



## INSTITUCIONALIZAÇÃO DA ARTE FEMININA: ESTUDO DE CASO ENTRE A ÚLTIMA CEIA DE LEONARDO DA VINCI E OBRA DE ELVIRA FREITAS LIRA

Victoria Andrade<sup>1</sup>

Cristina Susigan<sup>2</sup>

## INSTITUTIONALIZATION OF THE FEMININE ART: CASE STUDY BETWEEN LEONARDO DA VINCI'S THE LAST SUPPER AND ELVIRA FREITAS LIRA'S ARTWORK

## INSTITUCIONALIZACIÓN DEL ARTE FEMENINO: ESTUDIO DE CASO ENTRE LA ÚLTIMA CENA DE LEONARDO DA VINCI Y LA OBRA DE ELVIRA FREITAS LIRA

---

1 Victoria Andrade é graduanda em Artes Visuais pela Faculdade Santa Marcelina. Artigo efetuado no âmbito de iniciação científica. <https://lattes.cnpq.br/7396760287760266>. E-mail: vic.tas0215@gmail.com. ORCID: 0009 0009 8519 8223

2 Cristina Susigan é doutora pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Professora de História da Arte na Faculdade Santa Marcelina. <http://lattes.cnpq.br/6217631550270270>. E-mail: cristina.campos@santamarcelina.edu.br. ORCID: 0000 0001 8624 6818

## RESUMO

Este artigo aborda as nuances da institucionalização da arte contemporânea, a fim de denunciar a perpetuação de uma história da arte unificada e branco-patriarcal, assim como demonstrar a descentralização dos meios legitimadores na era da reprodução e informação instantânea, a partir do estudo de caso do episódio de veto do Centro Cultural dos Correios à obra *E às vezes quase parece que não estou usando aquela coroa de espinhos*, uma releitura de *A Última Ceia* de Leonardo da Vinci, por Elvira Freitas Lira, que subverte a mítica imagem da cena. Procura também averiguar, através da pesquisa bibliográfica e iconográfica com a observação profunda em uma leitura própria, os elementos pictóricos, conceituais e suas distinções do belo, a partir da comparação entre a pintura renascentista e contemporânea, que podem ter abalado as estruturas morais da dita instituição de arte. É possível atestar, com base nos estudos feitos, que os detentores de poder, social e econômico, visam manter-se no topo da pirâmide hierárquica, dispondo da censura àqueles que os denunciam e até mesmo apossando-se de discursos plurais para seu próprio favorecimento. Ademais, depreende-se que a Internet se torna um meio legitimador contemporâneo e democrático, provocando as estruturas hierárquicas.

Palavras-chave: Arte; feminismo; legitimação; resignificação.

## ABSTRACT

This article addresses the nuances of the institutionalization of contemporary art, in order to report the perpetuation of an unified and white-patriarchal art history, as well as to demonstrate the decentralization of legitimizing means in the instant information and reproduction era, based on the case study on the episode of veto by Correios Cultural Center on the artwork *And sometimes it almost seems that I'm not using that crown of thorns* (own translation), a reinterpretation of The Last Supper by Leonardo da Vinci, by Elvira Freitas Lira, who subverts the mythical image of the scene. It also seeks to inquire, through bibliographic and iconographic research and deep observation on a particular reading, the pictorial and conceptual elements and your distinctions of the beautiful, based on the comparison between the renaissance and contemporary painting, which could have unsettled the moral structures of the said art institution. It's possible to attest, based on the presented studies, that holders of power, social and economic, aim to remain at the top of the hierarchy pyramid, deploying censorship for those who report them and even taking possession of plural speeches to their own benefit. Furthermore, it deduces that the Internet becomes a contemporary and democratic legitimizing mean, casting doubt on the hierarchic structures. Key-words: Art; feminism; legitimization; resignification.

## RESUMEN

Este artículo examina los matices de la institucionalización del arte contemporáneo para denunciar la perpetuación de una historia del arte unificada y blanco-patriarcal, así como demostrar la descentralización de los medios legitimadores en la era de la reproducción y de la información instantánea, a partir del estudio de caso del episodio del veto del Centro Cultural dos Correios a la obra *Y a veces casi parece que no llevo esa corona de espinas* (traducción nuestra), reinterpretación de La Última Cena de Leonardo da Vinci por Elvira Freitas Lira, que subvierte la imagen mítica de la escena. También pretende averiguar, a través de la investigación bibliográfica e iconográfica con la observación en profundidad en una lectura propia, los elementos pictóricos y conceptuales y sus distinciones de belleza, a partir de la comparación entre la pintura renacentista y la contemporánea, que pueden haber sacudido las estructuras morales de la llamada institución arte. Es posible atestiguar, a partir de los estudios realizados, que aquellos con poder, social y económico, pretenden mantenerse en la cúspide de la pirámide jerárquica, censurando a aquellos que les denuncian e incluso apropiándose de discursos plurales para su propio beneficio. Además, la Internet se ha convertido en un medio legitimador contemporáneo y democrático que pone en tela de juicio las estructuras jerárquicas. Palabras-clave: Arte; feminismo; legitimación; resignificación.

## INTRODUÇÃO

A ceia pascal é uma das passagens mais conhecidas na religião católica. A imagem de Cristo junto de seus doze apóstolos transita pela cultura visual ocidental, principalmente com sua reprodução por Leonardo da Vinci. Amplamente difundida, essa cena passa a ganhar múltiplos sentidos e, da mesma forma, diversas reproduções de caráter político, religioso ou até paródico na pós-modernidade. Mesmo assim, a maioria delas continua reiterando um modelo estrito, seja pela mistificação do passado através da obra de arte, seja pela dominação branco-patriarcal. Recentemente, ao subverter essa imagem, Elvira Freitas Lira amplia sua concepção em uma releitura crítica, sensível e plural, e cria uma reparação imagética, racial e de gênero, espiritual e cultural – sua obra incorpora a beleza conceitual e arrebatadora de seu discurso, e abrange uma diversidade reparatória. Mesmo assim, sua exibição foi vetada no Centro Cultural dos Correios no Rio de Janeiro, instituição dita plural e diversa, com justificativas de preservação de imagem institucional, mas ganha novo olhar com a difusão do caso na internet.

Deste modo, este artigo se divide em três partes. Na primeira, discorremos sobre as reproduções da passagem bíblica e os juízos estéticos entre *A Última Ceia* de Leonardo da Vinci e a releitura de Elvira Freitas Lira, e seus tratamentos formais e o modo que foi recebida publicamente (no caso de Elvira). Na segunda, tratamos das questões reprodutivas da obra de arte, assim como os meios que se prestam a legitimá-la, por uma perspectiva feminista. E por último, é feito uma análise cuidadosa entre ambas as pinturas e seus elementos pictóricos, com enfoque na contemporânea, para entender o que causou agitação por parte da instituição e da população geral – para isso, é feito uma interpretação pessoal, porém baseada em bibliografias exatas na tentativa de esclarecer as transformações ocorridas e suas possíveis percepções derivadas da releitura de Elvira. Assim, a partir do ocorrido, buscamos entender que, por mais

que este seja um momento diversificado e progressista do mercado de arte, ainda vivemos em um mundo artístico restrito e conservador que se mascara através de discursos de pluralidade apenas para seu próprio benefício.

## I. A Última Ceia e suas reproduções

A religião católica é vasta em seu imaginário pictórico. Suas passagens em seu livro sagrado representam cenas que dividem opiniões quanto à sua verossimilhança e compreensão literal ou metafórica. Pela herança ocidental de um Estado partidário do catolicismo, onde política e religião se fundem, certas passagens são amplamente difundidas. Assim, pode-se pensar que específicos cenários bíblicos formaram moralmente parte da sociedade, seja de forma consciente ou não. Um destes cenários é da passagem de Mateus, capítulo 26, versículos 17-30: O momento em que Jesus reúne seus discípulos em uma última ceia, para anunciar a traição que há de acontecer por parte de Judas Iscariotes.

Foram muitos os artistas, a partir do *Trecento* Renascentista, que representaram esta passagem bíblica, podendo citar *A Última Ceia* (1480) de Domenico Ghirlandaio (1448-1494) [figura 1] ou a de Andrea del Castagno (1421-1457) em 1450 [figura 2]. Nessas citadas, o único apóstolo sem auréola e afastado dos demais e de Jesus é, de forma tendenciosa, o próprio traidor. Comumente, as representações desse motivo são construídas segundo o dogma franciscano ou beneditino. Aquele que inovou essa cena foi Leonardo da Vinci (1452-1519), entre os anos de 1495 e parte de 1498 [figura 3].

*A Última Ceia* de Leonardo da Vinci encontra-se em Milão, na Itália, no refeitório do convento dominicano de Santa Maria delle Grazie, e foi construída de acordo com seus preceitos. Assim como Fra Angelico (aprox. 1395-1455) no convento dominicano de São Marcos em 1441-



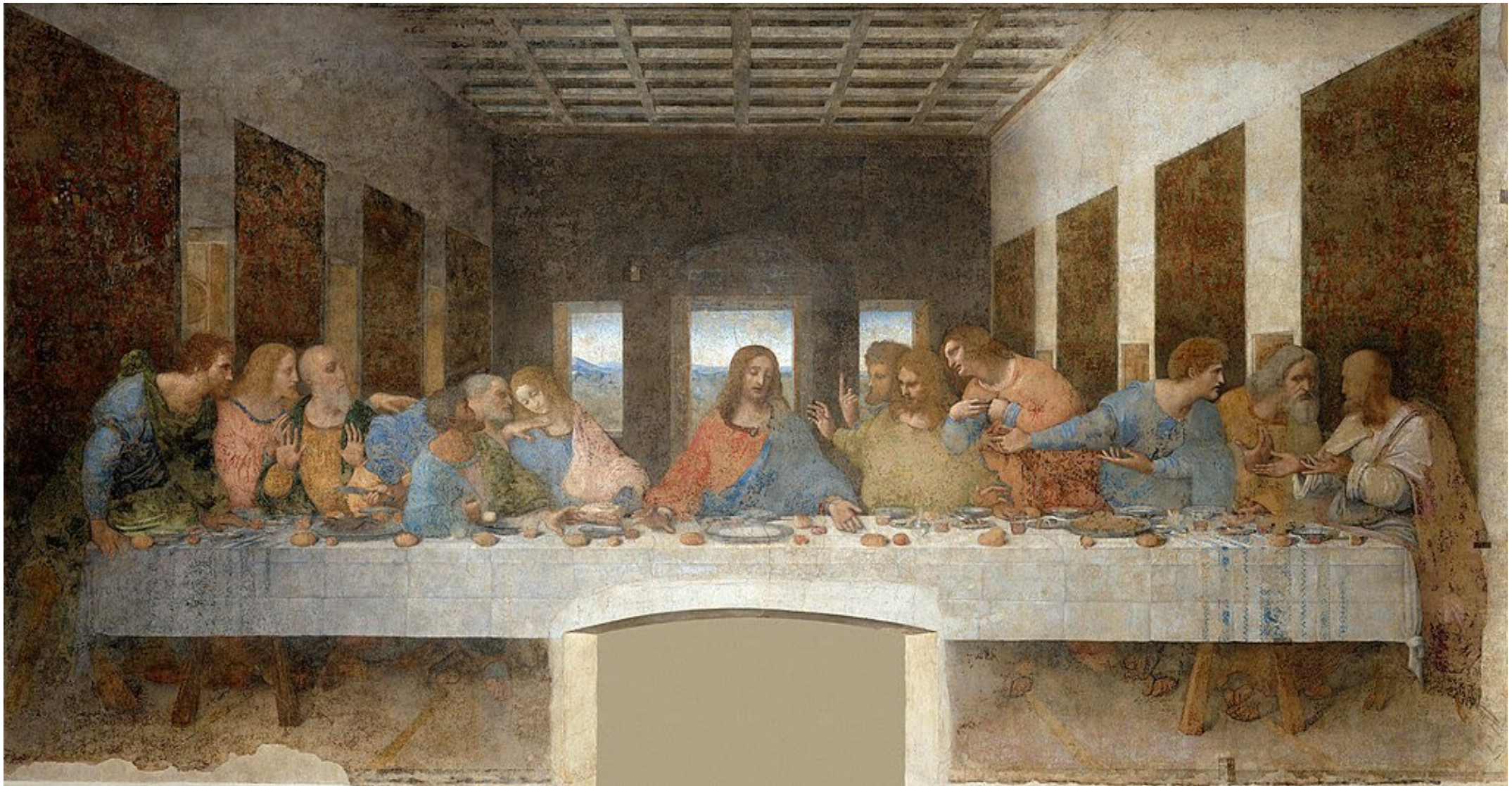
**FIGURA 1.**

Domenico Ghirlandaio, *A Última Ceia*, 1480. Fresco, 400x880cm, Cenacolo di Ognissanti em Florença, Itália.  
Fonte: Wikipédia (2010).



FIGURA 2.

Andrea del Castagno, *Última Ceia*, 1450. Fresco, 453x975cm, Sant'Apollonia em Florença, Itália. Fonte: Wikipédia (2014).



**FIGURA 3.**

Leonardo da Vinci, *A Última Ceia*, 1495-1498. Têmpera e óleo sobre duas camadas de gesso aplicadas em estuque, 460x880cm, Refeitório de Santa Maria delle Grazie em Milão, Itália. Fonte: Wikipédia (2024).

42 [figura 4], da Vinci insinua o momento da eucaristia e do sacramento, mas introduz essa cena de modo inovador pois não representa o momento que Cristo conta sobre a traição, mas o momento póstumo onde se tem a reação (Zucker, 2022, tradução nossa<sup>3</sup>) entre emoções reativas e momentâneas. O que da Vinci faz é simplificar a cena como um todo, estreitando-a e colocando Judas junto dos outros apóstolos – como Fra Angelico –, separando, em um conceito real/virtual, o mundo divino (imagético) do mundo terreno (realidade), e mesmo “[...] sem nenhum símbolo óbvio do divino que teríamos no começo da Renascença, como as auréolas” (Harris, 2022, tradução nossa<sup>4</sup>) sabemos que ali acontece um momento divino que ficaria no imaginário da sociedade pelo resto de sua existência e, posteriormente, sua reprodutibilidade.

Arthur Danto (1924-2013) em seu livro *O Abuso da Beleza* (2015) mostra como o conceito de belo se modificou ao longo do último século. Ainda no século XV, o propósito final de uma obra de arte, e o que era considerado de bom gosto, correspondiam com a busca pelo equilíbrio e harmonia, a perspectiva excepcional e a anatomia idealizada e, consequentemente, a procura por um realismo a partir de técnicas de luz e sombra. Como um artista renascentista, da Vinci aplicou todos esses pontos à sua obra, por isso é inegável a beleza de sua Última Ceia, em ambos os termos formais e representativos. Até quanto sua fragilidade material, proveniente de sua experimentação de têmpera e tinta a óleo sobre gesso, podemos pensar na beleza do efêmero, ou seja, daquilo que pode ser perdido no tempo e, assim, existe uma tentativa de imortalizar aquilo que é belo. A partir do século XX, é possível notar uma reforma desse ideal: a beleza passa então do objeto para o sujeito. O modo que o espectador vê a obra e à significa, e como a obra lhe provoca – como

3 No original: “[...] the moment when Christ utters that [betrayal], but the moment after when the reaction takes place.”

4 No original: “[...] without any of the obvious symbols of the divine that we would have in the early Renaissance, like the halo.”



FIGURA 4.

Fra Angelico, *Institution of the Eucharist*, 1441-1442. Fresco, 186x234cm, Basilica di San Marco em Florença, Itália. Fonte: WikiArt (s.d.)

Pequeno (2015, p. 94-6) diz, ao citar Kant, “[...] a beleza é a forma [...] de um objeto enquanto ele é percebido nele mesmo sem a representação de um fim” – já não é mais belo aquilo que é agradável e aprazível aos olhos, mas aquilo que arrebatava as estruturas morais, psíquicas e rotineiras do observador.

Com o advento dessa obra, a percepção e o imaginário visual para esta cena bíblica passou a ser pela interpretação pictórica de Leonardo da Vinci, influenciando suas representações posteriores, como no caso de André Dutertre (1753-1842), entre 1789 e 1794 [figura 5] e Giacomo Raffaelli (1753-1836) por volta de 1806 e 1814 [figura 6]. Pensando na modernidade, existiram diversas outras releituras claras da obra de Leonardo, como *Última Ceia* (1986) [figura 7] de Andy Warhol (1928-1987) ou *Cristo Contestatore* (1969)<sup>5</sup> [figura 8] de Romano Gazzera (1906-1985), e como o exemplo do brasileiro Nelson Leirner (1932-2020), *A Santa Ceia – Flores* (1990) [figura 9] além de outras diversas, com caráter paródico e publicitário na contemporaneidade. A representação da Eucaristia por Leonardo da Vinci virou uma referência pictográfica, não apenas para o universo artístico como também para o mundo imagético cotidiano, sendo de origem católica ou até mesmo em um Estado político laico.

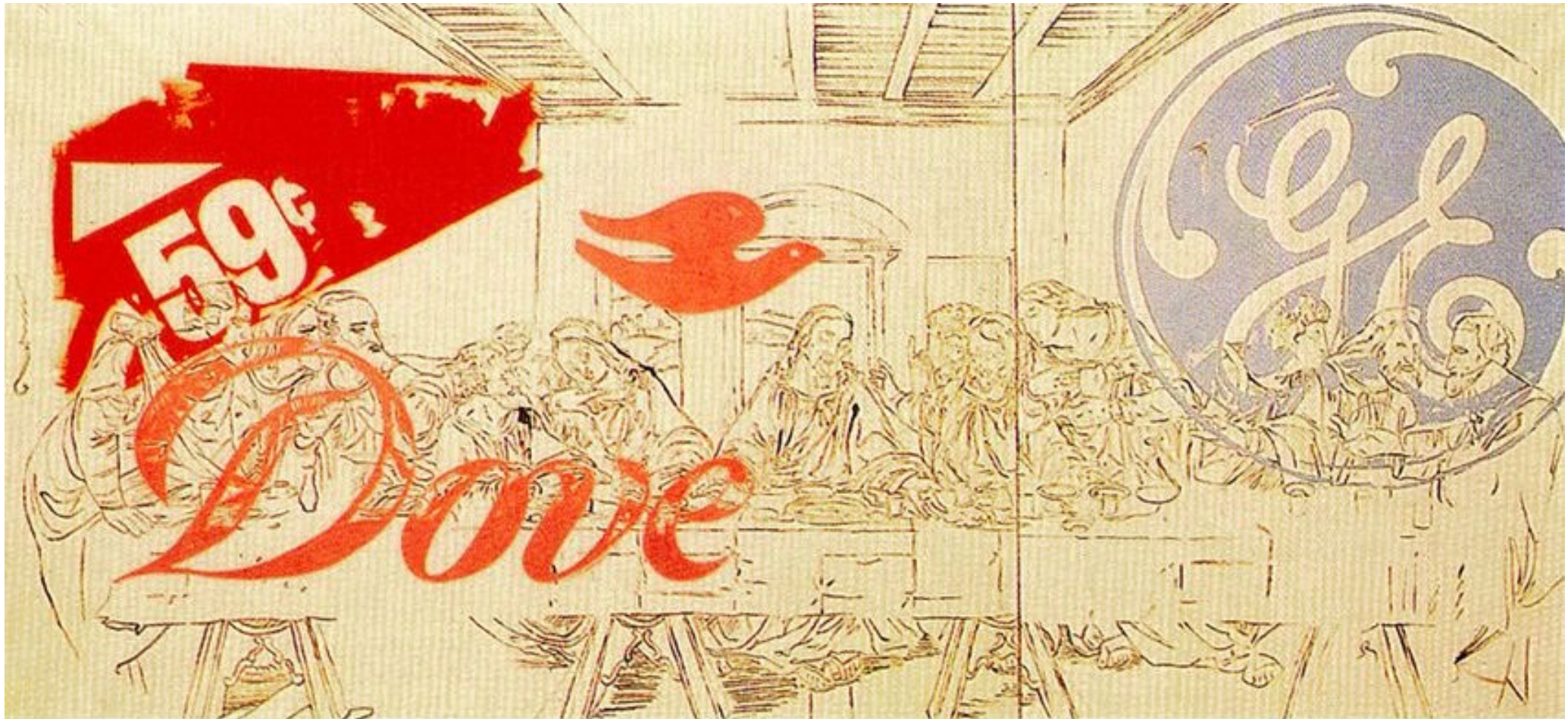
Eventualmente, a arte contemporânea bebe da fonte do cotidiano para construção de obras. Em consonância a isso, é notório como o cotidiano tem influência na pesquisa artística. Se tais referências de cunho católico estão no cotidiano imagético do artista, por suposto elas irão, inconscientemente ou não, estar atreladas à sua produção. Assim fez a artista figurativa pernambucana Elvira Freitas Lira (1999-). Elvira “[...] une a cultura pop urbana à sua relação afetiva com as culturas tradicionais e contemporâneas do Nordeste” (Instituto PIPA, 2024). Suas pinturas

5 Existe certa controvérsia na pesquisa dessa obra. No Atlas de Leonardo da Vinci ela é de 1930 sob o título “A Flor da Paixão”; já no próprio site da fundação de Romano Gazzera, é dito que foi feita em 1969 sob o título “Cristo Contestatore”.



**FIGURA 5.**

André Dutertre, *A Última Ceia*, 1789-1794. The Visitors of the Ashmolean Museum em Oxford, Inglaterra.  
Fonte: Pedretti (2005, p. 46).



**FIGURA 6.**

Giacomo Raffaelli, *Última Ceia*, c. 1806-1814. Igreja dos Italianos em Viena, Áustria. Fonte: Pedretti (2005, p. 44).



**FIGURA 7.**

Andy Warhol, *Última Ceia*, 1986. Fonte: Pedretti (2005, p. 44).



**FIGURA 8.**

Romano Gazzera, *Cristo Contestatore*, 1969. Óleo sobre tela, 90,5x180,5cm, Fundação Romano Gazzera.  
Fonte: Fondazione Romano Gazzera (s.d.)



FIGURA 9.

Nelson Leirner, *A Santa Ceia – Flores*, 1990. Técnica mista, 100x70cm. Fonte: SESC São Paulo (2020).

são carregadas pelo caráter autobiográfico e pelas questões femininas, e igualmente é em sua obra titulada *E às vezes quase parece que não estou usando aquela coroa de espinhos* (2024) [figura 10], a qual iria ser exposta em agosto de 2024 na exposição *O que te faz olhar para o céu?* que aconteceu no Centro Cultural Correios do Rio de Janeiro, porém foi vetada sua exibição, com a justificativa de “preservar a imagem da instituição”, segundo a própria artista. Então, o questionamento que se manifesta é, simplesmente, os motivos pelos quais uma instituição cultural laica censuraria essa obra, mesmo o curador responsável, Rodrigo Franco, tendo aprovado sua exibição e tentando sua negociação em Brasília.

Mais do que uma releitura, Elvira cria uma resignificação da Última Ceia, um reparamento histórico, cultural, de gênero e espiritual, como ela própria gosta de frisar. Em sua resignificação - uma intervenção feita em uma impressão da cena - a artista substitui alguns dos apóstolos (homens brancos) por pessoas pretas, principalmente mulheres. Elvira acredita que o incômodo da obra pode estar no fato de Jesus Cristo ser representado como uma mulher ou uma pessoa de gênero não definido. Apresentou sua obra junto a uma performance, que acendeu velas enquanto a música Ave Maria Sertaneja era reproduzida ao fundo, um demonstrativo de seu profundo respeito à cena, que esteve presente em sua criação no sertão pernambucano e “cato-laico”<sup>6</sup>. Por escolha do curador, foi apresentada uma moldura vazia no lugar da pintura, com as devidas informações e créditos da obra. Logo após a polêmica, que ganhou grande visibilidade na internet, a instituição dos Correios voltou atrás, “Considerando o alinhamento da obra aos valores dos Correios, em especial, Respeito às Pessoas e Diversidade, [...]” segundo nota da própria em contato com o jornal O Globo. A instituição também alega que seu veto foi em justificativa da não constatação do catálogo da obra

6 Termo usado por Elvira para descrever um ambiente religiosamente católico e politicamente laico ao mesmo tempo.



FIGURA 10.

Elvira Freitas Lira, *E às vezes quase parece que não estou usando aquela coroa de espinhos*, 2024.

Intervenção sobre tela.

Fonte: Lira (Instagram, 2024).

apresentado na análise inicial e aprovação do projeto expositivo, mas Elvira comenta que, em momento algum, foi contatada por problemas de catálogo. Nesse sentido, quais são os elementos pictóricos e conceituais que podem ter causado tamanho incômodo em uma instituição cultural que promete pluralidade e liberdade de expressão, e o que podemos depreender dessa situação?

Retomando a ideia do belo por isso arrebatamento, vindo da apreensão da obra de arte, da mesma forma Josef Pieper (1904-1997) traz o conceito de abalo, que parte da criação e/ou contemplação da experiência artística e poética. O abalo artístico promove a expansão do olhar estético, e toda uma visão de mundo muda a partir dele. A arte conta histórias, desperta emoções universais que são percebidas de diversas maneiras individuais, traz a expressão do ser, discute, critica, denuncia e enaltece o que está acontecendo no tempo e espaço, e em tudo isso a compreensão de mundo é afetada e é assim que se constrói a beleza. O belo da arte é tão hipnótico que não deixa o espectador sair de sua dimensão, até fazê-lo querer entrar na obra e viver (n)ela. Mas como viver aquele belo, e como chegar em um estado de contemplação estética pura, quando não nos vemos representados diante do que nos é mostrado?

Quando Danto (2015, p. 99-100) referencia a norma de Mallarmé, “pintar não é a coisa, mas o efeito que ela produz”<sup>7</sup>, podemos identificar essencialmente o modo de operação da arte contemporânea diante do belo: está no modo que a obra chega ao sujeito, e não no objeto em si. Ou seja, ver a beleza oculta que a arte proporciona. É torná-la universal, ao mesmo tempo que a toma como particular, em busca daquilo que lhe toca, seja pela presença ou pela falta de algo – a falta que questiona e compara a nossa relação de presença no mundo e na arte. Assim, Elvira expande a pintura de Leonardo a partir de sua visão de mundo, e transforma o belo estético-formal no conceitual: é belo a inversão de papéis

7 No original: “Peindre non la chose mais l’effet qu’elle produit”.

no cenário divino, ver-se representado nessa disposição e transcender o mundano para o sagrado, quando por si só a obra renascentista contribui para uma perceptiva segregação, de mundos e de gêneros.

Reside na arte contemporânea, usando do exemplo de Matisse, dado por Danto (2015, p. 101), “[...] produzir uma pintura poderosa em vez de uma pintura agradável, ou expressar, por *hypotyposis*, o poder da beleza feminina por intermédio do poder de uma pintura [...]”, ainda mais pensando na arte engajada feminista, e ao transportar isso para a obra de Elvira – que ressignifica e reconstrói a Última Ceia em uma verdadeira demonstração daquilo que lhe atravessa pelo incômodo, pela inquietação do que estava normatizado e passa por uma reestruturação e ampliação de valores e perspectivas –, trata-se de uma intervenção por uma causa, e é em todos esses aspectos que se encontra a beleza dessa obra.

## II. Legitimação da arte feminista

Ponderando a questão reprodutiva da obra, advinda de uma anterior de da Vinci, podemos pensar no juízo de Guy Debord: “as ideias se aperfeiçoam. O sentido das palavras também. O plágio é necessário. O avanço implica-o” (1967, p. 12). Portanto, a originalidade não vem do ser humano, mas da natureza e, principalmente na contemporaneidade – e pensando na era da reprodutibilidade técnica –, manifestações artísticas, sejam elas quais forem, estão absortas de histórias e referências que são retroalimentativas, ou seja, a arte cria e consome em seu próprio eixo. Isto posto, de maneira alguma pode-se considerar uma justificativa de plágio para o veto, visto que a Última Ceia, tanto enquanto cena bíblica ou obra de Da Vinci, tornou-se uma referência de cultura visual e é frequentemente reproduzida sem nenhum efeito negativo. Porém, o que a faz ter o efeito negativo de sua reprodução hoje, quando questionamentos de diversidade estão em constante visibilidade?

Pode-se pensar que instituições de poder visam o uso da imagem diversificada com a finalidade lucrativa e de sua influência no mercado, e que isso nada tem analogia com sua crença real. Quem está no poder, quer permanecer nele. Simultaneamente, é possível analisar que, quando o ideal progressista de diversidade ultrapassa os limites do controle institucional e ameaçam os valores tradicionais e conservadores ocultos dessas figuras, é o momento que elas interditam as ações dos agentes culturais por meio de suas próprias jurisdições, sejam elas financeiras e, conseqüentemente, sociais. “[...] ainda vivemos numa sociedade em que as relações sociais e os valores morais se prestam à comparação.” (Berger, 2022, p. 24), ainda mais no confronto de gênero, quando a imagem da mulher é posta, de maneira substitutiva ou por ocupação, em situações de poder, é causado desconforto, inconsciente ou não, nos valores morais do grupo masculino cis:

[...] um dos paradoxos mais inquietantes que há presidido a relação entre as mulheres e a criação artística na cultura ocidental: a hipervisibilidade da mulher como objeto da representação e sua invisibilidade persistente como sujeito criador (Mayayo, 2003, p. 21, tradução nossa<sup>8</sup>).

Como o próprio Cristo, que descende do Deus-criador católico, Elvira coloca a mulher como sujeita criadora, à sua imagem de criadora artista. Há, então, a representação da mulher como objeto artístico e sujeito da criação pela sujeito feminina artista.

Nesse ínterim, existe a mistificação do passado, uma perspectiva que torna aquilo já conhecido (tradicional) como genial, portanto intocável e imutável. Desse modo, a imagem do passado, de caráter e protagonis-

8 No original: “[...] una de las paradojas más inquietantes que ha presidido la relación entre las mujeres y la creación artística en la cultura occidental: la hipervisibilidad de la mujer como objeto de la representación y su invisibilidad persistente como sujeto creador.”

mo masculino cis, branco e cristão, não deve ser alterada, muito menos ressignificada, e assim “as obras de arte se tornam desnecessariamente distantes” (Berger, 2022, p. 20) do público e das vivências cotidianas e populares, sendo assim, menos democráticas.

Quem se beneficia com essa privação? Afinal, a arte do passado é mistificada por uma minoria privilegiada que não mede esforços para inventar uma história capaz de justificar retroativamente o papel das classes dominantes, quando essa justificativa não faz mais sentido em termos modernos. (Berger, 2022, p. 20)

Do mesmo modo que se beneficia da sua renovação de domínio pela mistificação do passado, essa mesma minoria atesta a qualidade de obra de arte. Pode-se considerar que as manifestações artísticas apenas são consideradas como obras de arte quando são legitimadas como tal, institucionalmente por um indivíduo ou grupo socialmente autorizados a atribuir o estatuto de valor (Sousa, 2008, p. 678-3). Porém quem são esses autorizados e por quem são? Richard Perassi Luiz de Sousa atesta que o fenômeno artístico transcende a esfera individual, por isso é institucional. E quando olhamos para os grupos formados perante a sociedade, formam-se cadeias hierárquicas, que são categorizadas por seu gênero, competência profissional e classe monetária, principalmente. Logo a instituição ocorre “[...] por analogia ou influência recíproca, [...]” (Sousa, 2008, p. 679-4) inerente a esses grupos restritos e autodeclarados e, dessa forma, o mercado da arte é composto pela continuidade histórica e de poder desses artistas, críticos e acadêmicos e, portanto, institucionais (Sousa, 2008, p. 679-4).

[...] as mulheres se vêem sistematicamente excluídas ou marginalizadas nos estamentos profissionais que funcionam mediante sistemas de cooptação (ou seja, sistemas em que são os que já pertencem ao grupo que elegem, ‘cooptam’,

àqueles que podem entram nele). (Mayayo, 2003, p. 13, tradução nossa<sup>9</sup>)

É possível inferir, junto a fala de Patricia Mayayo e o desenvolvimento até agora posto, que a hierarquia profissional e institucional na arte é masculina, cisnormativa, branca e cristã.

A instituição de arte começou por suas academias formadoras, pensando na Europa, e segundo Mayayo (2003, p. 22), “[...] ao longo da história todo um conjunto de fatores institucionais e sociais têm impedido que [...]” (tradução nossa<sup>10</sup>) as mulheres desenvolvam seus talentos artísticos livremente, com justificativas absurdas para tal. Assim, muito do que foi produzido por essas mulheres – pensando no século XVIII e o final do século XIX (quando as mulheres puderam ser consagradas com a possibilidade limitada de adentrar as academias) – eram de categorias menos nobres da pintura acadêmica e, caso fossem pinturas históricas ou que acompanhavam figuras de anatomia humana, eram ignoradas ou subjugadas por aqueles que legitimam a arte. Nos casos mais otimistas, em que as obras eram trazidas a público, e para serem institucionalizadas e legitimadas, as artistas se escondiam sob pseudônimos de caráter neutro e masculino, ou até mesmo perdiam sua autoria para seus mestres ou maridos. Pensando na modernidade, as mulheres ainda sofrem vetos em suas vivências, sejam profissionais ou pessoais.

[...] é como se realmente existisse uma barreira invisível sobre as cabeças femininas em uma pirâmide hierárquica, barreira que não pode se transferir mediante esforços individuais. [...] Não é preciso lembrar que, evidentemente, não há

9 No original: “[...] las mujeres se ven sistemáticamente excluidas o marginadas en los estamentos profesionales que funcionan mediante sistemas de cooptación (es decir, sistemas en los que ya pertenecen al grupo los que eligen, ‘cooptan’, a aquellos que pueden entrar en él).”

10 No original e íntegra: “[...] a lo largo de la historia todo un conjunto de factores institucionales y sociales han impedido que ese talento se desarrolle libremente.”

oposições ao sábio, líder político, [...] e um grande etcétera que deixo para que o complete [...]. (Valcárcel, 1997, p.99, tradução nossa<sup>11</sup>)

Prosseguindo a ideia de legitimação da arte e sua institucionalização, e lembrando que é uma minoria privilegiada que a faz, no século XX as mulheres começam a, timidamente, mostrarem-se e, portanto, legitimar suas produções e autorias, com ou sem a participação da instituição. Existe então um questionamento: adentrar ou não a instituição. É imaginado e desejado fugir do sistema hierárquico ao mesmo tempo em que, para legitimar as manifestações – de luta de gênero, raciais, sexuais, artísticas no geral –, é preciso passar as barreiras das instituições para também disseminá-las e torná-las comuns e democráticas. “Uma vez que foram institucionalmente reconhecidos, suas manifestações também serão reconhecidas como obra de arte, cujo valor cultural e comercial será determinado pelas instâncias competentes, ou seja, pela crítica e pelo mercado” (Sousa, 2008, p. 681-6). Ao vetar a obra de Elvira, a instituição cultural responsável está invalidando não somente a artista, como também sua luta, sua poética artística e outros diversos fatores socioculturais, assim como o direito civil da proponente de livre expressão ao fazer uma releitura de uma obra de domínio público. Contudo, na contemporaneidade, a internet é mais um meio legitimador, revogando a decisão da instituição e validando sua obra. Portanto, quem está a par da legitimação artística na atualidade?

Esse é um questionamento que Marcel Duchamp (1887-1968) provocou, quando o mesmo questionava “[...] a própria noção do que constituía uma obra de arte tal como decretada por acadêmicos e críticos, [...]”. Cabia

11 No original: “[...] es como si realmente existiera una barrera invisible sobre las cabezas femeninas en una pirámide jerárquica, barrera que no puede traspasarse mediante esfuerzos individuales. [...] No es preciso recordar que, por supuesto, no hay oposiciones a sabio, líder político, [...] y un largo etcétera que dejo para que lo complete [...]”.

aos artistas decidir o que era ou não uma obra de arte” (Gompertz, 2013, p. 23). E, diante das diversas expressões artísticas disseminadas desde o século XX, “[...] tornou-se difícil indicar parâmetros formais ou estéticos-expressivos para justificar as obras de arte” (Sousa, 2008, p. 682-7). Assim, não é possível considerar a academia o único meio para legitimar uma obra de arte na contemporaneidade, visto a inserção consciente do artista que reconhece suas produções por diversos meios, sejam eles individuais ou, principalmente, pelas redes sociais e suas comunidades. Quando é notório o crescente empoderamento de grupos socialmente invisibilizados, as instituições de poder recorrem à crítica popular, que cada vez mais ganha força no mundo virtual, para renovar suas esferas de poder e influência.

No caso da obra de Elvira, sua existência ia contra os cânones tradicionais e conservadores das minorias autodeclaradas autorizadas de validação da arte, e feria seus grandes egos historicamente intocáveis, por isso foi vetada. Entretanto, levando o episódio à internet, onde foi discutido, disseminado e contestado diante da determinação da instituição vigente, a obra foi reconhecida e, portanto, legitimada, de outro modo perante a opinião popular e a imprensa, ameaçando assim a influência institucional do Centro Cultural dos Correios, revogando sua decisão, mas não sem transferir a responsabilidade do erro para a própria artista e apaziguando a própria imagem de tolerante com valores de diversidade.

Ainda assim, a indagação do que causou repúdio àqueles que tomaram a decisão inicial de veto continua, indo adiante à justificativa hierárquica. É possível inferir certas hipóteses analisando a construção imagética entre as duas obras, a reprodução e a reproduzida, e as comparando.

Elvira conta que seu referencial da Santa Ceia vem desde sua infância “cato-laica” no sertão pernambucano e, como já dito antes, a obra de da Vinci é mesmo uma referência pictográfica, tanto para o nicho artístico quanto para o público comum, e esses dois muito se fundem na arte contemporânea.

### III - Reconhecimento de elementos formais e conceituais

Pensando a questão formal da cena, os doze apóstolos são articulados de forma rítmica, por grupos de três, em volta da figura central, que é o Cristo. Essa figura, como um centro gravitacional, puxa toda a atenção das personagens e do público que a contempla, mesmo sem nenhum recurso divinatório o envolvendo. E a geometria de Cristo em da Vinci é fundamental para entender a essência da cena, tanto quanto a leitura da escolha representativa de Elvira. Segundo Harris (2022, tradução nossa<sup>12</sup>) “Cristo forma um triângulo equilátero, [...] a janela que emoldura sua cabeça é entendida como uma auréola - aí está o centro de calma”. A janela que retrata em sua totalidade o céu é a expressão divinatória do paraíso, e sua chave está na figura do Cristo, a sua porta de entrada. O que Elvira faz, genialmente, é colocar uma mulher de cor como Cristo. A mulher, que ao mesmo tempo é vista pela cultura do machismo como instável, frívola e desnecessária, é também o retrato da maternidade e fertilidade, do afeto, da figura que deve ser acolhedora, gentil e serena. A mulher como elemento central ali coloca toda essa simbologia na situação de um dos maiores poderes que existe na cultura católica, e remonta – também em questões raciais, além das de gênero – o resgate matriarcal, muito comum fora do ocidente e entre povos originários. As chagas em suas mãos escorrem sangue, que também escorrem das paredes do plano de fundo, uma imagem que poderia ser lida como todo o derramamento de sangue das minorias perseguidas pela instituição católica.

O título também é de suma importância para a construção de entendimento da obra de Elvira. *E às vezes quase parece que não estou usando aquela coroa de espinhos* traz o elemento principal da construção pictórica de Jesus Cristo. A coroa de espinhos é o lembrete da re-

12 No original: Christ forms an equilateral triangle, [...] the window that frames his head reads as a halo - there's that calm center.”

aleza de Cristo, a partir da dor e do sofrimento que ele toma pela humanidade – a imagem de servo salvador e a de rei conquistador. Os espinhos também são lidos como o objeto da maldição pelo pecado de Adão e Eva, sendo eles colocados naquele que salvaria a raça humana da mesma. É claro que essa maldição sempre recai na mulher, como a música da banda inglesa Bastille, *Eve & Paradise Lost*, Eva sempre assumirá o pecado, mesmo ambos tendo comido o fruto proibido<sup>13</sup>. Elvira toma e transforma essa ideia simbólica em seus termos de denúncia: aquela que pecou e trouxe a maldição de dor e sofrimento, que foi punida – com as dores do parto, pelo sangramento contínuo até sua dominação pelo homem, ao qual ansiaria pela eternidade – por tal será, na verdade, a que salvará a si mesma desse infortúnio e toda a humanidade. É ela a soberana, serva salvadora, que carrega a dor, o sofrimento e a violência imposta por aqueles por quem ela mesma se sacrifica – há de se pensar aqui, novamente, no ideal da mulher como acolhedora materna – e que recai sobre suas semelhantes. Assim como Cristo, um mártir reprimido, a figura da mulher é, hoje, uma das personificações da repressão que, no entanto, tenta ressignificar isso, em uma sociedade que se cega às minorias e à violência contra elas.

“E então seres humanos com todas suas falhas e medos e preocupações ao redor daquele centro divino” (Harris, 2022, tradução nossa<sup>14</sup>). Os apóstolos, que ocupam seis assentos de cada lado, compartilham as mesmas reações de incredulidade e espanto frente à declaração de Jesus, mas se diferem de acordo com seu próprio caráter e “[...] papel que desempenha na representação sagrada” (Pedretti et al., 2005, p. 48). Alguns deles também passaram pela transformação racial e de gênero por Elvira e, às analisando, podemos chegar a questionamentos pertinentes para a ressignificação pictórica e a sua repercussão [figura 11]:

13 Refrão da música no original: “I will always take the fall for us / But we both ate the fruit, my love, though we both ate the fruit”

14 No original: “And then human beings with all their faults and fears and worries around that divine center.”



FIGURA 11.

Esquema de comparação. Fonte: Elaborada pela autora (2024).

## 1. João

De expressão serena, compreensiva, inclinado em direção a voz de Pedro e conhecido como o discípulo amado, João era compassivo e tinha especial afeto por Cristo. Em outras ficções, como o livro de Dan Brown, e seu filme homônimo, *O Código da Vinci*, João é visto como, na verdade, Maria Madalena, a discípula mais fiel de Jesus, e até mesmo descrita como sua esposa na ficção. Logo, não é de se estranhar a conversão que Elvira faz. Podemos inferir dessa figura em aproximação a personagem principal, ambas representadas pela artista, um caráter de sororidade feminina ou até mesmo de paixão homossexual.

## 2. Tomé

O apóstolo é conhecido por seu ceticismo, e é bem representado assim por Da Vinci, com a feição incrédula e gesto exagerado de questionamento para Cristo. Na obra de Elvira, no entanto, sua feição é neutra, com características femininas, e mais parece que está protegendo e sondando sua preceptora. De suas mãos, chagas emitem arco-íris que vão em direção à Salvadora e à mesa que acontece a ceia, que pode corresponder à bandeira LGBTQIA+.

## 2. André

Com personalidade de liderança e organização, André era o mais velho entre os apóstolos e irmão de Pedro<sup>15</sup>, e conectava pessoas a Jesus. Na

<sup>15</sup> Na pintura de Leonardo, Pedro segura uma faca em sua mão, o que alguns teóricos sugerem ser uma crítica a igreja católica, já que o apóstolo é o fundador da instituição; outros consideram que seja apenas o presságio de que Pedro irá cortar “[...] a orelha de um servo romano na noite da prisão de Cristo” (Castro, s.d.). Na representação escolhida por Elvira para ser modificada, Pedro é sobreposto por seu

representação original, ele reage com surpresa, seus braços levantados, quase em um sinal de renúncia de culpa pela acusação de Cristo. Em Elvira, no entanto, a representação escolhida por ela torna a reação de André em surpresa e desconforto, e sua soma ao quadro foi um corte sangrento em seu pescoço, e deduz-se um sinal vingativo desse ato – André era irmão daquele que funda a Igreja Católica, a instituição que mais matou mulheres e homossexuais em sua história durante a Inquisição.

### 3. Simão

Estando no limite direito de todas as representações “davincinianas”, Simão era de um grupo político denominado Zelotes, que buscava a independência judaica no império romano; ele é o homem que, em um ato de superação de diferenças pelo bem maior, decide seguir Cristo. Porém, deve-se lembrar que a comunidade judaica também foi muito perseguida pela Igreja Católica durante a Inquisição entre os séculos XIII e XIX. Na representação de Elvira esse homem judeu tem seus olhos em sangue, um corte na região frontal da cabeça e chagas em suas mãos, que servem seu sangue aos copos da mesa que acontece a ceia. Uma leitura possível é o derramamento de sangue judeu pela e para instituição católica - seja dos grupos citados até então, entre mulheres, homossexuais e judeus, é deveras custoso para a Igreja admitir seus crimes e ressarcir as descendências das vítimas.

### 4. Judas Iscariotes

Por fim, o traidor de Cristo, aquele de personalidade ambiciosa, era habilidoso e lidava com as finanças do grupo – um dos sinais de sua

---

irmão e Judas Iscariotes, e é apresentado com o tom de sua pele escurecido, mas além disso não há modificações que justifiquem o questionamento do veto da obra.

soberba, a posse de um saco de 30 denários, que é visto na maioria das representações do tema. Leonardo o pinta como o único encoberto por uma sombra, mesmo em um plano frontal; Elvira, no entanto, tem a seu dispor um Judas excessivamente branco e claro, e assim o deixa. Na ressignificação da artista, Judas Iscariotes é o único que não passa por modificações, sejam de cor, gênero, ou sequer de violência. Ele é aquele que está no topo da cadeia de sobrevivência social: um homem cis, branco, que sai impune apenas por sua aparência, de semblante calmo, prepotente e sem surpresa à confissão de Jesus. Ainda, “Cristo, pode-se ver, está estendendo ambas as mãos à uma taça de vinho e ao pão, [...]” (Zucker, 2022, tradução nossa<sup>16</sup>), na instauração do sacramento eucarístico, mas é possível notar, em ambas representações, que há um prato próximo ao vinho que ele estende-se para pegar, o qual Judas também busca na mesma direção - uma disputa de poderes e valores ocorre ali, daquele que (em uma leitura contemporânea advinda da percepção do quadro de Elvira) tem posse material e posição social superior, e daquela figura líder, que é reconhecida pelos marginalizados e esquecidos.

Há também aqueles apóstolos que passaram por modificações formais, mas que não possuem relações antagônicas e relevantes para os questionamentos aqui apresentados, como Bartolomeu, Tiago (o menor), Pedro e Mateus, que passam por transformações raciais, Filipe, que além da cor tem o gênero remodelado, Judas Tadeu<sup>17</sup> e Tiago (o Maior), que tem os olhos sangrando<sup>18</sup>.

De acordo com Pedretti (2005, p. 50) “[...] Leonardo inspira-se pro-

16 No original: “Christ, you can see, is reaching towards both a glass of wine and towards bread, [...]”.

17 Um apóstolo comunicador, de grande sensibilidade e simplicidade, é irmão de Tiago, o Menor; acredita-se que da Vinci tenha se retratado, já que “as feições do apóstolo são parecidas com um autorretrato feito por ele três anos depois” (Castro, s.d.).

18 Uma leitura poderia ser que o brilho da figura central é tão ofuscante que cega aquele que está muito próximo.

vavelmente em personagens da rua ou em lugares como mercados ou judiarias e sinagogas, frequentadas por semitas. [...] em pessoas da corte e em verdadeiros milaneses daquela época”. Da Vinci faz uso do real, do vulgar e do “estrangeiro” para representar o sagrado. Desse modo, e é o que Elvira faz, por que o sagrado não pode, então, representar o real, ou seja, o nosso reflexo, aquilo que nos é conhecido? A artista torna aquela interpretação, de certo modo falha, de homens do Oriente Médio sendo representados como homens brancos e não somente repara essa imagem racial como também a amplia para as questões de gênero.

Segundo Berger (2022, p. 18) “toda imagem implica um modo de ver”. Assim, uma obra de arte quando reproduzida passa a ter múltiplos significados. Ela se desloca para vários indivíduos e/ou grupos, “empresta seu sentido aos [seus] valores [...]. Ao mesmo tempo, adentra milhões de outras casas e [...] No decorrer desses deslocamentos, seu sentido se altera” (Berger, 2022, p. 30 [acréscimo nosso]). Ao entrar em sua casa “cato-laica”, Elvira pode ter questionado e ressignificado a pintura da Última Ceia à sua maneira, refletindo suas vivências, afetos e memórias para construir sua obra. A pintura de da Vinci emprestou seu sentido aos valores da artista pernambucana para a retroalimentação da obra.

E retomando a ideia que da Vinci simplificou a cena eucarística, separando o mundo real do mundo divino e virtual da pintura, é entendido que assim, de maneira alguma, podemos adentrar esse espaço. Assimila-se que ali é um espaço divino, entre homens reclusos, de poder, e visivelmente com características europeias. Elvira cria uma brecha para que uma pessoa, principalmente a que se identifica como mulher, se veja representada no que consome da imagem, possibilitando também sua própria divinação - subverter o que é considerado vulgar e inferior pejorativamente. É retomar aquilo que foi tirado daquelas que são símbolo da vida, portanto, da criação, em um contexto cisgênero, mas que não se limita à ele.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um estudo atento da obra renascentista de Leonardo da Vinci em comparação à releitura contemporânea da artista brasileira Elvira Lira Freitas – e diante da controvérsia da legitimação de sua obra, que ganhou força em meios virtuais –, foi possível analisar as tramas e permutas da reprodução pictórica e da institucionalização da arte, principalmente feminina, que continua sendo marginalizada. Foram ponderados questionamentos das possíveis causas, pictóricas e conceituais, para uma instituição cultural dita plural e laica ter revogado sua peça, de modo a refletir sobre prejuízos irrefletidos que ainda assolam a sociedade contemporânea.

Em suma, depreende-se que aqueles que estão no poder, querem se manter nele, e no ato da ameaça a sua posição, dispõem da censura para silenciar qualquer que seja a crítica ou a ruptura de um pensamento ou imagem conservadora vigente que os convém, e o uso do discurso plural e democrático é voltado para seu próprio favorecimento. No entanto, na era da reprodutibilidade técnica e da informação instantânea o caso ganha novas cores, e pode ser discutido e analisado democraticamente, não só por intelectuais da área, mas como a população geral interessada em se posicionar. Assim, a internet se torna um novo meio legitimador, que provoca as estruturas de poder e escolha institucional, e proporciona a democratização da arte e das lutas engajadas, como a feminista e a negra, e move as decisões de agentes superiores socialmente.

Ainda, foi possível analisar aspectos formais de ambas as reproduções da Última Ceia e quais partes passaram por modificações que contrastavam com o pensamento e imaginário branco-patriarcal que perpetua a mistificação da arte passada e uma imagem que reflete apenas uma pequena parcela da população, quando a arte deve, de fato, abranger a todos, sem discriminação, democraticamente.

Elvira, ao criar uma releitura de um momento religioso especificamen-

te importante para a comunidade católica, não apenas ressignifica-o à sua vivência, mas cria um reparamento histórico e imagético, cultural, racial e de gênero para aqueles que nunca se viram naquela imagem, mas sempre a presenciaram. Ela aproxima esse momento recluso e divino ao popular e traz uma provocação necessária com *E às vezes quase parece que não estou usando aquela coroa de espinhos*, que passa por camadas sociais e políticas.

E como Florence Welch, da banda inglesa Florence and the Machine, canta, é possível criar novas narrativas para aquilo que foi escrito restritamente. Se aquele considerado na religião católica era bom, belo, acolhia a tudo e a todos, e voltaria na sua forma mais pura para a salvação da alma, por que então não poderia ser uma mulher?

Você diz que o *rock and roll* está morto

Mas isso é porque ele não ressuscitou à sua imagem?

Como se Jesus voltasse, mas em um lindo vestido

E todos os evangélicos estavam tipo, ‘Oh, sim’ [...] (Florence and the Machine, 2022, tradução nossa<sup>19</sup>)

19 No original: “You said that rock and roll is dead / But is that just because it has not been resurrected in your image? / Like if Jesus came back, but in a beautiful dress / And all the evangelicals were like, ‘Oh, yes’ [...]”.

## REFERÊNCIAS

BASTILLE. Eve & Paradise Lost. South London: Best Laid Plans Record, 2024. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/0c3VjNgGU2wOidmg71UsdC?si=7ba9927ded9546b3>. Acesso em: 24 nov. 2024.

BERGER, John. Modos de ver. Tradução de Hugo Mader. São Paulo: Fósforo, 2022.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução da Nova Versão Internacional (NVI). São Paulo: Editora Vida Nova, 2012.

CASTRO, Carol. Os segredos de “A Última Ceia”. Super Interessante, [s.l.], [20–]. Disponível em: <https://super.abril.com.br/especiais/os-segredos-de-a-ultima-ceia>. Acesso em: 26 nov. 2024.

COSTA, Iris. Artista pernambucana desabafa sobre censura a reeleitura da Santa Ceia em exposição: ‘Vetada por ser uma mulher ou gênero não definido no centro’. G1, Pernambuco, 07 ago. 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2024/08/07/artista-pernambucana-desabafa-sobre-censura-a-releitura-da-santa-ceia-em-exposicao-no-rj-vetada-pelo-fato-de-ser-uma-mulher-ou-um-genero-nao-definido-no-centro.ghtml>. Acesso em: 10 nov. 2024.

DANTO, Arthur. O abuso da beleza: a estética e o conceito de arte. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. São Paulo: Coletivo Periferia, 2003. p. 12.

FLORENCE AND THE MACHINE. Choreomania. Londres: Polydor Records, 2022. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/7xdHw4C522RbsxHL9KD9L6?si=f764a97065d54091>.

Acesso em: 28 nov. 2024.

FONDAZIONE Romano Gazzera. **Cristo Contestatore**. S.d. Disponível em: <https://romanogazzera.it/opera/cristo-contestatore/>. Acesso em: 28 nov. 2024.

GOMES, Danilo H. **Características dos Discípulos de Jesus: As 12 Personalidades**. Danilo H. Gomes, [s.l.], [20–]. Disponível em: <https://danilohgomes.com/post/os-12-discipulos-de-jesus-e-suas-interessantes-personalidades/>. Acesso em: 25 nov. 2024.

GOMPERTZ, Will. Fonte, 1917. In: **Isso é arte?** 150 anos de arte - arte moderna do impressionismo até hoje. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 19-28.

HARRIS, Beth; ZUCKER, Steven. **Leonardo and the Last Supper (renewed!)**. YouTube, 31 mai. 2022. 6min40s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XCg7o4onjxs>. Acesso em: 09 out. 2024.

INSTITUTO PIPA. **Elvira Freitas Lira**. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/elvira-freitas-lira/>. Acesso em: 11 out. 2024.

LIRA, Elvira Freitas. Há mais o menos um mês eu tive a notícia de que meu quadro “E às vezes quase parece que não estou usando aquela coroa de espinhos”, (mais uma das milhares de representações existentes do quadro a última ceia, de Leonardo da Vinci) foi excluído, ou proibido de participar, da exposição na qual ele faria parte, com a justificativa de “preservar a imagem da instituição”. [...]. [s.l.], 27 jul. 2024. Instagram: @elvirafreitaslira. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C98bqpouw5h/?igsh=MTZ0b2l4eTQwNm1qdg==>. Acesso em: 11 out. 2024.

MAYAYO, Patricia. **Historias de mujeres, historias del arte**. 1. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

**O GLOBO.** O Globo, Rio de Janeiro, 07 ago. 2024. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/noticia/2024/08/07/qual-o-problema-que-tem-na-minha-versao-questiona-artista-que-teve-obra-inspirada-na-santa-ceia-vetada-no-centro-cultural-correios.ghtml>. Acesso em: 10 nov. 2024.

PEDRETTI, Carlo; et. al. A pintura. In: **Atlas ilustrado de Leonardo da Vinci: Arte e ciência.** Tradução de Cristina García Ríos. Portugal: Girassol Edições, 2005. p. 40-58.

PEQUENO, Marconi. O belo, o sublime e a formação do juízo estético em Kant. **Cartema**, Paraíba, n. 4, 2015.

PIEPER, Josef. A filosofia e o mundo do trabalho. In: **Que é filosofar?** Tradução de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. São Paulo: Edições Loyola, 2007. p. 7-21.

SESC São Paulo. **Acervo em foco: Nelson Leirner.** 2020. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/editorial/acervo-em-foco-nelson-leirner/>. Acesso em: 28 nov. 2024.

SOUSA, Richard Perassi Luiz de. **A institucionalização do fenômeno artístico.** Anpap, Florianópolis, 2008.

VALCÁRCEL, Amelia. **La política de las mujeres.** Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.

WikiArt: Enciclopédia de Artes Visuais. **Institution of the Eucharist.** S.d. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/fra-angelico/institution-of-the-eucharist-1442>. Acesso em: 28 nov. 2024.

WIKIPÉDIA. **A Última Ceia (Ghirlandaio).** 2010. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/A\\_%C3%9Altima\\_Ceia\\_%28Ghirlandaio%29#/media/Ficheiro:Domenico\\_ghirlandaio\\_cenacolo\\_di\\_ognissanti\\_01.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_%C3%9Altima_Ceia_%28Ghirlandaio%29#/media/Ficheiro:Domenico_ghirlandaio_cenacolo_di_ognissanti_01.jpg). Acesso em: 28 nov. 2024

WIKIPÉDIA. **Last Supper**. 2014. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Last\\_Supper\\_%28Castagno%29#/media/File:Andrea\\_del\\_Castagno\\_001.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Last_Supper_%28Castagno%29#/media/File:Andrea_del_Castagno_001.jpg). Acesso em: Acesso em: 28 nov. 2024.

WIKIPÉDIA. **Última Ceia**. 2024. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/A\\_%C3%9Altima\\_Ceia\\_%28Leonardo\\_da\\_Vinci%29#/media/Ficheiro:Leonardo\\_da\\_Vinci\\_\(1452-1519\)\\_-\\_The\\_Last\\_Supper\\_\(1495-1498\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_%C3%9Altima_Ceia_%28Leonardo_da_Vinci%29#/media/Ficheiro:Leonardo_da_Vinci_(1452-1519)_-_The_Last_Supper_(1495-1498).jpg). Acesso em: 28 nov. 2024.

Data de submissão: 08/01/2025

Data de aceite: 06/05/2025

Data de publicação: 06/06/2025