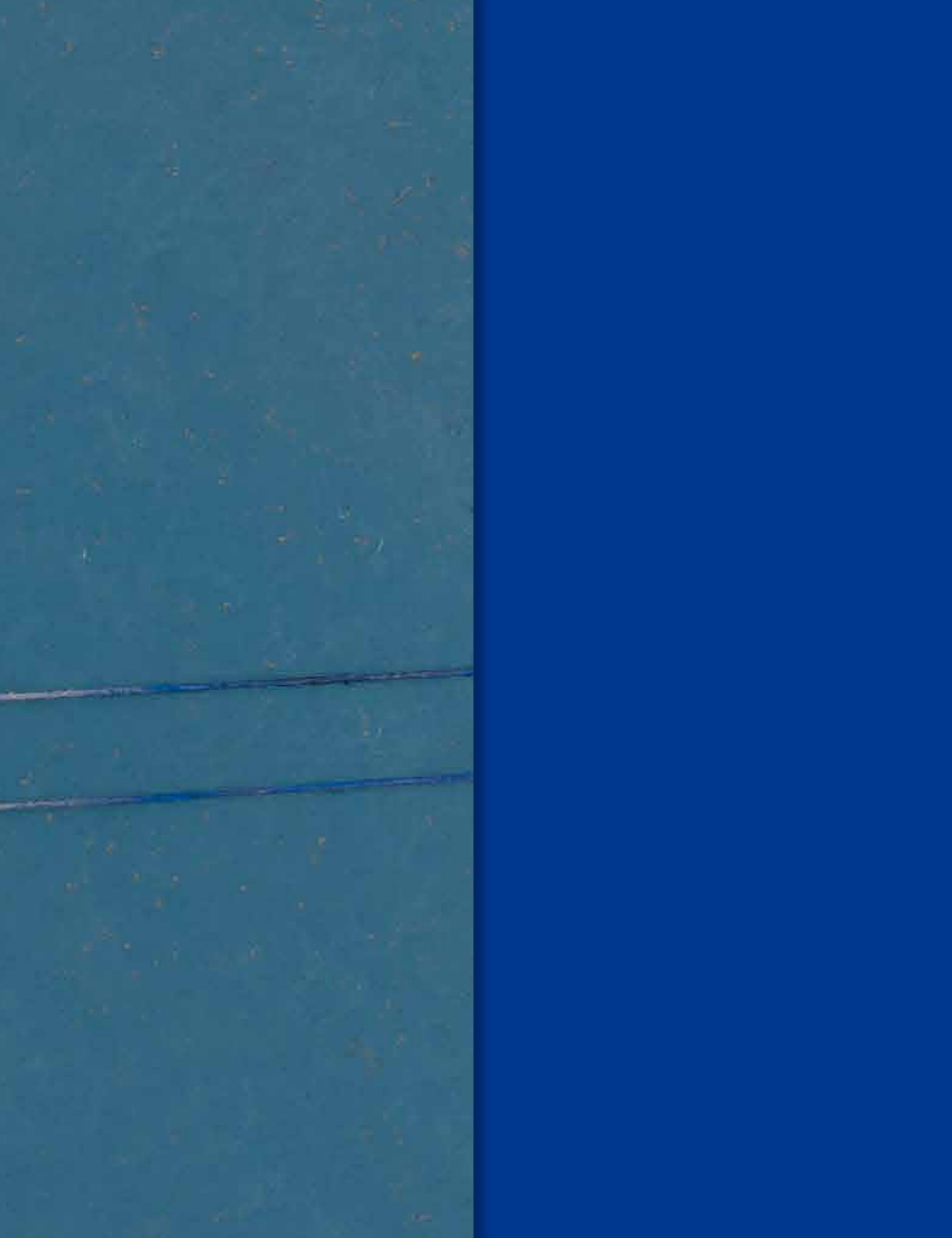


**O PERNAMBUCO
CÓSMICO
DE SUANÊ**





P
o PERNAMBUCO
CÓSMICO
DE SUANÊ





PHARMACIA





**O PERNAMBUCO
CÓSMICO
DE SUANÊ**

curadoria
Tálisson Melo



Sumário

Table of Contents

10	Instituto Suanê Institute Suanê
12	Conhecendo Suanê Knowing Suanê
16	Apresentação Presentation
21	O PERNAMBUCO CÓSMICO DE SUANÊ, uma retrospectiva THE COSMIC PERNAMBUCO OF SUANÊ, a retrospective
22	Viu tantos mundos... começavam em Pernambuco She saw so many worlds... they began in Pernambuco
26	"... canta muita coisa que você gostaria de ouvir..." "... she sings many things that you would like to hear..."
39	"... uma barbarazinha civilizada..." "... a civilized little barbarian girl..."
43	"... tal qual Penélope com sua teia" "... much as Penelope with her weave"
61	OBRAS ARTWORKS
122	Créditos Credits





Instituto Suanê

O acervo da artista plástica pernambucana Lúcia de Barros Carvalho Nóbrega tornou-se o ativo do recém fundado Instituto Suanê (seu nome artístico), agora regularmente constituído segundo os preceitos do direito positivo brasileiro. Os objetivos dessa entidade são bem claros: conservá-lo em bom estado, preservando-o mediante organização que facilite a análise crítica das obras, circunscrevendo os períodos de sua formação, de sua evolução, bem como das influências que as condições históricas necessariamente revelam. Tudo isso para difundir o trabalho da artista, provocando aquele reconhecimento que não era de seu feitio procurá-lo de modo pessoal e direto, conquanto mantivesse excelente relacionamento com o que havia de mais significativo no meio artístico da época. Foi casada com Nelson Nóbrega, mestre e inspirador de suas habilidades no campo das artes plásticas. Mas, seu temperamento era reservado. Mesmo assim, as pessoas que dela se aproximavam, não a deixavam sem ficar afetivamente comprometidas.

Quero assinalar que grande parte de seus quadros ela os fez sozinha, na companhia de si mesma. Tal si-mesmidade, porém era provida e reprovada de intensas

Institute Suanê

The collection of visual artist Lúcia de Barros Carvalho Nóbrega has become the asset of the newly founded Institute Suanê (her artistic name), now regularly established according to the precepts of Brazilian positive law. The objectives of this entity are very clear: to conserve it in good condition, preserving it through an organization that facilitates the critical analysis of the works, circumscribing the periods of her formation, her evolution, as well as the influences that historical conditions necessarily reveal. All this to spread the artist's work, provoking that recognition which she was not inclined to seek personally and directly, although she maintained excellent relationships with the most significant figures in the artistic milieu of the time. She was married to Nelson Nóbrega, master and inspiration of her skills in the field of visual arts. However, her temperament was reserved. Even so, the people who approached her could not avoid being emotionally affected.

I want to point out that she created a large part of her paintings alone, in her own company. This self-solitude, however, was filled and refilled with intense reflections, turning inward as she harvested the fruits of her experience: what she observed from

reflexões, voltando-se para si própria ao colher os frutos de sua experiência: o que ela surpreendia do mundo exterior convertia em experiência interior da sua existência. E esse mundo exterior ela o fez coincidir com Pernambuco.

É difícil escrever algumas linhas sobre Suanê sem tocar no seu particularíssimo modo de ser e de existir. A fundação do Instituto e a retrospectiva do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), são acontecimentos simultâneos que bem revelam esta oportuna iniciativa cultural.

the external world she converted into an internal experience of her existence. And she made this external world coincide with Pernambuco.

It is difficult to write a few lines about Suanê without touching on her very unique way of being and existing. The founding of the Institute and the retrospective at the Museum of Contemporary Art — University of São Paulo (MAC USP) are simultaneous events that clearly reveal this timely cultural initiative.

São Paulo, 21 de maio de 2024

São Paulo, May 21st 2024

Dr. Paulo de Barros Carvalho

Presidente Instituto Suanê

President Institute Suanê

Conhecendo Suanê

Pensei em diversas palavras para tentar descrever o que foi, para mim, conhecer Suanê. E acho que foi um presente do cosmos — das estrelas às partículas de têmpera. Foi uma sorte conviver em sua casa, em meio às suas cantigas, causos, objetos, cactos e pinturas — suas formas de construir a vida, paradoxalmente complexa na sua simplicidade espiritualizada. Um universo criado a partir de suas raízes pernambucanas e de um imaginário que se expande na obra da pintora, tornando-se uma referência de pesquisa.

A exposição *O Pernambuco Cósmico de Suanê* é uma retrospectiva inédita que inaugura um ciclo de reconhecimento de seu legado e sua contribuição para a cultura contemporânea. Trata-se do primeiro fruto de um extenso trabalho de resgate do seu acervo que será preservado pelo Instituto Suanê e que se concretiza também nesta imprescindível publicação.

Knowing Suanê

I thought of many words trying to describe what it was, for me, to know Suanê. And I think it was a gift from the cosmos — from the stars to the tempera particles. It was a stroke of luck to live in her house, amid her songs, stories, objects, cacti, and paintings — her ways of building life, paradoxically complex in her spiritualized simplicity. A universe created from her Pernambuco roots and an imagination that expands in the painter's work, becoming a reference for research.

The exhibition *The Cosmic Pernambuco of Suanê* is an unprecedented retrospective that inaugurates a cycle of recognition of her legacy and her contribution to contemporary culture. It is the first fruit of an extensive effort to rescue her collection, which will be preserved by the Institute Suanê and which also materializes in this essential publication.

Fernanda de Barros Carvalho
Diretora Cultural Instituto Suanê
Cultural Director, Institute Suanê



Three small, light blue informational cards are stacked vertically on the left side of the wall.

A single small, light blue informational card is mounted on the right side of the wall.

O MAC USP, museu público e universitário, busca incentivar a reflexão acerca da produção artística moderna e contemporânea, bem como de suas formas inovadoras na história da arte. Revisões das cânones, contranarrativas e discussões sobre o protagonismo de agentes subalternizados no histórico da arte são compromissos assumidos pelas pesquisas realizadas no Museu e no âmbito de seu programa de exposições. Por esse motivo, o Museu recebe a mostra *O Penambuco Clássico de Suzani*, fruto do longo pesquisa e do trabalho de organização do projeto Suzani, com curadoria de Talisson Maia, já- doutorando nesta universidade. A herança de Suzani tem interesse pontual de diálogo com o histórico do MAC USP e de suas coleções, sendo representada em seu cenário por duas obras, porém seu trabalho é ainda pouco conhecido do público mais amplo. A retrospectiva agora apresentada oferece a oportunidade de um exame detalhado de sua obra, atento à inventividade da cultura popular, à experimentação formal e técnica, à memória e à identidade.

The MAC USP, a public and university museum aims to encourage reflection on modern and contemporary art production and its narrative forms in art history. Revisions of the canons, counter-narratives and discussions about the protagonism of marginalized actors in art history are commitments made through the research carried out at the Museum and within the framework of its exhibition program. For these reasons, the museum presents the exhibition *The Classic Pernambuco of Suzani*, the result of extensive research and the organizational work of the Suzani project, curated by Talisson Maia, a postdoctoral researcher at this university. The history of Suzani has strong links with the history of MAC USP and its collections, as she is represented in its holdings by two works. Nevertheless, her work is still relatively unknown to the broader public. The retrospective now presented offers the opportunity for a thorough examination of her work, paying attention to the inventiveness of popular culture, formal and technical experimentation, memory and identity.



Small white rectangular label with text, likely identifying the artwork.

Fernanda Pitta
Curadora responsável – MAC USP
Curator in charge – MAC USP

O **P**ERNAMBUCO CÓSMICO DE **SUANÊ**

curadoria
Tálisson Melo

PROAS

MC USP

CEUSP

Secretaria
Cultura, Economia e Indústria

Apresentação

O MAC USP, museu público e universitário, busca incentivar a reflexão acerca da produção artística moderna e contemporânea, bem como de suas formas narrativas na história da arte. Revisões dos cânones, contranarrativas e discussões sobre o protagonismo de agentes subalternizados na história da arte são compromissos assumidos pelas pesquisas realizadas no Museu e no âmbito de seu programa de exposições. Por esses motivos, o museu acolhe a mostra *O Pernambuco Cósmico de Suanê*, fruto da longa pesquisa e do trabalho de organização do projeto *Suanê*, com curadoria de Tálisson Melo, pós-doutorando nesta universidade. A trajetória de Suanê tem intensos pontos de contato com a história do MAC USP e de suas coleções, sendo representada em seu acervo por duas obras, porém seu trabalho é ainda pouco conhecido do público mais amplo. A retrospectiva agora apresentada oferece a oportunidade de um exame detido de sua obra, atenta à inventividade da cultura popular, à experimentação formal e técnica, à memória e à identidade.

Presentation

The MAC USP, a public and university museum, aims to encourage reflection on modern and contemporary art production and its narrative forms in art history. Revisions of the canons, counter-narratives and discussions about the protagonism of marginalized actors in art history are commitments made through the research carried out at the Museum and within the framework of its exhibition program. For these reasons, the museum presents the exhibition *The Cosmic Pernambuco of Suanê*, the result of extensive research and the organizational work of the *Suanê* project, curated by Tálisson Melo, a postdoctoral researcher at this university. The history of *Suanê* has strong links with the history of MAC USP and its collections, as she is represented in its holdings by two works. Nevertheless, her work is still relatively unknown to the broader public. The retrospective now presented offers the opportunity for a thorough examination of her work, paying attention to the inventiveness of popular culture, formal and technical experimentation, memory and identity.

Fernanda Pitta

Curadora responsável — MAC USP

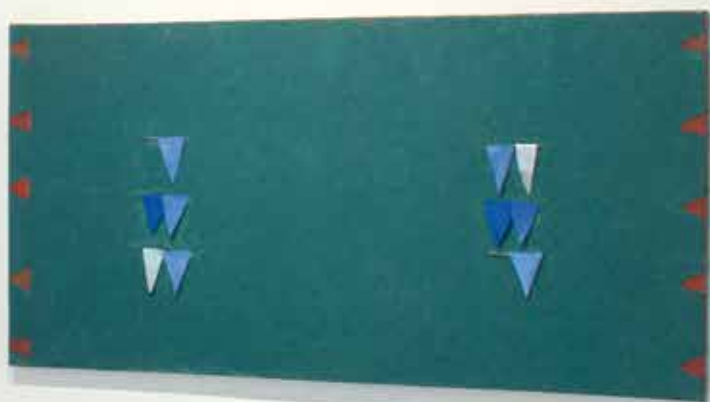
Curator in charge — MAC USP



Two small, light purple rectangular labels are positioned to the right of the square artwork. The top label contains the text "Artwork by [unreadable]" and the bottom label contains the text "Artwork by [unreadable]".



Informational text panel, likely a label or description for the artwork.





**O Pernambuco
côsmico de Suanê,
uma retrospectiva**

Tálisson Melo

**The Cosmic
Pernambuco of Suanê,
a retrospective**

Viu tantos mundos... começavam em Pernambuco

Suanê é o nome adotado por **Lúcia de Barros Carvalho** (Água Preta, 1922 — São Paulo, 2020), artista que deu início a sua carreira artística na cidade de São Paulo, em 1946, cuja obra é objeto central de minha pesquisa resultante no projeto curatorial da exposição *O Pernambuco cósmico de Suanê*, realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (através do financiamento para exposições inéditas dos editais do Programa de Ação Cultural da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Governo do Estado de São Paulo, PROAC 2023). Esta publicação cumpre o papel de catálogo da mostra, reproduzindo imagens das obras apresentadas e registros fotográficos da expografia, bem como um texto de divulgação da investigação que deu base à curadoria.

Encaminhamos a proposta da exposição ao MAC-USP, inicialmente, por essa instituição contar com duas obras da artista em seu acervo, ambas datadas de 1946, representando as primeiras inserções institucionais do trabalho de Suanê (tendo sido parte do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo até 1963). Essas duas pinturas da primeira fase de produção da artista estão integradas na exposição com

She saw so many worlds... they began in Pernambuco

Suanê is the name adopted by **Lúcia de Barros Carvalho** (Água Preta, 1922 — São Paulo, 2020), an artist who began her artistic career in the city of São Paulo in 1946, and whose work is the central focus of my research resulting in the curatorial project of the exhibition *The Cosmic Pernambuco of Suanê*, held at the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (through funding for unprecedented exhibitions from the Cultural Action Program of the Secretariat of Culture and Creative Economy of the Government of the State of São Paulo, PROAC 2023). This publication serves as the exhibition catalog, reproducing images of the presented works and photographic records of the exhibition design, as well as an analytic text that formed the basis of the curatorship.

We initially submitted the exhibition proposal to MAC-USP because this institution has two of the artist's works in its collection, both dated 1946, representing the first institutional entries of Suanê's work (having been part of the collection of the Museum of Modern Art of São Paulo until 1963). These two paintings from the artist's early production phase are included

outras 53 obras de Suanê, datadas entre 1946 e 2019, e que fazem parte, em sua grande maioria, do acervo do recém criado Instituto Suanê, e de coleções particulares de seus familiares. A exposição apresenta ainda um retrato de Suanê feito por **Nelson Nóbrega** (Piracicaba, 1899 — São Paulo, 1998), seu marido, no final dos anos 1940, e duas telas pintadas por sua mãe, **Francisca de Barros Carvalho** (Palmares, 1877 — Recife, 1969), poucos anos antes de falecer — sendo essas três obras do acervo do Instituto.

Com a seleção e disposição das obras no espaço expositivo, busquei estabelecer diálogos entre obras de diferentes fases ou períodos da produção de Suanê, enfatizando a criação de um vocabulário estético que circunscreve um universo simbólico próprio da artista, indicando tanto referenciais plásticos externos incorporados a seu repertório, quanto um procedimento de autorreferencialidade, em que obras iniciais parecem ter alguns aspectos mobilizados na feitura de outras obras, anos ou décadas mais tarde. Há também uma espécie de alquimia entre cores, escalas e maneiras de aplicar a tinta — da têmpera à acrílica, passando pela tinta a óleo e por aplicações de tecidos, arames, fios de cabelo, chapas de alumínio, folhas de ouro, lâminas cobreadas, barbantes, cordas, fitas, cintos, presilhas de cabelo, rodas de bicicleta, areia, miçangas, recortes de jornais... Uma variedade de materiais que denota certa abertura à experimentação, ao mesmo tempo que a presença da pintura se afirma.

in the exhibition along with 53 other works by Suanê, dated between 1946 and 2019, most of which are part of the newly created Instituto Suanê's collection and private collections of her family members. The exhibition also features a portrait of Suanê made by her husband, Nelson Nóbrega (Piracicaba, 1899 — São Paulo, 1998), in the late 1940s, and two canvases painted by her mother, Francisca de Barros Carvalho (Palmares, 1877 — Recife, 1969), a few years before her death—these three works being from the Institute's collection.

With the selection and arrangement of the works in the exhibition space, I sought to establish dialogues between pieces from different phases or periods of Suanê's production, emphasizing the creation of an aesthetic vocabulary that defines the artist's unique symbolic universe. This indicates both external artistic references incorporated into her repertoire and a process of self-referentiality, where early works seem to have certain aspects that are revisited in later pieces, years or decades afterward. There is also a kind of alchemy between colors, scales, and methods of applying paint—from tempera to acrylic, oil paint, and incorporating materials like fabrics, wires, strands of hair, aluminum sheets, gold leaf, copper foil, twine, ropes, ribbons, hair clips, bicycle wheels, sand, beads, newspaper clippings... A variety of materials that denote a certain openness to experimentation, while the presence of painting remains assertive.

Do meu convívio com as obras de Suanê por quase dois anos, pude identificar também que, além da permanência de elementos formais, iconográficos e técnicos consistentes (compondo um vocabulário próprio), há uma evocação constante a um espaço imaginário que atravessa toda sua obra: um certo Pernambuco no qual viveu sua infância e adolescência, convivendo ainda com a mediação de memórias da família, narrativas do movimento regionalista e uma série de discursos que foram inventando o Nordeste do país no intercâmbio com o Sudeste. Entendi também que, para Suanê, rememorar esse espaço de experiências na criação de suas pinturas se fez como meio de invocá-lo, carregá-lo consigo por seus deslocamentos — uma jovem migrante que se recusava a perder as raízes, insistindo em florescer com frutos próprios das terras de sua lembrança: os costumes, as celebrações populares, lendas, histórias, personagens das feiras e cultos, do imaginário sobre a passagem do bando de cangaceiros, a vida nos engenhos, nas ruas, na aldeia, elementos da cosmologia Fulni-ô e católica que se fundiam. A presença contundente da religiosidade e transcendência em suas telas vai para além da descrição de cenas vividas, ela expande esse território pernambucano da memória-fabulação à escala do espiritual, do cosmo. Daí o título da exposição, *O Pernambuco cósmico de Suanê*, para afirmar um ponto de vista que está ao mesmo tempo associado ao local e ao universal, uma escala levando ao mergulho na outra.

From my nearly two-year engagement with Suanê's works, I have also identified that, in addition to the consistent presence of formal, iconographic, and technical elements (composing her own vocabulary), there is a constant evocation of an imaginary space that permeates all her work: a certain Pernambuco where she lived her childhood and adolescence, intertwined with family memories, narratives of the regionalist movement, and a series of discourses that invented the Northeast of the country in exchange with the Southeast. I also understood that, for Suanê, recalling this space of experiences in the creation of her paintings was a means of invoking it, carrying it with her through her displacements—a young migrant who refused to lose her roots, insisting on flourishing with fruits unique to the lands of her memory: the customs, popular celebrations, legends, stories, characters from markets and religious ceremonies, the imagination surrounding the passage of cangaceiro bands, life in the sugar mills, in the streets, in the village, elements of Fulni-ô and Catholic cosmology that merged. The striking presence of religiosity and transcendence in her canvases goes beyond the description of lived scenes; it expands this Pernambuco territory from memory-fabulation to the scale of the spiritual, the cosmic. Hence the title of the exhibition, *The Cosmic Pernambuco of Suanê*, to affirm a viewpoint that is simultaneously associated with the local and the universal, one scale leading to a deep dive into the other.

Enquanto **Cícero Dias** (Escada, PE, 1907 — Paris, França, 2003) pintava em 12 metros de papel sua paisagem da capital pernambucana intitulada *Eu vi o mundo... Ele começava no Recife* (1927), Suanê entrava em contato com vários mundos que se abriam da diversidade e complexidade de um território, entre o engenho Santo Antônio, onde nasceu, em Água Preta, região de Palmares, e Águas Belas, onde passou boa parte da infância e adolescência com o irmão, **Padre Nelson de Barros Carvalho** (1901-1957), convivendo com os cultos e liturgia católicos, as narrativas sobre os bandos de cangaceiros, as lendas e festas populares, e parte da cosmologia Fulni-ô que lhe foi revelada em vivo contato com a aldeia.

Suanê viu tantos mundos... Começavam em Pernambuco.

While Cícero Dias (Escada, PE, 1907 — Paris, France, 2003) painted his 12-meter-long landscape of the capital of Pernambuco titled *I Saw the World..., starting in Recife* (1927), Suanê encountered various worlds that unfolded from the diversity and complexity of a territory. Her journey began at Engenho Santo Antônio, where she was born in Água Preta, near Palmares, extending to Águas Belas, where she spent much of her childhood with her brother, Priest Nelson de Barros Carvalho (1901-1957). She immersed herself in Catholic rites and liturgy, narratives of cangaceiro bands, legends, popular festivals, and aspects of the Fulni-ô cosmology that she encountered firsthand in the village.

Suanê saw so many worlds... They began in Pernambuco.



“... canta muita coisa que você gostaria de ouvir...”

Encontrei a frase acima em uma carta escrita pela poeta pernambucana **Stella Griz Ferreira** (Palmares, 1896 — Recife, 1974), para o escritor paulista **Mário de Andrade** (São Paulo, 1893-1945), de 11 de março de 1941,¹ relatando a mudança de seus parentes para endereço vizinho ao de Mário, na capital paulista, e se refere especificamente a Suanê, prima da autora. Além de revelar que, ao se estabelecer em São Paulo, Suanê fora apresentada diretamente a um dos críticos de arte mais destacados do país, essa correspondência abre um caminho interpretativo sobre a rede de sociabilidade na qual sua carreira emergia, bem como as referências intelectuais e literárias do entorno em que se formava, antes mesmo de entender-se como artista.

Stella Griz escreveu alguns poemas entre Palmares e Recife, cidades nas quais viveu a maior parte de sua vida, no entanto, sua obra permanece quase desconhecida,² diferente da produção de seu pai, o poeta **Fernando Griz** (1876-1931), e de seu irmão, escritor e folclorista **Jayme Griz** (1900-1981), que encontram destaque na história da literatura local. Mas, principalmente, muito distante do reconhecimento

“... she sings many things that you would like to hear...”

I found the phrase above in a letter written by the poet from Pernambuco, Stella Griz Ferreira (Palmares, 1896 — Recife, 1974), to the writer from São Paulo, Mário de Andrade (São Paulo, 1893-1945), dated March 11, 1941,¹ describing her relatives' move to a neighboring address to Mário. The letter specifically refers to Suanê, Stella's cousin. Besides revealing that upon settling in São Paulo, Suanê had been introduced directly to one of the country's most prominent art critics, this correspondence opens an interpretative path about the network of sociability in which her career emerged, as well as the intellectual and literary references of the environment in which she developed, even before identifying herself as an artist.

Stella Griz wrote some poems between Palmares and Recife, cities where she lived most of her life; however, her work remains largely unknown,² unlike the productions of her father, the poet Fernando Griz (1876-1931), and her brother, writer and folklorist Jayme de Barros Griz (1900-1981), who are prominently featured in the history of local literature. Yet, notably distant from the recognition achieved by her husband, Ascenso



alcançado por seu marido, **Ascenso Ferreira** (Palmares, 1895 — Recife, 1965), cuja produção é referida como substancial para a compreensão do regionalismo tradicionalista em Pernambuco, entre poemas e debates definidores da invenção de uma visão específica do Nordeste. De acordo com a análise do historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, o espaço poetizado por Ascenso é a terra "inspirada nos cantadores populares, no martelo alagoano: um Nordeste de vida fácil, de homens que, para viver, basta pescar, armar o mondel e ir dormir e sonhar com a caça que irá aparecer presa. [...] dos homens que já nascem guerreiros, homens 'para quem brigar é destino: Cabeleira, Conselheiro, Lampião'. A região de Ascenso é esta sem problemas sociais. Um nordeste lírico, idealizado, poético; um Nordeste pelo direito; um Nordeste da mestiçagem e da tradição patriarcal; um nordeste sem contradições, sem luta pelo poder".³

Ferreira (Palmares, 1895 — Recife, 1965), whose output is considered substantial for understanding traditionalist regionalism in Pernambuco. His poems and defining debates contributed to the invention of a specific vision of the Northeast. According to the analysis by historian Durval Muniz de Albuquerque Júnior, the poetic space crafted by Ascenso is a land "inspired by popular singers, the 'martelo alagoano': an easygoing Northeast where men live by fishing, setting traps, then sleeping and dreaming of their prey. [...] for men born warriors, men 'destined to fight: Cabeleira, Conselheiro, Lampião'. The region in Ascenso's view is one without social problems. A lyrical, idealized, poetic Northeast; a Northeast of rights; a Northeast of mixed heritage and patriarchal tradition; a Northeast without contradictions, without struggles for power".³

Na ficção de Jayme Griz, por outro lado, o Nordeste pernambucano é descrito como espaço em que criaturas fantasmagóricas são evocadas para expressar os valores, crenças e fabulações da população local, em contos e poemas⁴ que ampliam os caminhos iniciados por **Gilberto Freyre** (Recife, 1900 — 1987) a partir dos registros da oralidade folclórica de Recife, porém, aclimatando suas narrativas no ambiente rural do agreste, na Zona da Mata Sul do Estado. Por exemplo, em seu poema *Assombração*, de 1959, dedicado à pintura de **Lula Cardoso Ayres** (Rio Formoso, 1910 — Recife, 1987), os componentes insólitos são centrais para caracterizar o ambiente:

*Na noite que é negra
Qual tela de breu,
Há sombras que passam,
Que erram nas trevas...*

*São mitos, são lendas,
Feitiços, bruxedos,
Que enchem a noite,
De sustos, de medos.*

Os nomes de Griz e Ferreira que se fundem no sobrenome de Stella após o casamento com Ascenso, conectam Suanê ao ideário forjado pela chamada *Geração 1870* de poetas que se reuniam em torno do *Club Litterario* fundado em 1882, na cidade de Palmares,⁵ e às visões regionalistas tradicionalistas do Nordeste do país elaboradas na capital pernambucana frente ao modernismo dos anos 1920 e 1930. Nas pinturas de Suanê, todas essas

In Jayme Griz's fiction, on the other hand, the Pernambuco's northeastern region is described as a space where ghostly creatures are evoked to express the values, beliefs, and mythologies of the local population. His stories and poems expand upon paths initiated by Gilberto Freyre from the oral folk traditions of Recife, yet acclimatize his narratives to the rural environment of the agreste and the Zona da Mata Sul of the state.⁴ For example, in his poem "Assombração", from 1959, dedicated to the painting of Lula Cardoso Ayres, the unusual components are central to characterizing the setting:

*In the night that is black
Like a canvas of pitch,
There are shadows that pass,
That wander in the darkness...*

*They are myths, they are legends,
Spells, witchcraft,
That fill the night
With scares, with fears.*

The names Griz and Ferreira, which merge into Stella's surname after her marriage to Ascenso, connect Suanê to the ideals forged by the so-called Generation of 1870 poets who gathered around the *Club Litterario* founded in 1882 in the city of Palmares.⁵ They also link her to the traditionalist regionalist views of the Northeast of Brazil, elaborated in the capital of Pernambuco in contrast to the modernism of the 1920s and 1930s. In Suanê's paintings, all these

camadas se imbricam como componentes de suas memórias-fabulações sobre seu território de origem, carregadas por ela não só nas lembranças de sua vivência de infância e adolescência entre engenhos e vilas do agreste e as cidades de Recife e Olinda, mas também mediadas pelas criações literárias de Ascenso e Jayme, sociológicas e ficcionais de Freyre, e pictóricas de Dias e Ayres. No entanto, na trajetória de Suanê, o veículo principal desse repertório, como enfatizado na carta de Stella, é a cantiga popular, objeto de interesse da pesquisa que Mário desenvolvia desde meados dos anos 1920, em intercâmbio direto com o casal Ferreira.⁶

Alguns dos cantos de Suanê que poderiam interessar ao crítico paulista se encontravam já repertoriados entre os versos de *Catimbó*, primeiro livro de poemas publicado por Ascenso, em 1927, e em outros poemas de *Cana Caiana* e *Xenhenhém*, compilados em publicação de

layers interweave as components of her memory-fabulations about her homeland. These are carried not only in her memories of childhood and adolescence among sugar mills and villages of the agreste, and the cities of Recife and Olinda, but also mediated through the literary creations of Ascenso and Jayme, the sociological and fictional works of Freyre, and the paintings of Dias and Ayres. However, in Suanê's trajectory, the main vehicle for this repertoire, as emphasized in Stella's letter, is the popular song. This was a subject of interest in the research that Mário had been developing since the mid-1920s, in direct exchange with the Ferreira couple.⁶

Some of Suanê's chants that could interest the São Paulo critic were already part of the repertoire found within the verses of "Catimbó", the first book of poems published by Ascenso in 1927, and in other poems from "Cana Caiana" and "Xenhenhém", compiled in a publication



1951 que contou com ilustrações de Suanê, **Manuel Bandeira** (Recife, 1886 — Rio de Janeiro, 1968), e **Carybé** (Lanús, Argentina, 1911 — Salvador, 1997).

Essa relação evidencia a mediação do regionalismo modernista de Pernambuco na formação do repertório da artista, oferecendo a ela algumas bases para expressar as referências de sua vivência de infância. Os poemas musicados de Ascenso trazem imagens das festas, procissões, pastoris, mamulengos, bumba-meu-boi, encontros de cantadores e violeiros, as danças nos cocos, xenhenhéns, umbigadas e o carnaval de Recife. Um exemplo ressonante na pintura produzida por Suanê ao longo de toda a vida é o poema intitulado *A Cavalhada*⁷:

Fitas e fitas...

Fitas e fitas...

Fitas e fitas...

Roxas,

verdes,

brancas,

azuis...

Alegria nervosa de bandeirinhas trêmulas!

Bandeirinhas de papel bulindo o vento!...

Foguetes do ar...

Ascenso foi um dos principais porta-vozes do folclore local e regional, documentando e poetizando seus referentes de Recife para o resto do país. No entanto, foi anteriormente ao contato com os poemas do marido de sua prima, crescendo

from 1951 that featured illustrations by Suanê, Manuel Bandeira (Recife, 1886 — Rio de Janeiro, 1968), and Carybé (Lanús, Argentina, 1911 — Salvador, 1997).

This relationship highlights the mediation of modernist regionalism in Pernambuco in shaping the artist's repertoire, providing her with foundations to express references from her childhood experiences. Ascenso's musically adapted poems bring images of festivals, processions, *pastoris* (traditional folk plays), *mamulengos* (puppet shows), *bumba-meu-boi* (folk dance), gatherings of singers and guitar players, dances such as *côcos*, *xenhenhéns*, *umbigadas*, and Recife's carnival. A resonant example in the painting produced by Suanê throughout her life is the poem titled "A Cavalhada"⁷:

Ribbons and ribbons...

Ribbons and ribbons...

Ribbons and ribbons...

Purple,

green,

white,

blue...

Nervous joy of trembling little flags!

Paper flags stirring in the wind!...

Fireworks from the air...

Ascenso was one of the main spokesmen for local and regional folklore, documenting and poeticizing its references from Recife to the rest of the country. However, it was before her contact with

na cidade de Águas Belas, que Suanê pôde cultivar referenciais próprios do convívio com diversas culturais que se imbricavam localmente: o catolicismo, a passagem entre urbano e rural, as narrativas sobre cangaço, além de algumas instâncias da cultura do povo indígena Fulni-ô. Essa estadia em momento formativo de sua vida, por volta dos 8 anos de idade, se deu na companhia de seu irmão, Padre Nelson, responsável pela paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Águas Belas. Nelson também registrava elementos do folclore e poemas-cantigas em seu diário⁸:

*Matuto que vem à feira
de chapéu de couro
e gibão.*

*De alpercatas couro cru
e de burranhém
na mão...*

*Matuto que cura de cobra
e sabe toda
oração...*

*Matuto desconfiado...
desconfie... faz muito bem...
porque gravata,
matuto,
ensina o que você sabe
e toma o que você
tem...*

Os versos de Padre Nelson descrevem as feiras, festividades e personagens da cidade de Águas Belas, um conjunto de

her cousin's husband's poems that Suanê could cultivate her own references from living in various local cultures while growing up in the city of Águas Belas: Catholicism, the transition between urban and rural life, stories about the cangaceiros (bandits), and some aspects of the Fulni-ô indigenous people's culture. This formative period in her life, around the age of 8, was spent in the company of her brother, Father Nelson, who was responsible for the parish of Nossa Senhora da Conceição in Águas Belas. Nelson also recorded elements of folklore and poem-songs⁸ in his diary:

*Countryman who comes to the market
With a leather hat
And a leather jacket.*

*With rawhide sandals
And a burranhém
in hand...*

*Countryman who cures snake bites
And knows all
prayers...*

*Countryman suspicious...
be suspicious... it's very wise...
because ties,
countryman,
teach what you know
and take what you
have..*

Priest Nelson's verses describe the markets, festivities, and characters of

imagens que ganharam, anos mais tarde, cor e forma nas primeiras pinturas de Suanê, apresentadas entre os dias 1 e 15 de abril de 1946, na Galeria Itá, no centro de São Paulo. O cartão-convite da mostra trazia escrito, sob o nome Lúcia Suanê, a frase "temas pernambucanos", explicitando a procedência das representações nas 35 pinturas em têmpera sobre tela e madeira apresentadas.

O início da produção artística de Suanê deu-se a partir do casamento com o artista Nelson Nóbrega,⁹ em 1945, quando passavam a compartilhar a vida em um apartamento no centro da cidade de São Paulo, onde Nelson já mantinha seu ateliê, frequentado por artistas e críticos amigos como **Lothar Charoux, Quirino da Silva, Flávio de Carvalho, Elisabeth Nobiling, Gerda Brentani, Luís Martins, Tarsila do Amaral, Paulo Rossi Osir, Pola Rezende, Miguel de Barros, Sérgio Milliet, Maria Leontina, Alfredo Volpi, Francisco Rebolo e Mario Zanini**, entre outros nomes atuantes no meio artístico da época.¹⁰ Nóbrega reconhecia a riqueza do repertório de Suanê, expresso em seus cantos e

the city of Águas Belas, a collection of images that years later gained color and form in Suanê's early paintings. These were first exhibited between April 1st and 15th, 1946, at the Itá Gallery in downtown São Paulo. The invitation card for the exhibition featured the name Lúcia Suanê with the phrase "themes from Pernambuco", explicitly stating the origins of the representations in the 35 tempera paintings on canvas and wood presented.

Suanê's artistic career began with her marriage to the artist Nelson Nóbrega in 1945, when they started sharing their lives in an apartment in downtown São Paulo, where Nelson already had his studio.⁹ The studio was frequented by artist and critic friends such as Lothar Charoux, Quirino da Silva, Flávio de Carvalho, Elisabeth Nobiling, Gerda Brentani, Luís Martins, Tarsila do Amaral, Paulo Rossi Osir, Pola Rezende, Miguel de Barros, Sérgio Milliet, Maria Leontina, Alfredo Volpi, Francisco Rebolo, and Mario Zanini, among other prominent figures in the artistic milieu of the time.¹⁰ Nóbrega recognized the richness of Suanê's repertoire, expressed through



causos, e incentivou-a a traduzi-lo em pintura, compartilhando princípios técnicos básicos da têmpera que empregava em seus próprios trabalhos. Embora Nóbrega contasse com anos de formação acadêmica em Belas Artes, sua inserção tardia no grupo do ateliê Santa Helena, nos final dos anos 1930, o levara da pintura a óleo sobre tela ao trabalho em afrescos, de uma fazer fortemente acadêmico a elaborações modernistas.

Em poucos meses, Suanê pintou quase 40 quadros, demonstrando a vitalidade de seu imaginário ao traduzi-lo em cenas que apresentam noções de harmonização cromática, um jogo consistente com os tamanhos das figuras para construir planos e movimento no espaço pictórico, e um desenho livre que enfatiza sua distância ao estudo acadêmico da técnica, da anatomia e da perspectiva, aspectos que conduziram a recepção de seu trabalho na chave de leitura que configurava a categoria "arte popular" ou "arte primitiva". Essa categoria circunscrevia, já à época, uma diversidade de formas expressivas que tinham como traço comum a ausência do aprendizado institucional das linguagens artísticas acadêmicas, ocupando um lugar de interesse na formulação da arte moderna no Brasil, principalmente entre agentes que advogavam "a expansão do conceito de arte, especialmente comprometida com a ideia de que ela poderia surgir 'em qualquer parte': entre os 'primitivos', os 'loucos', as crianças ou autodidatas".¹¹ A obra de Suanê, desde sua estreia, foi interpretada como arte popular, sendo exposta nos mesmos

her songs and stories, and encouraged her to translate it into painting, sharing basic technical principles of tempera that he employed in his own work. Despite Nóbrega's years of academic training in Fine Arts, his late integration into the Santa Helena studio group in the late 1930s transitioned him from oil painting on canvas to frescoes, moving from a strongly academic approach to more modernist elaborations.

In just a few months, Suanê painted nearly 40 canvases, demonstrating the vitality of her imagination by translating it into scenes that exhibit notions of chromatic harmony, a consistent interplay with figure sizes to construct planes and movement in pictorial space, and a free drawing style that emphasizes her distance from academic study of technique, anatomy, and perspective. These aspects led to the reception of her work under the interpretive framework categorized as "popular art" or "primitive art". At that time, this category encompassed a diversity of expressive forms sharing the common trait of lacking institutional training in academic artistic languages. It occupied an area of interest in the formulation of modern art in Brazil, especially among advocates who promoted "the expansion of the concept of art, particularly committed to the idea that it could emerge 'anywhere': among 'primitive' peoples, 'mad' individuals, children, or self-taught artists".¹¹ Since her debut, Suanê's work has been interpreted as popular art, exhibited in the same

espaços onde circulava a produção de artistas modernos, tendo a própria artista se apresentado através do termo por toda sua carreira.

A historiadora de arte Fernanda Pitta, em ensaio sobre *Mulheres da arte popular* (2020), aponta o fato de que a ausência do treino formal não está diretamente ligada à ausência de repertório relativo ao erudito, ao que se pode acessar através de publicações, museus, exposições e círculos sociais, tendo implicações no processo e produto de suas criações, ainda que “de maneira distinta da daqueles submetidos a um treinamento das belas-artes, mas nem por isso suas obras brotam de um inconsciente ‘intocado’, alheio ao seu tempo e espaço”.¹² No caso de Suanê, esse aspecto é central para compreensão de seu trabalho, pois esteve imersa em uma rede de sociabilidade que a possibilitava entrar em contato com as produções literárias, musicais e visuais tanto consideradas eruditas quanto populares. Ela não chegou a ter experiência formal em desenho e pintura previamente ao primeiro contato com a têmpera mediado por Nóbrega, no entanto, desde o âmbito familiar, teve acesso a repertórios diversos da literatura e da música associados ao modernismo regionalista de Pernambuco, e, quando da migração ao Sudeste do país, entrou em contato com a produção de pintores de grande relevância, como **Cândido Portinari** (Brodowski, SP, 1903 — Rio de Janeiro, 1962), e **Alberto da Veiga Guignard** (Nova Friburgo, RJ, 1896 — Belo Horizonte, 1962).

spaces alongside the production of modern artists, with the artist herself embracing this term throughout her career.

The art historian Fernanda Pitta, in her essay on “Women in Folk Art” (2020), points out that the absence of formal training is not directly linked to a lack of repertoire related to the erudite, which can be accessed through publications, museums, exhibitions, and social circles. This absence has implications on the process and product of their creations, albeit “in a manner distinct from those subjected to training in fine arts, but not therefore do their works spring from an ‘untouched’ unconscious, disconnected from their time and space”.¹² In the case of Suanê, this aspect is central to understanding her work because she was immersed in a network of sociability that allowed her to come into contact with literary, musical, and visual productions considered both erudite and popular. She did not have formal experience in drawing and painting prior to her first encounter with tempera mediated by Nóbrega. However, from her family environment, she had access to diverse repertoires of literature and music associated with the regionalist modernism of Pernambuco. When she migrated to the Southeast of Brazil, she came into contact with the work of highly relevant painters such as Cândido Portinari (Brodowski, SP, 1903 — Rio de Janeiro, 1962), and Alberto da Veiga Guignard (Nova Friburgo, RJ, 1896 — Belo Horizonte, 1962).

Guignard chegou a residir, no início da década de 1940, na casa de um irmão de Suanê, **Antônio de Barros Carvalho** (Palmares, 1899 — Recife, 1966), então deputado federal pelo estado de Pernambuco, no Rio de Janeiro, um palacete onde pintou uma de suas obras mais célebres, *As gêmeas* (1940), um retrato das sobrinhas de Suanê, Léa e Maura, com a paisagem do bairro de Laranjeiras ao fundo, que rendeu ao pintor um prêmio no Salão Nacional de Belas Artes, de 1943. No mesmo ano em que Guignard publicava uma série de desenhos de vistas de cidades mineiras em jornal carioca, elaborava no teto da casa do deputado uma paisagem da cidade pernambucana de Olinda, a que nunca havia visitado, com base em descrições das memórias do comitente, alguns postais e, provavelmente, um guia organizado por Freyre. Há uma série de elementos formais nas pinturas de Guignard desse período que podem ter representado, para Suanê, um caminho possível para expressar os ambientes de sua memória, as cenas quase descritivas que fundem a atividade de seus habitantes e a paisagem em que habitam.

Em sua primeira exposição, em 1946, Suanê apresentou personagens e cenas do cotidiano em vilarejos e engenhos do interior de Pernambuco: a moagem da cana, o preparo da tapioca, o pastoril, a torra das castanhas, um chafariz, a passagem dos carros de boi, o funcionamento de um poço, um dia de feira, um fim de missa, a varanda de uma casa grande, uma procissão, um

Guignard came to reside, in the early 1940s, in the house of Suanê's brother, Antônio de Barros Carvalho (Palmares, 1899 — Recife, 1966), who was then a federal deputy for the state of Pernambuco, in Rio de Janeiro, a mansion where he painted one of his most famous works, "*As Gêmeas*" (1940), a portrait of Suanê's nieces, Léa and Maura, with the landscape of the neighborhood of Laranjeiras in the background, which earned the painter an award at the National Salon of Fine Arts in 1943. In the same year that Guignard published a series of drawings of views of cities in Minas Gerais in a Rio de Janeiro newspaper, he painted on the ceiling of the deputy's house a landscape of the Pernambucan city of Olinda, which he had never visited, based on descriptions from the commissioner's memories, some portraits, and probably a guide organized by Freyre. There are a series of formal elements in Guignard's paintings from this period that may have represented, for Suanê, a possible way to express the environments of her memory, the almost descriptive scenes that merge the activity of its inhabitants and the landscape in which they live.

In her first exhibition in 1946, Suanê presented characters and scenes from everyday life in villages and sugar mills in the interior of Pernambuco: sugarcane grinding, tapioca preparation, folk dances, roasting cashews, a fountain, the passage of ox carts, the operation of a well, a market day, the end of a mass, the porch of a large house, a procession, a wedding,

casamento, um banho de açude, uma tempestade, uma rendeira, um pescador, um peixeiro, um vendedor de galinhas, um artista de rua com seu macaco adestrado, e uma menina escrevendo suas primeiras palavras em um caderno. As diversas cores de pele das figuras humanas enfatizam a convivência entre brancos, negros e indígenas, sendo suas roupas e funções os signos de diferentes classes sociais e profissionais, rurais e urbanos. Grande parte dessas pinturas apresentam pontos de cor vibrantes em ambientes de matizes menos saturados, como azuis, marrons e verdes rebaixados, projetando certa tensão entre o movimento, a vitalidade e o desbotamento, a *secura*. Essa ambiguidade se faz mais enfática na obra *Enterro na Rede* (1946),¹³ em que, como observado pelo antropólogo Eduardo Dimitrov, “por mais que a tristeza e o agouro — representado pelo urubu pousado na árvore seca no segundo plano — estejam presentes, o tropeiro, seguindo caminho oposto ao do velório, indica que a vida continua no sertão”.¹⁴

Essa tônica viria a se afirmar, ao longo dos anos seguintes, nas pinturas realizadas por Suanê, em que elementos relacionados à miséria, doença, morte e finitude se fundem a signos de prosperidade, cura, nascimento e começo. Entre 1946 e 1951, Suanê mostrou seus trabalhos em galerias, salões e na **I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo**, inserida em uma rede de artistas associados ao processo de institucionalização da arte moderna na cidade. Um remanescente dessa inserção é seu afresco no batistério da Capela

a pond bath, a storm, a lace maker, a fisherman, a poultry vendor, a street artist with his trained monkey, and a girl writing her first words in a notebook. The diverse skin tones of the human figures emphasize the coexistence of whites, blacks, and indigenous people, with their clothes and roles representing different social and professional classes, rural and urban. Many of these paintings feature vibrant color accents in environments with subdued shades like muted blues, browns, and greens, creating a certain tension between movement, vitality, and fading, dryness. This ambiguity is more pronounced in the work “Burial in the Hammock” (1946),¹³ where, as noted by anthropologist Eduardo Dimitrov, “despite the sadness and omen—represented by the vulture perched on the dry tree in the background—being present, the drover, heading in the opposite direction of the funeral, indicates that life continues in the hinterlands”.¹⁴

This theme would come to be affirmed in subsequent paintings by Suanê over the following years, where elements related to poverty, illness, death, and finitude merge with signs of prosperity, healing, birth, and beginning. Between 1946 and 1951, Suanê exhibited her works in galleries, salons, and at the 1st São Paulo Art Biennial, being part of a network of artists associated with the institutionalization of modern art in the city. A lasting reminder of this integration is her fresco in the baptistery of the Morumbi Chapel — a project by the modernist architect Gregori Warchavchik

do Morumbi — um projeto do arquiteto modernista **Gregori Warchavchik** (Odessa, Ucrânia, 1896 — São Paulo, 1972) sobre ruínas de uma antiga construção em taipa. A designação de Suanê para a encomenda fora mediada pelo casal **Pietro Maria Bardi** (La Spezia, Itália, 1900 — São Paulo, 1999) e **Lina Bo Bardi** (Roma, Itália, 1914 — São Paulo, 1992), um dado que permite compreender o destaque de sua produção naquele momento. O então diretor do MASP destacava Suanê como a maior pintora do país nos últimos 50 anos.¹⁵ Estudos recentes sobre a arquiteta evidenciam tal reconhecimento: Anette Condello aponta que “três artistas brasileiros chave, Tarsila do Amaral, Lucia Suane e Lasar Segall, informaram os projetos de Bo Bardi”.¹⁶

Apesar dessa relativa consagração, com o prêmio de aquisição no **Salão Paulista de Arte Moderna**, no mesmo ano da inauguração da Capela, a partir desse momento, Suanê desenvolveu seu trabalho nos ateliês de suas casas no centro de São Paulo e em Itanhaém, litoral do Estado, mas sem buscar expor constantemente. As apresentações de sua obra passaram,

(Odessa, Ukraine, 1896 — São Paulo, 1972) on the ruins of an old rammed earth construction. Suanê’s assignment for this commission was facilitated by the couple Pietro Maria Bardi (La Spezia, Italy, 1900 — São Paulo, 1999) and Lina Bo Bardi (Rome, Italy, 1914 — São Paulo, 1992), a detail that underscores the prominence of her production at that time. The director of MASP at the time highlighted Suanê as the greatest painter in the country in the last 50 years.¹⁵ Recent studies on the architect further substantiate this recognition: Anette Condello points out that “three key Brazilian artists, Tarsila do Amaral, Lucia Suane, and Lasar Segall, influenced Bo Bardi’s projects”.¹⁶

Suanê, despite receiving relative acclaim with the acquisition prize at the Salão Paulista de Arte Moderna in the same year as the inauguration of the Chapel, developed her work from that moment onwards in the studios of her homes in downtown São Paulo and Itanhaém, a coastal town in the state of São Paulo, but without actively seeking constant exposure. Presentations of





então, a ser cada vez mais raras,¹⁷ com intervalos de tempo mais longos entre exposições individuais em que mostrava os resultados de anos pintando para constituir uma fase nova a partir de experimentações estéticas e plásticas. O fato de Suanê ter mantido uma atuação mais reclusa é um ponto importante para compreender um pouco do apagamento de sua trajetória e legado na historiografia da arte brasileira, mas, ao trazer esta análise a público, se abre uma inflexão para repensar as dinâmicas do campo artístico brasileiro a partir dos anos 1950, e uma pergunta que convida a essa revisão já foi feita, muito recentemente, pelo artista e curador Ayrson Heráclito: "o que legitima o abismo do valor comercial entre as obras de Volpi e Suanê no mercado de arte?".¹⁸

her work became increasingly rare,¹⁷ with longer intervals between individual exhibitions where she showcased the results of years of painting to establish a new phase based on aesthetic and plastic experiments. The fact that Suanê maintained a more reclusive presence is significant in understanding the relative obscurity of her trajectory and legacy in Brazilian art historiography. However, by bringing this analysis to the public, it opens an opportunity to reconsider the dynamics of the Brazilian art scene from the 1950s onward. This inquiry is echoed in a recent question posed by the artist and curator Ayrson Heráclito: "What legitimizes the chasm in commercial value between the works of Volpi and Suanê in the art market?"¹⁸

“... uma barbarazinha civilizada...”

Antes mesmo da estreia de Suanê, o crítico **Menotti Del Picchia** (São Paulo, 1892-1988) publicava, em coluna do jornal *A Noite*, suas expectativas sobre a revelação da obra de uma jovem artista — “uma menina no corpo e no espírito, menina do século do radar, que nasce com uma antena de rádio no espírito”.¹⁹

No primeiro parágrafo, breve e um tanto vago, levanta um excesso de “intelectualismo” na produção recente de **Alfredo Volpi** (Lucca, Itália, 1896 — São Paulo, 1988), afirmando que “o drama de Volpi impõe a presença de Suanê”. Então, introduz essa artista nas seguintes palavras: “Suanê é uma barbarazinha civilizada pelo brusco convívio com o universo atômico da cidade de milhão e meio de habitantes, cujo pasmo não deu para siderizar aquele mundo claro, limpo e infantil que trouxe consigo da calcinada solidão do norte.” Com o repertório historiográfico e antropológico que podemos acessar hoje, o texto de Del Picchia apresenta muitas camadas problemáticas, contribuindo para o que entendo como estereotipização, tanto pela exotização da artista que apresenta, quanto pela caracterização de seu repertório e lugar de origem, como

“... a civilized little barbarian girl...”

Before Suanê's debut, the critic Menotti Del Picchia (São Paulo, 1892-1988) published his expectations about the revelation of a young artist's work in a column for the newspaper *A Noite*. He described her as “a girl in body and spirit, a girl of the radar century, born with a radio antenna in her mind”.¹⁹ In the first paragraph, brief and somewhat vague, he pointed out an excess of “intellectualism” in the recent production by Alfredo Volpi (Lucca, Italy, 1896 — São Paulo, 1988), stating that “Volpi's drama imposes Suanê's presence”. Then, he introduced this artist in the following words: “Suanê is a civilized little barbarian girl, civilized by the abrupt coexistence with the atomic universe of a city of one and a half million inhabitants, whose astonishment was not enough to harden that clear, clean, and childish world she brought with her from the scorched loneliness of the north.” With the historiographical and anthropological repertoire available today, Del Picchia's text presents many problematic layers, contributing to what I understand as stereotyping, both through the exoticization of the artist he presents and the characterization of her repertoire

também nas expressões escolhidas para falar de suas telas: "realizadas pela magia do instinto e da adivinhação"; ou "ai está o que se pode entender como o bom, o sadio, o espontâneo primitivismo"; ou ainda "começou a pintar como uma criança começaria a falar, para exprimir-se".

Apesar dos termos e dos problemas que evidenciam a visão de mundo de seu autor, o tom do texto é de exaltação, Del Picchia vê em Suanê uma revelação oportuna, algo próximo de seu ideal nacionalista de arte moderna, destacando a relação da artista com o folclore e com sua espontaneidade, convidando ao debate "neste instante de tanta confusão, à procura de rumos, desejo de seleção real de valores". Esse texto foi a primeira inserção pública do nome de Suanê como artista, adjetivando-a e ao seu trabalho, antes mesmo do contato imediato de uma audiência, projetando sentidos para a apreciação do que ainda viria a público, ao mesmo tempo que circunscrevendo uma disputa em torno dela, tanto pela comparação com Volpi, quanto na categorização de sua pintura como "primitivista". E foi exatamente com relação a essa categoria que a repercussão de sua primeira exposição tomou maior vulto, registrando momento de maior visibilidade em toda sua carreira desenvolvida continuamente ao longo das décadas seguintes. Da inauguração da mostra, seguiram-se comentários de críticos na imprensa: **Osório César**, **Lourival Gomes Machado**, **José Geraldo Vieira** e Luís Martins corroboravam com a categorização das pinturas como

and place of origin. This is evident in his chosen expressions to describe her paintings: "created by the magic of instinct and divination"; or "here is what can be understood as good, healthy, spontaneous primitivism"; and also "she began to paint as a child would begin to speak, to express herself".

Despite the terms and issues it reveals about the author's worldview, the tone of the text is one of exaltation. Del Picchia sees in Suanê a timely revelation, something close to his nationalist ideal of modern art, highlighting the artist's relationship with folklore and her spontaneity, inviting debate "at this moment of so much confusion, in search of directions, a desire for a real selection of values". This text marked Suanê's first public introduction as an artist, characterizing her and her work even before direct audience contact, projecting meanings for the appreciation that would come later, while also framing a debate around her, both in comparison with Volpi and in categorizing her painting as "primitivist". It was precisely in relation to this category that the reception of her first exhibition gained greater prominence, marking a moment of heightened visibility in her career that developed continuously over the following decades. Following the exhibition's opening, critics in the press commented: Osório César, Lourival Gomes Machado, José Geraldo Vieira, and Luís Martins supported the categorization of the paintings as "primitivist", "pure", and "childlike", while Sérgio Millet pondered the

"primitivistas", "puras" e "infantis", enquanto Sérgio Milliet ponderava sobre o termo "primitivo", propondo entender Suanê como "pintora espontânea com admirável intuição da cor e da composição e total desconhecimento do desenho". De acordo com o historiador Emerson Dionísio, "Elementos como o nativismo, a ausência de influências externas, o arcaísmo, a sinceridade criativa, a autenticidade, a gratuidade e o autodidatismo estiveram presentes no vocabulário dos críticos ao menos até o início dos anos 1980".²⁰

Naqueles anos, a categorização de uma obra de arte como "ingênua" ou "primitiva" não implicava na sua marginalização ou exclusão de instâncias legitimadoras, como se pode ver, por exemplo, com sua presença na I Bienal e no Salão Paulista de Arte Moderna — obtendo prêmio aquisição com sua pintura *A ressurreição de Lázaro* (1950, hoje integrante do acervo da Pinacoteca). Nessas instâncias, a obra de Suanê era incluída em uma categoria em que estavam os trabalhos de **Heitor dos Prazeres** (Rio de Janeiro, 1898-1966), **Teresa D'Amico** (São Paulo, 1914-1965), **José Antonio da Silva** (São Paulo, 1909-1996), entre outras autorias consideradas "primitivas" ou "populares", ou que traziam em sua produção diferentes marcas do repertório popular, como **Djanira da Motta e Silva** (Avaré, SP, 1914 — Rio de Janeiro, 1979), e o próprio Volpi a partir do final da década de 1940.

Como demonstra Dionísio, ao interpretar o lugar da "arte popular" no sistema moderno de arte que se consolidava no

termo "primitive", suggesting understanding Suanê as a "spontaneous painter with admirable intuition of color and composition and complete unfamiliarity with drawing". According to historian Emerson Dionísio, "Elements such as nativism, absence of external influences, archaism, creative sincerity, authenticity, gratuitousness, and self-taught nature were present in critics' vocabulary at least until the early 1980s."²⁰

In those years, categorizing a work of art as "naïve" or "primitive" did not imply its marginalization or exclusion from legitimizing instances, as can be seen, for example, with Suanê's presence at the I São Paulo Art Biennial and at the São Paulo Modern Art Salon — where she received an acquisition prize for her painting "The Resurrection of Lazarus" (1950, now part of the Pinacoteca's collection). In these instances, Suanê's work was included in a category alongside works by Heitor dos Prazeres (Rio de Janeiro, 1898-1966), Teresa D'Amico (São Paulo, 1914-1965), José Antonio da Silva (São Paulo, 1909-1996), among other artists considered "primitive" or "popular", or whose production bore different marks of popular repertoire, such as Djanira da Motta e Silva (Avaré, SP, 1914 — Rio de Janeiro, 1979), and even Volpi himself from the late 1940s onwards.

As Dionísio demonstrates, interpreting the place of "popular art" within the modern art system that was consolidating in the country, "the presence of such artists was articulated with the modernist tradition of the 1910s and 1920s, which

país, "a presença de tais artistas estava articulada à tradição modernista dos anos 1910 e 1920, que haviam transformado os sentidos do 'primitivo', associando-o a uma modernidade singular, brasileira e latino-americana", e o alcance de suas produções se alinhavam "às mudanças operadas na recepção da arte popular desde a década anterior, conferindo-lhe um lugar particular, mas não necessariamente privilegiado, nas discussões sobre a constituição e a personalidade das artes brasileiras".

A projeção de uma expectativa de representação genuína de valores nacionais se fez na recepção crítica da pintura de Suanê, como se vê nas palavras de Osório César: "Com a arte de Lúcia Suanê pensamos estar assentadas as bases para o desenvolvimento da verdadeira pintura brasileira."²¹ Embora Suanê tenha abraçado a categoria "artista popular" como auto-identificação ao longo de toda sua carreira, podemos pensar como tais circunscrições também acabaram operando como confinamentos, podendo apartar determinadas produções do reconhecimento artístico amplo, marginalizando, a médio ou longo prazos, as trajetórias e até mesmo as apagando das narrativas que reconstroem os rumos da arte brasileira.

had transformed the meanings of the 'primitive', associating it with a singular, Brazilian, and Latin American modernity", and the scope of their productions aligned "with the changes in the reception of popular art since the previous decade, giving it a particular place, but not necessarily a privileged one, in discussions about the constitution and personality of Brazilian arts".

The projection of an expectation for a genuine representation of national values was evident in the critical reception of Suanê's painting, as seen in the words of Osório César: "With the art of Lúcia Suanê, we believe the foundations for the development of true Brazilian painting are laid."²¹ Although Suanê embraced the "popular artist" category as a self-identification throughout her career, we can consider how such categorizations also function as confinements, potentially detaching certain works from broad artistic recognition, marginalizing trajectories, and even erasing them from narratives that reconstruct the directions of Brazilian art.

“... tal qual Penélope com sua teia”

Em 2007, Suanê realizou sua última exposição em vida, *Sertões*, na Galeria Darzé, em Salvador. Na ocasião, aos 85 anos, deu uma breve entrevista refletindo sobre sua produção mais recente e lançou mão da analogia com o gesto da personagem mitológica que tecia e desmanchava o próprio trabalho, em segredo, para adiar sua conclusão e evitar se afastar da verdade de seu afeto: “Transformar uma ideia em pintura é algo complicado para mim, porque a ‘coisa’ não sai como a gente pensa. Passei anos fazendo e desmanchando os quadros, tal qual Penélope com sua teia. O tempo nos leva às mudanças. Houve um despojamento, um evolutivo natural de quem trabalha ao longo dos anos.”²²

Investigar o conjunto da obra de Suanê desenvolvido desde meados dos anos 1950, quando consolidada sua decisão de seguir pintando de maneira mais reservada, até seu falecimento, em 2020, permitiu identificar, na materialidade das obras, a ação de desfazê-las imbricada no ato de criá-las. Suanê usualmente pintou em telas antigas sobre outras camadas de pinturas, sobreposições que, muitas vezes, refletem em espaços monocromáticos à primeira

“... much as Penelope with her weave”

In 2007, Suanê held her last exhibition during her lifetime, titled “Sertões”, at Darzé Gallery in Salvador. At the age of 85, she gave a brief interview reflecting on her most recent work and drew an analogy with the gesture of the mythological character who wove and unraveled her own work in secret to delay its completion and avoid moving away from the truth of her affection: “Turning an idea into a painting is something complicated for me because things don’t come out as we think. I spent years making and undoing paintings, much like Penelope with her weave. Time leads us to changes. There was a stripping away, a natural evolution of someone who works over the years.”²²

Investigating Suanê’s body of work developed from the mid-1950s, when she decided to paint in a more reserved manner, until her death in 2020, revealed that the act of undoing artworks was intricately linked with their creation. Suanê often painted on old canvases with previous layers of paint, creating overlays that sometimes appear as monochromatic spaces at first glance, but reveal dense colors through the transparency of

vista, mas densos de cores que se revelam na transparência das pinceladas. O fato de ter feito poucas exposições também contribui para uma narrativa cheia de lacunas sobre uma atividade que se deu de maneira contínua, com transformações plásticas que levaram anos para se conformar, compondo uma sucessão de fases pouco documentadas, quase sem recepção crítica.

O ato de desmanchar também se deu na trama de sua própria carreira, como no caso da destruição de sua pintura, *Mula sem cabeça* (1946), ao ter confirmada a aquisição para compor o acervo de fundação do Museu de Arte de São Paulo (MASP). Essa tela havia sido destacada na repercussão crítica de sua primeira exposição, trazendo a público a crença da pintora nas criaturas folclóricas e, em relatos, um aspecto fantástico de seu fazer artístico que se ligava à mediunidade ou conexões com forças espirituais: "Quando pintava esse quadro, às 11 horas da noite, vi-me tomada de uma espécie de medo de minha própria criação."²³

Após as pinturas de cenas bíblicas ambientadas no agreste, com a figura de Jesus usando um chapéu de couro como o de Lampião, Suanê passou a pintar composições bem mais sintéticas, com poucos elementos que tomam um lugar entre a representação de um detalhe banal do cotidiano e a sacralidade de um altar com símbolos ou enigmas, envolvendo principalmente frutas e pássaros — como *Imbus* (1958) e *Barraca com romãs* (1963). As obras dessa fase foram expostas em

brushstrokes. The fact that she held few exhibitions also contributes to a narrative full of gaps for an activity that occurred continuously, with plastic transformations that took years to form, comprising a succession of phases that were scarcely documented and almost devoid of critical reception.

The act of undoing also occurred in the fabric of her own career, as in the case of the destruction of her painting "Mula sem cabeça" (1946), upon confirmation of its acquisition to be part of the founding collection of the São Paulo Museum of Art (MASP). This canvas had been prominently featured in the critical reception of her first exhibition, publicly revealing the painter's belief in folklore creatures and, according to accounts, a fantastical aspect of her artistic process linked to mediumship or connections with spiritual forces: "When I painted this picture, at 11 o'clock at night, I found myself seized with a kind of fear of my own creation."²³

After painting biblical scenes set in the agreste, with the figure of Jesus wearing a leather hat like Lampião's, Suanê began to paint much more synthetic compositions, with few elements occupying a space between the representation of a mundane everyday detail and the sacredness of an altar with symbols or puzzles, mainly involving fruits and birds — such as "Imbus" (1958) and "Barraca com romãs" (1963). The works of this phase were exhibited in 1964 at Galeria São Luís in São Paulo, without receiving much critical attention. Ten years later, Suanê held another exhibition at a



1964, na Galeria São Luís, em São Paulo, sem obter grande atenção da crítica. Dez anos depois, Suanê fez outra exposição, em uma galeria chamada Altamira, em Bruxelas, Bélgica, na qual mostrou obras recentes, como *Capitão Virgulino Ferreiro — Lampião* (1974), *Catavento* (1973), e *Mãe Lua* (1973), entre as quais se observa a persistência da figuração, com o retrato do cangaceiro, e as primeiras composições onde formas soltas no espaço se combinam evocando um pássaro, ao mesmo tempo em que se confundindo com uma lua, sendo o fundo monocromático em violeta cravejado de estrelas e círculos um elemento potencializador da sensação de uma atmosfera onírica que passa a predominar nos trabalhos desenvolvidos até o fim da década de 1980.

As obras apresentadas por Suanê em sua individual na Galeria Paulo Vasconcelos (1988), e participação no Panorama do MAM-SP (1989), condensam esse percurso pela abstração do espaço

gallery called Altamira in Brussels, Belgium, where she showcased recent works such as "*Capitão Virgulino Ferreiro — Lampião*" (1974), "*Catavento*" (1973), and "*Mãe Lua*" (1973). Among these works, one can observe the persistence of figuration with the portrait of the *cangaceiro*, the first compositions where forms float in space are combined evoking a bird while also resembling a moon. The monochromatic background in violet, dotted with stars and circles, became a potent element enhancing the sensation of a dreamlike atmosphere that came to dominate the works developed until the end of the 1980s.

The works presented by Suanê in the late 1980s — both in her solo exhibition at Galeria Paulo Vasconcelos (1988) and in her participation in the Panorama of MAM-SP (1989) — encapsulate this journey through the abstraction of pictorial space, in compositions that dialogue with the structures elaborated by Wassily Kandinsky (Moscow, Russia, 1866 — Neuilly-sur-Seine,

pictórico, em composições que dialogam com as estruturas elaboradas por **Wassily Kandinsky** (Moscou, Rússia, 1866 — Neuilly-sur-Seine, França, 1944) a partir da série *Pequenos mundos* (1922) e até meados dos anos 1930. No entanto, Suanê situava, entre linhas, pontos, quadrados, círculos e triângulos, as suas bandeirinhas de festas de São João, faixas e fitas, bolhas e laçarotes, uma série de símbolos religiosos e alquímicos, além de figuras antropomórficas e uma série de formas que se repetem nas diferentes telas, evidenciando um vocabulário de signos próprios. Os títulos de algumas dessas obras indicam relações de transcendência — *Contemplação*, *Passagem* e *Eternidade* —, enquanto na maioria delas coloca-se em primeiro plano a influência de um repertório cosmológico e simbólico Fulni-ô: por exemplo, a expressão *Tsakhakat-xua*, comum entre algumas obras e que, para ela, significaria 'arco-íris'; ou mesmo a presença de vestes, cocares e máscaras rituais desse povo, tanto tomando o centro das composições quanto em miniaturas imersas em constelação.

Chamo atenção ao fato de essa inflexão rumo ao "cósmico" na pintura de Suanê ter se dado após uma experiência singular de convívio intenso com sua mãe, **Dona Francisquinha**, nos últimos anos de vida. Na ocasião, Suanê a estimulava a pintar sobre tela, fornecendo-lhe insumos materiais e técnicos básicos. Simultaneamente, a artista transcrevia os causos, contos e memórias da mãe, entrando em contato mais direto com o universo de uma mulher que vivera acompanhada também por

France, 1944) from the series "Small Worlds" (1922) until the mid-1930s. However, Suanê situated, among lines, dots, squares, circles, and triangles, her little festival flags of São João, banners and ribbons, bubbles and bows, a series of religious and alchemical symbols, as well as anthropomorphic figures and a series of forms that repeat across different canvases, revealing her own vocabulary of signs. The titles of some of these works indicate relations of transcendence — "Contemplation", "Passage", and "Eternity" — while in most of them, the influence of a cosmological and symbolic repertoire of the Fulni-ô people is prominently featured: for example, the expression "Tsakhakat-xua", common in some works and which, for her, would mean 'rainbow,' or even the presence of ritual clothing, headdresses, and masks of this people, both taking center stage in compositions and as miniatures immersed in the explosion of forms in constellation.

I draw attention to the fact that this shift towards the "cosmic" in Suanê's painting occurred after a unique experience of intense companionship with her mother, Dona Francisquinha, in the last years of her life. At that time, Suanê encouraged her mother to paint on canvas, providing her with basic materials and technical inputs. Simultaneously, the artist transcribed the stories, tales, and memories of her mother, engaging more directly with the universe of a woman who had also lived accompanied by readings on the political and spiritual dimensions of

leituras sobre as dimensões políticas e espirituais da vida — na biblioteca de Francisquinha, destacavam-se os livros sobre teosofia e, em suas contações, o folclore pernambucano e as lembranças da infância no engenho em Palmares. Foram cerca de dez telas pintadas por Francisquinha, entre as quais destaco *Duendes e Trecho de Mata* (ambas de 1967), em que se observa figuras humanas, animais, vegetais e fantásticas povoando um fundo de manchas de cores.

É notável no trabalho de Suanê a influência do que via de grandes artistas, como Volpi (sobre quem também pode-se considerar um impacto da obra de Suanê), Kandinsky, passando por **Fulvio Pennacchi** (Villa Collemandina, Itália, 1905 — São Paulo, 1992), **Tarsila do Amaral** (Capivari, SP, 1886 — São Paulo, 1973), **Lula Cardoso Ayres, Candido Portinari** (Brodowski, SP, 1903 — Rio de Janeiro, 1962), **Ladjane Bandeira** (Nazaré da Mata, PE, 1927 — Recife, 1999), **Chen Kong Fang** (Tung Cheng, China, 1931 — São Paulo, 2012), **Mira Schendel** (Zurique, Suíça, 1919 — São Paulo, 1988), **Giorgio Morandi** (Bolonha, Itália, 1890-1964), **Julius Bissier** (Freiburg, Alemanha, 1893 — Ascona, Suíça, 1965), **Cy Twombly** (Lexington, EUA, 1928 — Roma, Itália, 2011), **Eleonore Koch** (Berlim, Alemanha, 1926 — São Paulo, 2018) entre outros. No entanto, as pinturas de sua mãe, realizadas no fim dos anos 1960, são relevantes para compreender sua experiência plástica a partir da década seguinte, além da ênfase em aspectos espirituais muito associados à teosofia.²⁴

life — in Francisquinha's library, books on theosophy stood out, and in her stories, Pernambuco folklore and memories of childhood on the plantation in Palmares were prominent. Francisquinha painted about ten canvases, among which I highlight "Goblins" and "Patch of Forest" (both from 1967), where human, animal, vegetal, and fantastical figures are observed floating against a background of organic colored areas.

It is notable in Suanê's work the influence she drew from renowned artists such as Volpi (whose work was also impacted by Suanê's), Kandinsky, Fulvio Pennacchi (Villa Collemandina, Italy, 1905 — São Paulo, 1992), Tarsila do Amaral (Capivari, SP, 1886 — São Paulo, 1973), Lula Cardoso Ayres, Candido Portinari (Brodowski, SP, 1903 — Rio de Janeiro, 1962), Ladjane Bandeira (Nazaré da Mata, PE, 1927 — Recife, 1999), Chen Kong Fang (Tung Cheng, China, 1931 — São Paulo, 2012), Mira Schendel (Zurich, Switzerland, 1919 — São Paulo, 1988), Giorgio Morandi (Bologna, Italy, 1890-1964), Julius Bissier (Freiburg, Germany, 1893 — Ascona, Switzerland, 1965), Cy Twombly (Lexington, USA, 1928 — Roma, Italy, 2011), Eleonore Koch (Berlin, Germany, 1926 — São Paulo, 2018) among others. However, the paintings by her mother, created in the late 1960s, are crucial to understanding her artistic experience from the following decade, emphasizing spiritual aspects closely associated with theosophy.²⁴

It's important to consider that Suanê's paintings from the "cosmic phase"

É importante considerar que suas pinturas da "fase cósmica" colocam em primeiro plano a relação da artista com seu mundo espiritual, encontrando base iconográfica tanto na cultura Fulni-ô, quanto nos símbolos do catolicismo, da alquimia e teosofia, com os quais teve contato mais sistemático a partir do falecimento de sua mãe, em 1969. No recém-publicado livro *The Other Side: A History of Women in Art and the Spirit World* (2024), a historiadora de arte Jennifer Higgie mostra que a influência de diferentes configurações de espiritualismos sobre a produção de homens artistas, como **Paul Klee**, **Piet Mondrian**, **Kazimir Malevich**, **Jackson Pollock** e o próprio Kandinsky, não obteve repercussão na compreensão crítica de suas obras, sendo apagadas da historiografia canônica sobre a arte moderna, para salientar aspectos ligados à racionalidade e cientificidade. Higgie analisa, ainda, como o efeito dessa recusa em observar a relação com reinos espirituais foi mais danosa para a visibilidade das vidas e obras de mulheres artistas — como **Hildegarda de**

foreground the artist's relationship with her spiritual world, drawing iconographic foundations from both Fulni-ô culture and symbols of Catholicism, alchemy, and Theosophy. She engaged more systematically with these influences following her mother's passing in the late 1960s. In the recently published book "The Other Side: A History of Women in Art and the Spirit World" (2024), art historian Jennifer Higgie discusses how the influence of various forms of spiritualism on male artists like Paul Klee, Piet Mondrian, Kazimir Malevich, Jackson Pollock, and Kandinsky did not receive critical recognition within canonical art history, as these aspects were overshadowed by emphasis on rationality and scientificity. Higgie demonstrates how this neglect has been particularly damaging to the visibility of women artists' lives and works — such as Hildegard von Bingen (Germany, 1098–1179), Georgiana Houghton (Spain, 1814–UK, 1884), Hilma af Klint (Sweden, 1862–1944), Agnes Pelton (Germany, 1881–USA, 1961), Emma Kunz (Switzerland, 1892–1963), and Ithell Colquhoun (India, 1906–UK, 1988),



Bingen (Alemanha, 1098-1179), **Georgiana Houghton** (Espanha, 1814 — Reino Unido, 1884), **Hilma af Klint** (Suécia, 1862-1944), **Agnes Pelton** (Alemanha, 1881 — EUA, 1961), **Emma Kunz** (Suíça, 1892-1963), e **Ithell Colquhoun** (Índia, 1906 — Reino Unido, 1988), entre outras —, cujos trabalhos podem fornecer pontos profícuos de comparação e aproximação com as obras e trajetória de Suanê, pela maneira como religiosidade e espiritualidade encontraram meios para se expressar em pintura. Os referenciais da teosofia e alquimia presentes na poética de Suanê também se nutriram do intercâmbio afetivo e artístico com um sobrinho-neto, **Tunga** (Palmares, PE, 1952 — Rio de Janeiro, 2016), quem também construiu um vocabulário mitológico próprio em sua produção, através de símbolos e materiais específicos, obras que se compõem como agrupamentos de outras obras, embaralhando limites entre interno e externo.

Esse longo período rumo à exploração de um espaço pictórico cada vez mais sintético, voltado a elementos básicos da composição e tradução de mundos espirituais da artista, distanciando-se da representação de paisagens, cenas e personagens figurativos, não se deu como único trilha do desenrolar de sua poética. Ao mesmo tempo, Suanê seguiu pintando retratos, principalmente de seus familiares, amigas, amigos e estudantes de pintura em seu ateliê com Nelson. Esse gênero de pintura também encontrou, em sua prática, ressonância das experimentações que vinha fazendo em diálogo com a abstração

among others — whose works could offer fruitful points of comparison and connection with Suanê's artistic journey, in how their religious and spiritual expressions found means of manifestation through painting. The Theosophical and alchemical references present in Suanê's poetics were also nourished by an affective and artistic exchange with her great-nephew, Tunga (Palmares, PE, 1952-Rio de Janeiro, 2016), who also constructed his own mythological vocabulary in his production, using specific symbols and materials. His works are composed as groupings of other works, blurring boundaries between the internal and external realms.

This long period towards the exploration of an increasingly synthetic pictorial space, focused on basic elements of composition and the translation of the artist's spiritual worlds, distancing itself from the representation of landscapes, scenes, and figurative characters, did not unfold as the sole path of her poetics. At the same time, Suanê continued to paint portraits, mainly of her family members, friends, and students of painting in her studio with Nelson. This genre of painting also resonated in her practice with the experiments she was conducting in dialogue with abstraction and the application of canvas cutouts, other materials, and objects. As I emphasized in the exhibition, placing within the trajectory of works — just after a portrait of Suanê painted by Nelson (late 1940s) and an artist's parody of her own portrait (1970) — the portrait of Francisquinha (1979),

e a aplicação de recortes de tela, outros materiais e objetos. Como busquei frisar na expografia, ao situar, no percurso das obras — logo após um retrato de Suanê pintado por Nelson (final da década de 1940) e uma paródia da artista sobre seu retrato (1970) —, o retrato de *Francisquinha* (1979), pintado dez anos após o falecimento de sua mãe, ao lado de *Trança dos cabelos de Dona Caraciola* (c. 2015), feita muito mais tarde, como um retrato sintético de sua avó materna, Francisca Caraciola da Costa Gouveia, em que as cores do vestido e do leque de sua mãe se projetam como um recorte de vestido com faixa, sobre o qual recai uma trança azul com presilha dourada — como uma fusão das duas matriarcas. Essa operação de evocação figurativa não parece tão destoante do conjunto de sua obra quando consideramos o grande conjunto com bolsas, saias e vestidos atribuídos, em seus títulos, à Dona Caraciola, as calças do Coronel, ou mesmo as roupas no varal, como em *Quarador* (c. 2015).

A mesma forma de construção toma consistência no conjunto de obras que apresentou desde início dos anos 2000, com títulos referentes a lugares, cidades do agreste e sertão de Pernambuco, representadas por grandes quadros compostos por campos ou faixas de cores, sobre os quais a intervenção de linhas, barbantes, recortes de tela pintados como bandeirinhas, fios e chapas de cobre e alumínio tratavam de marcar a presença da festa, dos umbrais de portas e janelas das fachadas de casinhas que figuravam

painted ten years after her mother's passing, alongside "*Trança dos cabelos de Dona Caraciola*" (circa 2015), created much later. The latter portrays synthetically her maternal grandmother, Francisca Caraciola da Costa Gouveia, with the colors of her mother's dress and fan projected as a dress cutout with a sash, over which falls a blue braid with a golden clasp. This figurative evocation does not seem so disconnected from the entirety of her work when considering the extensive series with bags, skirts, and dresses attributed in their titles to Dona Caraciola, or the trousers of the Colonel, even clothes on the clothesline, as in "*Quarador*" (circa 2015).

"The same construction approach gains consistency in the set of works presented since the early 2000s, with titles referring to places, towns in the hinterland and backlands of Pernambuco, depicted in large paintings composed of fields or bands of colors, upon which interventions of lines, strings, painted canvas cutouts resembling flags, threads, and sheets of copper and aluminum serve to mark the presence of festivities, thresholds of doors and windows of the facades of little houses that featured in her "*Pernambucan scenes from 1946 to 1951*". After the detachment that the "cosmic phase" represented in the course of her painting, I understand the large works on canvas and wooden cutouts that she continued creating until the end of her life as enlargements of details from her rugged landscapes, fairground stalls,

em suas "cenas pernambucanas" de 1946 a 1951. Depois do desprendimento que a "fase cósmica" significou no itinerário de sua pintura, entendo as grandes obras em tela e recorte de madeira que seguiu criando até o fim de sua vida como ampliações de detalhes das suas paisagens agrestes, barracas de feiras, altares de santas, festas de São João e daqueles microcosmos flutuantes que pareciam um passo definitivo para a abstração, mas que marcam a conquista da possibilidade de retratar outros mundos, sem quebrar seu potencial de mistério, a guardar os segredos — como Suanê pode ter aprendido no convívio com os Fulni-ô em Águas Belas, que souberam manter seu "sagrado" distante da captura por não-indígenas, preservando sua língua e cosmo/epistemologia: "entre frases em Yathê e risos, o grupo [Fulni-ô] parecia indicar-me que o segredo é algo que se usa para 'degustar' o 'nós', ele tem uma força semântica que o torna adequado para viver em resistência, é a metáfora do sentido compartilhado, o protetor da crença, o não-dito a reforçar o dito".²⁵

Com este texto, busco compartilhar, ainda que muito parcialmente, as linhas de um emaranhamento de narrativas do qual pude retraçar apenas alguns fios, aspectos relevantes da vida e da obra de Suanê que permitem situá-la na história da arte continuamente reconstruída no Brasil. Reuni algumas pontas soltas dessa teia que ela mesma construiu e tratou de desmanchar continuamente, talvez, para evitar enquadramentos totalizantes ou

altars of saints, São João festivities, and those floating microcosms that seemed a definitive step towards abstraction but that mark the achievement of the possibility of portraying other worlds, without breaking their potential for mystery, guarding secrets — as Suanê may have learned from her interaction with the Fulni-ô in Águas Belas, who knew how to keep their "sacred" distant from capture by non-Indigenous people, preserving their language and cosmos/epistemology: "between phrases in Yathê and laughter, the Fulni-ô group seemed to indicate to me that secrecy is something used to 'taste' 'us', it has a semantic force that makes it suitable for living in resistance, it is the metaphor of shared meaning, the protector of belief, the unsaid to reinforce the said".²⁵

With this text, I aim to share, albeit very partially, the threads of an entanglement of narratives from which I could only trace a few aspects of Suanê's life and work, allowing us to place her within the continuously reconstructed history of art in Brazil. I have gathered some loose ends of this web that she herself continuously built and dismantled, perhaps to avoid totalizing or restrictive framings of her work, of the various worlds, affections, and references that inhabit it. However, aiming to highlight the relevance of her active presence, I have sought to show how Suanê was involved in a socio-cultural context, engaging with artists and intellectuals over seven decades, influenced by different aesthetic ideas,

restritivos de sua obra, dos vários mundos, afetos e referências que nela habitam. Mas, com intuito de salientar a relevância de sua presença atuante, busquei apresentar como Suanê esteve implicada em um contexto sociocultural, dialogando com artistas e intelectuais ao longo de sete décadas, sendo atravessada por diferentes ideias estéticas, ao mesmo tempo em que colocando no mundo elementos de uma poética singular que encontram reverberações em obras de outras autorias. Quanto aos demais fios dessa teia, convido a desdobrar em investigações e reflexões.

while also bringing elements of a singular poetics into the world that resonate in works by other authors. As for the other threads of this weave, I invite further investigations and reflections.



NOTAS

- 1 O documento original foi encontrado por mim, em 9 de março de 2022, no Arquivo Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, em um conjunto de 138 correspondências de Ascenso Ferreira e Stella Griz Ferreira para Mário, ver: Lessa, Ana Luisa D. **Edição da correspondência Mário de Andrade & Ascenso Ferreira e Stella Griz Ferreira — 1926-1944**. Dissertação de mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras, IEB-USP, São Paulo, 2012.
- 2 A coletânea *Poetas de Palmares*, organizada por Juarez Correa e publicada em 1973, apresenta exemplos da produção poética de Stella Griz, Ascenso Ferreira, Jayme Griz, entre outros.
- 3 Albuquerque Jr., Durval M. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011, p.133.
- 4 Como demonstrado por Ivson Bruno da Silva, as obras de Jayme Griz “recuperam em sua linguagem poética imagens da área canavieira, da labuta dos negros, do cotidiano interiorano e do clima sobrenatural”. Ver: Silva, Ivson Bruno da. **Territórios do fantástico em Pernambuco: o espaço em narrativas de Gilberto Freyre e Jayme Griz**. Dissertação de mestrado em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021.
- 5 Ver: Carvalho, Vilmar Antonio. **Letrados e ufanos: O Club Litterario de Palmares (1882-1910)**. Dissertação de mestrado em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

NOTES

- 1 The original document was found by me on March 9, 2022, at the Mário de Andrade Archive, within the Institute of Brazilian Studies at the University of São Paulo, as part of a collection of 138 correspondences from Ascenso Ferreira and Stella Griz Ferreira to Mário. For further reference, see: Lessa, Ana Luisa D. "Edition of the correspondence Mário de Andrade & Ascenso Ferreira and Stella Griz Ferreira — 1926-1944". Master's thesis in Brazilian Cultures and Identities, IEB-USP, São Paulo, 2012.
- 2 The anthology "Poetas de Palmares", organized by Juarez Correa and published in 1973, features examples of the poetic production of Stella Griz, Ascenso Ferreira, Jayme Griz, among others.
- 3 Albuquerque Jr., Durval M. "A invenção do Nordeste e outras artes". São Paulo: Cortez, 2011, p. 133.
- 4 As demonstrated by Ivson Bruno da Silva, the works of Jayme Griz "recover in their poetic language images of the sugarcane area, the labor of Blacks, rural daily life, and the supernatural atmosphere". See: Silva, Ivson Bruno da. "Territórios do fantástico em Pernambuco: o espaço em narrativas de Gilberto Freyre e Jayme Griz". Master's thesis in Literature, Federal University of Paraíba, João Pessoa, 2021.
- 5 See: Carvalho, Vilmar Antonio. "Letrados e ufanos: O Club Litterario de Palmares (1882-1910)". Master's thesis in History, Federal University of Pernambuco, Recife, 2008.
- 6 Ascenso Ferreira was Mário de Andrade's main interlocutor in compiling materials

- 6 Ascenso Ferreira foi o principal interlocutor de Mário de Andrade para compilar materiais na preparação de seus escritos sobre as cantigas brasileiras antes e depois de viajar ao Nordeste, entre 1927 e 1929. Ver: Bernardino, Felipe L. **Pesquisa estética e cultura popular no modernismo brasileiro: diálogo entre Mário de Andrade e Ascenso Ferreira**. Dissertação de mestrado em Letras, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2023. / Santos, Marcelo Burgos P. **Viagens de Mário de Andrade: a construção cultural do Brasil**. Tese de doutorado em Ciências Sociais, PUC-SP, São Paulo, 2012. / Toni, Flávia Camargo (org). **A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo: Editora SENAC/SESC, 2004.
- 7 Ver: Ramos, Joranaide A. **Ascenso Ferreira: um poeta-cantador da cultura pernambucana**. Dissertação de mestrado em Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2013.
- 8 Quando do falecimento de Padre Nelson de Barros Carvalho, em 1957, o sociólogo Gilberto Freyre publicou em sua coluna no jornal *Diário de Pernambuco*: "... era um dos melhores conhecedores do folclore do Nordeste. Mostrou-me uma vez seus cadernos de notas folclóricas: dariam um livro interessantíssimo. Várias de suas experiências e observações são hoje conhecidas, sem que se saiba terem sido experiências e observações de padre Nelson. Uma delas se acha dramatizada pelo poeta Ascenso Ferreira num de seus poemas mais festejados" [recorte de jornal encontrado no arquivo pessoal de Suanê].
- 9 Nelson Nóbrega iniciou sua formação artística em desenho com Joaquim de for his writings on Brazilian folk songs both before and after his travels to the Northeast between 1927 and 1929. See: Bernardino, Felipe L. "Esthetic Research and Popular Culture in Brazilian Modernism: Dialogue between Mário de Andrade and Ascenso Ferreira". Master's thesis in Literature, Federal University of São Paulo, Guarulhos, 2023. / Santos, Marcelo Burgos P. "Travels of Mário de Andrade: The Cultural Construction of Brazil". PhD thesis in Social Sciences, PUC-SP, São Paulo, 2012. / Toni, Flávia Camargo (ed). "Brazilian Popular Music on Mário de Andrade's Phonograph". São Paulo: SENAC/SESC Publisher, 2004.
- 7 See: Ramos, Joranaide A. Ascenso Ferreira: a poet-chantre of Pernambucan culture. Master's thesis in Literature, Federal University of Alagoas, Maceió, 2013.
- 8 When Padre Nelson de Barros Carvalho passed away in 1957, sociologist Gilberto Freyre published in his column in the newspaper *Diário de Pernambuco*: "... he was one of the best connoisseurs of Northeastern folklore. He once showed me his notebooks of folkloric notes: they would make a very interesting book. Several of his experiences and observations are now known, without people realizing they were experiences and observations of Padre Nelson. One of them is dramatized by the poet Ascenso Ferreira in one of his most celebrated poems" [newspaper clipping found in Suanê's personal archive].
- 9 Nelson Nóbrega began his artistic training in drawing with Joaquim de Matos in Piracicaba, heavily influenced by naturalism. He continued his studies at the Escola

Matos, em Piracicaba, com forte influência naturalista. Seguiu os estudos na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, entre 1917 e 1924. Fixou-se em São Paulo a partir do final da década de 1920, trabalhando próximo a Candido Portinari. Integrando-se à Família Artística Paulista e ao grupo de artistas do Palacete Santa Helena, no final dos anos 1930, participando dos Salões de Maio de 1937 e 1938, e do Salão de Arte da Feira das Indústrias, 1941. Em 1945, quando se casou com Suanê, estava engajado na fundação do Clubinho. Coordenou a Escola de Arte e Artesanato do MAM-SP entre 1952 e 1959, passando a dirigir os Cursos Livres de Arte da FAAP até início dos anos 1970.

- 10 Todos esses nomes estiveram, direta ou indiretamente, associados ao Clube dos Artistas e Amigos da Arte (CAAA), conhecido como Clubinho, fundado a partir das relações entre artistas do Palacete Santa Helena, em 1945, para realização de um baile carnavalesco, e que se tornou uma das sociedades mais longevas voltadas à arte no centro da cidade, reunindo artistas e críticos integrados a diversos 'modernismos', chegando ao fim apenas em 1969, ocupando o subsolo do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), desde 1947. O Clubinho foi espaço importante de discussão sobre os caminhos da arte moderna no país, abrigando debates que ressoavam as reações ao que aparecia nos salões e Bienais. Ver: Pollyana Quintella & Mariano Marovatto. **Clubinho: clube dos artistas e amigos da arte**. São Paulo: Central Galeria, 2020.

Nacional de Belas Artes in Rio de Janeiro from 1917 to 1924. He settled in São Paulo by the end of the 1920s, working closely with Candido Portinari. He became part of the Família Artística Paulista and the group of artists at Palacete Santa Helena in the late 1930s, participating in the Salões de Maio (May Salons) in 1937 and 1938, and the Salão de Arte da Feira das Indústrias in 1941. In 1945, when he married Suanê, he was involved in founding the Clubinho. He coordinated the Escola de Arte e Artesanato (School of Art and Craft) at MAM-SP between 1952 and 1959, and later directed the Cursos Livres de Arte (Free Art Courses) at FAAP until the early 1970s.

- 10 All these names were directly or indirectly associated with the Clube dos Artistas e Amigos da Arte (CAAA), known as Clubinho, founded based on relationships among artists from Palacete Santa Helena in 1945 to organize a carnival ball. It became one of the longest-standing societies dedicated to art in downtown São Paulo, bringing together artists and critics integrated into various modernist movements, and only ended in 1969, having been located in the basement of the Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) since 1947. Clubinho was an important space for discussing the directions of modern art in Brazil, hosting debates that reflected reactions to what was presented in salons and biennials. See: Pollyana Quintella & Mariano Marovatto. "Clubinho: clube dos artistas e amigos da arte". São Paulo: Central Galeria, 2020.
- 11 Pitta, Fernanda. "Women in folk art". Exhibition catalog, Galeria Estação, São Paulo, 2020, p.6.

- 11 Pitta, Fernanda. **Mulheres na arte popular**. Catálogo de exposição, Galeria Estação, São Paulo, 2020, p.6.
- 12 Pitta, 2020, p.8.
- 13 De acordo com depoimento de Suanê para sua biografia, o título original da obra *Enterro na rede* (1946) era *Chega, irmão das almas!*, frase habitual de se dizer ao passar por um cortejo de enterro. O mesmo aparece em produções literárias e dramáticas posteriores de autoria pernambucana, tanto em *Auto da Compadecida* (1955) de Ariano Suassuna, quanto em *Morte Vida Severina* (1955) de João Cabral de Melo Neto.
- 14 Dimitrov, Eduardo. **Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano**. Tese de doutorado em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, 2013, p.188.
- 15 Resposta de Pietro Maria Bardi em matéria formulada por José Mauro de Paula Santos para o *Diário de São Paulo* (23 jan.1950), conforme reproduzida em: Gaudêncio, Francisco; Costa, Hernani. **Suanê — Artebiografia**. São Paulo: Editora Noeses, 2019.
- 16 Condello, Annette. "Salvaging the Site's Luxuriance: Lina Bo Bardi—Landscape Architect". In Condello, Annette; Lehmann, Steffen (orgs.). **Sustainable Lina: Lina Bo Bardi's adaptive reuse projects**. Zurich: Springer International Publishing Switzerland, 2016, p.77-81.
- 17 Currículo de exposições (coletivas e individuais) nas quais Suanê participou ativamente: estreia com individual na Galeria Itá (1946); Exposição de Artistas Modernos Pró-Campanha de Alfabetização Popular (1946); integrou a exposição *Senhoras de*
- 12 Pitta, 2020, p.8.
- 13 According to Suanê's testimony for her biography, the original title of the artwork "Burial in the Hammock" (1946) was "Chega, irmão das almas!", which is a common phrase used when passing a funeral procession. This phrase also appears in later literary and dramatic productions by authors from Pernambuco, such as in "Auto da Compadecida" (1955) by Ariano Suassuna and "Morte Vida Severina" (1955) by João Cabral de Melo Neto.
- 14 Dimitrov, Eduardo. "Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano". PhD Dissertation in Social Anthropology, Universidade de São Paulo, 2013, p.188.
- 15 Pietro Maria Bardi's response in an article by José Mauro de Paula Santos for the *Diário de São Paulo* (January 23, 1950), as reproduced in: Gaudêncio, Francisco; Costa, Hernani. "Suanê — Artebiografia". São Paulo: Editora Noeses, 2019.
- 16 Condello, Annette. "Salvaging the Site's Luxuriance: Lina Bo Bardi—Landscape Architect". In Condello, Annette; Lehmann, Steffen (orgs.). "Sustainable Lina: Lina Bo Bardi's adaptive reuse projects". Zurich: Springer International Publishing Switzerland, 2016, p.77-81.
- 17 Suanê's exhibition resume includes a variety of collective and individual shows where she actively participated: solo debut at Galeria Itá (1946); exhibition of Modern Artists Pro-Popular Literacy Campaign (1946); participated in "Senhoras de Pintores Conhecidos" exhibition at Galeria Domus (1947), alongside Judith Volpi, Lisbeth Rebolo

Pintores Conhecidos na Galeria Domus (1947), com Judith Volpi, Lisbeth Rebolo Gonálves e Gertrude Lewy; integrou coletiva na Domus (1947), com Bonadei, Di Cavalcanti, Noêmia Mourão, Lothar Charoux, Oswald de Andrade Filho, Cesar Lacanna, Mario Zanini e Raphael Galvez; participou da coletiva em prol do projeto da revista "Artes Plásticas", dirigida por Ciro Mendes, também na Domus (1948); expôs no XII Salão do Sindicato de Artistas Plásticos (1949); na Exposição Feminina de Arte, organizada pela pintora Gerda Brentani (1949); e da Exposição de Pintores de São Paulo" no Ministério de Educação e Saúde (Eifício Gustavo Capanema), no Rio de Janeiro (1949). Nos anos 1950, inseriu suas obras em mostras beneficentes e teve seus trabalhos circulando em exposições retrospectivas, como "40 Artistas do Brasil" na Galeria São Luís (1959). Em 1964, sua segunda individual, na Galeria São Luís, com 26 têmperas de referências da flora e fauna pernambucanas, do agreste e da caatinga. Participou da coletiva 3 Premissas no Museu de Arte Brasileira da FAAP (1966). Em 1974, expôs cerca de 10 telas na Galeria Altamira, em Bruxela, Bélgica, junto a exposição de jóias do belga Jean-Pierre Saedeleer. Teve sua terceira individual na Galeria Paulo Vasconcelos (1988), e participou do 20o Panorama de Arte Atual Brasileira do MAM-SP (1989). Em 2005, individual na Grifo Galeria de Arte. Em 2007, individual na Darzé Galeria, em Salvador.

- 18 Heráclito, Ayrson. **Reversos & Transversos: Artistas fora do eixo (e amigos) nas bienais.** Catálogo de exposição. São Paulo: Galeria Estação, 2023, p.8.

Gonálves, and Gertrude Lewy; group exhibition at Domus (1947) with Bonadei, Di Cavalcanti, Noêmia Mourão, Lothar Charoux, Oswald de Andrade Filho, Cesar Lacanna, Mario Zanini, and Raphael Galvez; participated in a collective exhibition in support of the "Artes Plásticas" magazine project, directed by Ciro Mendes, also at Domus (1948); exhibited at the XII Salão do Sindicato de Artistas Plásticos (1949); participated in the Feminine Art Exhibition organized by painter Gerda Brentani (1949); featured in the "Exposição de Pintores de São Paulo" at the Ministry of Education and Health (Gustavo Capanema Building), Rio de Janeiro (1949); in the 1950s, she contributed her works to charitable exhibitions and had retrospectives, such as "40 Artistas do Brasil" at Galeria São Luís (1959); second solo exhibition at Galeria São Luís (1964) featuring 26 tempera paintings depicting the flora and fauna of Pernambuco, including the agreste and caatinga regions; participated in the collective exhibition "3 Premissas" at the Museu de Arte Brasileira da FAAP (1966); exhibited approximately 10 paintings at Galeria Altamira, Brussels, Belgium (1974), alongside jewelry exhibition by Belgian Jean-Pierre Saedeleer; third solo exhibition at Galeria Paulo Vasconcelos (1988); participated in the 20th Panorama of Brazilian Modern Art at MAM-SP (1989); solo exhibition at Grifo Galeria de Arte (2005); solo exhibition at Darzé Galeria, Salvador (2007).

- 18 Heráclito, Ayrson. "Reverses & Transverses: Artists beyond boundaries (and friends) at the biennials". Exhibition catalog. São Paulo: Galeria Estação, 2023, p.8.

- 19 Del Picchia, Menotti. "O Caso Suanê". In *A Noite*, São Paulo, 23 de março de 1946, p.3.
- 20 Dionísio, Emerson. "Artistas populares nas bienais de São Paulo". In Heráclito, Ayrson. **Reversos & Transversos: Artistas fora do eixo (e amigos) nas bienais**. Catálogo de exposição. São Paulo: Galeria Estação, 2023, p.12-16.
- 21 César, Osório. "Exposição Lucia Suanê". In *Folha da Noite*, 04 abril 1946, p.4.
- 22 "Obra da pernambucana Lúcia Suanê na Darzé Galeria a partir de segunda". In *Bahia já*, Salvador, 06 jun. 2007.
- 23 Del Picchia, Menotti. "O Caso Suanê". In *A Noite*, São Paulo, 23 mar. 1946, p.3.
- 24 Hoje, o instituto Suanê conta com o arquivo da artista, no qual se encontram muitas correspondências, manuscritos, recortes de jornais, livros e revistas de sua mãe, Francisquinha, com vários textos relativos à teosofia, especialmente as interpretações comparativistas de Helena Blavatsky (Ekaterinoslav, Império Russo, 1831 — Londres, 1891), política e escritora responsável pela sistematização da moderna Teosofia e cofundadora da Sociedade Teosófica.
- 25 Foti, Miguel. **Resistência e segredo: relato de uma experiência de antropólogo com os Fulni-ô**. Dissertação de mestrado em Antropologia, Universidade de Brasília, 1991. Citado em: Bittencourt, Miguel Colaço. **Fluxos de comunicação Fulni-ô: cosmologia, territorialidade e performance**. Tese de doutorado em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022, p.98.
- 19 Del Picchia, Menotti. "O Caso Suanê". In *A Noite*, São Paulo, March 23, 1946, p.3.
- 20 Dionísio, Emerson. "Outside artists at the São Paulo Biennials". In Heráclito, Ayrson. "Reverses & Transverses: Artists beyond boundaries (and friends) at the biennials". Exhibition catalog. São Paulo: Galeria Estação, 2023, p.12-16.
- 21 César, Osório. "Exposição Lucia Suanê". In *Folha da Noite*, April 4, 1946, p.4.
- 22 "Obra da pernambucana Lúcia Suanê na Darzé Galeria a partir de segunda". In *Bahia já*, Salvador, June 6, 2007.
- 23 Del Picchia, Menotti. "O Caso Suanê". In *A Noite*, São Paulo, March 23, 1946, p.3.
- 24 Today, the Suanê Institute holds the artist's archive, which includes many correspondences, manuscripts, newspaper clippings, books, and magazines from her mother, Francisquinha. Among these materials are various texts related to Theosophy, particularly the comparative interpretations of Helena Blavatsky (Ekaterinoslav, Russian Empire, 1831 — London, 1891), a political writer responsible for the systematization of modern Theosophy and co-founder of the Theosophical Society.
- 25 Foti, Miguel. "Resistance and secrecy: an anthropologist's account of an experience with the Fulni-ô". Master's thesis in Anthropology, University of Brasília, 1991. Quoted in: Bittencourt, Miguel Colaço. "Fulni-ô communication flows: cosmology, territoriality, and performance". Doctoral thesis in Anthropology, Federal University of Pernambuco, Recife, 2022, p.98.





Obras

Artworks



Santa com anjos, 1946

têmpera sobre madeira [tempera on wood], 37 x 54,5 cm



São Batuquim (Santo de Changô do norte), 1946
têmpera e óleo sobre madeira [tempera and oil on wood], 46 x 38 cm



Interior de fazenda, 1946

óleo sobre tela [oil on canvas], 38,3 x 46,4 cm

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo





Enterro na rede, 1946

óleo sobre tela [oil on canvas], 52,3 x 65,4 cm

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo



O leproso, 1950

têmpera sobre tela [tempera on canvas], 81 x 100 cm



Domingo de ramos em Águas Belas, 1950
têmpera sobre tela [tempera on canvas], 81 x 100 cm



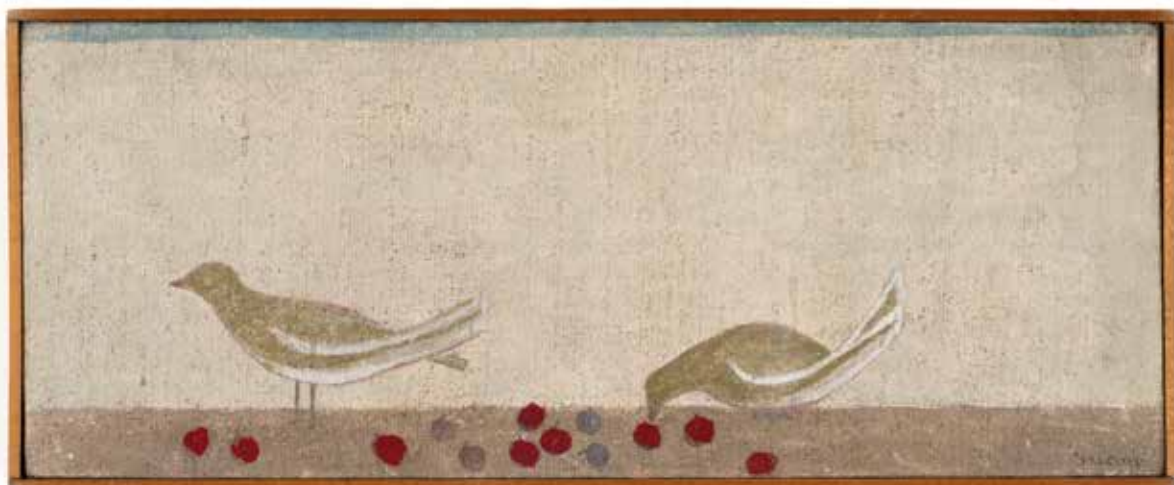
Endemoniado, 1951

têmpera sobre tela [tempera on canvas], 66 x 83 cm



Barraca com romãs, 1963

têmpera sobre tela [tempera on canvas], 45 x 65 cm



Sem título, 1963
têmpera e óleo sobre tela [tempera and oil on canvas], 20 x 50,5 cm



NELSON NOBREGA

Retrato de Lucia Suanê, final déc. 1940

têmpera e óleo sobre tela [tempera and oil on canvas], 60 x 50 cm



Meu autorretrato parodiando o que N. Nobrega fez de mim, 1970
acrílica sobre tela [acrylic on canvas], 50 x 40 cm



Capitão Virgulino Ferreira – Lampião, 1975
têmpera sobre tela [tempera on canvas], 31 x 44 cm



Francisquinha, 1979
têmpera sobre madeira [tempera on wood], 64 x 50 cm



FRANCISCA DE BARROS CARVALHO

Trecho de mata, 1967

acrílica sobre tela [acrylic on canvas], 61 x 76,5 cm



FRANCISCA DE BARROS CARVALHO

Duendes, 1967

acrílica sobre tela [acrylic on canvas], 60 x 81,5 cm



Passagem, 1988

têmpera sobre tela [tempera on canvas], 100 x 50 cm



Seguimentos, 1988

têmpera sobre tela [tempera on canvas], 100 x 60 cm



Eternidade, 1988

têmpera sobre tela [tempera on canvas], 85 x 60 cm



Tsakhakat-xua em verde, 1989

têmpera sobre tela [tempera on canvas], 100 x 44,5 cm



Tsakhakat-xua em duas cores, 1988

têmpera sobre tela [tempera on canvas], 92 x 67 cm



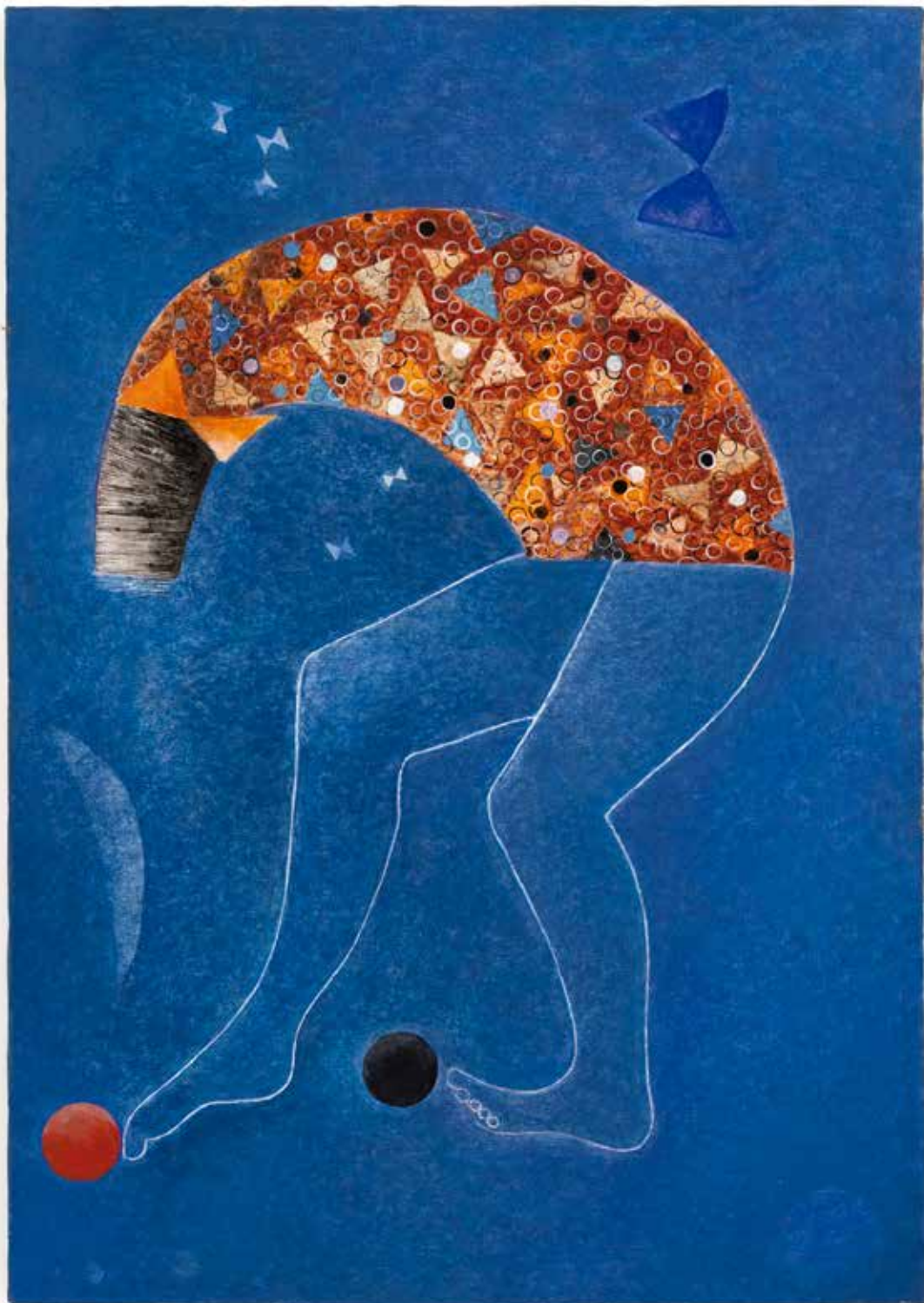
Contemplação, 1988
têmpera sobre tela [tempera on canvas], 93 x 68 cm



Entre sombras, final déc. 1980

têmpera sobre tela [tempera on canvas], 92 x 68,5 cm





Cunhantă III, 1988

têmpera sobre tela [tempera on canvas], 65 x 90 cm



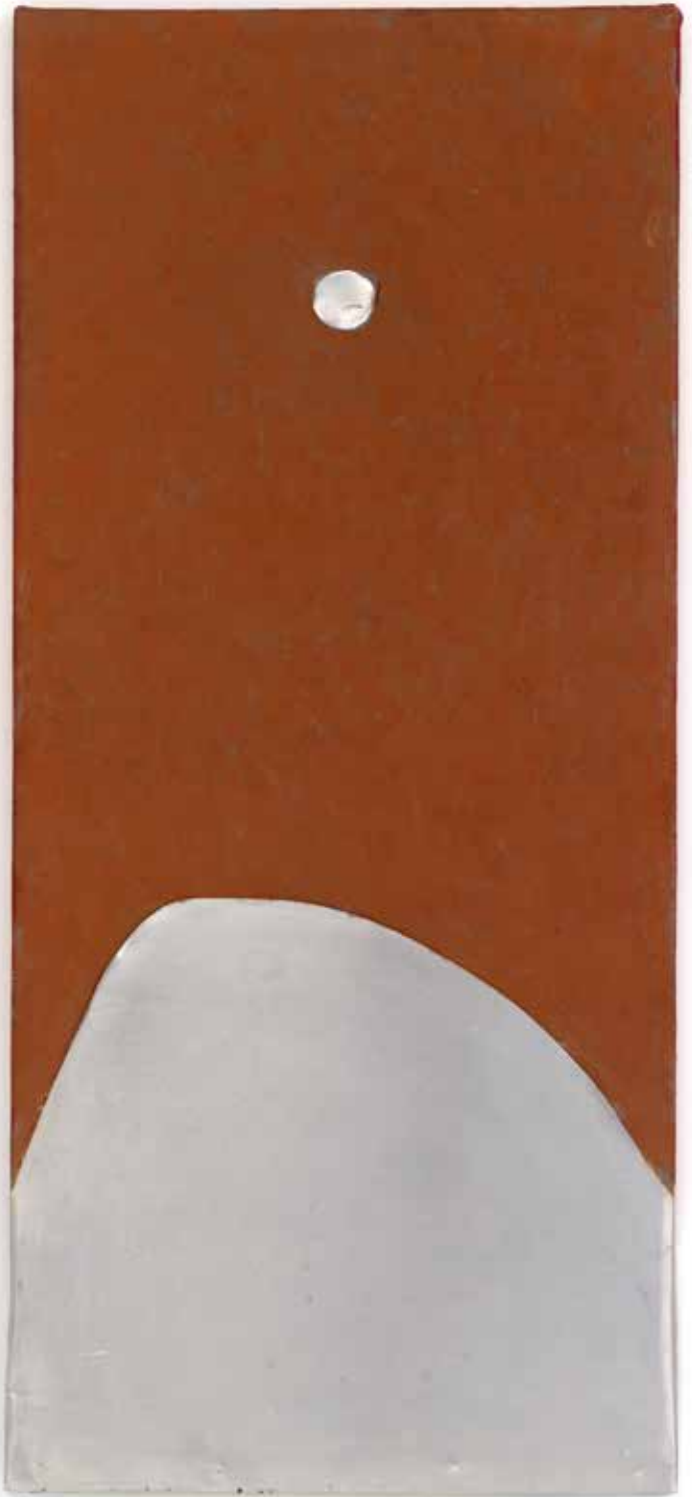
Aldeia Fulni-ô, 2006

óleo e metal sobre tela [oil and metal on canvas], 110 x 150 cm



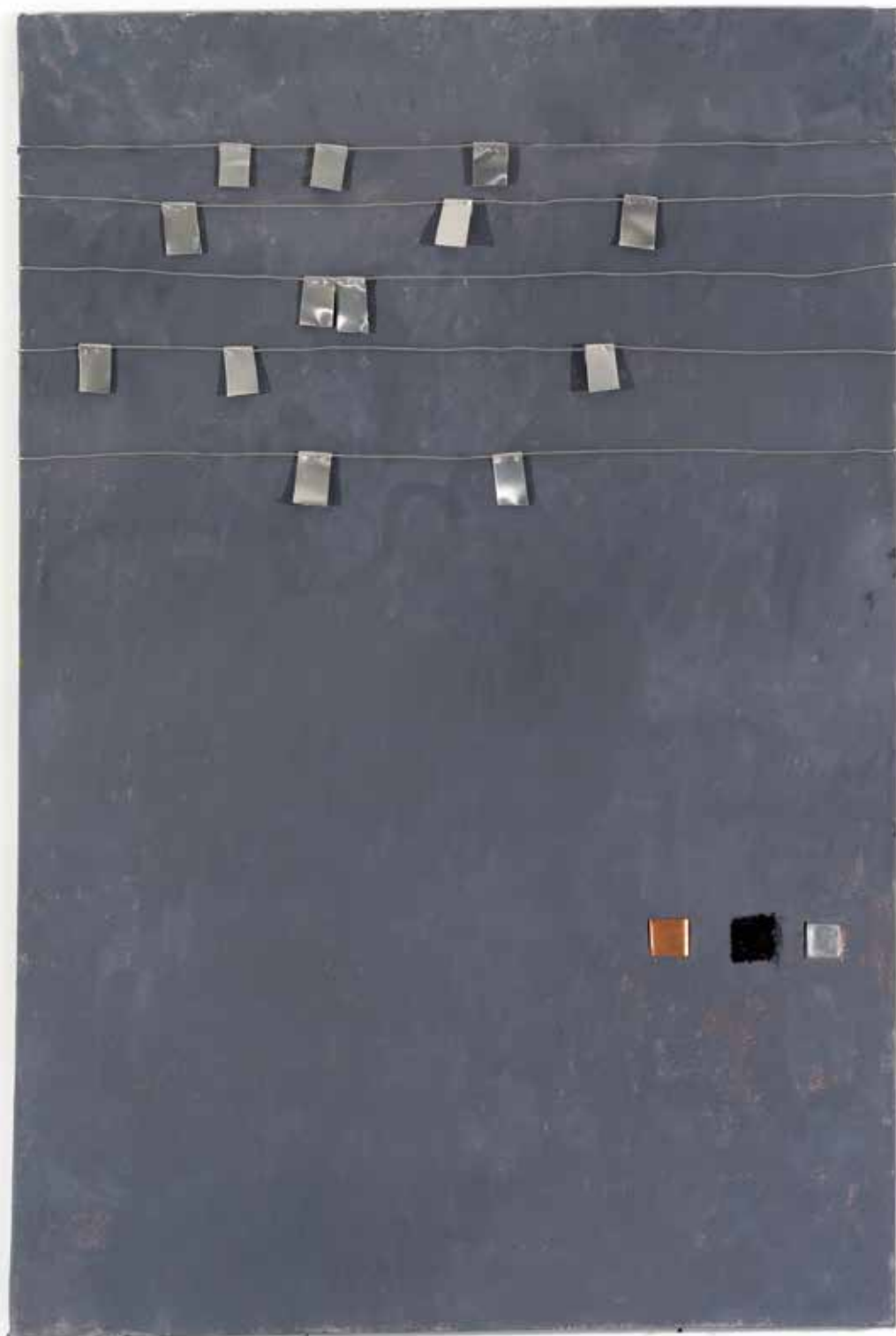
Tacaimbó (PE), c. 2005

óleo e cordão sobre tela [oil and cord on canvas], 86 x 130 cm



Sem título, c. 2005

óleo, colagem e metal sobre tela [oil, collage and metal on canvas], 100 x 45 cm

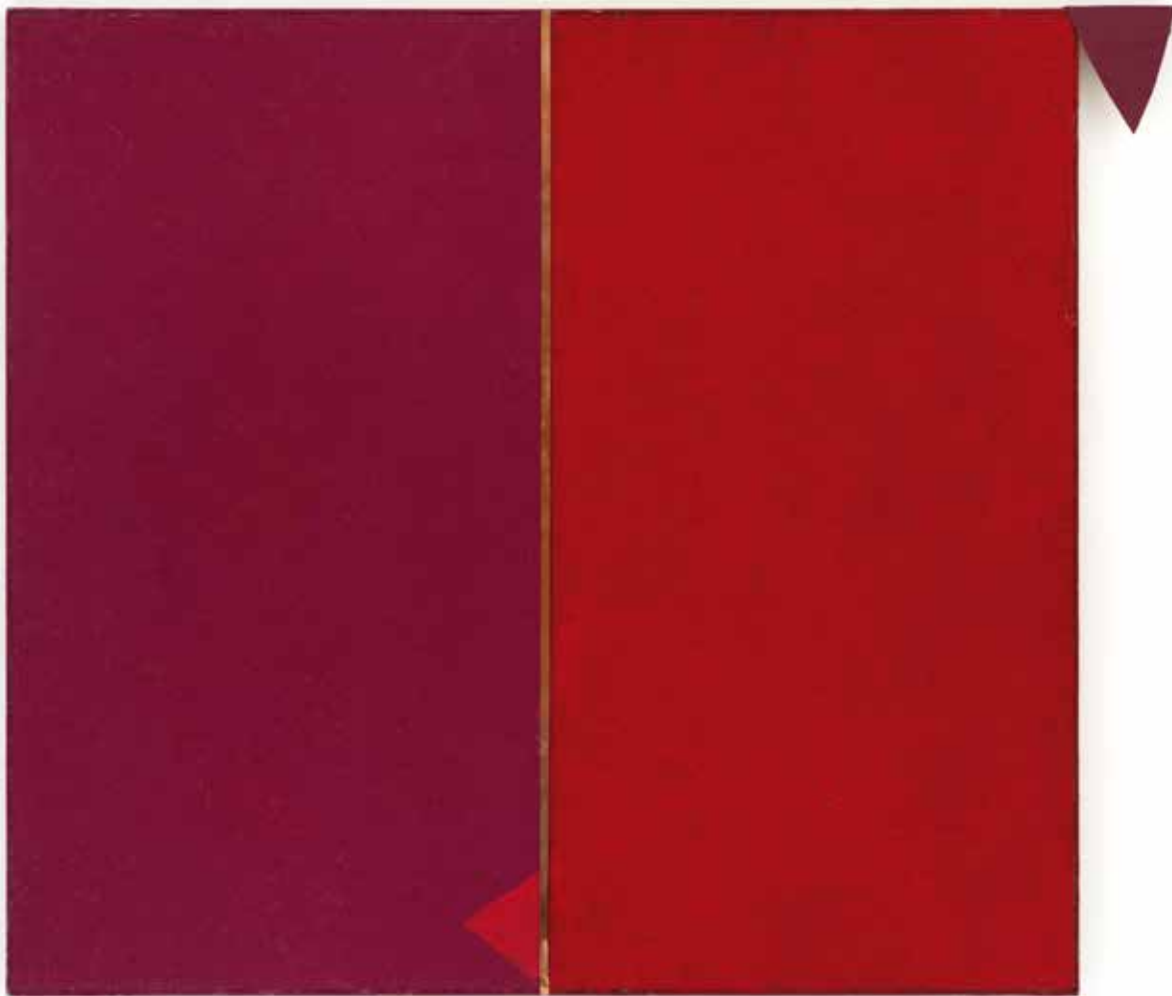


Sem título, c. 2005

óleo e metal sobre tela [oil and metal on canvas], 105 x 70 cm

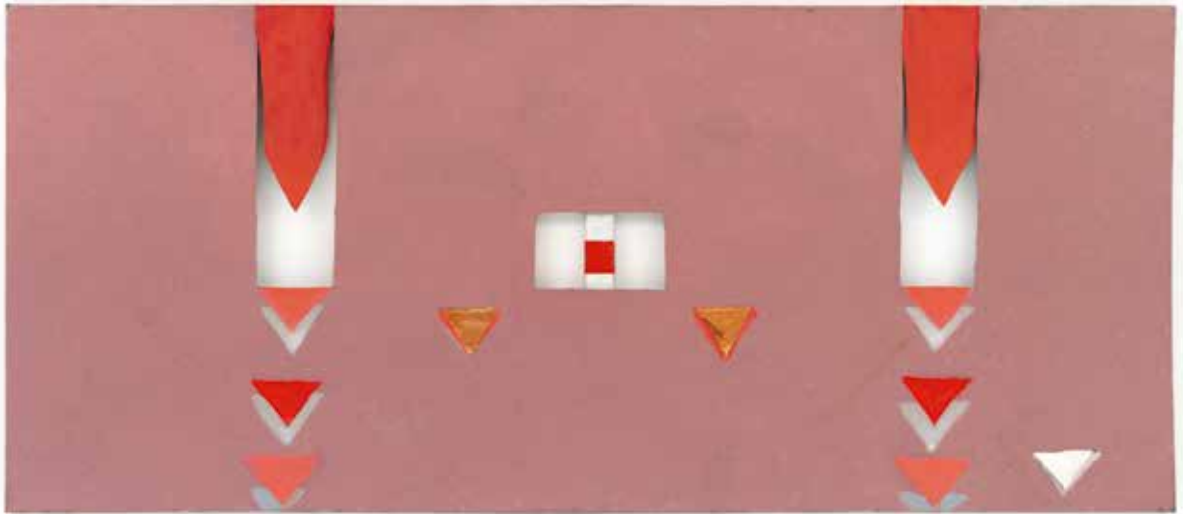


Fundo de quintal, c. 2008
óleo sobre tela [oil on canvas], 125,5 x 136 cm

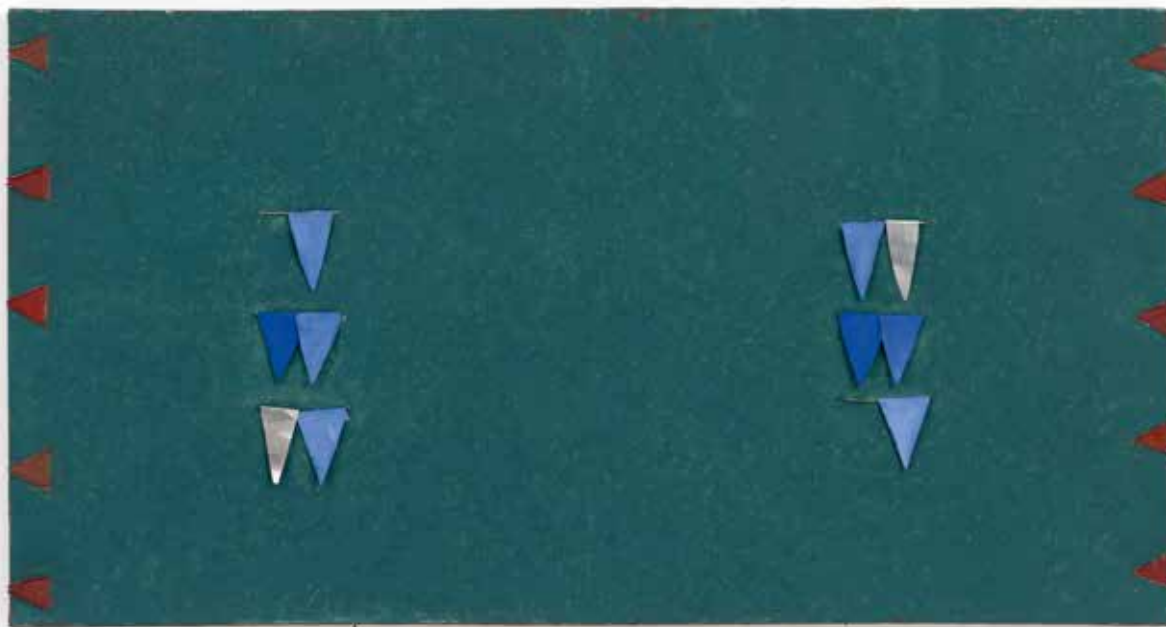


Comunati, c. 2008

óleo e metal sobre tela [oil and metal on canvas], 116 x 138 cm

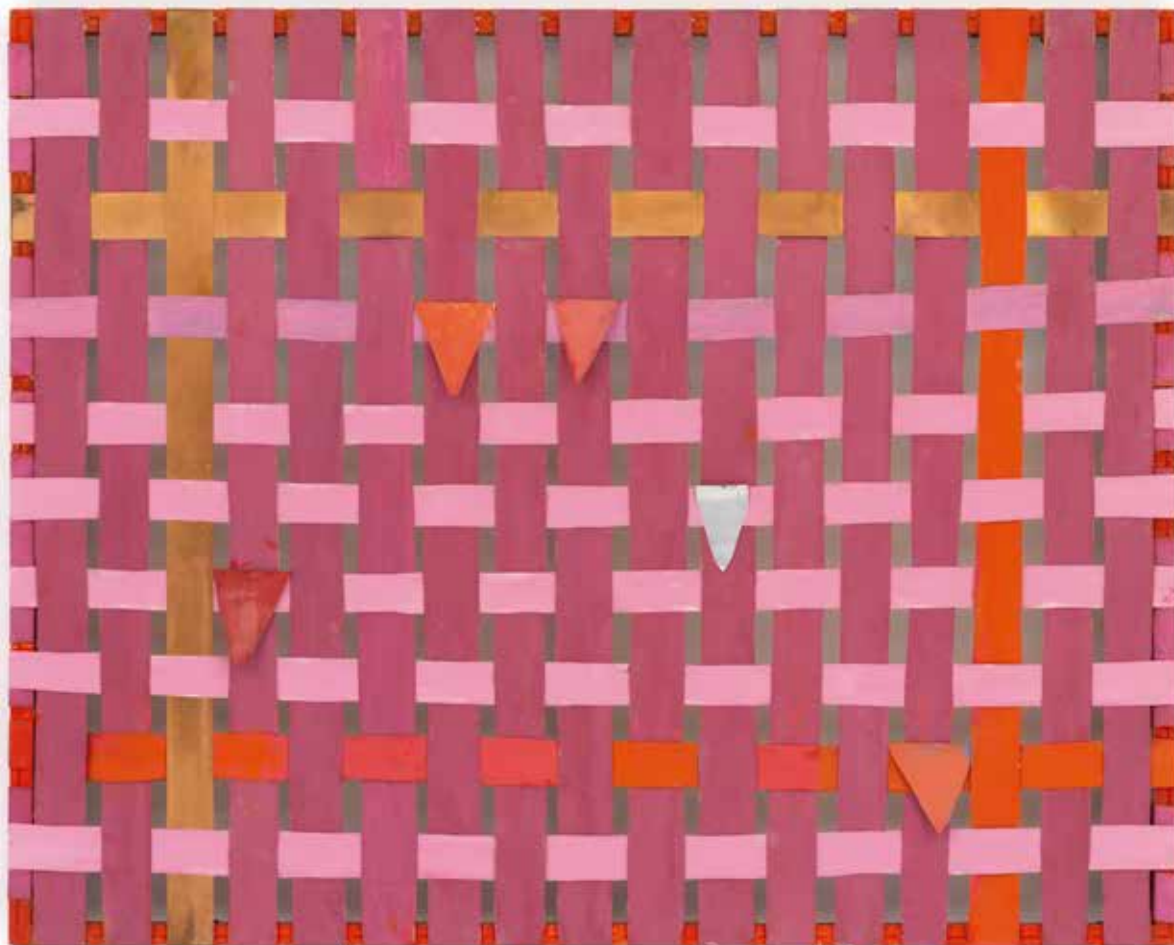


Belém de Maria I, c. 2010
óleo e metal sobre tela [oil and metal on canvas], 80 x 185 cm



Água Preta (PE), c. 2010

óleo e metal sobre tela [oil and metal on canvas], 80,5 x 151 cm



Itororó, c. 2010
têmpera sobre tela [tempera on canvas], 80 x 100 cm



Goiana, c. 2010

óleo e metal sobre madeira e tela [oil and metal on wood and canvas], 135 x 121 cm



Chega, irmão das almas, c. 2010
óleo e cordão sobre tela [oil and cord on canvas], 97 x 149 x 5 cm



Não há nada de novo sobre as águas do Riacho das Almas (PE), entre 2005 e 2015
corda e óleo sobre madeira [cord and oil on wood], 73,5 x 61,5 x 10 cm



Sem título, c. 2010
óleo sobre madeira [oil on wood], 133 x 50 cm



Palmares (PE), c. 2010

óleo sobre tela e madeira [oil on canvas and wood], 75 x 150 cm



Sertão sertão, c. 2015

óleo e cordão sobre tela [oil and cord on canvas], 75 x 100 cm



Tacarindó (PE), c. 2015

óleo e cordão sobre tela [oil and cord on canvas], 90,5 x 120,5 cm



Festa no engenho Juçaral (PE), c. 2015
óleo e cordão sobre tela [oil and cord on canvas], 90 x 120 cm



Luar de Umburana (PE), c. 2015

óleo sobre madeira [oil on wood], 95 x 77 cm



Seis horas da noite em Belém de Maria (PE), c. 2015
óleo e metal sobre tela [oils and metal on canvas], 107 x 150 cm



Os Fulniôs em festa, 2015

óleo, colagem e madeira sobre tela [oil, collage and wood on canvas], 97 x 151 cm



Sem título, c. 2015

óleo, tecido e metal sobre madeira [oil, fabric and metal on wood], 150 x 60 cm



Quarador, c. 2015

óleo, metal e tecido sobre tela [oil, metal and fabric on canvas], 130 x 125 cm



Esboço das calças do coronel, c. 2015
óleo sobre tela [oil on canvas], 150 x 126 cm



Calça do coronel com suspensório II, 2016

óleo sobre tecido e botões [oil on fabric and buttons], 187 x 48 cm



Bolsa de Dona Caraciola n. 6, c. 2015
óleo sobre tela sobre madeira [oil on canvas on wood], 164 x 80 cm



Trança dos cabelos de Dona Caraciola, c. 2015
óleo e cordão sobre tela [oil and cord on canvas], 120 x 50 cm



Muribéca (PE), 2016
acrílica e metal sobre tela [acrylic and metal on canvas], 68 x 106 cm



A noite, 2017

óleo e metal sobre madeira [oil and metal on wood], 65 x 130 cm



Paranatama (PE), 2017
óleo sobre madeira [oil on wood], 150 x 35 cm



Festa em Cariri, 2017

óleo e metal sobre madeira [oil and metal on wood], 90 x 135 cm



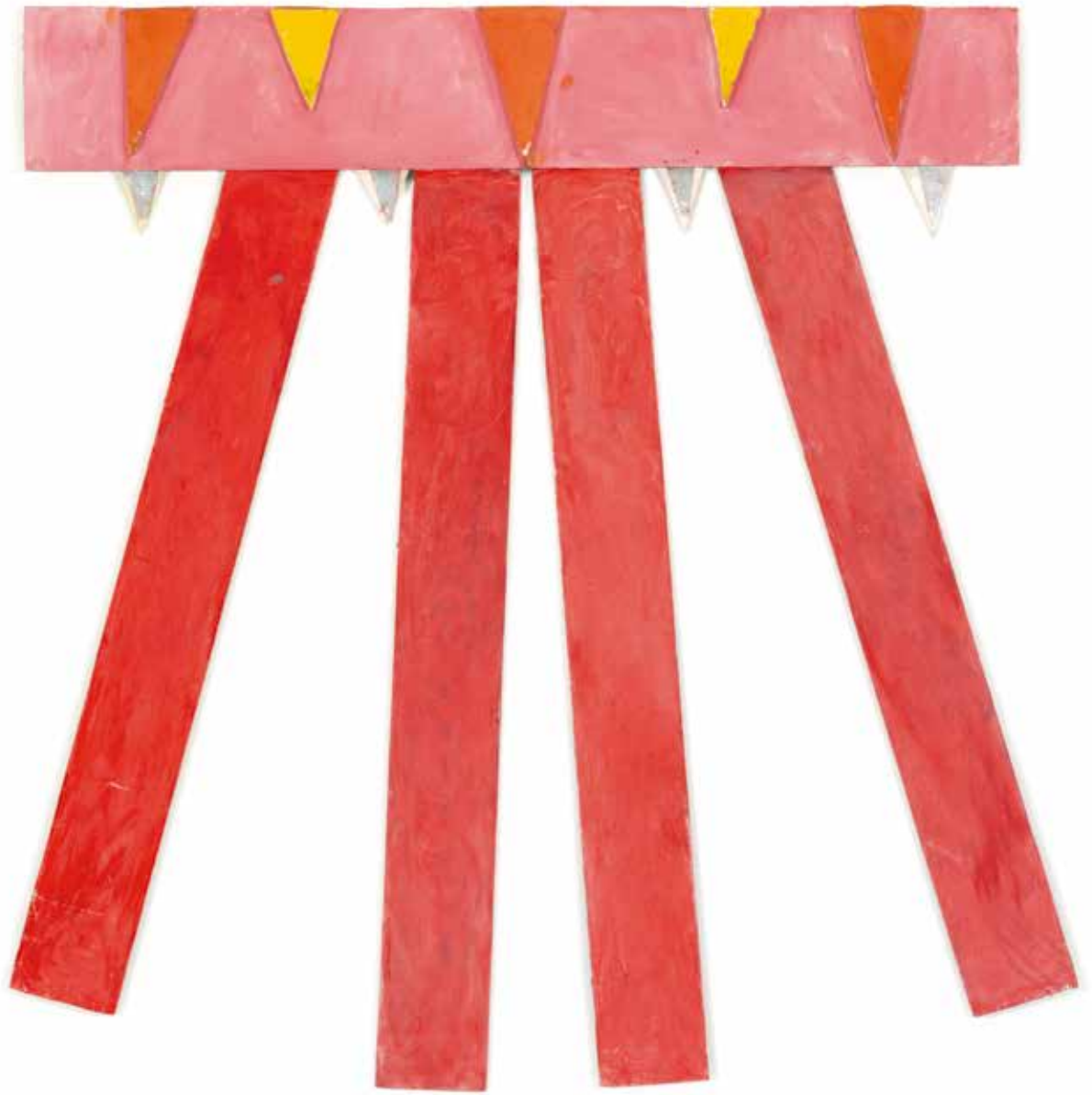
Itaingá (PE), 2017

óleo, metal e tecido sobre madeira [oil, metal and fabric on wood], 190 x 60 x 60 cm



Noite de São João, 2017

óleo sobre madeira [oil on wood], 106 x 125 cm



Sem título, 2017
óleo e metal sobre madeira [oil and metal on wood], 100 x 100 cm



Pecado original, 2018

óleo, metal e colagem sobre madeira [oil, metal and collage on wood], 100 x 160 cm



Sem título, 2019

óleo sobre madeira [oil on wood], 120 x 220 cm

Créditos

Credits

EXPOSIÇÃO O PERNAMBUCO CÓSMICO DE SUANÊ THE COSMIC PERNAMBUCO OF SUANÊ EXHIBITION

Curadoria e pesquisa

Curating and research

Tálisson Melo

Gestão de acervo

Collection management

Talita Desserie

Documentação

Archive

Fernanda Gonçalves

Produção

Production

Rizza Habitá

Identidade visual e projeto gráfico

Visual identity and catalog design

Daniel Viana

Fotografia

Photography

Ana Viotti

Assessoria

Press officer

Douglas Ramalho

Iluminação

Lighting

João Delle Piagge

Montagem

Handling

Wanderlei Biassioli Junior

Éderson José de Abreu

Agradecimentos

Acknowledgement

Helena Carvalhosa, Esther Faingold, José Guyer Salles, José Tarantino, Shu Lin, Paulo e Sônia de Barros Carvalho e família / and family.

Financiamento

Funding



SÃO PAULO
GOVERNO DO ESTADO
SÃO PAULO SÃO TODOS
Secretaria da
Cultura, Economia
e Indústria Criativas

Realização

Holding



INSTITUTO SUANÊ
INSTITUTE SUANÊ

O Projeto Suanê foi criado por Paulo e Sônia de Barros Carvalho, em 2021, para salvaguardar, pesquisar e divulgar o trabalho artístico de Suanê. Em 2024, a iniciativa passa a configurar o Instituto Suanê.

The Projeto Suanê was created by Paulo and Sônia de Barros Carvalho, in 2010, to safeguard, research and disseminate Suanê's artistic work. In 2024, the initiative has established the Institute Suanê.

Presidência

Presidency

Dr. Paulo de Barros Carvalho

Documentação

Archive

Fernanda Gonçalves

Direção cultural

Cultural direction

Fernanda Carvalho

Pesquisa

Research

Tálisson Melo

Gestão de acervo

Collection management

Talita Desserie

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

M486p

Melo, Tálisson

O Pernambuco cósmico de Suanê / Tálisson Melo. - 1. ed. - São Paulo :

Noeses, 2024.

128 p. : il.

ISBN 9788583102113

1. Suanê, Lucia, 1922-2020. 2. Arte brasileira - Exposições - Catálogos - Brasil.
3. Regionalismo na arte - Exposições - Catálogos - Brasil. I. Título.

CDD: 709.81

24-92334

CDU: 7(81)

Meri Gleice Rodrigues de Souza - Bibliotecária - CRB-7/6439

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS. Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, especialmente por sistemas gráficos, microfilmicos, fotográficos, reprográficos, fonográficos, videográficos. Vedada a memorização e/ou a recuperação total ou parcial, bem como a inclusão de qualquer parte desta obra em qualquer sistema de processamento de dados. Essas proibições aplicam-se também às características gráficas da obra e à sua editoração. A violação dos direitos autorais é punível como crime (art. 184 e parágrafos, do Código Penal), com pena de prisão e multa, conjuntamente com busca e apreensão e indenizações diversas (arts. 101 a 110 da Lei 9.610, de 19.02.1998, Lei dos Direitos Autorais).

capa Tacarindó (PE)

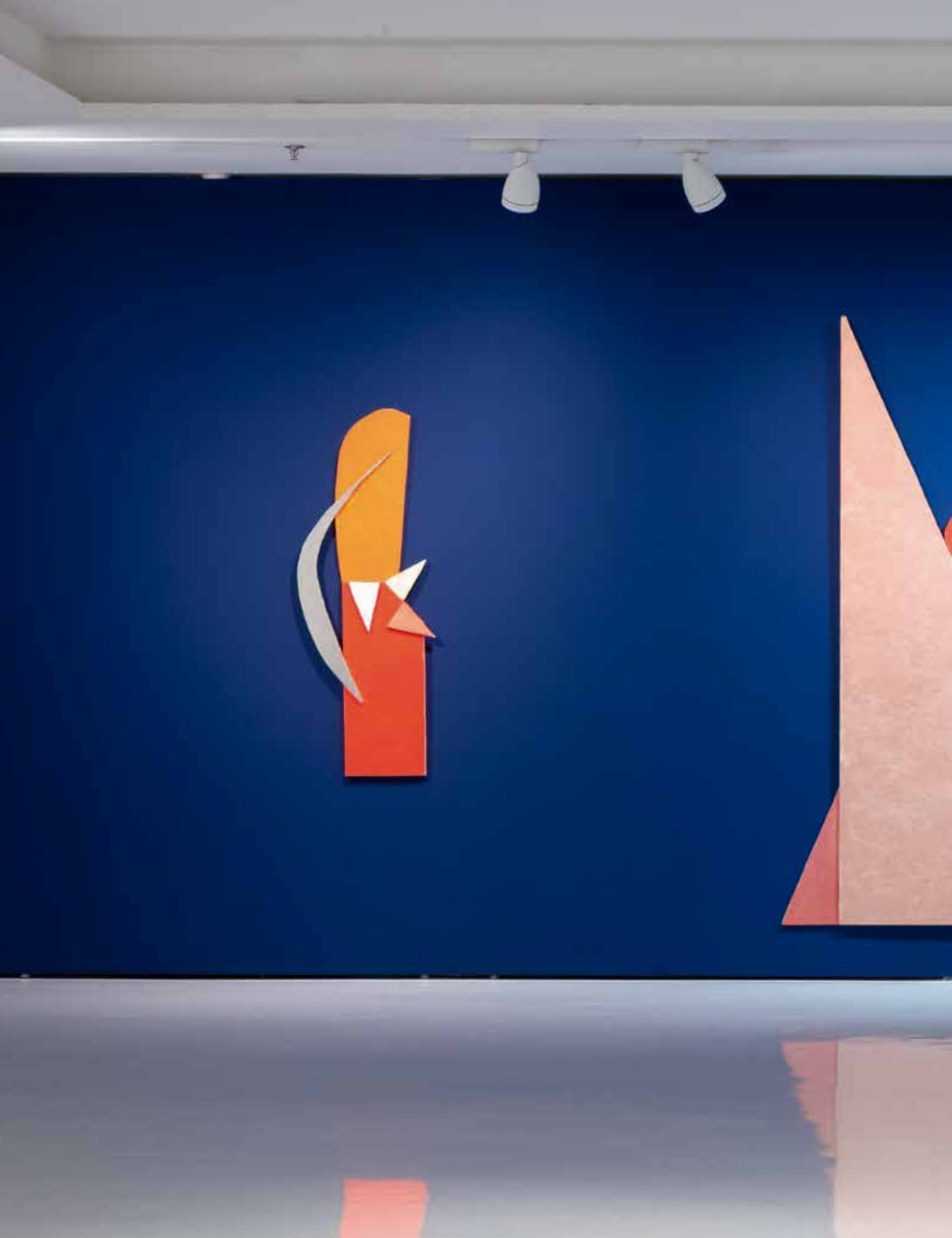
papel offset 150g/m²

fontes Urbanist e Klavika

impressão Ipsis Gráfica e Editora, junho de 2024









TÁLISSON MELO é curador, pesquisador e professor em artes visuais, antropologia, história e sociologia da arte e da cultura. Pós-doutorado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Doutor em Sociologia e Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com estágio de pesquisa na Yale University, EUA. Mestre em Artes, Cultura e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora, onde se graduou bacharel em Artes e Design, com concentração em História da Arte pela Universidad de Salamanca, Espanha.

Atua como curador-pesquisador no Instituto Suanê desde 2022.

