obra de Flávio namora com o belo e entrega o inesperado.

the family of the famous architect Jorge Zalszupin – which had been transformed into a museum open to the public.

It was his suggestion to include *Na medida do impossível* [To the Extent of the Impossible] (2014) [pp. 8, 9] and *João sem braço* [John No Arms] (2008) [p. 82] in the exhibition. It was as if Flávio included the synthesis and antithesis of his work: the beautiful in dialogue with the strange. The garden of the Modernist house was taken over by the discreet poetry of the artist’s sculptures, with a boy blowing bubbles.

There were those who could not help but admire the work for its atmosphere: instead of the sad, the persecuted, the violated, the sculptor brought back the playful form, the pleasure, the fun. But there was another work by the artist that demanded a different kind of attention from the public. In it, a boy with perfect anatomy has no arms, demonstrating how there’s always a provocation in Flávio’s work, something like: nothing is as simple as it seems. In fact, this was the first work the artist produced and the one that marked the “beginning” of his artistic process.

Well, now. I would like to go back to that day, March 9, 2024, at Casa Zalszupin. We both arrived in time for the opening of the exhibition. And as I soon realized, the first tour would be his, not mine. A great speaker, Flávio stood in the middle of a circle that soon formed around him and told of his first trip to Europe and how, as a young man, he ended up thinking that creating sculptures without arms was “a trend,” he joked.

Flávio Cerqueira talks about himself and his work with affection and irony, without self-pity, and with the agility and erudition of someone who controls his production and career. It was like this with his training, it was like this with the development of his works, and it is also like this with the steady trajectory that his national and international career is taking.

The hollowed-out eyes, the well-crafted bodies, the finely sculpted hair, the figures as triggers of narrative... everything in Flávio’s work

2. *Contramemória*. Theatro Municipal de São Paulo, 2022. Curadoria de Jaime Laureano, Lília Moritz Schwarcz e Pedro Meira Monteiro.

2. *Contramemória*. Theatro Municipal de São Paulo, 2022. Curated by Jaime Laureano, Lília Moritz Schwarcz and Pedro Meira Monteiro.

UMA BIOGRAFIA DA MARGEM E DO BRONZE

Por mais que o artista desdenhe o biografismo, um recurso historiográfico muitas vezes apenas elevatório, é inegável a maneira como sua experiência pessoal se vincula à obra como um todo.

Flávio nasceu na Vila Maria, em São Paulo, e depois mudou-se e cresceu no bairro dos Pimentas, em Guarulhos. Sua arte foi aparecendo devagar e na paciência do tempo da maturidade. Ele primeiro fazia esculturas com epóxi; o material era mais barato e suficiente para o garoto se exercitar na técnica.

Chegada a hora de escolher uma faculdade, Flávio, que sempre se recorda de como foi ganhando seu repertório artístico de maneira solo e muito pessoal, começou pensando em cursar arte industrial. Logo notou, porém, que essa não era exatamente a atividade que visionara para seu futuro.

Como a vida muitas vezes se desenrola na base da coincidência, foi quando assistiu um programa na televisão sobre o artista Vik Muniz que entendeu um pouco melhor o que era o universo das artes plásticas e, mais particularmente, da escultura. Logo pensou: "é isso que quero pra mim!".

Tentou, então, entrar na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). Mas o curso era caro demais para quem, como ele, vendia material elétrico nas ruas do bairro do Brás, em São Paulo. Deixou o plano do curso superior um pouco de lado, até que, voltando para casa de metrô, deparou-se com uma propaganda no jornal *Metronews*. Ela se referia à Escola Paulista de Artes, cujo valor da mensalidade não só era menor como podia ser pago até o quinto dia útil de cada mês. Flávio animou-se e "resolveu encarar".

Se foi ganhando ossatura e técnica na universidade, Flávio nunca esqueceu do *gap* que se estabelecia entre as artes visuais que ele passava a conhecer e dominar, e as pessoas que, como ele, e, até então, nunca acompanharam, se

flirts with beauty and delivers the unexpected.

MARGIN AND BRONZE: A BIOGRAPHY

As much as the artist disdains the biographism, an historiographical resource that is often only elevating, there is no denying the way in which his personal experience is linked to the work as a whole.

Flávio was born in Vila Maria, in São Paulo, and later moved and grew up in the Pimentas neighborhood, in the city of Guarulhos, part of the Greater São Paulo. His art emerged slowly and with the patience and time of maturity. At first, he made sculptures with epoxy; the material was cheaper and enough for him to practice the technique.

When the time came to choose a university, Flávio, who still remembers how he acquired his artistic repertoire in a solo and very personal way, first thought about studying Industrial Art. However, he soon realized that this was not exactly what he had in mind for his future.

As life often unfolds on account of coincidences, it was while watching a television program about the artist Vik Muniz that he understood a little better what the world of visual arts, and sculpture in particular, was all about. He immediately thought: "That's what I want for myself!"

Then he tried to get into the Armando Alvares Penteado Foundation (FAAP). But the course was too expensive for someone like him, who sold electrical goods on the streets of the Brás neighborhood in São Paulo. He put his plans for higher education on hold until, on his way home on the subway, he saw an advertisement in the *Metronews*. It referred to the Escola Paulista de Artes, whose tuition was not only lower but could be paid by the fifth business day of each month (payday in Brazil). Flávio was excited and "decided to give it a try."

Even though he had acquired structure and technique at the university, Flávio never forgot

interessaram, entenderam ou acharam que esse universo lhes dizia respeito.

Filho de uma família de classe operária, Flávio se orgulha quando lembra que sua mãe trabalhava numa casa de família e que seu pai era metalúrgico, e mais: que nunca entraram em um museu. Recorda como a Pinacoteca de São Paulo, por exemplo, era um lugar que ele, quando menino, via de longe, sempre pensando que aquele local não lhe pertencia. Entrou na instituição pela primeira vez em 2001, quando da realização da exposição sobre a obra do escultor francês Auguste Rodin, e conta que tocou em uma obra e ouviu o barulho oco de seu interior. O som lhe lembrou o tilintar de um sino. "É metal", disse consigo mesmo. E pensou: "quer saber...? vou fazer como esse cara aí".

Foi então que começou esse embate interior, e que resultou numa obra na base do bronze, mas que segue a ideia de ser, em suas próprias palavras, "legível para qualquer um". Começou seu trabalho profissional em 2009 e, desde então, está mergulhado nesta arte: trabalha, segundo sua própria definição, com o processo tradicional de escultura e da fundição.

Sua formação se deu na prática, em uma fundição localizada na cidade de Piracicaba – a Fundiart –, local em que aprendeu vendo e trabalhando junto com os profissionais do estabelecimento. Tanto que a Fundação virou seu segundo ateliê. E já são vinte anos de trabalho colaborativo. Por lá ele molda com cera, esculpe e funde suas peças.

Bronze é liga de materiais: 85% de cobre, e mais estanho e chumbo. O cobre, por sua vez, é um metal avermelhado que potencializa a cor que Flávio imprime em seus trabalhos, além de ter a maleabilidade necessária para o escultor produzir forma e dar subjetividade a seus trabalhos. O paradoxo desse tipo de suporte é que, quando pronto, o bronze é um componente sólido e rijo, mas que, durante o processo de elaboração das esculturas, comporta-se como um material extremamente moldável.

the gap that existed between the visual arts that he had come to know and master and the people who, like him and until then, had never followed, been interested in, understood or thought that this universe concerned them.

The son of a working-class family, Flávio is proud to remember that his mother worked in a family home and his father was a metalworker, and, furthermore, that they had never been to a museum. He recalls that the Pinacoteca de São Paulo, for example, was a place that he saw from afar as a boy, always thinking that it did not belong to him. He entered the institution for the first time in 2001 for an exhibition on the work of French sculptor Auguste Rodin, and says he touched a piece and heard the hollow sound inside. The sound reminded him of a bell ringing. "It's metal," he said to himself. And he thought: "You know what? I'm going to do something like this guy."

It was then that this inner struggle began, resulting in a work based in bronze, but which follows the idea of being, in his own words, "readable by everyone." He began his professional work in 2009 and has been immersed in this art ever since, working, according to his own definition, with the traditional process of sculpture and casting.

His training took place in a foundry in the city of Piracicaba, São Paulo – Fundiarte – where he learned by watching and working with the professionals of the establishment. So much so that the foundry became his second studio. Twenty years of joint work have passed. There he molds with wax, sculpts and casts his pieces.

Bronze is an alloy of materials: 85% copper, plus tin and lead. Copper, in turn, is a reddish metal that enhances the color that Flávio imprints in his works, as well as the malleability necessary for the sculptor to produce form and imbue subjectivity into his works. The paradox of this type of support is that bronze, when finished, is a solid and hard component, but during the process of making the sculptures, it behaves as an extremely malleable material.

E é assim que Flávio combina técnica com projeto: se o bronze nasceu para se eternizar e abrir espaço para uma arte que se pretende perene, já no caso do artista, é o caráter adaptável e duradouro do material que o inspirou a investir e se desenvolver nesse tipo de arte.

O conjunto de trabalhos parece se comportar, portanto, como um embate travado entre a solidez e a adaptabilidade. Ou seja, no processo de confecção das obras, o maleável vai virando rígido, com o artista se convertendo num escultor de significados.

Conforme Flávio gosta de explicar, trata-se de combinar uma série de ligas metálicas que têm como base o cobre e o estanho, bem como proporções variáveis de elementos como zinco, alumínio, antimônio, níquel, fósforo, chumbo, entre outros, que cumprem a função de obter características superiores às do cobre.

O processo de fundição funciona, real e metaforicamente, como se a união de várias ligas de alguma maneira disfarçasse aquela matéria que resulta da origem comum: o cobre. Segundo Flávio, foram os próprios ferreiros que, no passado, notaram de que maneira a utilização do cobre acabava sendo inviável, devido não só à alta procura e o decorrente preço elevado do produto, como em função da pouca durabilidade. Por sua vez, a mistura de ligas não só amplificava o volume do material, como garantia sua viabilidade comercial.

Tal "união" ganhou o beneplácito da história, uma vez que o próprio material, de tão essencial, ofereceu a origem material para um período da história conhecido como Idade do Bronze, cujo início se deu no Oriente Médio em torno de 3300 a.C. Dele eram feitas as ferramentas, as armas de guerra, os utensílios domésticos e, também, as estátuas grandiosas dos mandantes. O bronze também permitia a manipulação com vistas a se conseguir diferentes cores, que iam do amarelo ouro até o avermelhado.

A popularidade era o resultado, portanto, da beleza do material misturada com a resistência

And this is how Flávio combines technique with design: if bronze was born to be eternalized and to make room for an art that is meant to last, in the case of the artist it is the adaptability and durability of the material that inspired him to invest in and develop this type of art.

The body of work thus appears to be a clash between solidity and adaptability. In other words, in the process of making the works, the malleable becomes rigid, and the artist becomes a sculptor of meaning.

As Flávio likes to explain, it involves combining a series of metal alloys composed of copper and tin, as well as varying proportions of elements such as zinc, aluminum, antimony, nickel, phosphorus and lead, among others, whose function is to obtain characteristics superior to those of copper.

The casting process works, both literally and figuratively, as if the union of different alloys somehow disguises the material that comes from their common origin: copper. According to Flávio, it was the blacksmiths themselves who, in the past, realized how impractical it was to use copper, not only because of the high demand and consequent high price of the product, but also because of its lack of durability. Mixing alloys, on the other hand, not only increased the volume of the material, but also ensured its commercial viability.

This "union" won the approval of history because the material itself was so essential that it provided the material origin for a period of history known as the Bronze Age, which began in the Middle East around 3300 BC. It was used to make tools, weapons of war, household utensils, and even grand statues of rulers. Bronze could also be manipulated to achieve different colors, ranging from golden yellow to reddish.

Its popularity was therefore the result of the beauty of the material combined with the structural strength that the alloy achieved, as well as the more accessible price. What's more, its malleability during casting improved the finish, allowing for better polishing and the durability of the pieces themselves. Expressions such as "hard

estrutural que a liga alcançava, bem como o preço mais acessível. Além do mais, a maleabilidade na hora da fundição potencializava o acabamento, permitindo o melhor polimento e a própria durabilidade das peças. Expressões como "duro como o bronze" dizem respeito ao caráter estável e não sujeito à corrosão atmosférica do material, e também a seu perfil mais nobre. Aliás, é sabido que o valor de um material não é apenas racional. Há sempre uma lógica simbólica embutida nesse cálculo pretensamente, apenas, objetivo.

E essa foi a história do bronze que, com o tempo, de matéria-prima de uso mais disseminado, se converteu em substância e técnica que ornava as próprias elites, que viam nela a garantia da perpetuação de suas figuras no tempo e no espaço.

Mas o aspecto talvez mais destacado do bronze é sua flexibilidade. Durante o processo de fundição, o material torna-se fluido, quando aquecido a 1.300 graus. A beleza desse processo é que, até que vire bronze, o artista tem tempo de procurar imprimir a forma ideal. A escultura se faz, portanto, na ação.

Foi, portanto, unindo as possibilidades da técnica com a imaginação de artista que Flávio tirou o bronze "do pedestal" para devolvê-lo ao cotidiano.

A POÉTICA DE FLÁVIO CERQUEIRA

Uma obra como essa, que se faz *em processo* e *do processo*, não tem compromisso com uma agenda fechada. Ao contrário, a própria visão de Flávio parece ir se alterando com o tempo de janela que seu trabalho carrega consigo.

Um de seus primeiros trabalhos, *Foi assim que me ensinaram* (2011) [pp.63-64], mostra um menino sentado sobre livros, mas com um chapéu de burro, como se estivesse de castigo e olhando para um canto vazio; já em *Uma palavra que não seja esperar* (2018) [pp.2, 144], uma moça orgulhosa caminha firme com seus livros na cabeça. Entre a noção do conhecimento como um

as bronze" refer to the material's stable character and resistance to atmospheric corrosion, as well as its more noble profile. Indeed, it is well known that the value of a material is not only rational. There is always a symbolic logic embedded in this supposedly, and simple, objective calculation.

This was the history of bronze, which, over time, went from being a raw material for more widespread use to a substance and technique that adorned the elites themselves, who saw it as a guarantee of the perpetuity of their figures in time and space.

Yet perhaps the most outstanding aspect of bronze is its flexibility. During the casting process, the material becomes liquid when heated to 1.300 degrees. The beauty of this process is that the artist has time to try to imprint the ideal shape on the material before it becomes bronze. In other words, sculpture is made in action.

Thus, by combining the possibilities of the technique with the artist's imagination, Flávio removed bronze "from its pedestal" to return it to everyday life.

THE POETICS OF FLÁVIO CERQUEIRA

A work like this, made *in process* and *out of process*, has no commitment to a closed agenda. On the contrary, Flávio's own vision seems to change with the timeframe that his work carries with it.

One of his first works, *Foi assim que me ensinaram* [This Is How They Taught Me] (2011) [pp.63, 64], shows a boy sitting on books but wearing a dunce cap, as if grounded, staring into an empty corner; in *Uma palavra que não seja esperar* [Any Word Except Wait] (2018) [pp.2, 144], a proud girl walks steadily with her books on her head. Between the notion of knowledge as an almost external object and thought as a personal domain, the work has grown and changed. If in the first sculpture education seems distant, in the second there is no "wait" to deal

objeto quase externo e o pensamento como um domínio pessoal, a obra cresceu e se modificou. Se na primeira escultura o ensino parece distante, na segunda não há “espera” que dê conta da urgência da inserção social via a educação. Entre o corpo curvado e cabisbaixo de *Ex Corde* [Do coração] (2010) [p. 44] e a escultura confiante *Better Together* [Melhor juntos] (2020) [pp. 68-69], muita coisa aconteceu na própria trajetória interna de Flávio, com sua narrativa e poética se alterando sensivelmente.

Vários trabalhos resumem essa poética de Flávio Cerqueira. Mas vale a pena tomar mais tempo com a análise de *Onde tudo acaba em mim* (2021) [pp. 73, 75]. Como ocorre com algumas obras do artista, subsiste um certo ruído entre a parte de trás e a da frente da obra. Visto numa perspectiva frontal, vemos um rapaz que parece estar relaxado, olhando filosoficamente para a frente, com seu chinelo confortável nos pés, e uma bermuda que contracena com seu torso nu. Os cabelos cacheados são detidamente trabalhados como se por um instante pudéssemos imaginar que, com o vento, eles ganhariam movimento.

Mas subsiste uma espécie de incógnita na lanterna que o rapaz traz em uma das mãos e a bússola que carrega na outra. É como se procurasse por algo distante. E é por detrás que se completa a figura. O rapaz negro traz um imenso X pintado de branco em suas costas. Pois se todos os trabalhos dialogam com a biografia de seu autor – sem que se limitem a ela – este talvez seja o que mais de perto diz respeito a uma noção que funda e estrutura essa obra escultórica: a ideia de que ele é o começo e o término de seus trabalhos.

Afinal, é o rapaz negro que é o alvo – para o bem e para o mal. É também aquele que, visto pela frente, agrada e apazigua, mas cuja representação do X nas costas incomoda pela realidade que escancara. O X pode se referir ao alvo humano, com as pessoas negras sendo constantemente assediadas pela polícia. No

with the urgency of social insertion through education. Between the bent and downcast body of *Ex Corde* [From the Heart] (2010) [p. 44] and the confident sculpture *Better Together* (2020) [pp. 68-69], much has happened in Flávio's own internal trajectory, and his narrative and poetics have changed noticeably.

Many works condense Flávio Cerqueira's poetics. It is worth to take time in analyzing *Onde tudo acaba em mim* [Where Everything Ends in Me] (2021) [pp. 73, 75]. As in some of the artist's works, there is a certain noise between the back and the front of the piece. From the frontal perspective, we see a young man, seemingly relaxed and philosophical, with his comfortable flip-flops on his feet and a pair of shorts that contrast with his naked torso. His curly hair is carefully worked, as if we could imagine for a moment that it would gain movement with the wind.

But there is still a sense of the unknown about the flashlight the boy holds in one hand and the compass in the other. It is as if he is searching for something distance. And it is from behind that the figure is completed. The Black boy has a huge white X painted on his back. If all the works are in dialogue with the biography of their author – without being limited to it – this is perhaps the one that comes closest to an idea that underlies and structures this sculptural work: the idea that he is the beginning and the end of his work.

After all, it is the Black boy who is the target, for better or worse. He is also the one who, seen from the front, pleases and appeases, but whose representation of the X on his back is disturbing because of the reality it reveals. The X can refer to the human target, since Black people are constantly harassed by the police. But in a more poetic and self-referential view, the X can also be what you seek. “You are what you look for,” says Flávio. Or “everything begins and ends with me. I am the beginning and the end of the story,” he says.

Flávio Cerqueira's work seeks to universalize personal feelings without ever losing the sense

entanto, numa visão mais poética e autorreferida, o X pode ser também o que se procura. “Você é o que você procura”, diz Flávio. Ou “tudo começa e termina em mim. Eu sou o começo e o fim da história”, conta ele.

A obra de Flávio Cerqueira busca universalizar sentimentos pessoais, sem nunca perder o sentido do particular. Como define o artista: “mesmo se for transcendental eu sou o alvo, sou o alvejado também”.

No limite, Flávio é um otimista pragmático. Diz ele que “coloca muita energia” em suas obras: “Eu estou ali me dedicando, fazendo a parada, e ela volta pra mim”. Como o menino marcado, também o trabalho deste artista procura por vidas que não são as dele, mas se voltam para ele.

“Eu vi o mundo e ele começa dentro de mim. Tudo só depende de mim”. “Se você pensar em coisas boas, o universo traz de volta”.

E assim é a arte desse “escultor de significados”, em busca constante por experiências distintas, sempre na procura de novos sentidos. Pensando nesses termos, é possível dizer que Flávio Cerqueira continua fugindo de ser o alvo, e prefere ser mesmo “o tesouro” escondido no final do arco-íris.

Como o rapaz que sobe em balões amarelos e vermelhos em *Pretexto para te encontrar* (2013) [p. 53], ou tal qual a menina que toma um *Atalho para a liberdade* (2019) [pp. 116, 117] e deixa que bexigas azuis suspendam seu corpo a partir da elevação (prazerosa ou até dolorida) de seus cabelos, também Flávio busca, de maneira incessante, por sua autonomia filosófica cuja expressão se faz a partir da maleabilidade do cobre combinada com a perenidade do material e a eterna subjetividade das figuras que seleciona esculpir e, assim, narrar uma certa história; tão comum e tão individual.

Todas as suas esculturas são, afinal, feitas do jogo entre a subjetividade moldável e a realidade dura e enrijecida. Na forma do provérbio: “água mole em pedra dura tanto bate até que fura”.

of the particular. As the artist puts it: “Even if it is transcendental, I am the target, I am also the hit too.”

All in all, Flávio is a pragmatic optimist. He says he “puts a lot of energy” into his work: “I'm there, I dedicate myself, I do the work, and it comes back to me.” Like the targeted boy, this artist's work seeks out lives that are not his own, but that turn to him.

“I have seen the world, and it starts with me. It all depends on me.” “If you think of good things, the universe will bring them back to you.”

So is the art of this “sculptor of meanings,” always in search of different experiences, always in search of new meanings. Thinking in these terms, it is possible to say that Flávio Cerqueira continues to avoid being the target, preferring to be “the treasure” hidden at the end of the rainbow.

Like the boy who climbs onto yellow and red balloons in *Pretexto para te encontrar* [Pretext to See You] (2013) [p. 53], or just like the girl who takes an *Atalho para a liberdade* [Shortcut to Freedom] (2019) [pp. 116, 117] and lets blue balloons suspend (joyously or even painfully) her body by lifting her hair, Flávio is also incessantly searching for his own philosophical autonomy, which is expressed through the malleability of copper combined with the permanence of the material and the eternal subjectivity of the figures he chooses to sculpt and thus tell a certain story; so common and so individual.

After all, all his sculptures are made of the play between the malleable subjectivity and the hard, rigid reality. As the saying goes: “Water dripping day by day wears the hardest rock away.”

Flávio Cerqueira e as margens de todo um mundo

Cecília Vilela

O potencial de interlocução das esculturas de Flávio Cerqueira parece incontestável. É difícil encontrar alguém que tenha visitado o Museu de Arte de São Paulo (MASP) nos últimos anos e não se lembre da icônica escultura do menino negro virando um balde de tinta branca sobre si.¹ Ela funciona como uma chave quase infalível para o reconhecimento do artista quando nome e sobrenome não bastam. A escultura de um rapaz contemplando sua imagem no espelho – que integra o acervo permanente de outro dos museus de maior público de São Paulo, a Pinacoteca –, é mais um exemplo de obra que desperta muita atenção e interação por parte do público.² Outra criação que provoca muitas reações é *Tião* (2017) [pp.84, 85, 87], aquela do menino com os punhos atados às costas com uma corda, pés descalços, a cabeça coberta pela camisa que lhe falta no torso e o peito exposto com múltiplos furos de bala. Embora pessoas com diferentes experiências claramente estabeleçam leituras variadas, com nuances próprias, dificilmente algum cidadão brasileiro precise de contexto adicional para elaborar uma leitura dessa obra no instante em que se depara com ela.

A respeito do momento de encontro entre a obra e o observador, as cenas retratadas por Flávio

1. *Amnésia* (2015) [pp.78, 81].

2. *Antes que eu me esqueça* (2013) [pp.49, 51].

Flávio Cerqueira and the Margins of an Entire World

Cecília Vilela

The potential for engagement contained in Flávio Cerqueira's sculptures seems indisputable. It would be hard to find someone who has visited the Museu de Arte de São Paulo (MASP) in recent years and does not remember the iconic sculpture of the Black boy pouring a bucket of white paint over himself.¹ It serves as an almost infallible key to recognizing the artist when name and surname are not enough. The sculpture of a boy contemplating his image in a mirror – which is part of the permanent collection of another of São Paulo's most popular museums, Pinacoteca – is another example of a work that elicits great public attention and interaction.² Another piece that prompts strong responses is *Tião* [Sebastian] (2017) [pp.84, 85, 87], that of a boy with his wrists tied behind his back with a rope, barefoot, his head covered by the shirt missing from his torso and his chest exposed with multiple bullet holes. Although people with different experiences would clearly establish varied readings, with their own nuances, it is unlikely that any Brazilian citizen would require additional context in order to elaborate a reading of this work the instant they come across it.

Regarding the moment of encounter between the work and the viewer, the scenes portrayed

1. *Amnésia* [Amnesia] (2015) [pp.78, 81].

2. *Antes que eu me esqueça* [Before I Forget Myself] (2013) [pp.49, 51].

ênfatisam, precisamente, esse caráter de instante. Diferente de tantas esculturas antigas e clássicas que parecem posadas, as de Flávio capturam algo mais próximo do *momento decisivo* de Henri Cartier-Bresson, como se fossem o fragmento de uma ação que, congelada no tempo, ressoa seu contexto e seus significados com grande intensidade e apelo estético. Na linguagem de Flávio esses momentos são denominados “flagrantes” e, em suas mãos, são fixados na permanência do bronze.

No Brasil, a escultura em bronze foi introduzida pela colonização portuguesa e amplamente difundida a partir do período imperial, carregando uma associação direta à noção colonial de poder. Sua durabilidade também acaba por simbolizar a arbitrariedade da preservação de certas versões da nossa história – quem tem suas histórias contadas e preservadas? Essa reflexão se faz pertinente nas criações de Flávio, nas quais o emprego do material, considerado nobre, contrasta com indicadores contemporâneos de raça e de classe social que permeiam sua obra.

O contraste com referências europeias também se apresentou no processo de formação do artista quando ele se deparou com a limitação, temporária, de ter os olhos pousados lá fora, na produção europeia de escultura que manteve como referência e influência durante os anos seminais de desenvolvimento de sua própria prática. Michelangelo, Gian Lorenzo Bernini, Auguste Rodin, Alberto Giacometti, Louise Bourgeois e Juan Muñoz são alguns dos artistas que influenciaram Flávio e para quem ele construiu uma lápide na instalação *Nós que aqui estamos por nós esperamos* (2011), obra que reflete sobre tal influência europeia e pontua o início de um processo gradual de reflexão crítica sobre herança e apagamento cultural.³ Esse olhar crítico de Flávio, que se comprova no interesse

3. A instalação *Nós que aqui estamos por nós esperamos* foi apresentada no Carpe Diem Arte Pesquisa, em Lisboa, Portugal, em 2010.

by Flávio emphasize precisely this quality of an instant. Unlike so many ancient and classical sculptures that seem posed, Flávio’s capture something closer to Henri Cartier-Bresson’s *decisive moment*, as if they were the fragment of an action that, frozen in time, resonates its context and its meanings with great intensity and aesthetic appeal. In Flávio’s language, these moments are called *flagrantes* as in “caught in the act,” and, in his hands, they are fixed in the permanence of bronze.

In Brazil, bronze sculpture was introduced by the Portuguese colonization and became widespread from the Imperial period onwards, carrying a direct association with the colonial notion of power. Its durability epitomizes the power imbalance in the arbitrary preservation of certain versions of our history – whose stories are retained and passed on? This reflection comes into play in Flávio’s creations, in which the use of the material, deemed fine, contrasts with contemporary indicators of race and class permeating his work.

The contrast with European references also surfaced during the artist’s formative years when he came to realize the limitation, however temporary, of having cast his attention only outwards, on European sculpture, which he kept as the main reference and influence during the seminal years of his practice’s development. Michelangelo, Gian Lorenzo Bernini, Auguste Rodin, Alberto Giacometti, Louise Bourgeois and Juan Muñoz are some of the artists who influenced Flávio and for whom he built a gravestone in the installation *Nós que aqui estamos por nós esperamos* [Those of Us Who Are Here Are Waiting For You] (2011), a work that reflects on this European influence and marks the beginning of a gradual process of critical reflection on heritage and cultural erasure.³ Flávio’s critical

3. The installation *Nós que aqui estamos por nós esperamos* [Those of Us Who Are Here Are Waiting For You] was presented at Carpe Diem Arte Pesquisa, Lisbon, Portugal, 2010.

declarado por buscar aprofundamento teórico na história brasileira de produção de escultura, também se faz visível em suas obras quando ele passa a evidenciar o bronze, assumindo um pensamento crítico quanto ao contraste que o mesmo geraria em suas representações. Antes disso, Flávio já usava o bronze, atraído por sua durabilidade, mas o recobria com tinta em busca de uma aparência frágil.

Dentre outras escolhas que definem seu estilo de representação, duas características formais podem ser observadas em contraponto: de um lado, o artista evita intencionalmente a escala real nas representações humanas figurativas que faz; do outro, prioriza a representação de pessoas jovens. Na diferença de escala, habita a intenção de que o observador seja lembrado do aspecto ficcional das obras: elas parecem humanos, representam humanos, mas não o são. A representação de jovens, que essencialmente se situam entre a infância e a maturidade, mantém nas obras um componente de ambiguidade. Como tantos espaços *entre* uma coisa e outra, em fronteiras borradas, aumenta-se a possibilidade de identificação e, de repente, tanto um adulto como uma criança, podem, ali, ver um pouco de si. Junto a isso consolida-se outra decisão artística: a de manter suas esculturas, em certa medida, impessoais. Embora utilize modelos para capturar os movimentos e expressões que dão forma às esculturas, Flávio tem o cuidado de redesenhar suas fisionomias no processo de modelagem.

Na durabilidade do bronze, no flagrante do momento, ou na juventude representada, sua produção artística aborda ideias de permanência e de mobilidade. A juventude retratada acaba por consolidar uma alegoria do deslocamento e da transitoriedade, pertinentes à abordagem das questões de exclusão e de pertencimento (ou da busca por tal). Há um deslocamento literal quando o menino é posicionado virado para a parede, excluído, com um chapéu de burro, em *Foi assim que me ensinaram* (2011) [pp.63, 64]; ou uma intenção de mobilidade demonstrada

outlook, proven in his declared interest in seeking a deeper understanding of the history of sculpture production in Brazil, becomes visible in his works when he begins to showcase the bronze, embracing the contrast with his representations and what it suggests. Previously, Flávio had used bronze attracted by its durability, yet covered in paint for a more fragile appearance.

Among other choices that define his style, two formal features can be observed in contrast: on the one hand, the artist deliberately avoids real scale in his figurative human representations; on the other, he prioritizes the representation of young people. The difference in scale is intended to remind the viewer of the work’s fictional aspect: they look human, they represent humans, but they are not. Featuring young people, who essentially fall between childhood and maturity, in turn, maintains a component of ambiguity in the works. As in so many *in-between* spaces, with blurred boundaries the possibilities of interpretation gets expanded and, suddenly, both an adult and a child can see a bit of themselves in them. Along with this, another artistic decision is consolidated: to keep the sculptures, to an extent, impersonal. Though he uses models to capture the movements and expressions that shape his sculptures, Flávio takes care to redesign their faces in the modeling process.

In the durability of bronze, in the moments caught in the act, or in the youth depicted, Flávio’s artistic production addresses ideas of permanence and mobility. In it, the youth portrayed ultimately consolidates an allegory of displacement and transience which is pertinent to addressing issues of exclusion and belonging (or the search for it). There is a literal displacement when the boy is positioned facing the wall, excluded, wearing a dunce hat in *Foi assim que me ensinaram* [This Is the How They Taught Me] (2011) [pp.63, 64]; or an intention of mobility demonstrated when a boy sails over tree trunks with his gaze directed upward and forward in *Logo ali* [Right There]

quando um menino navega sobre troncos de árvore com o olhar direcionado para cima e para frente, em *Logo ali* (2014) [p. 108]; ou ainda quando um outro garoto prepara-se para alçar voo com asas de madeira acopladas a seus braços, em *Avua!* (2013) [p. 113]. Também é uma forma de deslocamento o senso de projeção contido em *No meu céu ainda brilham estrelas* (2023) [pp. 56-57, 58, 59], no movimento de um corpo que se posiciona o mais alto possível, com os pés sobre o assento da cadeira, e aponta um livro para o céu para, através dele, avistar estrelas. A ambição por mobilidade presente em algumas obras do artista extrapola a conotação física quando é, ocasionalmente, atravessada por indicativos de classe social.

Flávio afirma ser “formado pelo próprio trabalho”. É previsível que isso seja entendido no sentido de que ele aprendeu no fazer. Isto é, em vez do treinamento educacional como ponto de partida primordial (embora também o tenha adquirido), trata-se da prática de subir de posição aos poucos, pelas brechas, galgando seu caminho por fora das trilhas mais convencionais. Pode-se pensar também no termo “formar” em seu sentido literal, diretamente conectado ao ofício do artista: a fôrma de fundição que posiciona as fronteiras entre obra e entorno, um molde que é camada limítrofe, margem de todo um mundo. A própria prática de esculpir é, por sua vez, um constante exercício de negociação de contornos, o que pertence e o que cai fora. Junto à ideia de deslocamento e mobilidade, a noção de margens se faz, assim, presente na obra do artista tanto quanto em seu contexto de vida.

A maneira como o ambiente ao redor de Flávio delinea sua obra atravessa também um sentido prático. A dimensão de suas esculturas cresceu conforme aumentava o tamanho dos locais de trabalho com os quais ele pôde contar ao longo da carreira, partindo de um simples cômodo de sua casa até chegar, atualmente, num amplo estúdio, no centro da cidade de São Paulo. Essa evolução é tão notável quanto a maneira como a

(2014) [p. 108]; or when another boy prepares to take flight with wooden wings attached to his arms in *Avua!* [Fly!] (2013) [p. 113]. Another form of displacement is the sense of projection contained in *No meu céu ainda brilham estrelas* [In My Sky Stars Still Shine] (2023) [pp. 56-57, 58, 59], in the movement of a body that positions itself as high as possible, their feet on the seat of a chair, pointing a book up at the sky to see stars through it. The quest for mobility evident in some of the works transcends physical connotations when it is occasionally crossed by indicators of class.

Flávio claims to be “formed,” as in trained, “by the work itself.” This can be taken to mean that he learned by doing. In other words, instead of educational training as the primary starting point (although he did acquire it), what most influenced his development was the practice of climbing the ranks little by little, through the gaps, making his way off the more conventional paths. One can also think of the term “form” in the literal sense, which is directly related to the artist’s craft: the casting form that positions the boundaries between work and surroundings, a mold that acts as a boundary layer, the edge of an entire world. The very practice of sculpting is, in turn, a constant exercise of negotiating contours, of what belongs and what is left out. Along with the notions of displacement and mobility, the concept of margins is thus present in the artist’s work as much as in his life context.

The way in which Flávio’s environment shapes his work has a practical dimension too. The size of his sculptures has expanded as his workspaces have scaled up over the course of his career, moving from a simple room in his home gradually up to his current, spacious studio in São Paulo’s city center. Such evolution is as remarkable as the intricacy of details in his sculptures – body expressions and hair textures, for example – which have become more elaborate over time, as has his overall structure for working. From the space that surrounds him also emerge recognizable

complexidade de detalhes em suas esculturas – as expressões corporais e texturas dos cabelos, por exemplo – ganhou mais elaboração com o passar do tempo e ao passo que aumentava também a estrutura geral que conquistava para trabalhar. Do espaço que o circunda vêm também signos sociais reconhecíveis, que delimitam um lugar marcado no mapa de privilégios da sociedade paulistana. Flávio cresceu no bairro dos Pimentas, que, sendo periferia de Guarulhos e fazendo divisa com São Paulo junto ao rio Tietê, é como se fosse a margem da margem, na complexa paisagem metropolitana que o forma.

Intencionalmente ou não, suas esculturas entregam um pouco disso. A textura do cabelo, ou alguns traços da fisionomia, por vezes indicam a cor da pele que aquelas figuras teriam se não fossem de bronze. As roupas simples e a postura corporal – que, apesar de frequentemente ativa e com um traço sonhador, carrega também um ar de simplicidade – entregam a possibilidade de uma identificação que, mais do que eventualmente racial, faz referência a uma classe social – uma de poucos privilégios. Vê-se nas esculturas pés descalços e torso sem camisa, cabelo crespo, bermuda larga, chinelo de dedo. É como se esses elementos estéticos, embora jamais sejam indicativos absolutos, servissem como pontos de acesso para leitura, o que, em alguma instância (e com variadas distâncias), também é um processo de reconhecimento. Através deles, pode-se ler a obra de Flávio e ao mesmo tempo rastrear um pouco de sua origem e trajetória.

Outras duas características podem ser entendidas na produção de Flávio como pontos de acesso. Uma delas, bem literal, é o uso de objetos reais incorporados às esculturas. Em *Cansei de aceitar assim* (2020) [p. 114], uma menina de roupa curta e colada no corpo se apoia numa placa de trânsito real, com a instrução STOP; em *Eu te disse...* (2016) [pp. 60-61], livros soterram um corpo estendido no chão que tem só os pés à vista; o banquinho de madeira eleva o ponto de vista em *Horizonte infinito*

social signs that assign him a particular place on the map of privileges of São Paulo’s society. Flávio grew up in the Pimentas neighborhood, which, located on the outskirts of Guarulhos and bordering São Paulo along the Tietê River, is like the margin of the margin, in the complex metropolitan landscape that, too, has come to form him.

Whether intentionally or not, his sculptures give some of this away. The hair texture or certain facial features at times indicate the color of the skin these figures would have had were they not made of bronze. The simple clothing and body posture – often grandiose and dreamy, but also bearing an air of simplicity – offer the possibility of an identification that, beyond indicating race, although it may sometimes also do so, it indicates a socio-economic class – one of few privileges. The sculptures depict bare feet and shirtless torsos, curly hair, baggy shorts, flip-flops. It is as if these aesthetic elements, though never absolute determinants, serve as points of access for interpretation, which to some extent (and with varying distances) is also a process of recognition. Through them one can read Flávio’s work and, at the same time, trace part of his origin and trajectory.

Two other features can be considered points of access in Flávio’s work. One of them, quite literal, is the embedding of real objects in the sculptures. In *Cansei de aceitar assim* [Tired of Accepting Thereby] (2020) [p. 114], a girl wearing short, tight clothes leans against a real traffic sign with the instruction STOP; in *Eu te disse...* [I Told You...] (2016) [pp. 60-61], books bury a body lying on the ground of which only the feet are visible; a wooden stool raises the viewpoint in *Horizonte infinito* [Infinite Horizon] (2013) [pp. 104, 106, 107]; and a mirror is faced in the work at Pinacoteca, *Antes que eu me esqueça* [Before I Forget Myself] (2013) [pp. 49, 51]. Rather than belonging to Flávio’s characters, the objects in these works belong first to the everyday world, to common environments,

(2013) [pp. 104, 106, 107]; e um espelho é encarado naquela obra da Pinacoteca, *Antes que eu me esqueça* (2013) [pp. 49, 51]. Mais do que pertencer às personagens de Flávio, os objetos contidos nas obras pertencem ao mundo rotineiro, a ambientes comuns, e são, de forma geral, familiares. Ao trazer esse universo para a escultura, fica evidente um esforço ativo para forjar pontes entre a realidade e a ficção, entre obra e observador. Da mesma maneira podem ser vistos os títulos atribuídos às peças, já que muitos deles têm um forte apelo narrativo de lugar-comum: *Comigo ninguém pode*, *Mal me quer*, *Horizonte infinito*, *Pretexto pra te encontrar*, *Em memória de mim*, *Pra voltar a ser eu*, *Poder*. Eles contêm um grau de indeterminação que acaba bem descrito por outro de seus títulos: *Sobre tudo mas não sobre qualquer coisa*.

Ora diretas, ora muito sutis, as esculturas de Flávio contêm sugestões. Elas estão em suas expressões corporais e vestimentas; na escolha do artista por incorporar objetos mundanos; ou nos enunciados convictos de seus títulos. São essas sugestões que trazem, ali, no encontro com o observador, espaço para o estabelecimento de relações. Nesse sentido, as esculturas são extremamente bem-sucedidas na condição do que o filósofo Umberto Eco define como uma "obra aberta": intencionalmente incompleta no sentido de que carrega tamanha capacidade para interpretações que acaba por ser finalizada somente diante do observador (este que, de acordo com Eco, ao recebê-la e interpretá-la acaba também por estar performando-a; e a obra, portanto, acaba se constituindo diferentemente em cada recepção).⁴

É claro que isso não faz das peças de Flávio obras propriamente "em andamento". Salvo o caso em que o artista deixa a esteca literalmente na mão da obra, em *Desenho cego* (2024) [pp. 91, 92-93], seria difícil pensar em uma escultura em

4. Umberto Eco, *The Open Work*, trad. Anna Cancogni. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989, p. 4.

and are generally familiar items. By bringing this contemporary, everyday universe into the sculpture, an active effort is made to build bridges between reality and fiction, between the work and the viewer. Work's titles can be perceived in the same way, as many of them have a strong commonplace narrative appeal: *Comigo ninguém pode* [No One Can Bring Me Down], *Mal me quer* [Loves Me Not], *Horizonte infinito* [Infinite Horizon], *Pretexto pra te encontrar* [A Pretext to See You], *Em memória de mim* [In Memory of Me], *Pra voltar a ser eu* [To Be Myself Again], *Poder* [Power]. They display a degree of indetermination that is well described by another of his titles: *Sobre tudo mas não sobre qualquer coisa* [About Everything, But Not About Anything].

Sometimes direct, sometimes very subtle, Flávio's sculptures contain suggestions. They can be found in their body language and clothing, in the artist's choice to incorporate mundane objects, or in his titles' compelling statements. Upon encountering the viewer, these suggestions hold space for the establishment of relationships. In this sense, the sculptures are extremely successful in the condition of what philosopher Umberto Eco defines as an "open work": intentionally incomplete in the sense that it carries such a capacity for interpretation that it is ultimately finalized only in front of the viewer (who, according to Eco, by receiving and interpreting it, also ends up performing it; and the work thus ends up being constituted differently upon each reception).⁴

Of course, this does not make Flávio's pieces works in progress per se. With the exception of the case in which the artist leaves the carving knife in the sculpture's hand, in *Desenho cego* [Blind Drawing] (2024) [pp. 91, 92-93], it would be difficult to think of a bronze sculpture as something unfinished, and even more difficult

4. Umberto Eco, *The Open Work*, translation Anna Cancogni. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989, p. 4.

bronze como algo não finalizado e mais difícil ainda seria levar a fundo a proposta de uma escultura estática enquanto performance: é evidente que a obra de Flávio carrega sentidos pré-determinados por ele, e muitos deles um tanto literais. Mas a condição definida por Eco pode ser aplicada à interpretação da produção de Flávio no sentido de que cada recepção da obra acaba por incorporar perspectivas renovadas de si própria, já que trazidas por quem a recebe – o que, no caso de Flávio, acontece com grande efetividade devido ao potencial das próprias obras de incitar a imaginação e a emoção do observador com profundidade suficiente para tal.⁵

Nesse caso, o que as leva a conter tamanho potencial é que, ao deixar pontos de acesso sugeridos nas obras ao mesmo tempo que mantém doses consideráveis de indefinição ou de ambiguidade, o que Flávio faz é negociar identificação com não-identificação, lugar-comum com não-determinação, reservando um espaço generoso na obra para o observador. *Desenho cego* é um ótimo exemplo de como a ambiguidade amplia possibilidades de interpretação, onde a esteca sobre a matéria sinaliza criação, tanto quanto a proximidade à jugular pode aludir a um atentado contra a vida. Nessa, como em tantas outras obras, a indefinição que ocasionalmente pontua a obra acaba por facilitar um processo de identificação por parte do observador. E, da mesma forma que a juventude se posiciona nas fronteiras borradas da transitoriedade, a não-personalização das representações faciais adota a mesma estratégia: os rostos de suas esculturas (que são redesenhados para que não sejam ninguém especificamente), em sendo ninguém, mais facilmente se tornam um pouco de todo mundo. Essa negociação traz, novamente, aquela ideia da

5. Nas palavras de Umberto Eco, "Uma obra artística que sugere é também uma obra que pode ser realizada com todos os recursos emocionais e imaginativos do intérprete", em tradução livre, no original "An artistic work that suggests is also one that can be performed with the full emotional and imaginative resources of the interpreter". Ibid, p. 9.

to take to heart the proposition of a static sculpture as performance: it is clear that Flávio's work carries meanings predetermined by him – and many of them are rather literal. But the condition defined by Eco can be applied to the interpretation of Flávio's production in the sense that each reception of the work ends up incorporating a renewed perspective of itself, since it comes from those who receive it – which, in Flávio's case, happens with great effectiveness due to the potential of the works themselves to stimulate the imagination and emotions of the observer with sufficient depth for such.⁵

In this case, what makes them hold such potential is that, by leaving suggested points of access in the works while maintaining a considerable dose of vagueness or ambiguity, what Flávio does is negotiate identification with non-identification, commonplace with non-determination, reserving a generous space in the work for the beholder. *Desenho cego* [Blind Drawing] is a great example of how ambiguity expands the possibilities of interpretation, where the carving knife on top of the material signals creation, just as its proximity to the jugular vein can allude to an attempt on one's life. In this, as in so many other works, the vagueness that occasionally punctuates the work facilitates a process of identification on the part of the viewer. And, in the same way as youth is positioned on the blurred boundaries of transience, the non-personalization of facial representations adopts the same strategy: his sculptures' faces (which are redesigned so as to be nobody specifically), in being nobody, more easily become a bit of everybody. This negotiation once again conjures the idea of a margin: that which is essentially ambiguous and ultimately a fine line, that part of being that is closer to what it is not.

However, if it is clear that the artist actively

5. In the words of Umberto Eco, "An artistic work that suggests is also one that can be performed with the full emotional and imaginative resources of the interpreter". Op.cit., p. 9.

margem: a que, por essência, carrega uma certa ambiguidade em si e é, em última instância, uma linha tênue, aquela parte do ser mais perto do que não o é.

Mas, se fica claro que o artista busca, ativamente, estimular um processo de reconhecimento através desses tantos pontos de acesso explicitamente inseridos em seu trabalho, pode parecer contraditório que, muito além de evitar a personalização de retratar pessoas reais (conforme notado e justificado), pareça também tentar manter uma distância de discursos identitários. Podemos pensar, por exemplo, em como Flávio conta humoradamente que fora o escultor e curador Emanuel Araujo – que, na posição de diretor do Museu Afro Brasil, viria a adquirir sua obra *Passarinho* (2013) [p.88] em 2014 para o acervo do museu – quem o informou que “Pardo é preto!”, em resposta à tentativa vacilante do artista de autoidentificação. Flávio se mostra um tanto cético sobre a forma como questões identitárias vêm sendo tratadas no mundo da arte, às vezes posicionadas de maneira um pouco apressada em fôrmas, o preto, o pobre, ou aquele que é, em alguma instância, marginal ao centro (o que quer que este centro constitua). Ele não nega suas origens, mas carrega consigo a confiança de quem sabe que sua identidade enquanto artista não se define ali, em nenhuma destas fôrmas. Questionado sobre quem ele representa, a resposta é rápida e descomplicada: “as pessoas dos meus arredores.” Olha lá, as margens desempenhando um papel nessa história novamente.

De fato, apesar de componentes de identidade específicos se refletirem na obra, e se fazerem presentes e facilmente identificáveis, seria injusto afirmar que a excelência do trabalho de Flávio se define nisso. Pensemos nas obras inicialmente mencionadas: não é só para pessoas negras que a escultura que está no MASP se faz memorável, não são só adolescentes que se fotografam no espelho da obra na Pinacoteca, e certamente não é apenas a pessoa da periferia de São Paulo

seeks to stimulate a process of recognition through these many points of access explicitly inserted in his work, it may seem contradictory that not only does he avoid their personalization (as noted and justified) but he also seems to keep a distance from identity discourses. Consider, for example, how Flávio humorously recounts that it was the sculptor and curator Emanuel Araujo – who, as the director of Museu Afro Brasil, would acquire his work *Passarinho* [Little Bird] (2013) [p.88] for the museum’s collection in 2014 – who informed him that “Pardo is Black!”⁶ in response to the artist’s faltering attempt at self-identification. Flávio is somewhat skeptical of the way identity politics have been dealt with in the art world, at times positioning people too hastily into forms (molds!) – the Black, the poor, or the one who is in any given instance marginal to the center (whatever that center may be). Flávio does not deny his origins, but he carries with him the confidence of someone who knows that his identity as an artist is not defined there, in any of those molds. Questioned as to who he represents, his answer is swift and uncomplicated: “The people around me.” There you have it, the margins playing a role in this story again.

In fact, although certain identity features are reflected in the work, present and easily identifiable, it would be unfair to say that the excellence of Flávio’s work is defined by this. Consider the works initially mentioned: it is not just Black people who find the sculpture at MASP memorable, it is not just teenagers who photograph themselves in the mirror of the work at Pinacoteca, and it is certainly not just people from the periphery of São Paulo who feel in their

6. In Brazil, the term “pardo” indicates a mixed-race and/or light-shaded brown person. Its equivalence in the English language would vary according to different local vocabularies. Although the term is employed in official Brazilian Government surveys, in the last decades it has been challenged by Black communities due to political implications related to cultural erasure.

que sente no próprio peito a situação de Tião, baleado. As obras de Flávio se conectam com a subjetividade de um grupo um tanto mais amplo de pessoas.

Neste ponto, convém retomar as referências europeias declaradas por Flávio para observar um paralelo importante com uma de suas mais surpreendentes influências: Alberto Giacometti. Isso porque, embora ambos representem figuras humanas, eles o fazem com identidades visuais demasiado distintas, tanto quanto seus contextos históricos, sociais e geopolíticos (Giacometti, um escultor suíço que produziu sua arte em um contexto de guerras mundiais e que, há exatos 100 anos, vivia em Paris). Mas há entre eles algo mais fundamental em comum. Giacometti era profundamente acometido pelo medo da morte desde a juventude e, ao aprimorar suas representações de figuras alongadas e finas (isso mais tarde, já no período pós-guerra), refletia sobre condições humanas de isolamento e fragilidade. O que Giacometti captou com tanta excelência em suas esculturas foi a essência da vulnerabilidade humana. E esse é, precisamente, o ponto onde ele e Flávio Cerqueira se encontram, apesar de um século e um oceano de distâncias.

As obras de Flávio contêm tamanha efetividade em tocar o observador porque, mais do que falar com grupos identitários específicos – embora também o façam –, elas captam a vulnerabilidade em uma intensidade que ressoa com aspectos essenciais, profundos e atemporais da condição humana. Nesse sentido, embora Flávio não retrate a si mesmo nem tampouco a outras pessoas específicas, quem ele representa também não parece ser o *outro* naquele sentido mais comum do termo, de alguém de quem se mantém certa distância e em quem se avista diferenças. As representações de Flávio, ao contrário, parecem retratar aquele em quem é possível enxergar-se, e por quem, em assim o fazendo, pode-se sentir como a *si mesmo*.

chests the plight of Tião, who was shot. Flávio’s works connect with the subjectivity of a much wider group of people.

At this point, it is worth returning to Flávio’s stated European references to observe an important parallel with one of his most surprising influences: Alberto Giacometti. For although they both represent human figures, they do so with very different visual identities, as well as historical, social and geopolitical contexts (Giacometti, a Swiss sculptor who produced his art in the context of the World Wars and who, exactly 100 years ago, lived in Paris). But there is something more fundamental in common between them. Giacometti was deeply afflicted by the fear of death from an early age and, as he perfected his representations of elongated and slender figures (later on, in the postwar period), he reflected on human conditions of isolation and fragility. What Giacometti captured with such excellence in his sculptures was the essence of human vulnerability. And this is precisely where he and Flávio Cerqueira meet, despite a century and an ocean of distance.

Flávio’s works touch the viewer so effectively because, rather than speaking to specific identity groups – though they also do so – they capture vulnerability in an intensity that resonates with essential, profound, and timeless aspects of the human condition. In this sense, even though Flávio does not portray himself or other specific individuals, who he represents does not seem to be the *other* either, in the sense of someone from whom one keeps a distance and in whom one sees differences. Flávio’s representations, on the contrary, seem to portray those in whom it is possible to see oneself, and for whom, in doing so, one can *feel as oneself*.

Labirinto da memória

“Um garoto sentado, segurando nas mãos um chinelo, pode parecer um simples gesto executado por qualquer criança. Mas, para mim, essa imagem é uma memória arrebatadora da posição por mim encenada durante alguns dias, esperando a volta do meu pai para casa após sua morte. Este é, sem dúvida, o mais autobiográfico de todos os meus trabalhos. Desde quando produzi a escultura *Iceberg* (2012), penso o meu trabalho como momentos congelados de uma história, um desejo de pausar um instante vivido e usufruir dele, nem que seja por mais uma única vez”.

Flávio Cerqueira

Memory Labyrinth

“A boy sitting down with a pair of flip-flops in his hands may seem like a simple, ordinary gesture for any child. But for me, this image is an overwhelming memory of the pose I staged for a few days while waiting for my father to come home after his death. This is undoubtedly the most autobiographical of all my works. Ever since I produced the sculpture *Iceberg* (2012), I have thought of my works as a frozen moments in a story, a desire to stop and enjoy a moment in time, if only for one more time.”





















Um caminho sem volta

"Nasci em uma família de poucas posses materiais, mas me lembro de uma coleção da enciclopédia Barsa que ficava empilhada na casa em que cresci.

Desde pequeno eu ouvia a minha mãe dizendo:

– Filho, você precisa estudar para ser alguém na vida.

Segundo minha mãe, o conhecimento seria o bem mais precioso que eu poderia conquistar em vida, e, ao contrário dos bens materiais, este jamais me seria roubado. Muito embora algumas vezes ele seja negado ou negociado...

Assim, o livro é um objeto recorrente na minha produção. Em suas primeiras aparições, livro e escultura eram feitos de materiais distintos por eu acreditar que essa educação erudita não me pertencia e não me era possível alcançar. No decorrer de minha jornada, descobri diversas formas de educação e cultura, e que muitas delas não estão somente nos livros.

Hoje está tudo junto e criado com o mesmo material. Tudo o que represento e comunico em minhas obras me pertence. E esse reconhecimento é a chave."

Flávio Cerqueira

A Path of No Return

"I was born into a family with few material possessions, but I remember a collection of Barsa encyclopedias stacked up in the house where I grew up.

Ever since I was little, I would hear my mother saying:

– Son, you need to study to achieve something in life.

According to my mother, knowledge was the most precious asset I could gain in life, and, unlike material goods, it would never be stolen from me. Although it is sometimes denied or negotiated...

As a result, books are a recurring object in my production. In their first appearances, the books and sculptures were made of different materials because I believed that erudite education did not belong to me and could not be attained. During my journey, I discovered various forms of education and culture, many of which are not solely to be found in books.

Today it is all together and created with the same material. Everything I represent and communicate in my work belongs to me and recognizing that is key."

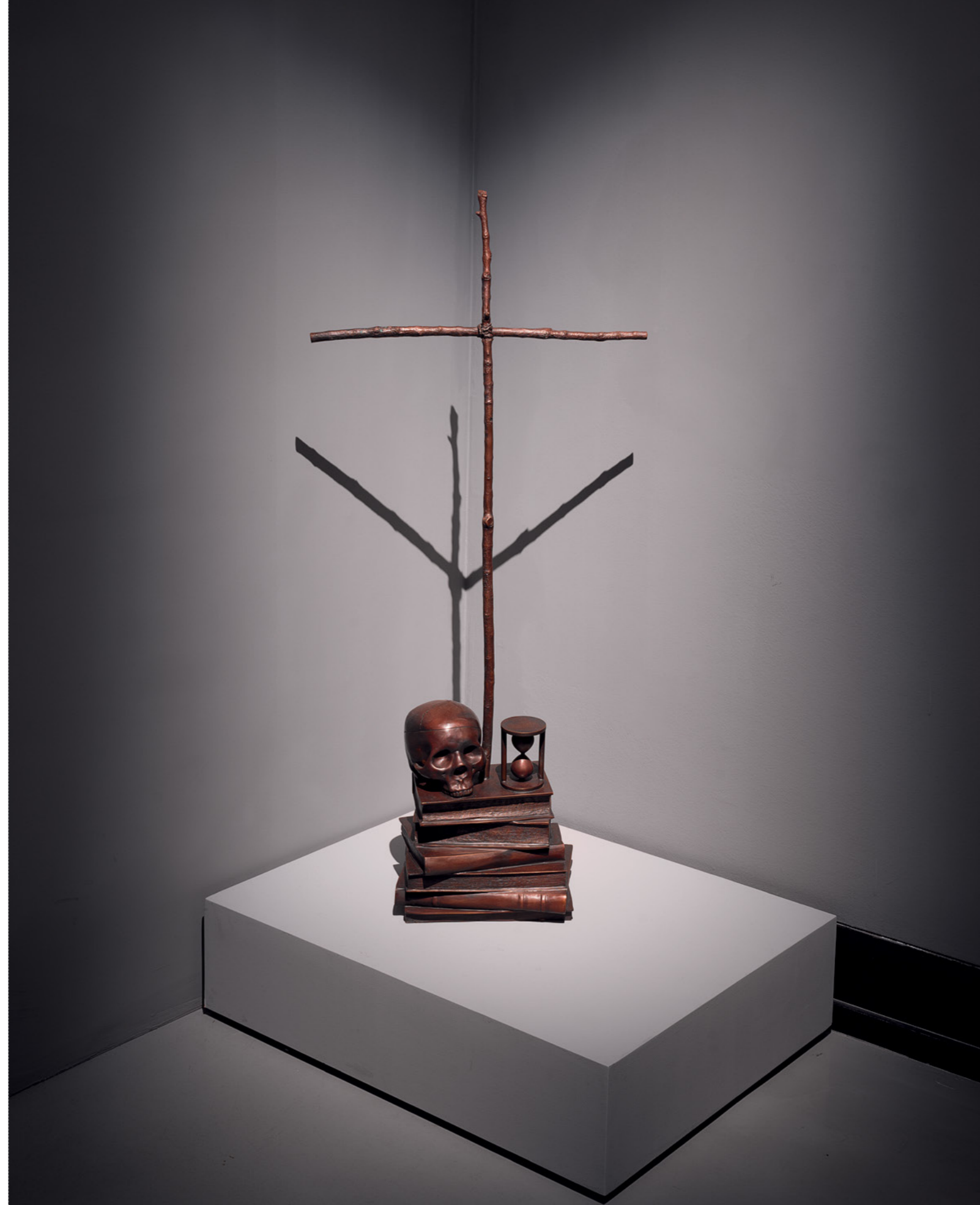












BETTER TOGETHER







Histórias – as minhas histórias, as nossas...

“Dizer que um trabalho de arte fala muito de quem o produz não deixa de ser uma grande verdade quando se fala de minha produção. Ainda me lembro bem de quando fui tomado pelo desejo de fazer esculturas, deixando-me levar pelo ímpeto sem me preocupar com nada além de modelar e criar figuras em argila. Mas quando comecei a frequentar a tal cena artística, era sempre questionado sobre qual era minha poética, meu conceito, ou quais eram minhas referências conceituais. Vocês não fazem ideia de como tudo aquilo era uma tortura para um recém-formado de vinte e poucos anos.

Por sorte, os artistas que eu mais admirava sempre falavam deles mesmos, das suas histórias, seus traumas, suas angústias e seus desejos, sem alguém do lado para “explicar”. Aquelas histórias não eram apenas deles, eram minhas também. Eu via, sentia e me emocionava. Por que eu faria diferente?

Essa núcleo é um convite para conhecer algumas histórias – as minhas, as nossas histórias”.

Flávio Cerqueira

Stories – My Stories, Our Stories...

“To say that a work of art tells a lot about the person who produces it is very true when it comes to my own. I can still remember when I was overcome by the desire to make sculptures and let myself be carried away by impulse, without thinking about anything other than modeling and creating figures in clay. But when I started inhabiting the art scene, I was always asked about my poetics, my concept or my conceptual references. You have no idea what a torture that was for a twenty-something graduate.

Fortunately, the artists I most admired always talked about themselves, their stories, their traumas, their fears and their desires, without anyone at their side to “explain.” Those stories were not just theirs; they were mine too. I would see, feel, and be deeply moved. Why should I do otherwise?

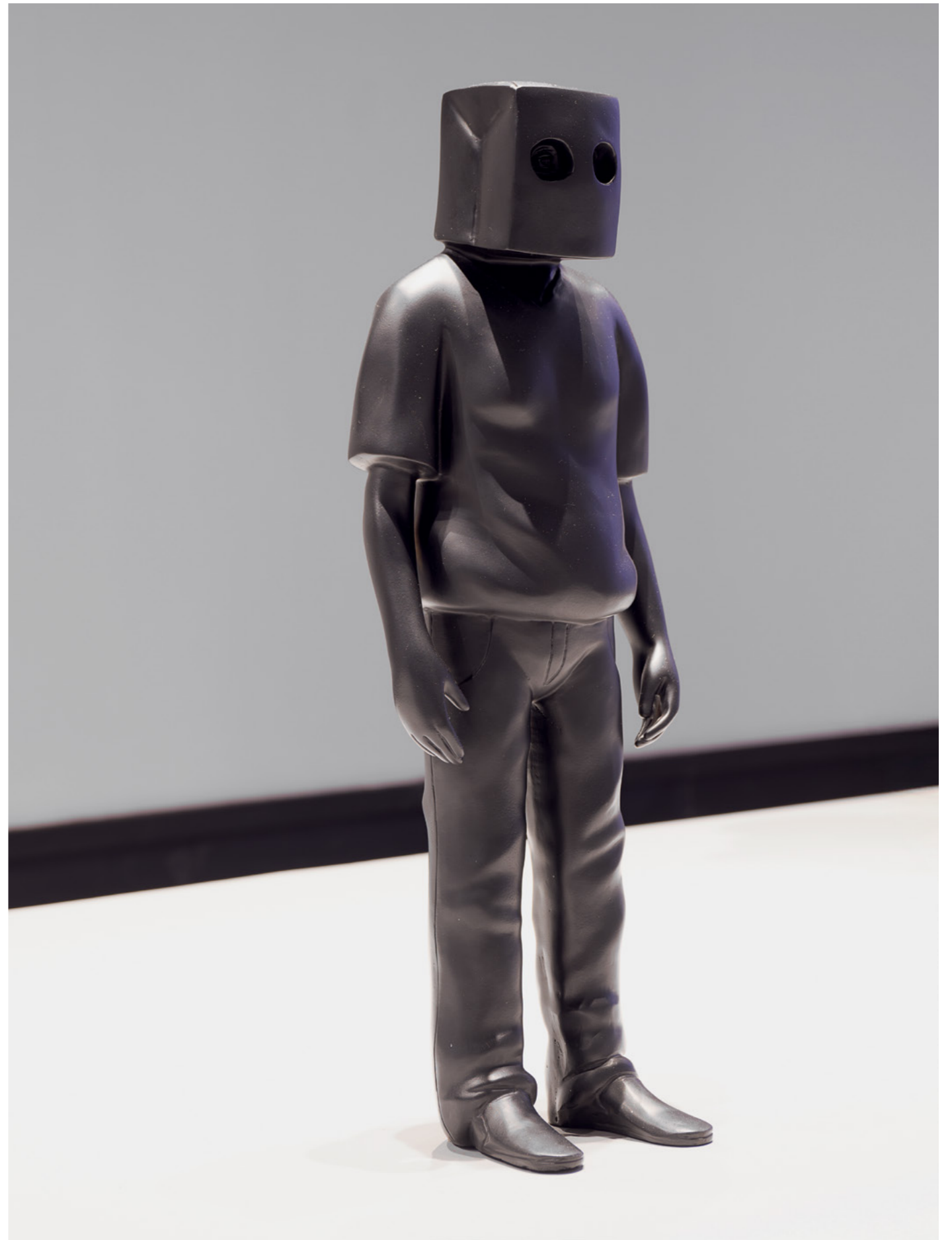
This nucleus is an invitation to get to know some stories – my stories, our stories.”











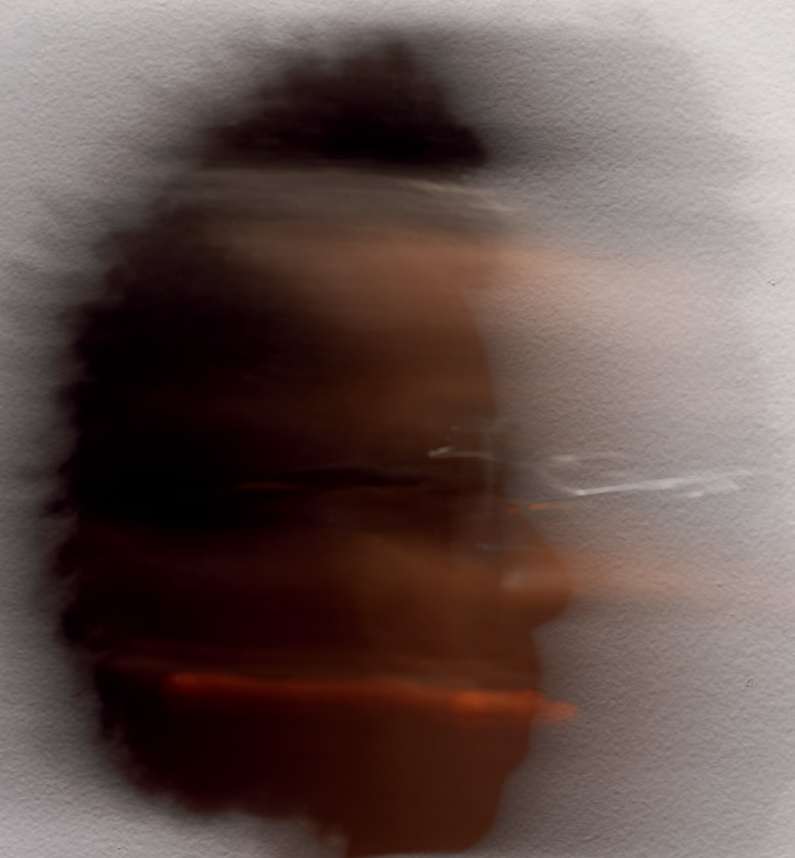




































O processo é lento

"Lembro-me de um professor me dizendo que uma ideia não executada é apenas uma ideia. E, sem sombra de dúvida, uma das coisas que mais me fascina em ser artista é o fazer e todos os processos aí envolvidos, por mais demorados que sejam.

Meu fazer artístico é o processo de transformação pelo qual passa cada material até se tornar uma escultura: a cera de abelha misturada com óleos e um pó de barro peneirado que transformo em plastilina e que, modelada por minhas mãos, se torna uma figura. O silicone que, misturado com o catalisador, vira borracha e me permite copiar diversas vezes as formas modeladas. As misturas das ligas metálicas como cobre, estanho, chumbo, zinco, ferro e fósforo derretidos a mais de mil graus centígrados que, despejadas em um bloco de areia com dióxido de carbono, eternizam essas formas modeladas em um dos mais nobres materiais conhecidos da escultura, o bronze".

Flávio Cerqueira

The Process Is Slow

"I remember a teacher telling me that an idea that is not executed is just an idea. And, without a shadow of a doubt, one of the things that fascinates me most about being an artist is the making and all that goes into it, no matter how time-consuming it may be.

My artistic making is the process of transformation that each material undergoes until it becomes a sculpture: the beeswax mixed with oils and a dusting of sifted clay, which I turn into oil clay and which, shaped by my hands, becomes a figure. Silicone, which, mixed with catalyst, becomes rubber and allows me to copy the modeled forms several times. Mixtures of metallic alloys such as copper, tin, lead, zinc, iron and phosphorus melted at over a thousand degrees centigrade, which, poured into a block of sand with carbon dioxide, eternalize these shapes modeled on one of the noblest materials known to sculpture, bronze."

















que eu só de repente venho.

O amor é a coisa mais perigosa

Sempre vai ter sempre o dia seguinte

isso existe em mim
ectaco.

Me conte o que
imune

Anonimas

Iludido pela sorte
pelo acaso



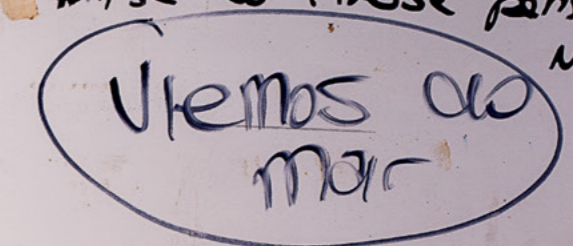
O outro ângulo da câmera

O Medo do diferente

as tu.

precisão das
distâncias

Ah, se eu tivesse pensado
nessa



A árvore
acaba

tolgira do eu

O cosmo em atividade

Já pode parar
de fingir

Parecia Obvio

embreagado
de vazio

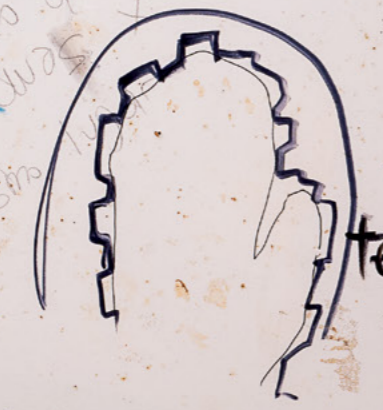
O rato que
caiu duas vezes
no mesmo buraco

Em carne Viva!

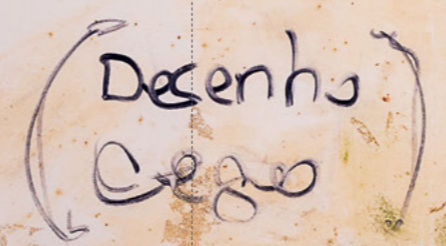
Eterna Busca

Melhor nem saber

uma conversa
impossível



tentando descobrir
quem é o mais forte



Ninguém vai te
mostrar o caminho

Melhor nem
saber

AVISO

um pé no passado
um pé no futuro

a mais

o tempo

eu

vozes

Man with no
importance

Olhar estrangeiro

quando
encontrar

And
he
Motivos

Era só um plano.

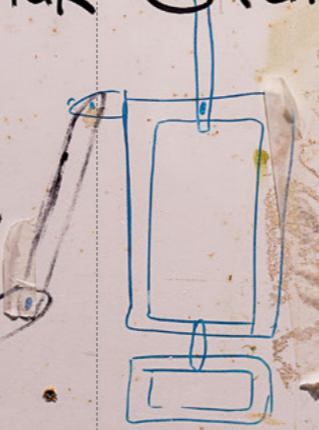
A falta de
saber porque

para correr
manual para
te esquecer.

O revelo

no passo

Dada, No dado e Bla, Bla, Bla
para mim



o Além

meu

ado

Black Maestro

Fazia tempo que
eu não me via

Sem hora pra voltar

Antes que
tudo se torne memória

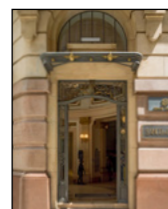
seg. 17

Tar

Tar 06 Ann

LEGENDAS / CAPTIONS

Todas as fotografias são de autoria de Romulo Fialdini, exceto quando indicada outra autoria.
[All photographs are by Romulo Fialdini, unless otherwise indicated.]



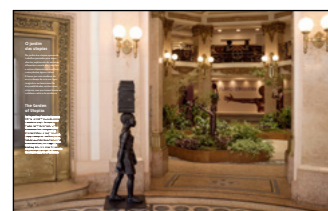
Vista da entrada da exposição e do núcleo "Jardim das utopias"
[View of the entrance of the exhibition and the nucleus "The Garden of Utopias"]

[p. 1]



Na medida do impossível
[To the Extent of the Impossible], 2014
Bronze e vidro [Bronze and glass]
Coleção do artista [Artist's collection]
(detalhes da escultura [sculpture details])

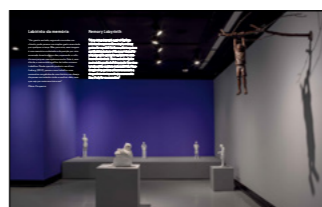
[pp.8-9]



Vista da entrada da exposição e do núcleo "Jardim das utopias"
[View of the entrance of the exhibition and the nucleus "The Garden of Utopias"]

[pp.2-3]

Uma palavra que não seja esperar
[Any Word Except Wait], 2018
Bronze
Coleção do artista [Artist's collection]



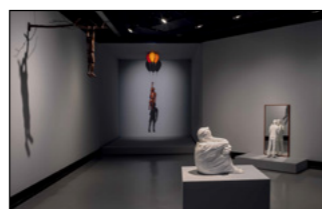
Vista do núcleo
"Labirinto da memória"
[View the nucleus
"Labyrinth of Memory"]

[pp.36-37]



Vista do núcleo
"Jardim das utopias"
[View of the nucleus
"The Garden of Utopias"]

[pp.4-5]



Vista do núcleo
"Labirinto da memória"
[View the nucleus
"Labyrinth of Memory"]

[pp.38-39]



Eu vi o mundo e ele começa dentro de mim [I Saw the World, and it Begins Within Me], 2015
Bronze, aço inox, sistema de bombeamento hidráulico, plantas aquáticas, bonsai e água [Bronze, stainless steel, hydraulic pumping system, water plants, bonsai and water]
Coleção Sergio Carvalho [Collection]
(detalhe da escultura [sculpture detail])

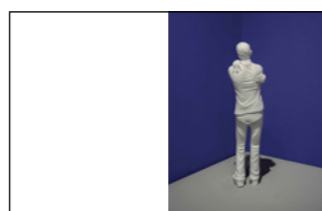
[pp.6-7]

Para dar nome às coisas
[To Name Things], 2021
Bronze
Coleção Cristiano Biagi [Collection]
(detalhe da escultura [sculpture detail])



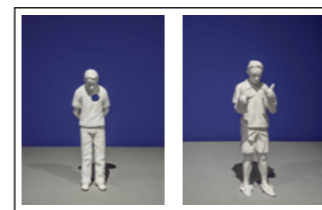
Iceberg, 2012
Pintura eletrostática sobre bronze
[Electrostatic painting on bronze]
Coleção do artista [Artist's collection]

[pp.40-41]



Vai ver é assim mesmo
[Perhaps That's Just How It Is], 2013
Pintura eletrostática sobre bronze
[Electrostatic painting on bronze]
Coleção do artista [Artist's collection]

[pp.42-43]



Ex Corde [Do coração / From the Heart], 2010
Pintura eletrostática sobre bronze
[Electrostatic painting on bronze]
Coleção do artista [Artist's collection]

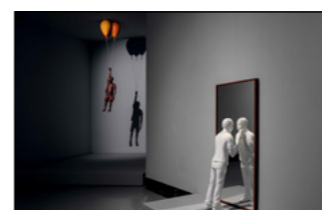
[pp.44-45]

Tudo entre nós
[All Between Us], 2010
Pintura eletrostática sobre bronze
[Electrostatic painting on bronze]
Coleção do artista [Artist's collection]



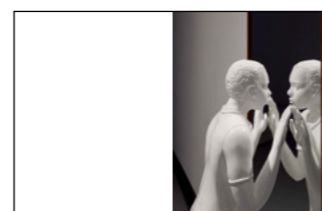
Monólogo [Monologue], 2011
Pintura eletrostática sobre bronze
[Electrostatic painting on bronze]
Coleção do artista [Artist's collection]

[pp.46-47]



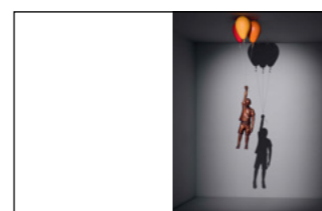
Vista do núcleo
"Labirinto da memória"
[View the nucleus
"Labyrinth of Memory"]

[pp.48-49]



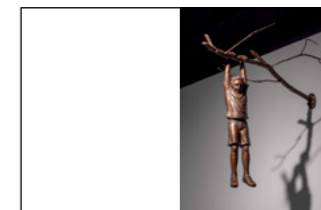
Antes que eu me esqueça
[Before I Forget Myself], 2013
Pintura eletrostática sobre bronze, madeira e espelho [Electrostatic painting on bronze, wood and mirror]
Coleção do artista [Artist's collection]
(detalhe da escultura [sculpture detail])

[pp.50-51]



Pretexto para te encontrar
[A Pretext to See You], 2013
Pintura automotiva sobre bronze e cabos de aço [Automotive painting on bronze and steel cables]
Coleção do artista [Artist's collection]

[pp.52-53]



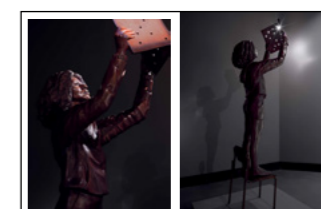
Ninguém nunca esquece
[No One Ever Forgets], 2014
Bronze
Coleção do artista [Artist's collection]

[pp.54-55]



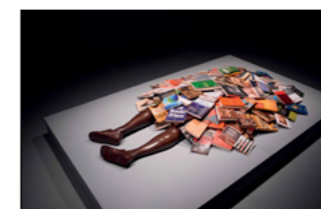
Vista do núcleo
"Um caminho sem volta"
[View of the nucleus
"A Path of No Return"]

[pp.56-57]



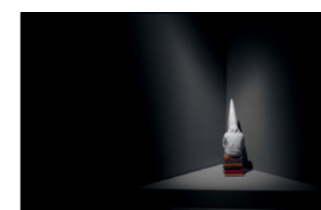
No meu céu ainda brilham estrelas
[In My Sky the Stars Still Shine], 2023
Bronze
Coleção do artista [Artist's collection]
(à esquerda, detalhe da escultura [on the left, sculpture detail])

[pp.58-59]



Eu te disse... [I Told You...], 2016
Bronze e livros [Bronze and books]
Coleção do artista [Artist's collection]

[pp.60-61]



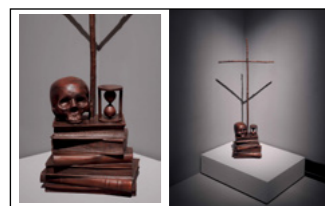
Foi assim que me ensinaram
[This Is How They Taught Me], 2011
Faiança e livros [Fiance and books]
Coleção do artista [Artist's collection]

[pp.62-63]



Foi assim que me ensinaram
[This Is How They Taught Me], 2011
Faiança e livros [Fiance and books]
Coleção do artista [Artist's collection]

[pp.64-65]



[pp.66-67]

Se precisar, conto outra vez
[If Necessary, I Will Tell You Again], 2016
Bronze
Coleção do artista [Artist's collection]
(à esquerda, detalhe da escultura [on the left, sculpture detail])



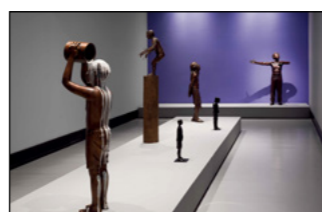
[pp.76-77]

Vista do núcleo "Histórias - as minhas histórias, as nossas..."
[View of the nucleus "Stories - My Stories, Our Stories..."]



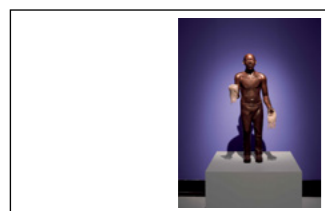
[pp.68-69]

Better Together
[Melhor juntos], 2020
Bronze e vinil adesivo sobre parede
[Bronze and vinyl cut-out on wall]
Coleção Simone e [and] Clovis Ikeda [Collection]



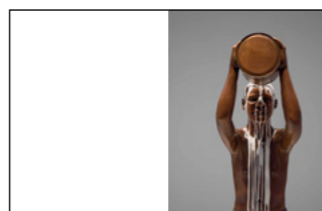
[pp.78-79]

Vista do núcleo "Histórias - as minhas histórias, as nossas..."
[View of the nucleus "Stories - My Stories, Our Stories..."]



[pp.70-71]

Em memória de mim
[In Memory of Me], 2017
Bronze e velas derretidas
[Bronze and melted candles]
Coleção do artista [Artist's collection]



[pp.80-81]

Amnésia [Amnesia], 2015
Tinta látex sobre bronze
[Latex paint on bronze]
Coleção do artista [Artist's collection]
(detalhe da escultura [sculpture detail])



[pp.72-73]

O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui
[The Glorious Return of Who Was Never Here], 2016
Bronze
Coleção do artista [Artist's collection]



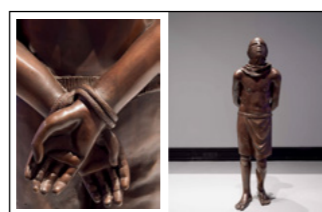
[pp.82-83]

João sem braço
[John No Arms], 2008
Pintura eletrostática sobre bronze
[Electrostatic painting on bronze]
Coleção do artista [Artist's collection]



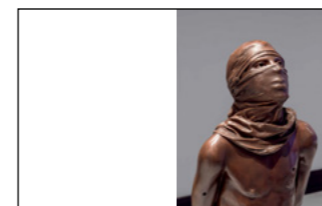
[pp.74-75]

Onde tudo acaba em mim
[Where Everything Ends in Me], 2021
Tinta látex sobre bronze
[Latex paint on bronze]
Coleção do artista [Artist's collection]
(detalhe da escultura [sculpture detail])



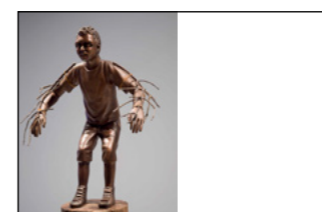
[pp.84-85]

Tião [Sebastian], 2017
Bronze
Coleção do artista [Artist's collection]
(à esquerda, detalhe da escultura [on the left, sculpture detail])



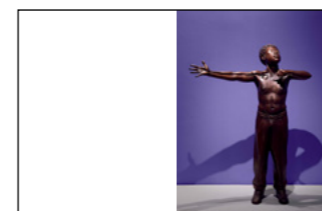
[pp.86-87]

Tião [Sebastian], 2017
Bronze
Coleção do artista [Artist's collection]
(detalhe da escultura [sculpture detail])



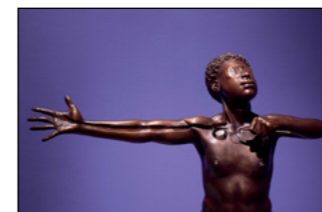
[pp.88-89]

Passarinho [Little Bird], 2013
Bronze e tronco de árvore
[Bronze and tree trunk]
Coleção do artista [Artist's collection]
(detalhe da escultura [sculpture detail])



[pp.90-91]

Desenho cego
[Blind Drawing], 2024
Bronze
Coleção do artista [Artist's collection]



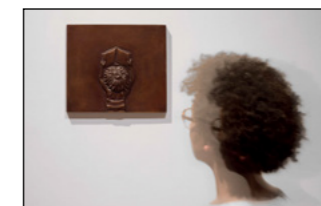
[pp.92-93]

Desenho cego
[Blind Drawing], 2024
Bronze
Coleção do artista [Artist's collection]
(detalhe da escultura [sculpture detail])



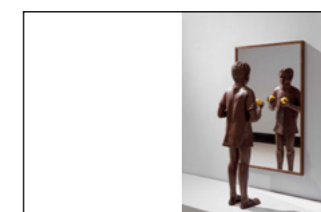
[pp.94-95]

Sem hora para voltar
[No Time to Return], 2023
Bronze
Coleção do artista [Artist's collection]



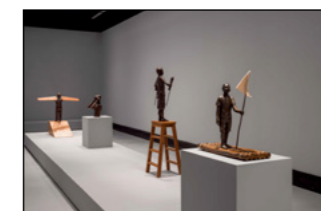
[pp.96-97]

(Estudo para) **No meu céu ainda brilham estrelas**
[(Study for) In My Sky the Stars Still Shine], 2023
Bronze
Coleção do artista [Artist's collection]



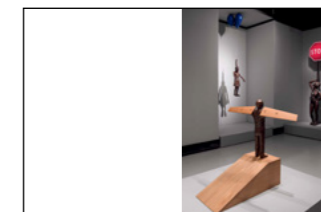
[pp.98-99]

A traição do olhar
[The Betrayal of the Gaze], 2017
Acrílico sobre bronze, espelho e madeira
[Acrylic on bronze, mirror and wood]
Coleção do artista [Artist's collection]



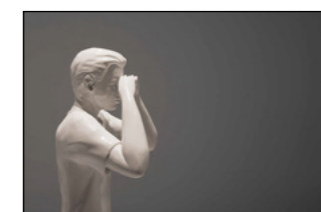
[pp.100-101]

Vista do núcleo "Histórias - as minhas histórias, as nossas..."
[View of the nucleus "Stories - My Stories, Our Stories..."]



[pp.102-103]

Vista do núcleo "Histórias - as minhas histórias, as nossas..."
[View of the nucleus "Stories - My Stories, Our Stories..."]



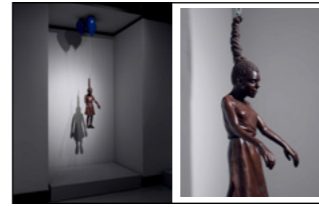
[pp.104-105]

Horizonte infinito
[Infinite Horizon], 2013
Pintura eletrostática sobre bronze
[Electrostatic painting on bronze]
Coleção do artista [Artist's collection]
(detalhe da escultura [sculpture detail])



[pp.106-107]

Horizonte infinito
[Infinite Horizon], 2013
Pintura eletrostática sobre bronze
[Electrostatic painting on bronze]
Coleção do artista [Artist's collection]
(à esquerda, detalhe da escultura
[on the left, sculpture detail])



[pp.116-117]

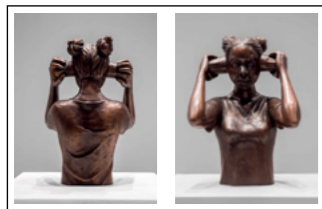
Atalho para liberdade
[Shortcut to Freedom], 2019
Pintura eletrostática sobre bronze
[Electrostatic painting on bronze]
Coleção do artista [Artist's collection]
(à direita, detalhe da escultura [on
the right, sculpture detail])



[pp.108-109]

Logo ali [Right There], 2014
Bronze, madeira, tecido e corda
[Bronze, wood, cloth and rope]
Coleção do artista [Artist's collection]

Ao seu alcance
[At Your Reach], 2012
Bronze e madeira
[Bronze and wood]
Coleção do artista [Artist's collection]
(detalhe da escultura [sculpture detail])



[pp.110-111]

Como se o silêncio dissesse tudo
[As If Silence Said Everything], 2020
Bronze
Coleção do artista [Artist's collection]



[pp.112-113]

Avua! [Fly!], 2013
Bronze, madeira e cordão de couro
[Bronze, wood and leather lace]
Coleção do artista [Artist's collection]



[pp.114-115]

Cansei de aceitar assim
[Tired of Accepting Thereby], 2020
Bronze e sinalização de trânsito
[Bronze and stop sign]
Coleção Rose e [and] Alfredo Setubal
[Collection]



[pp.118-119]

Vista do núcleo "O processo é lento"
À direita, quadro de ferramentas
e bancada com esculturas em
diferentes etapas do processo de
produção (argila, cera e bronze).
[View of the nucleus "The Process
Is Slow". On the right, tool table and
bench with sculptures at different
stages of the production process (clay,
wax and bronze).]



[pp.120-121]

Vista do núcleo "O processo é lento"
À direita, ao fundo, quadro de
ferramentas e bancada com esculturas
em diferentes etapas do processo de
produção (argila, cera e bronze). À
esquerda bancada de trabalho com
moldes de silicone e gesso com cópias
em cera. À direita armação de ferro
para estrutura da modelagem.
[View of the nucleus "The Process Is
Slow". On the right, in the background,
a tool table and workbench with
sculptures at different stages of the
production process (clay, wax and
bronze). On the left, workbench with
silicone and plaster molds with wax
copies. On the right, an iron frame for
the modeling structure.]



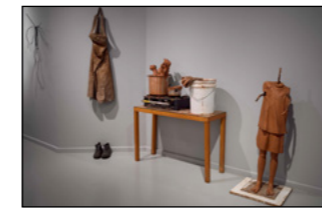
[pp.122-123]

Vista do núcleo "O processo é lento"
À esquerda, caixas de madeira para o
transporte das obras. À direita, quadro
de ferramentas e bancada com esculturas
em diferentes etapas do processo de
produção (argila, cera e bronze).
[View of the nucleus "The Process Is
Slow". On the left, wooden crates for
transporting the works. On the right, a
tool table and workbench with sculptures
at different stages of the production
process (clay, wax and bronze).]



[pp.124-125]

Vista do núcleo "O processo é lento"
À esquerda, caixa de madeira para o
transporte das obras, escultura em
plastilina em processo sobre pedestal
e balão de bronze. À direita, parte
do molde de silicone e gesso da
escultura *Onde tudo acaba em mim*
com uma cópia em cera.
[View of the nucleus "The Process
Is Slow". On the left, wooden box
for transporting works, a plasticine
sculpture in process on a pedestal
and a bronze balloon. On the right,
part of the mold made of silicone and
plaster for the sculpture *Onde tudo
acaba em mim* [Where Everything
Ends in Me] with a plaster copy.]



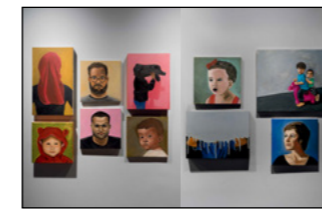
[pp.126-127]

Vista do núcleo "O processo é lento"
Avental e botas do artista, bancada
com fogão e panela com pedaços de
escultura em plastilina e modelo em
plastilina.
[View of the nucleus "The Process Is
Slow". Artist's apron and boots, bench
with stove and pot with pieces of
plasticine sculpture and plasticine
model.]



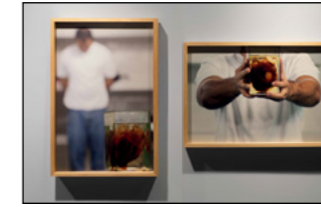
[pp.128-129]

**Vista do núcleo
"O processo é lento"**
À esquerda, panela com pedaços de
escultura em plastilina. À direita, fogão
e panela com pedaços de escultura em
plastilina e modelo em plastilina, luvas
e balde com plastilina derretida.
[View of the nucleus "The Process
Is Slow". On the left, pot with pieces
of plasticine sculpture. On the right,
stove and pot with pieces of plasticine
sculpture and plasticine model, gloves
and bucket with melted plasticine.]



[pp.130-131]

**Grupo de estudos realizado pelo
artista durante a pandemia** [Group
of studies made by the artist during
the pandemic], 2020
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Coleção do artista [Artist's collection]



[pp.132-133]

Carpe diem, 2009
Fotografia [Photograph]
Coleção do artista [Artist's collection]

Pegue, é todo seu
[Take It, It's All Yours], 2009
Fotografia [Photograph]
Coleção do artista [Artist's collection]



[pp.134-135]

**Detalhe do núcleo
"O processo é lento"**
Quadro de anotações originalmente
instalado no ateliê do artista.
[Detail of the nucleus "The Process
Is Slow". Note board originally
installed in the artist's studio.]



[p. 144]

Uma palavra que não seja esperar
[Any Word Except Wait], 2018
Bronze
Coleção do artista [Artist's collection]

GUARDAS [ENDSHEETS]



Flávio Cerqueira trabalhando na
fundição. [Flávio Cerqueira working
in the foundry.]
Foto [Photo]: Kim Terra



Flávio Cerqueira em seu ateliê.
[Flávio Cerqueira in his studio.]
Foto [Photo]: Flávio Cerqueira.

SOBRE OS AUTORES / ABOUT THE AUTHORS

FLÁVIO CERQUEIRA (1983, São Paulo) graduou-se em artes plásticas e trabalha principalmente com a linguagem escultórica, pesquisa que aprofundou em seu mestrado e doutorado na Universidade Estadual Paulista. Em sua prática, especializou-se nos processos tradicionais de fundição em bronze. Por meio dessas técnicas milenares, o artista captura momentos singulares de situações cotidianas e os transforma em questões centrais de sua poética. Flávio Cerqueira vive e trabalha em São Paulo.

LILIA MORITZ SCHWARCZ é historiadora de arte e política e antropóloga, professora titular e sênior do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP) e global scholar/visiting professor da Universidade de Princeton. É autora de *O espetáculo das raças* (Companhia das Letras, 1997), *As barbas do imperador* (Companhia das Letras, 1998), *Brasil: uma biografia* (Companhia das Letras, 2009), *Enciclopédia negra* (Companhia das Letras, 2021), *Imagens da branquitude* (Companhia das Letras, 2024), entre outros livros. Foi cocuradora do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) de 2015 a 2023, e curou diversas exposições, incluindo *Histórias Afro-Atlânticas* (MASP) e *Brasil futuro: as formas da democracia* (Museu Nacional da República, 2023). Escreveu vários catálogos e livros de arte como: *Pérola imperfeita: a história e as histórias de Adriana Varejão* (Cobogó/Companhia das Letras, 2014), e *Dalton Paula: sequestrador de almas* (Cobogó, 2023). É membro da Academia Brasileira de Letras (ABL), da Human Rights Watch, e do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do Iphan e do Conselho de Desenvolvimento Econômico Social Sustentável da República (2023-2026).

CECÍLIA VILELA (1989, São Paulo) é curadora independente e escritora radicada em Londres, com mestrado em História e Teoria da Arte pela Universidade de Essex, Reino Unido. Trabalha com arte contemporânea com foco em legados da colonização, usos da linguagem, experiências de deslocamento e ecologia. Tem experiência na abordagem de expressões artísticas com práticas socialmente engajadas e participativas. Publicou textos na revista latino-americana *ArtNexus* e na revista alemã *Arts of the Working Class*, assim como em vários catálogos de exposições de arte contemporânea recentes. Além de escrever e ser curadora independente, Vilela é pesquisadora do International Circle – Latin America no Centre Pompidou em Paris, França.

FLÁVIO CERQUEIRA (b. 1983, São Paulo) has a degree in Fine Arts and his main medium is sculpture, which he further developed during his master's and doctoral studies at the Universidade Estadual Paulista. In his practice, he specializes in traditional bronze casting processes. Using these ancient techniques, the artist captures the unique moments of everyday life and transforms them into central themes of his poetics. Flávio Cerqueira lives and works in São Paulo.

LILIA MORITZ SCHWARCZ is an art and political historian, and anthropologist, a full and senior professor at the Department of Anthropology at the University of São Paulo (USP), and a global scholar/visiting professor at Princeton University. She is the author of *Spectacle of Races* (Hill and Wang, 1999), *Emperors Beards* (Hill and Wang, 2003), *Brazil: A Biography* (Farrar, Straus and Giroux, 2018), *Enciclopédia negra* (Companhia das Letras, 2021), *Imagens da branquitude* (Companhia das Letras, 2024), among other books. She was a co-curator of the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) from 2015 until 2023, and has curated various exhibitions, including *Afro-Atlantic Histories* (MASP) and *Brasil futuro: as formas da democracia* (Museu Nacional da República, 2023). She wrote several art catalogues and books of art such as: *Pérola imperfeita: a história e as histórias de Adriana Varejão* (Cobogó/Companhia das Letras, 2014), and *Dalton Paula: sequestrador de almas* (Cobogó, 2023). She is a member of the Brazilian Academy of Letters (ABL), of the Human Rights Watch, and of the Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do Iphan and of the Conselho de Desenvolvimento Econômico Social Sustentável da República (2023-2026).

CECÍLIA VILELA (1989, São Paulo) is a London-based independent curator and writer and holds a master's degree in Art History and Theory from the University of Essex, UK. She works with contemporary art focusing on the legacies of colonization, the use of language, experiences of displacement, and ecology. She is experienced in approaching artistic expressions through socially engaged and participatory practices. Her writings have been published in the Latin American magazine *ArtNexus* and the German journal *Arts of the Working Class*, and have also been part of several contemporary art catalogues and exhibitions in recent years. As well as writing and curating independently, Vilela is a researcher for the International Circle – Latin America at the Centre Pompidou in Paris, France.

CRÉDITOS / CREDITS

PATROCÍNIO [SPONSORSHIP]
Banco do Brasil

REALIZAÇÃO [REALIZATION]
Ministério da Cultura
Centro Cultural Banco do Brasil

ORGANIZAÇÃO E COORDENAÇÃO GERAL
[ORGANIZATION AND GENERAL COORDINATION]
Pink Pineapple
Adelaide D'Esposito
Waleria Alexandrino Dias

CURADORA [CURATOR]
Lilia Moritz Schwarcz

DIREÇÃO ARTÍSTICA [ART DIRECTION]
Flávio Cerqueira

PRODUÇÃO EXECUTIVA
[EXECUTIVE PRODUCTION]
Rebeca Hindrikson

ASSISTENTES [ASSISTANTS]
Aurize Ribeiro Produtora
Jamyle Rkain

PROJETO EXPOGRÁFICO
[EXPOGRAPHY DESIGN]
Isa Gebara

PREPARAÇÃO DO ESPAÇO [SPACE ASSEMBLING]
Gala

PROJETO ESTRUTURAL DO JARDIM
[GARDEN STRUCTURAL PROJECT]
Elastica Espacial Cenografia

PROJETO PAISAGÍSTICO DO JARDIM
[GARDEN LANDSCAPE PROJECT]
Nie Arte Botânica

LAUDOS TÉCNICOS
[CONDITION REPORTS]
Alex Costa
Ana Paula Lobo

MONTAGEM FINA [EXHIBITION SETTING]
Gala

IDENTIDADE VISUAL E DESIGN
[VISUAL IDENTITY AND DESIGN]
Flávia Castanheira

COORDENAÇÃO DE CONTEÚDO
[CONTENT COORDINATOR]
Diana de Abreu Dobránszky

SINALIZAÇÃO [SIGNAGE]
Omamulti Stickers

IMPRESSÃO DE IMAGEM
[FINE ART PRINTS]
Mercado da imagem

TRADUÇÃO E REVISÃO
[TRANSLATION AND PROOFREADING]
Cid Knipel
Diana de Abreu Dobránszky
Mariana Nacif Mendes

FOTOGRAFIA [PHOTOGRAPHY]
Romulo Fialdini

PROJETO DE ILUMINAÇÃO
[LIGHTING DESIGN]
Danielle Meireles

INSTALAÇÃO DO PROJETO DE ILUMINAÇÃO
[LIGHTING DESIGN INSTALLATION]
Seja Luz by Spotlight

INSTALAÇÃO AUDIOVISUAL
[AUDIOVISUAL INSTALLATION]
Fusãoáudio Soluções Audiovisuais

ASSESSORIA DE IMPRENSA E
PRODUÇÃO DE CONTEÚDO AUDIOVISUAL
[PRESS OFFICE AND AUDIOVISUAL
CONTENT PRODUCTION]
Agência Galo

TOUR 360º [360º TOUR]
Brasil 3D

AUDIOGUIA [AUDIO GUIDE]
Inclua-me

VÍDEO EM LIBRAS
[LIBRAS SIGN LANGUAGE VIDEOS]
Viktória Oliveira
Talita Messias

EDIÇÃO DE VÍDEOS [VIDEO EDITING]
Estúdio Em Obra

LEGENDAGEM [SUBTITLING]
ETC Filmes

ASSESSORIA JURÍDICA
[LEGAL ADVISORY]
Borges Sales e [and] Alem Advogados

ADMINISTRATIVO E FINANCEIRO
[FINANCIAL AND ADMINISTRATIVE]
Tatu Cult

OFICINA EDUCATIVA
[EDUCATIONAL WORKSHOP]

CONCEPÇÃO [CONCEPTION]
AKA Projetos Culturais
COORDENAÇÃO DA OFICINA
[WORKSHOP COORDINATION]
Adrián ILave e [and] Márcio Marques
OFICINEIROS [WORKSHOP WORKERS]
Beatriz Barreto
Guilherme Batista Leite
Ruana Negri

SEGURO [INSURANCE]
Howden

TRANSPORTE [TRANSPORTATION]
Millenium Transportes

IMPRESSÃO DO CATÁLOGO
[CATALOG PRINTING]
Ipsis

AGRADECIMENTOS [ACKNOWLEDGEMENTS]
Cecília Vilela, Cristiano Biagi, Fundiart
Fundição Artística, Galeria Simões de
Assis, Leka Mendes, Olé Produções,
Rose e [and] Alfredo Setubal, Sérgio
Carvalho, Simone e [and] Clovis Ikeda



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Flávio Cerqueira : um escultor de significados /
curadoria Lilia Moritz Schwarcz. – 1. ed. –
São Paulo : Pink Pineapple, 2025.

Vários colaboradores.
ISBN 978-65-01-30024-5

1. Artes plásticas 2. Esculturas - Arte - Exposições -
Catálogos I. Schwarcz, Lilia Moritz.

25-248101 CDD-730.981

Índices para catálogo sistemático:

1. Esculturas : Artes plásticas : Exposições :
Catálogos 730.981

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129



PRODUÇÃO



REALIZAÇÃO



MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL



UNIÃO E RECONSTRUÇÃO





BENNER

MUSEU DE ARTE

FLAVIO
CERQUEIRA
BRAZIL

OPEN HERE

ABRA AQUI

FLAVIO
CERQUEIRA
BRAZIL

ABRA
AQUI

OPEN
HERE

TOP & STOK

JENT

Flávio Cerqueira retoma a tradição da cultura figurativa presente nas esculturas e a traduz no sentido de incluir nela uma outra tradição. Ao criar personagens a partir de pessoas que observa no dia a dia, o artista insurge-se contra a narrativa da história da arte ocidental e, ao mesmo tempo, eleva pessoas comuns no bronze. "Flávio Cerqueira: um escultor de significados" demonstra sua pesquisa em processos tradicionais de fundição em bronze e apresenta a trajetória singular de um dos artistas brasileiros mais importantes na contemporaneidade.

Flávio Cerqueira takes the figurative cultural tradition of sculpture and translates it to include another tradition. By creating characters from people he observes daily, the artist rebels against the narrative of Western Art History and, at the same time, elevates ordinary people through bronze. "Flávio Cerqueira: A Sculptor of Meanings" demonstrates his research into traditional bronze casting processes and presents the unique trajectory of one of the most important contemporary Brazilian artists.



ISBN 978-65-01300-24-5

PRODUÇÃO



REALIZAÇÃO



MINISTÉRIO DA
CULTURA

