

# PROCURO-ME



**GAMA 10**

Revista GAMA, Estudos Artísticos  
julho–dezembro 2017 | semestral  
issn 2182-8539 | e-issn 2182-8725

CIEBA–FBAUL



Revista **GAMA**, Estudos Artísticos  
Volume 5, número 10, julho–dezembro 2017  
ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725

Revista internacional com comissão científica  
e revisão por pares (sistema *double blind review*)

Faculdade de Belas-Artes da Universidade  
de Lisboa & Centro de Investigação  
e de Estudos em Belas-Artes

Revista **CROMA**, Estudos Artísticos  
Volume 5, número 10, julho–dezembro 2017,  
ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725  
Ver arquivo em > [gama.fba.ul.pt](http://gama.fba.ul.pt)

Revista internacional com comissão científica  
e revisão por pares (sistema *double blind review*)

Faculdade de Belas-Artes da Universidade  
de Lisboa & Centro de Investigação  
e de Estudos em Belas-Artes

#### Revista indexada nas seguintes plataformas científicas:

- Academic Onefile >  
<http://latinoamerica.cengage.com/rs/academic-onefile>
- CiteFactor, Directory Indexing of International  
Research Journals > <http://www.citefactor.org>
- DOAJ / Directory of Open Access Journals  
> <http://www.doaj.org>
- EBSCO host (catálogo) >  
<http://www.ebscohost.com>
- GALE Cengage Learning — Informe Académico  
> <http://solutions.cengage.com/Gale/Database-Title-Lists/?cid=14W-RF0329&iba=14W-RF0329-8>
- Latindex (catálogo) >  
<http://www.latindex.unam.mx>
- MIAR (Matriz de información para la evaluación  
de revistas) > <http://miar.ub.edu>
- Open Academic Journals Index  
> <http://www.oaji.net>
- ROAD Directory of Open Access Scholarly  
Resources > <http://road.issn.org/en>
- SIS, Scientific Indexing Services >  
<http://sindexs.org/>
- SHERPA / RoMEO > <http://www.sherpa.ac.uk>

#### Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos biblio-hemerográficos:

- CNEN / Centro de Informações Nucleares,  
Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!»  
> <http://portalnuclear.cnen.gov.br>

**Periodicidade:** semestral

**Revisão de submissões:** arbitragem duplamente  
cega por Pares Académicos

**Direção:** João Paulo Queiroz

**Divulgação:** Isabel Nunes

**Logística:** Lurdes Santos, Conceição Reis, Rosa Loures

**Gestão financeira:** Isabel Vieira, Carla Soeiro

**Propriedade e serviços administrativos:**

Faculdade de Belas-Artes da Universidade  
de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos  
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional  
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal  
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689

**Crédito da capa:** Sobre obra de Lenora de Barros,  
*Procura-me*, 2001. Cortesia da autora.

**Projeto gráfico:** Tomás Gouveia

**Paginação:** Lúcia Buisel

**Impressão e acabamento:** Pentaedro

**Tiragem:** 250 exemplares

**Depósito legal:** 355912/13

**PVP:** 10€

**ISSN (suporte papel):** 2182-8539

**ISSN (suporte eletrónico):** 2182-8725

**ISBN:** 978-989-8771-65-0



#### Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

##### Revista Gama

Faculdade de Belas-Artes da Universidade  
de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos  
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional  
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal  
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689

**Mail:** [congressocso@fba.ul.pt](mailto:congressocso@fba.ul.pt)

## **Conselho Editorial / Pares Académicos**

### **Pares académicos internos:**

ARTUR RAMOS  
(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes)

ILÍDIO SALTEIRO  
(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes)

JOÃO CASTRO SILVA  
(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes)

JOÃO PAULO QUEIROZ  
(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes)

LUÍS JORGE GONÇALVES  
(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes)

MARGARIDA P. PRIETO  
(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Centro de Investigação e de Estudos  
em Belas-Artes)

### **Pares académicos externos:**

ALMERINDA LOPES  
(Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo,  
Centro de Artes, Vitória)

ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA  
(Espanha, Facultad de Bellas Artes  
de Pontevedra, Universidad de Vigo)

ÁLVARO BARBOSA  
(China, Macau, Universidade de São  
José (USJ), Faculdade de Indústrias Criativas)

ANGELA GRANDO  
(Brasil, Universidade Federal do Espírito  
Santo, Vitória, ES)

ANTÓNIO DELGADO  
(Portugal, Instituto Politécnico de Leiria,  
Escola Superior de Artes e Design)

APARECIDO JOSÉ CIRILO  
(Brasil, Universidade Federal do Espírito  
Santo, Vitória, ES)

CARLOS TEJO  
(Espanha, Universidad de Vigo,  
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra)

CLEOMAR ROCHA  
(Brasil, Universidade Federal de Goiás,  
Faculdade de Artes Visuais)

FRANCISCO PAIVA  
(Portugal, Universidade Beira Interior,  
Faculdade de Artes e Letras)

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA  
(Brasil, Universidade Federal do Rio Grande  
do Sul, Instituto das Artes)

HEITOR ALVELOS  
(Portugal, Universidade do Porto,  
Faculdade de Belas Artes)

JOAQUIM PAULO SERRA  
(Portugal, Universidade Beira Interior,  
Faculdade de Artes e Letras)

JOAQUÍN ESCUDER  
(Espanha, Universidad de Zaragoza)

JOSEP MONTOYA HORTELANO  
(Espanha, Universitat de Barcelona,  
Facultat de Belles Arts)

JOSU REKALDE IZAGUIRRE  
(Espanha, Universidad del Pais Vasco,  
Facultad de Bellas Artes)

JUAN CARLOS MEANA  
(Espanha, Universidad de Vigo,  
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra)

LUÍSA SANTOS  
(Portugal, curadora independente)

MARCOS RIZOLLI  
(Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo)

MARIA DO CARMO FREITAS VENEROSO  
(Brasil, Universidade Federal de Minas Gerais  
(UFMG), Escola de Belas Artes)

MARILICE CORONA  
(Brasil, Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes)

MARISTELA SALVATORI  
(Brasil, Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Artes)

MÒNICA FEBRER MARTÍN  
(Espanha, artista independente)

NEIDE MARCONDES  
(Brasil, Universidade Estadual Paulista,  
UNESP)

NUNO SACRAMENTO  
(Reino Unido, Scottish Sculpture  
Workshop, SSW)

ORLANDO FRANCO MANESCHY  
(Brasil, Universidade Federal do Pará,  
Instituto de Ciências da Arte)

PAULA ALMOZARA  
(Brasil, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica  
de Campinas, Faculdade de Artes Visuais)

RENATA FELINTO  
(Brasil, Ceará, Universidade Regional do Cariri,  
Departamento de Artes Visuais)

<b>Índice</b>	<b>Index</b>	
<b>1. Editorial</b>	<b>1. Editorial</b>	11-15
<b>O problema da novidade nos discursos sobre arte</b> JOÃO PAULO QUEIROZ	<i>The novelty issue in art speech</i> JOÃO PAULO QUEIROZ	12-15
<b>2. Dossier editorial</b>	<b>2. Editor's section</b>	17-37
<b>As pedras não respondem contra mim: a paisagem como matéria na obra de João Cutileiro</b> APARECIDO JOSÉ CIRILLO	<i>Stones don't answer against me: the landscape as matter in the João Cutileiro's artwork</i> APARECIDO JOSÉ CIRILLO	18-29
<b>O Camões de Francisco de Assis Rodrigues</b> JOÃO CASTRO SILVA	<i>The Camões of Francisco de Assis Rodrigues</i> JOÃO CASTRO SILVA	30-37
<b>3. Artigos originais</b>	<b>3. Original articles</b>	39-159
<b>Lenora de Barros: uma produtora de linguagem transpondo fronteiras</b> OMAR KHOURI	<i>Leonora de Barros: a language maker between borders</i> OMAR KHOURI	40-50
<b>Regina Chulam (1950–), além da estética, uma condição da imagem</b> ANGELA GRANDO	<i>Regina Chulam (1950–): beyond the aesthetic, the condition of the image</i> ANGELA GRANDO	51-62
<b>As artes do corpo em Nervo de Prata</b> RAFAEL TOGO KUMOTO & LUCIANA MARTHA SILVEIRA	<i>Body-centered arts on Nervo de Prata, a short film by Tunga and Arthur Omar</i> RAFAEL TOGO KUMOTO & LUCIANA MARTHA SILVEIRA	63-72
<b>José Aurélio, o Monumento ao Trabalho de 1993 ou a obra como alegoria da história da cidade de Almada</b> SÉRGIO VICENTE PEREIRA DA SILVA	<i>José Aurélio's Monumento ao Trabalho (Monument to Labour), 1993, or the work as allegory of Almada's history</i> SÉRGIO VICENTE PEREIRA DA SILVA	73-82

<b>O corpo e a política na poética filmica de Fernando Belens</b> MARISE BERTA DE SOUZA	<i>Body and politics in the films of Fernando Belens</i> MARISE BERTA DE SOUZA	83-91
<b>Interlocuções, confluências e expansões na obra de Guto Lacaz</b> ARIANE DANIELA COLE	<i>Interlocutions, confluences and expansions in the work of Guto Lacaz</i> ARIANE DANIELA COLE	92-101
<b>Cássio Vasconcellos: um olhar em plongé</b> SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES	<i>Cássio Vasconcellos: a look in plongée</i> SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES	102-111
<b>3Nós3: arte como crítica política no cotidiano urbano</b> DANIELA MENDES CIDADE	<i>3Nós3: art as political criticism in everyday urban life</i> DANIELA MENDES CIDADE	112-119
<b>O teatro da alma nos retratos de Miquel Quílez Bach</b> HUGO FERRÃO	<i>The portraits of Miquel Quílez Bach</i> HUGO FERRÃO	120-129
<b>Pintura Habitada, Fotoperformance em Helena de Almeida</b> LUCIANO VINHOSA	<i>Pintura Habitada, Fotoperformance em Helena de Almeida</i> LUCIANO VINHOSA	130-139
<b>Diálogos sobre a obra do artista brasileiro Hélio Oiticica no Instituto Inhotim</b> NORBERTO STORI & MARIA LÚCIA WOCHALER PELAES	<i>Dialogues on the work of Brazilian artist Hélio Oiticica at Instituto Inhotim</i> NORBERTO STORI & MARIA LÚCIA WOCHALER PELAES	140-147
<b>Contando histórias: a xilogravura de Zoravia Bettiol</b> PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES	<i>Telling the stories: the woodcut of Zoravia Bettiol</i> PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES	148-159

<b>4. Gama, instruções aos autores</b>	<b>4. Gama, instructions to authors</b>	161-188
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	162-163
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	164-166
Meta-artigo, manual de estilo	<i>Style guide</i>	167-172
Chamada de trabalhos: IX Congresso CSO'2018 em Lisboa	<i>Call for papers: IX CSO'2018 in Lisbon</i>	173-175
Gama, um local de criadores	<i>Gama, a place of creators</i>	177-186
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	178-186
Sobre a <i>Gama</i>	<i>About Gama</i>	187
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	188



# 1. Editorial

*Editorial*

# O problema da novidade nos discursos sobre arte

*The novelty issue in art speech*

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ\*

Enviado a 18 de março de 2017 e aprovado a 20 de março de 2017.

\*Portugal, par académico interno e editor da *Revista Gama*.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: j.queiroz@belasartes.ulisboa.pt

**Resumo:** Também na arte o poder está hoje associado ao mundo financeiro: o dinheiro manda, tem a sua agenda, os seus circuitos, as suas zonas de investimento artístico. Este processo dita a exclusão dos seus primeiros agentes, os artistas, ou coage-os a uma adesão à hegemonia. O projeto GAMA é um projeto de resistência que contrapõe, de modo consistente, discursos novos, que colocam em contacto novos intervenientes, novas agências, novas afinidades. É um campo de consolidação cultural que reúne os 15 autores aqui apresentados.

**Palavras chave:** Arte / Revolução / Implacação / Revista Gama.

**Abstract:** *Power is today associated with finance, also in the art realm. Money has its' agenda, its circuits. This process dictates the exclusion of arts' first actors, the artists, or coerces them to follow the hegemony. The project GAMA is a project of resistance that balances, consistently, new speeches, who put in touch new actors, new agencies, new affinities. It is a field of cultural consolidation that brings together the 15 authors presented here.*

**Keywords:** *Art / Revolution / Implication / Revista Gama.*

## 1. Dinheiro, circuitos e coagulação

A construção de um tecido relacional poderá ser espontânea se estivermos ao nível coloquial. Ao nível dos agentes artísticos as interferências e os muros replicam os dispositivos hegemónicos de poder, hoje associados ao mundo financeiro: o dinheiro

manda, tem a sua agenda, os seus circuitos preferenciais, as suas zonas de coagulação na forma de investimento artístico. Este processo dita normalmente a exclusão dos seus primeiros agentes, os artistas, ou coage-os a uma adesão à hegemonia.

## **2. Política e públicos**

A agência artística é criadora de políticas, e pode ser geradora de novos públicos. Aqui se encontra uma justificação para novas formas de intervenção no campo do reconhecimento artístico, agindo formativamente, conforme se vem tornando mais presente e necessário (Rizzi, Piras & Marangolo, 2010), através de praticas artísticas abrangentes junto de todas os actores da esfera artística (Tourinho, 2003). O contexto é reconhecido como de viragem educativa (O'Neil & Wilson, 2009), quando se observa uma tendência de convergência de agências na direção inclusiva, colaborativa, participativa, por parte de instituições, escolas, museus, plataformas de disseminação e de produção, artistas e educadores (Frade, 1994).

O projeto GAMA, e com ele, o projeto do Congresso CSO (Criadores Sobre Outras Obras), é um projeto que reivindica uma resistência para contrapor, de modo consistente, discursos novos, colocando em contacto novos intervenientes, gerando novas agências, favorecendo afinidades.

## **3. Um projeto em edição**

Este é um trajeto de consolidação cultural que navega contra o vento, com uma técnica que não surpreende os navegadores mais experientes, os autores aqui reunidos.

A secção editorial deste número 10 da revista Gama reúne dois artigos de pares académicos da Revista. José Cirillo (Espírito Santo, Brasil) no artigo “As pedras não respondem contra mim: a paisagem como matéria na obra de João Cutileiro” apresenta uma reflexão sobre algumas das obras mais significativas do escultor português João Cutileiro (n. 1937), nomeadamente a escultura pública de 1973 “A El rei D. Sebastião” em Lagos, ou uma peça de escultura pública que confunde os géneros, “Lagos e o Mar”, de 1980.

João Castro Silva (Portugal) no artigo “O Camões de Francisco de Assis Rodrigues” aborda o gesso original da escultura “Camões” (de 1856). Assis Rodrigues, então professor e director da Academia de Belas Artes de Lisboa, autor de um “Methodo de Proporções,” é um artista cujo método alia a erudição e o conhecimento à competência plástica, e que é imprescindível conhecer.

A secção de artigos originais a concurso reúne um conjunto de 13 artigos. Omar Khouri (São Paulo, Brasil) no artigo “Lenora de Barros: uma Produtora de Linguagem Transpondo Fronteiras” dá-nos a conhecer a obra discreta desta autora, Lenora de Barros, da geração de poetas experimentais brasileiros dos anos 70. São temas da sua obra um feminismo discreto presente nas suas fotografias e na

auto-representação como tema de exploração.

O artigo "Regina Chulam (1950-), além da estética, uma condição da imagem" de Angela Grandó, de Espírito Santo, Brasil, aborda a obra de uma artista brasileira conhecida em Portugal por aí se ter formado, na então ESBAL, e aprendendo desenho com Frederico George (1990). São obras de transição identitária e de grande competência gráfica.

Rafael Kumoto & Luciana Martha Silveira (Paraná, Brasil) no artigo "As artes do corpo em Nervo de Prata" resgatam o documentário curta-metragem "Nervo de Prata" (de 1987), sobre obras do artista plástico brasileiro Tunga (1952-2016) realizado em parceria com Arthur Omar sendo ocasião para se revisitar as produções vídeo como outro filme, *Ão*, de uma instalação de 1981, entre outros.

O artigo "José Aurélio, o Monumento ao Trabalho de 1993 ou a obra como alegoria da história da cidade de Almada" de Sérgio Vicente (Portugal) aborda a primeira obra de dimensão pública do escultor José Aurélio (n. 1938) o "Monumento ao Trabalho," de 1993, refletindo sobre a orientação das manifestações de arte pública.

Marise Berta de Souza no artigo "(Bahia, Brasil) O corpo e a política na poética fílmica de Fernando Belens" apresenta uma reflexão sobre a poética fílmica de Fernando Belens: o corpo e a política. Apresenta-se uma leitura de alguns elementos presentes nas suas curta-metragens além de "Pau-Brasil" (2009/2014), longa-metragem.

No texto "Interloquções, confluências e expansões na obra de Guto Lacaz," Ariane Cole (São Paulo, Brasil), percorre algumas obras de pendor lúdico-crítico, como o "Auditório para Questões Delicadas," de 1989, instalado na água do Parque do Ibirapuera.

Sandra Maria Lúcia Pereira Gonçalves (Rio Grande do Sul, Brasil) no artigo "Cássio Vasconcellos: um olhar em plongé" apresenta a série fotográfica *Aéreas* (2010), 50 imagens de paisagens vistas do ar, que nos devolvem um mundo contraído pela utensilagem humana.

O artigo "3Nós3: arte como crítica política no quotidiano urbano" de Daniela Cidade (Rio Grande do Sul, Brasil) reenquadra a intervenção artística "Ensacamento" (1979) realizada pelo grupo brasileiro "3Nós3" formado pelos artistas Mario Ramiro (n. 1957), Hudinilson Jr. (1957-2013) e Rafael França (1957-1991), ainda estudantes, que ensacam cabeças de monumentos para aludirem à tortura da ditadura militar, onde o encapuzar de presos políticos para sufocá-los era uma das práticas.

Hugo Ferrão (Portugal) no artigo "O teatro da alma nos retratos de Miquel Quílez Bach" debruça-se sobre algumas obras deste pintor catalão, Quílez Bach, que analisa atentamente as alegorias do gosto e os rigores do desenho de figura, informado pela história.

Em "Pintura Habitada, Foto-performance em Helena de Almeida," Luciano Vinhosa (Rio de Janeiro, Brasil) apresenta um olhar brasileiro sobre a artista portuguesa Helena Almeida, especialmente pelas suas foto-performances materializadas

nas séries fotográficas a preto e branco, coreografias sobre o problema do corpo, seja da pintura, seja da mulher: quem me pensa? Quem me faz?

Norberto Stori & Maria Lúcia Pelaes (São Paulo, Brasil) no artigo “Diálogos sobre a obra do artista brasileiro Hélio Oiticica no Instituto Inhotim” debatem a obra “Invenção da Cor – Penetrável – Magic Square #5 – De Luxe” de Hélio Oiticica (1937-1980). Os relevos espaciais, bólides, capas, estandartes, tendas e penetráveis propostos por Oiticica continuam a confirmar a sua atualidade e a poderosa inovação artística deste autor de dimensão mundial.

De Rio Grande do Sul, Brasil, Paulo Gomes, no artigo “Contando histórias: a xilogravura de Zoravia Bettiol” aborda as xilogravuras de “A Salamanca do Jaráu” (1959, ilustrações para a obra homônima de João Simões Lopes Neto, 1865-1916), e também outras séries como “namorados” (1965), Gênesis (1966), Circo (1967), Romeu e Julieta (1970), Deuses olímpicos (1976), Kafka (1977), entre outras séries onde se observam as explorações expressivas que aproximam as suas figurações de uma nova objetividade sombria e pujante.

#### 4. Robustecer os discursos

Constrói-se reconhecimento, devolve-se olhares atentos a artistas que sofriam desatenção, promove-se a maior proximidade cognitiva, partindo de uma emancipação dos artistas e dos públicos (Rancière, 2010).

O projeto é simples: é preciso dar a conhecer quem está por conhecer, é preciso fazer funcionar os circuitos relacionais excêntricos (Bourriaud, 2009; Ardenne, 2006) e antepor à colaboração um conhecimento mútuo que robustece os discursos, e origina novidade nos discursos sobre arte.

#### Referências

- Ardenne, Paul. (2006). Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia: Cendeac. ISBN: 84-96299-40-6.
- Bourriaud, Nicolas (2009) *Estética Relacional*. São Paulo. Martins Fontes. ISBN 978-85-99102-97-8
- Frade, Isabela Nascimento (1994). *O barato da arte na praça: o artesanato na feira hippie de Ipanema*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, USP.
- George, Frederico. (1990) *Regina Chulam: Master Lines*. Lisboa: Galeria Quadrum.
- O'Neill, Paul & Wilson, Mick (2009) *Curating and the Educational Turn*. Amsterdam: de Appel Arts Center. ISBN: 9780949004185.
- Rancière, Jacques (2010) *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro. ISBN: 978-989-8327-06-2
- Rizzi, C., Piras, F., & Marangolo, P. (2010). Top-down projections to the primary visual areas necessary for object recognition: A case study. *Vision research*, 50(11), 1074-1085.
- Tourinho, Irene (2003). Transformações no ensino da Arte: algumas questões para uma reflexão conjunta. In Barbosa, Ana Mae. *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. 2ª Ed. São Paulo: Cortez. ISBN: 9788535910452



## **2. Dossier editorial**

*Editor's section*

# As pedras não respondem contra mim: a paisagem como matéria na obra de João Cutileiro

*Stones don't answer against me: the landscape  
as matter in the João Cutileiro's artwork*

APARECIDO JOSÉ CIRILLO\*

Artigo completo submetido a 29 de novembro de 2016 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

\*Brasil, artista visual e professor universitário. Membro do Conselho Editorial. Licenciado em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Mestre em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Doutor em Comunicação e Semiótica pela Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes, Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA). Av. Fernando Ferrari, 514. Goiabeiras, Vitória. ES, 29075-910, Brasil. E-mail: josecirillo@hotmail.com

**Resumo:** Analisa-se a obra de João Cutileiro em Lagos, Portugal, em sua inserção que toma a paisagem como matéria. Investiga os materiais constitutivos da obra e sua inserção na paisagem, para construir a hipótese de que, mais que inserida na paisagem, esta obra se constitui como paisagem. As bases teórico-metodológicas sobre paisagem, cidade e ambiente habitado centram-se em Javier Maderuelo, Kevin Lynch e Yi-Fu Tuan. Resulta na análise deste artista no cenário da escultura portuguesa, evidenciando uma ampliação no conceito de arte pública e paisagem.

**Palavras chave:** Paisagem / Arte Contemporânea / Arte Pública / João Cutileiro.

**Abstract:** *The article analyzes the work of the sculptor João Cutileiro in Lagos, Portugal, in its relationship of landscape as matter. It investigates the constituent materials of the work and its integration into the landscape, to draw the hypothesis that his work, rather than placed in the landscape, the work is landscape. Theoretical and methodological bases are Javier Maderuelo, Kevin Lynch and Yi-Fu Tuan. The analysis of this artist shows its place in the Portuguese art scene and also shows an expansion on the concept of public art and contemporary landscape.*

**Keywords:** *Landscape/Contemporary art / Public art / João Cutileiro.*

## Introdução

Inserida no contexto de um estudo investigativo de pós-doutoramento, com apoio da CAPES e FAPES, este artigo centra-se na análise de uma obra em Lagos, do escultor português João Cutileiro, realizada entre 1980 e 2009. A cidade de Lagos, no Algarve, Portugal é protagonista no processo dos chamados Descobrimientos Portugueses. Essa importância está impressa por meio de monumentos que marcam esse traço da cultura portuguesa. Ao longo da Ribeira do Besafrim, diversos monumentos rememoram esse papel ativo da cidade, principalmente ao longo do reinado do Infante D. Henrique. Mas, é no utópico Rei D. Sebastião, em seus desdobramentos como herói homenageado, que está o foco da reflexão neste artigo. Aclamado rei aos três anos, nomeado monarca aos quatorze anos, esse infante tinha formação religiosa monástica e uma paixão por aventuras e pelo mundo no mar, que resultou na quixotesca tentativa de conquistar Alcácer-Quibir. A saga memorial desse rei nos interessa pela particularidade de como o artista João Cutileiro, tratou tanto a figura do monarca, quanto de sua batalha final e fatal, o que resultou em duas das obras do artista na cidade: A homenagem ao Rei D. Sebastião (1973) e o Tríptico de Alcácer-Quibir (1980).

A obra de 1980 é o objeto deste artigo. Colocada nos jardins em frente à janela manuelina da qual, possivelmente, D. Sebastião assistiu à última missa antes de sua partida na batalha final (Lagos, 2016), o conjunto dessa obra de Cutileiro (Figuras 1, 2, 3 e 4) foi edificada entre 1980 (Tríptico Alusivo à Batalha de Alcácer-Quibir) e 2009 (Lagos e o Mar).

A obra é feita em tempos diferentes e com tipos e cores de pedra diferentes, tendência marcante no projeto poético de Cutileiro, que parece revelar uma intencionalidade de evidenciar um desgaste do tempo e da memória do próprio material na obra. Esse memorial revela uma particularidade: os materiais não apenas falam da memória e da cultura da região (temas do monumento), mas trazem a cidade para a superfície da obra. Essa peculiaridade é um traço da excepcionalidade e inventividade de Cutileiro, rememorando o seu protagonismo na arte daquele país.

### 1. João Cutileiro: um escultor revolucionário em Portugal

João Cutileiro (Lisboa, 1937) teve contato cedo com o mundo das artes, iniciando-se em 1946 no ateliê de António Pedro. Em 1951, frequentou o ateliê de Barradas, e depois o de António Duarte, tendo contato com a escultura em dimensões públicas. Ainda no início dos anos de 1950, estudou com Leopoldo de Almeida. Essa experiência durou dois anos e revelou uma tendência do



**Figura 1** · João Cutileiro. *Alcácer Quibir* (1980) e Lagos e o Mar (2009). Lagos, Portugal. Fonte: própria.

**Figura 2** · João Cutileiro. *Alcácer Quibir* (1980) e Lagos e o Mar (2009). Lagos, Portugal. Fonte: própria.



**Figura 3** · João Cutileiro. *Alcácer Quibir* (1980) e Lagos e o Mar (2009). Lagos, Portugal. Fonte: própria.

**Figura 4** · João Cutileiro. *Alcácer Quibir* (1980) e Lagos e o Mar (2009). Lagos, Portugal. Fonte: própria.

artista: buscar materiais fora da tradição escultórica portuguesa. Essa posição o levou a sérias inquietações que o fizeram deixar Portugal e viver na Inglaterra (1954-59). Já em 1964, Cutileiro começa a desenvolver um estilo próprio, com suas primeiras obras articuladas, pedras com encaixes. Em 1966, insere a máquina no corte da pedra, o que vai e tornar-se outra característica marcante, uma assinatura de sua obra: o equipamento passa a ser uma espécie de extensão, ou uma prótese, do seu corpo.

Regressando a Portugal em 1970, vai viver em Lagos, no Algarve, de onde ganha projeção nacional pela repercussão, positiva e negativa, da sua obra em homenagem à D. Sebastião. Nessa obra, Cutileiro rompe com os cânones da tradição escultórica nacional. A obra parece ser mais que um monumento, ele imprime-lhe um certo caráter psicológico, revelando a fragilidade de Reimenino. Representa o monarca como uma de espécie títere (Figura 5), resultado da sua técnica de escultura articulada, fazendo uma possível crítica aos processos manipulatórios aos quais o regente parecia estar exposto. Isto imprime à obra outra materialidade, outra formatividade e outro significado, inovadores na escultura pública em Portugal. A obra não é uma mimese do Rei. Ela articula uma expressividade ímpar na arte portuguesa que valeu a Cutileiro elogios e críticas severas, mas que o edificaram como escultor público.

Alguns anos depois, ainda residente em Lagos, recebeu a tarefa de continuar sua saga em homenagem ao Rei Menino e à cidade. Em 1980, Cutileiro inicia um novo objeto: um tríptico em placas pedra sobre histórica batalha na qual desapareceu Dom Sebastião. A Batalha de Alcácer-Quibir (Figura 6) é reconstruída nos contrastes das cores naturais das pedras, tendência que correm nas veias de Cutileiro. Retrata-se a jornada da batalha à morte, o vazio e a esperança; na obra, as figuras do cavalo e da árvore parecem esperar alguém, um rei que pode voltar. O artista parece buscar o que se coloca para além da forma e dos materiais que utiliza. Toma um tempo em suspensão sobre o qual o sebastianismo se construiu.

A sua saga nesta obra não se encerra em 1980, quase duas décadas depois, é chamado para ampliar o monumento, com a inserção de outro painel: "Lagos e o Mar" (2009). É esse conjunto escultórico que nos interessa, pois transforma obra em paisagem, retira-se o campo do monumento e insere-se o da arte pública; como paisagem afetiva.

## 2. Arte pública como paisagem afetiva

*Paisagem* é um termo ao mesmo tempo simples e complexo. Simples, porque temos a noção do que seja; mas complexo quando tentamos demarca-lo,



**Figura 5** · João Cutileiro. *A El Rei Dom Sebastião* (1973). Lagos, Portugal. Fonte: própria.

**Figura 6** · João Cutileiro. *Tríptico da Batalha de Alcácer-Quibir* (1980). Vista parcial do Monumento – Lagos, Portugal. Fonte: própria.

cerca-lo a partir de algum recorte teórico. Aqui tomamos como referência noções básicas do aspecto cultural do termo paisagem. Para Milton Santos, paisagem é “tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança;” ou seja, é aquilo que está dentro dos limites do olhar (Santos, 1988:61). Peixoto (2004:37), considera que a presença da paisagem se faz sentir quando se interrompem as narrações, ela não deve ser contada, narrada, mas apresentada, pois se a narrativa “faz correr o tempo, a paisagem o suspende”. Para Yanci Maria, paisagem é determinada numa relação entre natureza, sociedade e suas culturas (Maria, 2011).

Porém, tomamos de Maderuelo (2001) a ideia de que o limite da percepção territorial se dá pela intencionalidade do que se vê, o ambiente como paisagem não é contado, nem narrado, é visto. Assim, paisagem compreende aquilo que se vê e não o que está diante dos olhos, apontando para o adestramento da visão – variável de uma sociedade para outra. Portanto, para ele a percepção de paisagem não é inerente ao homem, mas um conceito culturalmente adquirido. Assim, Maderuelo, a considera como atributo da cultura, tendo contornos diferentes em sociedades diferentes.

Colocado isto, podemos pensar que, se visão é uma capacidade biológica, o olhar é cultural. Concluímos que não existe paisagem sem interpretação, pois vemos somente o que somos capazes de reconhecer. Portanto, paisagem é tratada aqui como o que se vê depois de olhar. E o que se vê está determinado pela cultura. Deste modo, partimos do princípio de que não existe paisagem sem interpretação. Essa percepção estabelece uma relação sensível, afetiva com aquilo que envolve no espaço que habitamos. Nos aproximamos do conceito de topofilia de Yi-Fu Tuan (1980).

Paisagem é o que se vê. E o que se vê é ambiental e culturalmente instituído. Assim, afirma-se que a arte pública na e com a paisagem é instituída culturalmente. Como tal, a arte pública, um constructo na paisagem, necessita que o olho contemple o conjunto – o sítio e os objetos nele dispostos – de modo a gerar um sentimento capaz de interpretá-lo emocionalmente. Pelo exposto, consideramos que a arte pública, e suas espacialidades (biológicas, psicológicas, geográficas, simbólicas, políticas, sensoriais, etc.) é essencialmente cultural. A arte em espaços compartilhados resulta de uma complexa e híbrida rede de relações entre noções de espacialidades: ambientais e culturais. Assim, a arte pública irá se constituir, na medida que se relacionar com seu local de instalação, efetivando-se esteticamente como paisagem construída. Como tal, promoverá uma interpretação emocional e cumprirá o seu papel duplo: memorial (natureza de monumento) e afetivo (natureza da arte pública).

Segundo Tuan (1980), para acionar essa natureza afetiva, necessita-se que uma certa afeição dos sujeitos com os lugares seja acionada, o que permite a relação sensível dos sujeitos com a obra enquanto paisagem. Isto não difere da legibilidade ou ainda da necessidade de que a obra tenha a capacidade de acionar uma imagem mental forte (imaginabilidade) para que seja entendida como pertencendo ao local onde está instalada (Lynch, 2006). Mas, Tuan nos parece afirmar que é a afetividade com os espaços que nos faz encontrar essa imaginabilidade. Da conjunção entre a obra e seu entorno, desenvolve-se uma noção de paisagem afetiva que aciona essa imagem mental forte e promove o pertencimento do objeto ao local. Assim, o objeto e o local tornam-se efetivamente paisagem, se tornam obra. Este parece ser o caso desse conjunto de Cutileiro.

### **3. A paisagem como matéria na obra de Cutileiro**

A obra de Cutileiro em Lagos parece ter a capacidade de tornar-se paisagem. Portanto, se podemos afirmar que somente há obra de arte pública quando esta for capaz de interpor-se com as paragens (os locais em que se situam) para as resignificar, podemos também dizer que essa obra de Lagos tem a capacidade de transpor o sítio, o lugar onde foi situada, mediando afetos. Neste processo, a obra vai edificando-se no outro (público/usuário/transeunte) como um sentimento de pertencimento (conjuntivo ou disjuntivo). Esse sentimento parece promover a interpretação da obra como espaço de afeto e de memórias, bem como, como paisagem percebida e interpretada.

Cutileiro parece acionar isto na revisão que faz no tríptico da Batalha de Alcácer-Quibir. Ao painel inicial (1980), é anexado um segundo tríptico (2009), alusivo à paisagem do mar. Entretanto, a intervenção vai além disto: os dois trípticos são colocados paralelos um ao outro, mas afastados de modo a permitir que duas outras áreas da nova obra fossem realizadas como placas de aço inoxidável (Figuras 7, 8, 9 e 10), que funcionam como espelhos. Em “Lagos e o Mar”, as superfícies de pedra recebem, perpendicularmente, a figura plana de um corpo feminino em pedra rosa. Pensados apenas os dois planos de mosaicos em pedras, separados por mais de duas décadas, teríamos obras independentes e pouco relacionadas com o seu entorno, a não ser pela questão histórica ou geográfica que as constitui. Mas, este não é o projeto poético de Cutileiro, a reverência à tradição escultórica portuguesa não contem esse artista.

Cutileiro vai além. O estilo está aprimorado desde os anos de 1970. A linguagem mais simples e sintética no painel “Lagos e o Mar” expressa um homem que domina o material com o qual trabalha. As pedras falam com ele. E o artista exhibe o vigor escultórico dos seus quase 80 anos de vida. Inova. Ousa, ainda



**Figura 7** · Vistas aérea da obra, evidenciando os seus quatro lados, sendo os dois lados menores uma superfície metálica polida – Lagos, Portugal. Fonte: google.pt.

**Figura 8** · Vistas parcial da obra. Lagos, Portugal. Fonte própria.



**Figura 9** · Vista da obra – Jardim da Constituição, Lagos, Portugal. Fonte: própria.

**Figura 10** · Vista da obra – Jardim da Constituição, Lagos, Portugal. Fonte: própria.

como aquele jovem escultor que tentava extrapolar os limites do jogo.

O diálogo dele com a pedra e o espaço fazem as regras. Os trípticos ganham dimensão de *site-specific*. E o local vira matéria da sua obra. As superfícies metálicas das duas laterais do objeto, que interligam os dois trípticos, assumem um papel fundamental no diálogo com o espaço urbano. Elas não simplesmente mimetizam a paisagem que as envolve; trazem a paisagem, ou uma dimensão dela, para dentro da obra. Elas reconfiguram a imagem da cidade, criando texturas e cores que se misturam às pedras; juntas, a cidade e as peças do artista escrevem e esculpem novas narrativas visuais. Esculpem-se como novas paisagens (Figura 6).

### Conclusão

Nessa obra, Cutileiro nos faz pensar que as obras de arte pública devem refletir aspectos, índices, de um pertencimento à natureza do ambiente que as envolve. O artista aprendeu a estabelecer com o material e o ambiente uma relação de cumplicidade, tal qual tem com a pedra. Ele é como um coletor de imagens, semeador de ilusões, cuidador de pertencimentos que unem passado e presente, une as histórias locais às dos passantes, às do mundo que se abriu com as navegações. Ele constrói afetos de quem vive e dialoga com o ambiente. Essa obra se estrutura como um jogo de sedução promotora de paisagem afetivas, ambientais, sonoras, etc.

Essa obra existe nessa potência de tornar-se paisagem que toma dos sujeitos, instantes de sua presença frente à ela; na medida que o entorno se projeta nela, transformando-a diariamente, e mesmo de modo diferente ao longo do mesmo dia; na medida que o tempo passa; na medida que a natureza, os sujeitos e a cidade seguem seu percurso. Assim, as paredes que viram partir D. Sebastião em sua quimérica batalha, projetam-se como matéria que está lá. Cenários históricos e ambientais de uma narrativa urbana que se perde no tempo, são acionadas a cada passagem e mirada na superfície móvel da obra. Uma obra que interage história e presença; memória e vivência.

A obra aciona e interliga temporalidades, colocando-os como se fossem matéria insustentável, com a leveza dinâmica do tempo que passa e que se materializa na superfície da obra pela ação dessa espécie de espelho mágico que une atos históricos. Fenômenos que se registram em novas histórias, em novos transeuntes nesse território que, ao sacarem suas fotografias, levam essa paisagem e sua memória para outros lugares. Nesse momento, a presença dessa obra começa a escrever outras histórias, matéria de novas presenças e significações que conduzem Lagos ao resto do mundo novamente.

## Referências

- Maderuelo, Javier (org.) (2001) *Arte Publico: naturaleza y ciudad*. Fund. Cesar Manrique: Madrid,
- Maria, Yanci Ladeira (2011) *Paisagem: entre o sensível e o factual: uma abordagem a partir da Geografia Cultural*. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP).
- Peixoto, N. B. (2004) *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- ISBN: 857359800X
- Riegl, A. (1987) *Culto Moderno a los Monumentos*. Madrid: Visor. ISBN: 8527310058
- Santos, Milton. (1988). *Metamorfose do espaço habitado*. São Paulo: HUCITEC, ISBN: 8531410444
- Tuan, Y.F. (1980) *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL, ISBN: 9788572166270

# O Camões de Francisco de Assis Rodrigues

## *The Camões of Francisco de Assis Rodrigues*

JOÃO CASTRO SILVA\*

Artigo completo submetido a 16 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

\*Portugal, escultor. Doutoramento em Escultura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL). Mestrado em História da Arte, Universidade Lusitana de Lisboa (ULL). Licenciatura em Escultura, FBAUL.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação de Estudos em Belas-Artes, secção de Escultura. Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: jcastrosilva@fba.ul.pt

**Resumo:** Tomando como exemplo a escultura Camões (um gesso propriedade da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, realizado em 1856), de Francisco de Assis Rodrigues – professor, teórico e director da Academia de Belas Artes de Lisboa – discorre-se sobre a tradição clássica da escultura como forma de aprendizagem de uma teoria que se revela num fazer prático e do barro como matéria primeira para a representação tridimensional.

**Palavras chave:** escultura / tradição / barro / modelação.

**Abstract:** *Taking the example of the sculpture Camões (a plaster owned by the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon, made in 1856), by Francisco de Assis Rodrigues – a professor, theorist and director of the Lisbon Academy of Fine Arts – one disserts about the classical tradition of sculpture as a form of learning a theory that is revealed in a practical doing and of the clay making as the first matter for the three-dimensional representation.*

**Keywords:** *sculpture / tradition / clay / modeling.*

### Introdução

Francisco de Assis Rodrigues (Figura 1) é um escultor, professor, académico e teórico português do século dezanove. Fez esculturas, deu de si aos alunos e deixou documentação sobre Escultura e os modos de a fazer.

O entendimento que tem da Escultura é como uma forma em harmonia intrínseca, em que exterior objectivo e interior subjectivo se materializam

univocamente, e é isso que ensina.

Os princípios de escultura que lecciona, baseados na representação do corpo humano, prendem-se com um dos materiais de eleição utilizados desde sempre pelos escultores: o barro, ou argila. O barro, não só pela sua plasticidade mas pela sua permissibilidade de desenho, de forma inicial.

Em escultura “desenha-se” com o barro. Modelar é primordial para a aprendizagem da Escultura e o barro o material que consente todas as remissões.

### **Francisco de Assis Rodrigues**

No ano da fundação das Academias de Belas-Artes de Lisboa e Porto, 1836, Francisco de Assis Rodrigues, publicará um pequeno opúsculo, consciente da necessidade que a falta de um tratado de proporções fazia como ferramenta essencial à prática pedagógica.

*um pequeno Methodo de Proporções, a que juntei o da Anatomia do corpo humano: não é um tratado amplo ne completo, é sim um resumo das medidas mais geraes do mesmo corpo, acompanhado de algumas instrucções sobre Osteologia, e Myologia accomodadas aos mysteres das Artes, sem as discripções minuciosas, que sendo aos Medicos, e Cyrurgiões muito necessarias, se tornão inuteis, e fastidiosas aos Artistas. Assim o escrevi para mim sem cuidar do publico: com tudo sabendo que não tem apparecido em nossa lingua um Methodo de Porporções, e Anatomia, que sirva de guia ás pessoas de um e outro sexo, que se applicão ás Artes do Desenho, me liberei a publicar este pequeno compendio.* (Rodrigues, 1836: 3).

Conhecedor profundo de bastantes métodos proporcionais, o escultor sintetiza saberes em função de um público alvo bem definido, os seus discípulos, e compendia conhecimentos num pequeno volume bastante completo naquilo que à prática escultórica diz respeito. Todo o volume é pensado para a transmissão de conhecimentos a discípulos e como forma de aprendizagem de uma teoria que se revela num fazer prático.

Revelando *symetrias* supostamente contemporâneas de Apelles, encontra a proporção de dez rostos, ou oito cabeças, que aponta ter sido seguida por Vitruvius. Apresenta-nos depois as quatro proporções de Dürer, abreviadamente, e o sistema de Daniel Barbaro. Para uso prático elege os métodos de Félibien e de De Piles.

*Mrs. De Piles, e Filibien usarão de um methodo muito mais claro e proveitoso, estabelecendo regras geraes, e cortando pelas subdivisões que lhes parecerão menos uteis; e com esta symetria se tem conformado quasi todos os modernos que tem tratado esta materia.* (Rodrigues, 1836: 3).

Para lá dos métodos proporcionais explanados, oferece ainda um sucinto mas valioso manual com descrições osteológicas e miológicas, condensando em poucas páginas o saber de uma existência dedicada à escultura e ao seu ensino. Pela sua frugalidade e riqueza de conteúdos, este *Methodo das Proporções*, parece-nos, ainda hoje, um eficaz modelo de manual pedagógico, apontando o essencial e deixando em aberto eventuais investigações posteriores, mais adensadas, na área. A simplicidade do seu teor não esconde a riqueza de conteúdos; e se com uma leitura mais superficial os conteúdos são claramente transmitidos, uma leitura mais atenta possibilitará a entrada num universo de conhecimentos maturados pelos anos de experiência do seu autor.

### O Camões

De pé, o olhar perdido no ar, um caderno de anotações numa mão e a pena na outra, a escultura é clara naquilo que representa: um poeta. Estrutural e anatomicamente sólida, em chiasmus, é uma obra que obedeceu ao método clássico na sua realização já que podemos perceber o corpo humano que se encontra dentro das roupas.

Muito embora de gestos um pouco teatralizados, como a inflexão exagerada da cabeça e da mão direita, é uma figura equilibrada e elegante. A iconografia correcta e vestuário de época estão bem representados e com diferenciação de tipos de materiais. É, no entanto, uma pena que a obediência ao manequim renascentista nos impeça de ver o trabalho do escultor, na estruturação da anatomia de superfície humana no tronco e membros superiores, que sem dúvida possuiria.

O primeiro momento de uma escultura é o esboço. Esboça-se em barro como quem desenha numa superfície, livremente, procura-se a forma. Esboça-se modelando a figura que ganhará a sua forma final em pedra ou bronze.

*El abocetado es la via para recoger, congelar o sembrar la pasión en una obra que se habrá de realizar. El modelado previo de un boceto es la definición o elección de todo un desarrollo de futuro. (...) Porque el fuego recogido en un boceto servirá para iluminar todo el lento y laborioso trabajo de ejecución de una obra definitiva* (Sauras 2003: 136)

Segundo os princípios clássicos, na representação de uma figura, parte-se sempre do corpo humano através da modelação em barro do modelo-vivo, as roupagens só são integradas depois, sob pena da obra final se aparentar formalmente a um 'capote' vazio de conteúdo físico – que é também e sempre conteúdo psíquico. Ainda que esquematicamente, as áreas que sejam posteriormente cobertas por panejamentos são representadas previamente, pelo menos



**Figura 1** - Camões, Francisco de Assis Rodrigues, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Portugal. Gesso, 200x77x77 cm. Vista a três quartos. Fonte: José Viriato.

na sua estrutura osteológica e volumetria miológica mais básica. Da mesma forma que se modela, camada por camada, constrói-se a figura, ossos, músculos, pele e panejamentos. Simbolicamente, a modelação de um corpo humano aproxima-se à própria génese humana, tal como a formação de um corpo vivo modela-se de dentro para fora. A partir de uma estrutura rígida interior vão-se agregando pedaços de matéria até à conclusão da última camada exterior que, como uma pele, esconde a ossatura e órgãos internos.

*El modelado consiste en edificar una forma a partir de tierra – barro generalmente –, de yeso, de cera o de plastilina, frecuentemente en torno a un soporte de metal o madera, la armadura (según el tipo de obra por realizar), el trabajo supone una progresión de “abajo hacia arriba”, por construcción e añadido alrededor de una estructura que da la dirección general de la forma o a veces de un bloque de base. La forma surge poco a poco, esencialmente por añadido, a diferencia de lo que pasa con la superficie tallada. (Rudel, 1986: 74).*

## O Barro

*Se designam sôb o nome de barro ou argila certas matérias terrosas muito macias, finas, brandas, homogêneas, brancas ou acinzentadas quando puras, e que gosam mais ou menos da propriedade de formar pasta com a água adquirindo nesse caso uma certa plasticidade (Pinheiro, s/d: 2)*

A argila, ou barro, é para a escultura, o material mais abundante e mais simples de trabalhar que se pode encontrar. É a matéria mais primária, comum a todas as partes do mundo e a praticamente todas as culturas. É um material formado pela sedimentação de rochas ígneas através da sua decomposição pelo vento e da água e depositado durante séculos em leitos de rios. Estes depósitos providenciaram-nos as barreiras desde os tempos pré-históricos até hoje.

Os barros são constituídos por partículas de ínfima dimensão – da ordem do micron ou menores –, associadas a partículas maiores e a matérias orgânicas, essencialmente formadas por silicato de alumínio hidratado – feldspato –, ao qual se juntam em proporções variáveis, óxido de ferro ou manganês, cal, calcário, quartzo, mica, etc. São estes elementos que distinguem as características dos mais diversos tipos de barros auferindo-lhes plasticidades desiguais. Apresentando também diferenças na textura e na cor, os barros podem ser mais ou menos fusíveis e ter tonalidades diferenciadas: do pardo ao branco, passando por todos os matizes de ocres e cinzentos, vermelhos e amarelos, verdes ou azuis.

O barro caracteriza-se por uma grande plasticidade que varia segundo o seu grau de humidade. Tanto pode apresentar-se como uma pasta mais ou menos

fluida apta à modelação, como uma massa árida, sem praticamente nenhum teor de água e de grande fragilidade se não for transformada por acção do calor. O barro pode ser utilizado nas mais variadas consistências, desde blocos rígidos que permitem apenas o talhe com ferramentas abrasivas a uma matéria liquefacta que se aplica a pincel. Para modelação pode-se utilizar, numa mesma forma, barro com diferentes graus de humidade tirando partido estético e/ou prático dessa diferenciação.

*Clay became a “thinking” medium for the sculptor who would draw a sketch on a paper then transfer his ideas into a clay model. / Rather than going directly into the hard stone and then later trying to resolve the hundreds of changes that may be necessary, a few hours working in clay may save months of carving.* (Padovano, 1981: 3)

O barro satisfaz as duas mais importantes condições que se lhe exige enquanto material de representação: sujeitar-sea todas as formas e expressões que lhe quisermos dar e conservá-las depois inalteravelmente. Em escultura sempre se privilegiou a sua utilização, quer como material de transição, quer como material definitivo. Como material de transição, realiza-se um molde da forma executada. A partir deste molde, obtém-se uma cópia ou positivo, igual à peça anteriormente modelada, num material mais resistente ou mesmo definitivo. Como material final, a figura é modelada em oco ou será ocada posteriormente à sua modelação e então seca e cozida – o barro torna-se terracota. Podem-se ainda encher os moldes que foram realizados, a partir da peça modelada, com barro: lastras compactadas directamente sobre o molde ou com lambugem controlando a espessura requerida.

A manipulação do barro é uma das formas de expressão plástica mais arcaica que existe. É também uma das mais naturais práticas de experimentação conceptual de formas tridimensionais que podemos encontrar. É fácil perdermo-nos na tactibilidade intrínseca de um material que parece existir para ser manipulado, modelado pela mão. Como se a realidade de um existisse em função do outro e o barro passasse a sê-lo somente a partir do momento em que o conformámos pela primeira vez; como se um dos factores da nossa humanização tivesse passado pela modelação do barro em objectos que se identificam como corpos humanos. Mas é também com o barro que, como escultores, a experimentação se torna possível, num fazer e desfazer de formas.

*L'argile a fréquemment servi de matériau de base pour la réalisation de projects, désquisses; en effet cette matière quaside fluida se prête admirablement à la notation d'impressions flottantes ou de concepts.* (Clérin, 1999: 30).

É no barro que encontramos as primeiras formas tridimensionais que esboçamos em crianças, é fácil ser tridimensional com ele. É no barro que vencemos a bidimensionalidade da linha e do traço que circunscrevemos em folhas de papel. É com o barro que percebemos a abrangência de uma visão inteira e os constrangimentos que uma pressão num dos lados produz a um outro lado, os princípios de causa/efeito. De uma inicial inibição à tridimensão, uma natural falta de entendimento da integridade de uma forma no espaço, no barro criamos os primeiros volumes autoportantes e inconscientemente percebemos a física da terra, a força da gravidade e as suas limitações físicas. Com barro entendemos, na prática, a necessidade de uma estrutura de sustentação, os limites da matéria. Percebemos que há um interior e um exterior e que os dois se relacionam em harmonia. Apercebemo-nos de noções complexas como a completude de uma forma e os seus sistemas de relações formais. Encontramos no barro, pensamos e objectivamos pensamentos imprimindo na matéria as nossas marcas.

*verdadero "pensamiento con las manos" que evoca el simbolismo de la creación del primero hombre (Rudel, 1986: 74 e 75).*

## Conclusão

*Gracias al trabajar de la tierra, todos los arrepentimientos son posibles y el trabajo no tiene ese acento irrevocable del cincel en la piedra; pero también requiere una autoridad de mano y vista que la blandura del material podría hacer descuidar. (Rudel, 1986: 77).*

O barro é um material cujo carácter parece estar directamente relacionado com a nossa essencialidade de seres humanos, de termos mãos, dedos e um polegar preênsil que nos permitem um sem fim de movimentos e sentires. Com o barro revivemos gestos arcaicos e revemo-nos neles.

Aquilo que o barro possui como carácter inicial da expressão plástica nos alvares da humanidade repete-se a cada gesto de carácter essencial na origem de cada nova representação de figura humana que fazemos, como se um dos factores da nossa humanização tivesse passado pela modelação do barro.

Aquilo que o barro encerra como natureza essencial revê-se nos gestos originais de um percurso artístico que se inaugura com a aprendizagem dos princípios fundamentais da escultura, o corpo humano e a sua representação, como se cada forma que representamos fosse sempre a primeira.

## Referências

Clérin, Philippe (1999) *La Sculpture, toutes les techniques*, Paris, Dessain & Tolra.  
ISBN 10: 204-021-806-8 ISBN 13:  
978-204-021-806-5

Padovano, Anthony (1981) *The Process of Sculpture*, New York, Da Capo Press, Inc.  
ISBN 0-306-80273-2

Pinheiro, Thomaz Bordallo (s/d), *Elementos de Modelação de Ornato e Figura*, Biblioteca de Instrução Profissional, Lisboa. Livrarias

Aillaud e Bertrand.

Rodrigues, Francisco de Assis (1836) *Methodo das proporções, e anatomia do corpo humano: dedicado à mocidade estudiosa que se applica às artes do desenho*, Lisboa, A.S. Coelho & Comp<sup>o</sup>.

Sauras, Javier (2003) *La escultura y el oficio de escultor*, Barcelona, Ediciones del Serbal. ISBN 84-7628-413-6



### **3. Artigos originais**

*Original articles*

# Lenora de Barros: uma produtora de linguagem transpondo fronteiras

*Leonora de Barros: a language maker between borders*

OMAR KHOURI\*

Artigo completo submetido a 16 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

\*Brasil, artista visual e poeta. Licenciado em História, Universidade de São Paulo (USP), bacharel em História, USP. Mestre em Comunicação e Semiótica-Literaturas, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP). Doutor em Comunicação e Semiótica-Artes, PUCSP.

AFILIÇÃO: Universidade Estadual Paulista 'Júlio de Mesquita Filho', no Instituto de Artes (IA-UNESP), Departamento de Artes Plásticas. Campus de São Paulo. Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz 271. CEP 01140-070 São Paulo, SP, Brasil. E-mail: omark@ia.unesp.br

**Resumo:** Lenora de Barros faz parte da geração de poetas experimentais brasileiros que despontou em meados dos anos 1970, época em que proliferaram novas revistas de invenção. Sua obra é caracterizada pela interdisciplinaridade e pelo trânsito nos vários meios, sem perda de informação estética, e rompendo fronteiras. Feminista discreta, ela possui trabalhos antológicos em que a fotografia e a auto-representação entram como componentes estruturais.

**Palavras chave:** Poesia / interdisciplinaridade / revistas / auto-representação / fotografia.

**Abstract:** *Lenora de Barros belongs to the generation of Brazilian experimental poets that emerged in the mid-1970s, when new magazines of invention proliferated. Her work is characterized by interdisciplinarity and transit in various media, without losing aesthetic information, but breaking frontiers. A discreet feminist, she has anthological works in which photography and self-representation enter as structural components.*

**Keywords:** *Poetry / interdisciplinarity / magazines / self-representation / photography.*

## Introdução

No ano de 1975, a poeta, artista plástica, pesquisadora e crítica portuguesa Ana Hatherly (1929-2015) publicou, num livretinho, ensaio precioso: *A reinvenção da*

*leitura* que, partindo da lição das vanguardas, mormente a concreta/experimental, dá indicações de como se pode proceder à leitura de um poema que exija abordagem anticonvencional. Seu texto assim se inicia:

*É preciso não esquecermos que a escrita alfabética é relativamente recente e que muito antes dela já se estabelecia a comunicação por imagens. Assim, se quisermos estudar a origem da poesia como escrita dum texto, nunca a poderemos dissociar do seu aspecto pictórico. Percorrendo a história mundial das imagens produzidas pelo homem, encontraremos quase sempre paralelamente escrita e imagem, sendo muitas vezes uma a outra.* (Hatherly, 1975: 5)

No mesmo ano de 1975, a então jovem Lenora de Barros publicava seu primeiro poema (Figura 1), o qual já reclamava um outro tipo de leitura (Revista *Poesia em greve*, 1975: 18), como que respondendo à explanação de Ana Hatherly. Explicita a poeta experimental histórica lusa:

*O movimento da poesia concreta é fundamental para a evolução da leitura na medida em que contribui para que o texto deixe de ser apenas uma expressão lírico-literária para se tornar por fim uma pura combinação de sinais, estabelecendo desse modo uma nova trajetória da palavra para o signo.* (Hatherly, 1975: 21)

Em 1976, o poeta, historiador e crítico Antonio Risério (1953-) publicaria, na Revista *Qorpo Estranho* 2, um poema que dialoga com toda a tradição lírica lusa e brasileira, em que os conflitos do *eu* (ou dos *eus*) com o *mim* se explicitam:

*por mais que tente pôr menos / de mim há demais nesse talvez / e nem sei o que seja haver / demais de mim numa vez tal / que voz não tem ou então soa / aquém e além da lenda que sou* (Revista *Qorpo Estranho* 2, 1976: 28)

Sá de Miranda, Fernando Pessoa (Álvaro de Campos), Mário de Sá-Carneiro, com maior ou menor frequência, trouxeram, enfim, toda a preocupação do sujeito-que-faz – o poeta-autor – com o outro que dentro de si habita. Poetas/artistas como Caetano Veloso, Arnaldo Antunes, Lenora de Barros e até os concretos históricos, como Augusto de Campos e Décio Pignatari, experimentaram esse confronto: *O lugar onde eu nasci, nasceu-me [...] Eu não sou quem escreve, / mas sim o que escrevo [...]* (Pignatari, 2004: 53). A peça contemporânea de Risério traz todo aquele conflito que faz da melopeia mirandina: *Comigo me desavim, / sou posto em todo perigo; / não posso viver comigo / nem posso fugir de mim.* [...] (Sá de Miranda, 1976: 9-10) um dos poemas mais lembrados do Mundo Lusófono. Sendo da mesma geração de Antonio Risério, Lenora de Barros traz em sua obra o mencionado conflito, resultando, daí, uma explosão do lirismo hodierno, do

lirismo verbo-visual. Necessário dizer que, nos meios especializados, no Brasil, já não se usa “poetisa” como feminino de poeta, pois, esta palavra masculina passou a ser comum de dois: o/a poeta.

### 1. Percurso da poeta Lenora de Barros

O Brasil dos anos 1970 viu surgir uma geração de poetisas e artistas plásticos/gráficos, com mente bastante cosmopolita – habitantes do *Orbe Terrestre*. A época marca a retomada do espírito guerreiro e de invenção, comportando até um certo sectarismo, tão característico das vanguardas históricas – em verdade, foi uma geração que bebeu de muitas águas: do Concretismo em Poesia à Arte Pop e Grupo Fluxus, com Marcel Duchamp pairando sobre tudo e todos. A sua produção poética foi acompanhada da proliferação de “revistas” (em época, ainda, de autoritarismo), publicações estas que veicularam boa parte da produção inicial desse pessoal que, além de ter os poetas concretos como entidades paradigmáticas, mantiveram com eles relações de amizade. Tais revistas, geralmente de vida efêmera, foram: *Código*, *Polem*, *Navilouca*, *Artéria*, *Poesia em Greve*, *Qorpo Estranho*, *Almanak*, *I*, *Zero à Esquerda* etc. O poeta Paulo Leminski (1944-1989) chegou a dizer que o principal poeta dos anos ‘70 não havia sido uma pessoa, mas as revistas em seu conjunto (Leminski, 1982: 3). Lenora de Barros situa-se justamente aí: seu primeiro poema, como já dito, foi publicado em 1975, na revista *Poesia em Greve* da qual era, também, coeditora. Filha do multi-artista plástico Geraldo de Barros, concretista histórico do Grupo Ruptura, Lenora teve, desde muito cedo, a oportunidade de entrar em contacto com altíssimo repertório em termos de linguagens, em que predominavam conhecimentos das Artes Construtivas, o que incluía a Poesia Concreta. Formada em Linguística, não seguiu a senda acadêmica. Viagens, com maior ou menor duração, completaram as suas necessidades de Mundo, e sua produção artística/poética foi-se processando num contínuo e com uma coerência não-repetitiva admirável. Livro de poemas, apenas um: *Onde se vê*, de Leonora de Barros (1983). A fotografia entrou em seus trabalhos, não como realidade em si, mas como coadjuvante de um complexo sógnico que pode transitar do livro para o cartaz, passando pelo vídeo: Leonora de Barros (2011: *passim*) e Priscila Arantes (2016: *passim*).

### 2. Um acercamento a cinco facturas de Lenora de Barros

Poemas de Lenora de Barros, como já foi colocado, exigem um novo olhar, uma nova leitura. *Grosso modo* poder-se-ia chamá-los *intersemióticos*, *interdisciplinares*, *visoconceituais*, mas que transitam de um meio para outro, sem perda de informação estética. Daí que será comum encontrar poema de Lenora de

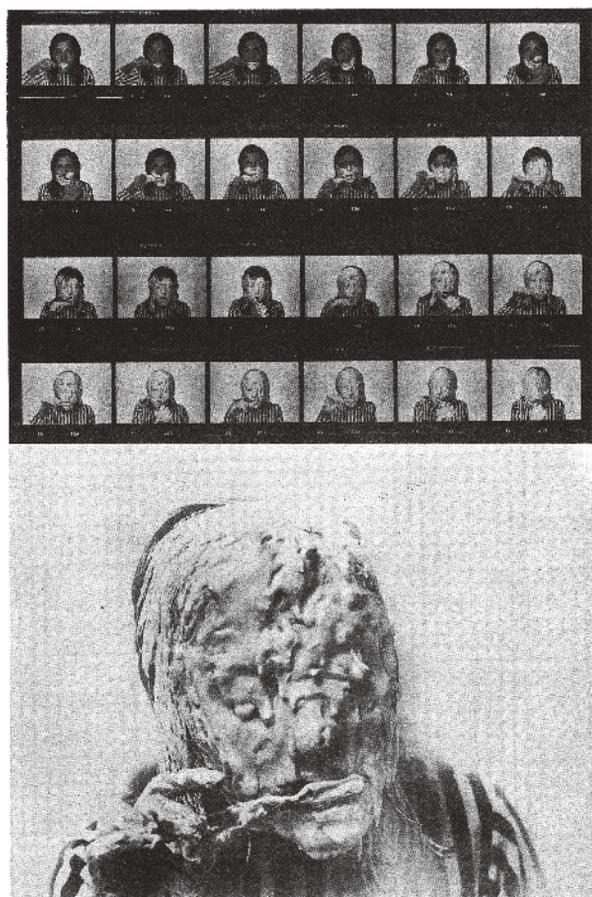
Barros em duas ou três versões: versão livro, vídeo, cartaz, de pequenas ou grandes dimensões. As facturas já são pensadas tendo em consideração esse trânsito. Para este trabalho, foram seleccionados cinco dos seus mais cogitados poemas, que se prendem ao Lirismo da tradição luso-brasileira, assim como utilizam a auto-representação fotográfica como recurso, passando pelo universo da Arte Pop e pelo rigor do Concretismo. Seguir-se-ão breves abordagens metalinguísticas.

### **2.1. Homenagem a George Segal, 1975 (Figura 1)**

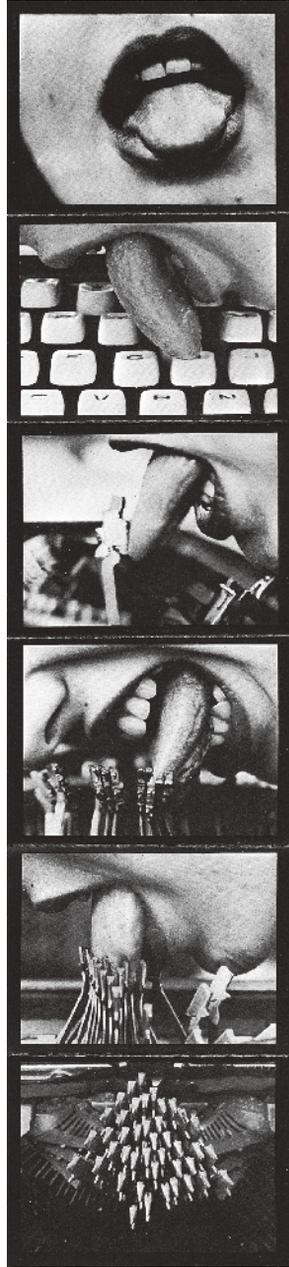
A utilização da Fotografia como mais uma importante técnica/linguagem na elaboração de poemas tem sido uma das marcas registradas de Lenora de Barros, há quatro décadas – para este, contou com o auxílio de Fábio M. Sampaio. Nesta homenagem, tem-se a construção de um 'quadro' à maneira de ..., uma incursão crítico-criativa. A série de fotogramas lembra um outro pop-artista que se utilizou da repetição de imagens: Andy Warhol, espécie de segundo homenageado. Porém, os fotogramas, aí, são como os do cinema, os que criam o movimento até que, no maior, a obra per-feita se apresenta como o registro de um dos trabalhos do artista George Segal. A pasta de dente/gesso, expande-se gradativamente cobrindo a figura, que pratica o cotidiano/prosaico ato da escovação dentária, assim como são prosaicas as “cenas” montadas pelo artista estadunidense. O peça acabou por ganhar versão em vídeo e, posteriormente, versão impressa agigantada para participar de exposição em galeria de arte.

### **2.2. Poema, 1980 (Figura 2)**

Para esse trabalho, a poeta contou com o auxílio, como fotógrafa, da artista plástica Fabiana de Barros. Neste poema, o confronto do orgânico com o mecânico dá a tônica, criando uma série de pertinências formais, empreendendo uma luta que ganha conotações acentuadamente eróticas. O puramente visual impregna-se de significado, adquirindo matizes do verbal. O poema é, de facto, como outros dos seus, um foto-cine-poema, constituído por seis fotogramas, dispostos na vertical. Inicia, o poema, com parte do rosto, que escancara a boca, expondo a língua: forma triangular, com o vértice apontando para baixo – repita-se: a figura fotografada, como sempre, é a própria Lenora de Barros. A esse triângulo de abertura, contrapõe-se um outro, o do último fotograma, com o vértice apontado para cima, formado pelas hastes de sustentação dos tipos de uma máquina de escrever excitada, arrepiada. Estabelece-se, assim, o diálogo algo tenso, entre o animado e o inanimado / do falado e do escrito, das origens do verbal oral à tirania da escritura, ali representada por um seu instrumento



**Figura 1** · *Homenagem a George Segal*, de Lenora de Barros, 1975. Fonte: Revista *Poesia em Greve*, 1975.



**Figura 2** · *Poema*, de Lenora de Barros, 1980. Fonte: Revista *Zero à Esquerda*, 1981.

mecânico. Os quatro fotogramas intermediários configuram, de modo paronômico, cenas de uma batalha que se trava entre a língua, ela-mesma, órgão modulador do aparelho fonador, o teclado e as peças metálicas, elementos constitutivos da máquina de escrever. Mistó de carícia e agressão, sensualidade sadomasoquista, a distância que se insinua entre o falar e o escrever. Um toque de Eros na frieza das Letras. Nessa/dessa luta, o próprio poema é que se plasma.

### 2.3. *Eu não disse nada*, 1990 (Figura 3)

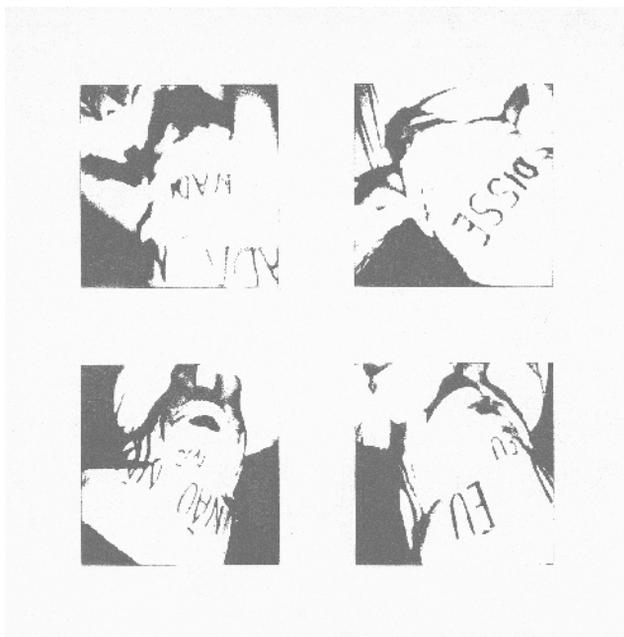
Para a feitura do poema, Lenora de Barros utilizou sacos de supermercado, com texto distribuído numa sequência de quatro fotogramas: EU . NÃO . DISSE. NADA. As fotos originais em *polaroid* (registros feitos por Marcos Augusto Gonçalves), com a disposição dada pela poeta, direcionam esta fatura, novamente, a trabalhos de Andy Warhol, o pop-artista que reabilitou a arte do retrato na segunda metade do século XX. Para a edição de *Artéria 6*, o trabalho foi reajustado pela equipe da Nomuque Edições. Semanticamente falando, a frase colocada tem muito a ver com a atitude infantil do “não fui eu” ou mesmo “eu não disse nada”, mas pode também indicar o problema da omissão: aí, o trabalho assume uma dimensão crítica. O poema de Lenora de Barros transita numa época em que o repertório pop e o construtivo são recursos disponíveis, com os quais se pode expressar tranquilamente. Mais do que qualquer outra coisa, importa, aí, a beleza do poema enquanto factura.

### 2.4. *See me*, 1993 (Figura 4)

Para este poema, Lenora de Barros contou com trabalho fotográfico de Silvio Ribeiro. A figura aprisionada em placenta, clama por libertação: “mim quer sair de si”. A sequência verbal possível dita a ordem em que as figuras devem ser vistas e/ou lidas tal como na banda desenhada. Como não lembrar do *não posso viver comigo / nem posso fugir de mim*, do poema de Sá de Miranda, ou do citado poemeto de António Risério? Ou evocar o “fora de si”... neste *Veja-me (See me)* do título? A forma oblíqua do *eu*, empregada errônea (como é comum entre pessoas de baixo repertório gramatical, no Brasil) e propositadamente, reforça o caráter lírico da peça e clama pelo nascimento do poema que quer se configurar fora do *si*. Da aflição ao sorriso que se esboça no quarto fotograma, configura-se o poema.

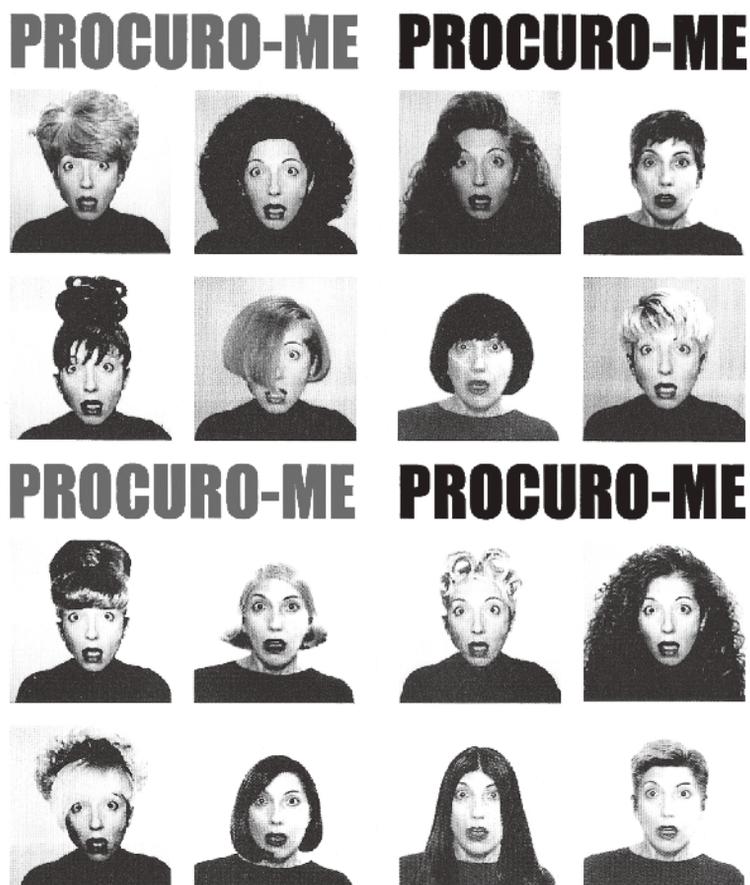
### 2.5. *Procuro-me*, 2001 (Figura 5)

Nesta versão (houve outras), foram utilizadas fotos (registros automáticos, em pelo menos duas ocasiões) muito próximas naquilo que apresentam de



**Figura 3** · *Eu não disse nada*, de Lenora de Barros, 1990.  
 Fonte: Revista *Artéria* 6, 1992.

**Figura 4** · *See me*, de Lenora de Barros, 1993. Fonte: *Coleção da Poeta*.



**Figura 5** · *Procu-ro-me*, de Lenora de Barros, 2001.  
Fonte: Coleção da Poeta.

expressão facial, fotos que mostram a figura olhando-se, com cabelos diversos, (des)arrumados de diferentes maneiras, o que remete a esses programas de computador que se encontram em cabeleireiros e que fazem uma espécie de pré-visualização da cliente: um espanto, já que nada fica bem naquela que se procura. Daí, a figura ficar estarecida a cada cabeleira que se ajusta em sua cabeça. Crítica à sociedade de consumo, crítica às mídias que vendem/impõem padrões do que seria a Beleza. A personagem não se ajusta e sofre com isto. A reiteração, repetição da figura remete ao já citado pop-artista, só que, aqui, sem o *glamour* que acompanha celebridades. Lenora de Barros *desglamouriza* a personagem (ela-mesma) neste trabalho e, com a legenda *PROCURO-ME*, denuncia a própria condição de desencontro consigo mesma, no imo de seu ser e enquanto configuração física. Opera, aí, uma dupla paródia: de trabalho análogo de Marcel Duchamp (*WANTED*, frase que costuma constar em cartazes de procurados pela Lei, com foto de perfil e de frente, 1923) e de um *PROCURA-SE*, que se transmuta em *PROCURO-ME*: um procuro-me a mim mesmo (a). Onde me encontro, afinal?

### Conclusão

Tendo em mira a produção poética/artística de Lenora de Barros, dos últimos 40 anos, ela pode ser considerada um dos grandes valores da Arte Contemporânea no Brasil. Por outro lado, deve ser tomada como uma digna representante do *neofeminismo* brasileiro sem estardalhaço, situando-se ao lado de outras grandes criadoras, como Tarsila do Amaral, Patrícia Galvão, Lygia Clark e Lygia Pape, Judith Lauand, Mira Schendel e Regina Silveira. Estranho o fato de no Brasil não haver mulheres poetas do Concretismo. Aparece, na concretista *Invenção* número 5, poema de Maria do Carmo Ferreira, autora admirável, embora não possa ser considerada uma poeta concretista, propriamente (cf. Revista *Invenção* 5, 1967: 92). A questão não é bem do Concretismo brasileiro, mas das mulheres que dele não se aproximaram. Por quê? Diferentemente, em Portugal, destacaram-se Ana Hatherly e Salette Tavares, poetas históricas do concretismo/experimentalismo (Sousa & Ribeiro, 2004: *passim*) e o facto é digno de nota. Já nos anos 1970, no Brasil, aparece a obra notável de Lenora de Barros que, sem abdicar do experimentalismo, honra a interminável luta do feminismo para o “empoderamento” da Mulher. E, sendo uma cosmopolita desde a infância, tenta colocar sua obra no mostruário do Planeta, mesmo sendo brasileira e, portanto, operando a partir de uma Terra situada à margem dos países ditos hegemônicos. Em seu labor, o engajamento sócio-político é sutil, mas vigoroso e o resultado, que deixa transparecer a prevalência de aspectos formais, porta uma semântica

potencializada. Emergindo da raridade de se encontrarem poetas-mulheres de linha experimental no Brasil, Lenora de Barros apresenta-se como “a” poeta experimental de sua geração... e das seguintes. Lenora de Barros: uma poeta para o Planeta Terra.

### Referências

- Arantes, Priscila org. (2016) *Lenora de Barros: Issoéossodisso*. São Paulo: Paço das Artes.
- Barros, Lenora de (2011) *Relivro*. Rio de Janeiro: Automática-Oi Futuro.
- Barros, Lenora (1983) *Onde se vê*. São Paulo: Editora Klaxon.
- Hatherly, Ana (1975) *A reinvenção da leitura: breve ensaio crítico seguido de 19 textos visuais*. Lisboa: Futura.
- Leminski, Paulo (1982) O Veneno das Revistas da Invenção. In: “Folhetim 278”: suplemento do jornal *Folha de S. Paulo*, de 16.05.1982, p. 3.
- Miranda, Francisco de Sá de (1976) *Obras completas*. 4ª ed. Lisboa: Sá da Costa, vol. 1.
- Pignatari, Décio (2004) *Poesia pois é poesia: 1950-2000*. Cotia-SP-Campinas: Ateliê Editorial-Editora da Unicamp.
- Revista *Invenção* 5 (1967) São Paulo: Edições Invenção.
- Revista *Poesia em Greve* (1976) São Paulo: Editores Lenora de Barros, Pedro Tavares de Lima e Régis Bonvicino.
- Revista *Qorpo Estranho* 2 (1976) São Paulo: Editores Julio Plaza e Régis Bonvicino.
- Revista *Zero à Esquerda* (1981) São Paulo: Nomuque Edições.
- Sousa, Carlos Mendes de e Ribeiro, Eunice org. (2004) *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa: anos 60 – anos 80*. Coimbra: Angelus Novus.

# Regina Chulam (1950–) além da estética, a condição da imagem

*Regina Chulam (1950–): beyond the aesthetic,  
the condition of the image*

ANGELA GRANDO\*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

\*Brasil, processos criativos: arte sonora e meios audio-visuais; teoria e crítica da imagem.

Doctorat en Histoire et Science de l'Art, Université de Paris I – Sorbonne.

Maitrise en Histoire de l'Art et Archéologie, Université de Paul Valéry, Montpellier, France.

Licence en Histoire de l'Art et Archéologie – Université de Paul Valéry – Montpellier, France.

Bacharelado em Música (piano) – Escola de Música do Espírito Santo (EMES).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes (Coordenadora Adjunta). LabArtes – Laboratório de Pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes. Av. Fernando Ferrari, 514 – Goiabeiras, Vitória – ES, 29075-910, Brasil. E-mail: angelagrando@yahoo.com.br

**Resumo:** Dentro do quadro geral da obra de Regina Chulam, nosso texto pretende refletir sobre a prática confessada da atividade pictórica da artista, desse caminho escolhido, culturalmente simbólico de uma certa aventura além da estética, e que aporta uma posição de pertença cosmológica, independentemente dos princípios e tendências artísticas que regem a época. Essas imagens, como elas funcionam?

**Palavras chave:** Regina Chulam / imagem / pintura / autorreferencialidade.

**Abstract:** *Within the general view of Regina Chulam's work, this text intends to reflect on the confessed practice of the pictorial activity of the artist, of this preferential path, culturally symbolic of a certain adventure beyond aesthetics, and which contributes a position of cosmological belonging, Independently of the principles and artistic trends that govern the time. These images, how do they work?*

**Keywords:** Regina Chulam / image / painting / self-referentiality.

## Introdução

Desde os anos 1980, Regina Chulam estabeleceu o estatuto de uma circunstância estética em relação porosa com a vida. Poderíamos dizer que sua obra marca

o encontro entre o real na conformação representacional e o indeterminável diante da permeabilidade imagética que dá forma à ideia. Como deslindar a evidência de uma disposição expressiva que se quer presente e atua no somatório de um componente realista que ecoa refeito nas malhas da própria pintura?

A artista capixaba licenciou-se em pintura pela ESBAL – Lisboa em 1981, e seu percurso artístico sintetiza toda uma ordem de fatores pessoais e culturais. Artisticamente resulta numa trajetória altamente íntegra, isto é, cumprida com o mesmo empenho, seja ao longo dos 30 anos em que viveu em Lisboa, seja no período posterior, quando, a partir de 2003, retornou ao Brasil e escolheu viver e trabalhar em Aracê, nas montanhas do Espírito Santo. De certa forma, tudo indica que a artista optou por abstrair-se do espaço das urbes e traçar estreitos vínculos com o ambiente reservado e intenso da natureza, no interior profundo e montanhoso onde se situa Aracê. Em consequência, esse *environnement* vai ser interiorizado e potencializado no processo dinâmico da obra.

“Ao estarmos diante das obras sempre estamos diante do tempo”, informa Didi-Huberman, e ao lidar com a imagem esse autor propõe uma semiologia não iconológica, “uma semiologia que não é nem positivista (a representação como espelho das coisas), nem mesmo estruturalista (a representação como sistema de signos)” (Didi-Huberman, 2000: 9). Mais do que isso, nos propõe interrogar os objetos imagéticos no sentido anacrônico, remetendo-nos ora ao passado, ao teor contextual de sua produção, ora ao presente, à atualidade em que neles perscrutamos aquilo que nos contam do tempo. Além do que, diz: “temos de reconhecer humildemente isto: que ela [a imagem] provavelmente nos sobreviverá”. Nessa alternância de tempo, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, “o elemento do futuro, o elemento da duração” e seu significado se afirma diferentemente no fluxo do tempo. Essa alternância de tempos evidencia que a percepção das obras é dinâmica, plural de reconfigurações e solicita reatualizações do olhar. Ao mesmo tempo, diante de uma imagem recente – e por mais recente que ela seja – vemos da nossa parte o passado, que também nunca cessa de se reconfigurar, já que toda imagem só se torna pensável numa construção de memória.

### 1. Pintar e desenhar são uma coisa só

Nessa condição da imagem, e convergindo com ela, se a pintura de Regina Chulam é herdeira de uma tradição – aquela do retrato e da paisagem, construída no Renascimento – sua posição em uma viragem da história das imagens lhe deixa o campo livre: o legado estava terminado. De igual modo, uma análise do processo de transformação de sua obra, desde as telas carregadas



**Figura 1** · Regina Chulam, *Poltronas e Agaves*, 2008, técnica mista sobre madeira, 110x430 cm. Foto: Pat Kilgore.

**Figura 2** · Regina Chulam, *Jogo de Gamão*, 1987, acrílica sobre tela, 133x88 cm. Fonte: acervo fotográfico da artista.

**Figura 3** · Regina Chulam, *Bandeira - Vale o que está escrito*, 2006, 150x200 cm, Colagem e desenho 'carbonado' sobre madeira. Fonte: imagem cedida pelo colecionador, Coleção particular, Vitória.

de investigação sistemática da morfologia pós-cubista (interação entre figura e fundo, dedução analítica dos componentes da forma ou investigação entre planos múltiplos, distorções e expansões da malha cubista), até a flagrante reivindicação e dominação da matéria pictórica e do plano anti-ilusionista e, ainda, do esforço em desfazê-los, aponta no estreitamento com a matéria multiforme do real para experimentá-lo de modo mais íntimo.

A escolha de um caminho no complexo percurso histórico da pintura do século XX indica que a obra atravessa uma enorme variedade de perspectivas e que, sem vacilações nos seus propósitos, abarca o respeito pela tradição do fazer, pelo entendimento dos meios técnicos estabelecidos e do saber historicamente acumulado. Na obra de Chulam, linguagem e técnica são uma unidade. Estaríamos no centro da questão proposta por Heidegger, quando trata do fazer próprio da arte e designa a técnica “[.] não como instrumento para atingir determinados fins, mas como fazer que desvela aquilo que não nos era dado ver” (Heidegger, 1994: 10). No sentido de que a liberdade perante a técnica concerne substancialmente à compreensão da constituição histórica da relação que o homem mantém com os outros entes e com o ser; e no sentido da investigação de si mesmo, o que vem a ser algo como uma meditação cujo pensamento visual tece redes complexas de associações.

Desse modo, e com o reconhecimento cosmológico da pintura como procedimento que conduz a um *lien* maior com as coisas, a ação primordial do gesto passa pelo entendimento que a artista tem de seus objetos de atenção. É assim que, em Regina Chulam, pintar uma cadeira não é mera representação inanimada, mas sinal de escolha subjacente à motivação trazida pela filtragem de algo situado atrás das aparências (Figura 1). As escolhas temáticas (o repertório), então, surgem de uma espécie de síntese de um real vivenciado que deve ser filtrado, transfigurado, e sempre nas coordenadas da pintura e do desenho, vertentes que se superpõem com tintas da China, com a sanguínea, com a aquarela ou em outras combinações como a colagem. Uma situação pictórica, diria seu mestre português Frederico George, “onde os espaços não são tão facilmente apreensíveis” (George, 1990).

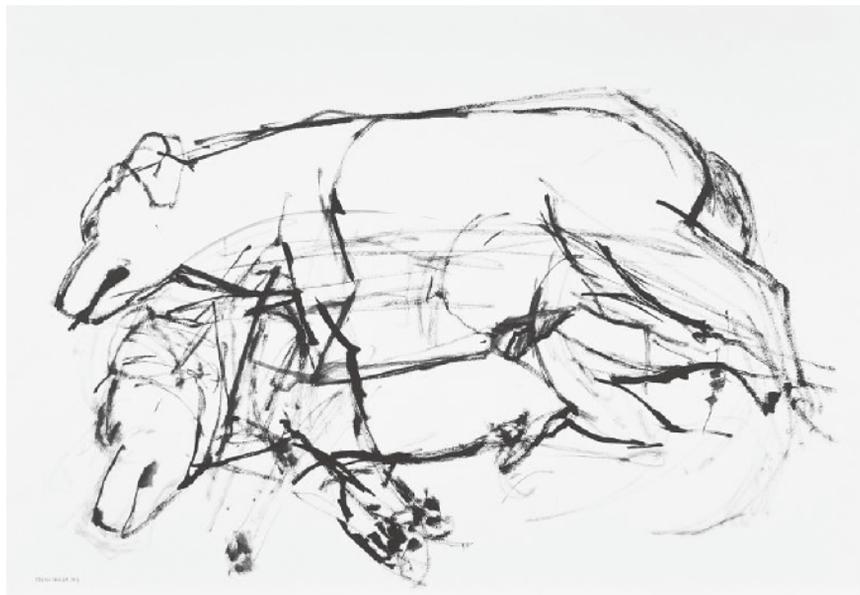
## **2. Uma situação pictórica – num realismo desprendido**

Há nessa fala uma explicitação da lógica estrutural da obra que se faz "num realismo desprendido", ocasionado pelo trâmite de espaços – interno e externo (da artista e do mundo) – em absoluta simbiose. Dos detalhes à percepção geral de cada quadro, sua poética aponta e mediatiza o contato com o real, ocasionando uma atmosfera do local, que se transfigura em suas telas. Esse substrato

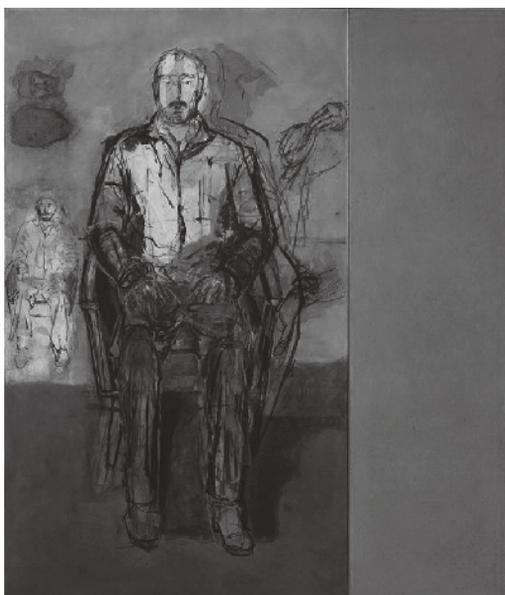


**Figuras 4, 5** · Regina Chulam, *Autorretratos*, 1996/1998, Técnica mista sobre tela, 27x22 cm. Fonte: acervo fotográfico da artista.

**Figura 6** · *Procura-se II* (série), 2004. Técnica mista sobre tela, 40x40 cm. Fonte: Casa Fernando Pessoa, Lisboa.



**Figura 7** · Regina Chulam, *Bapoo*, 2013, Tinta da China sobre papel, 75×110 cm. Foto: Pat Kilgore.



**Figura 8** · *Retrato de Floriano Borchard*, 2008. Técnica mista sobre tela e madeira, 195×67 cm. Foto: Pat Kilgore.

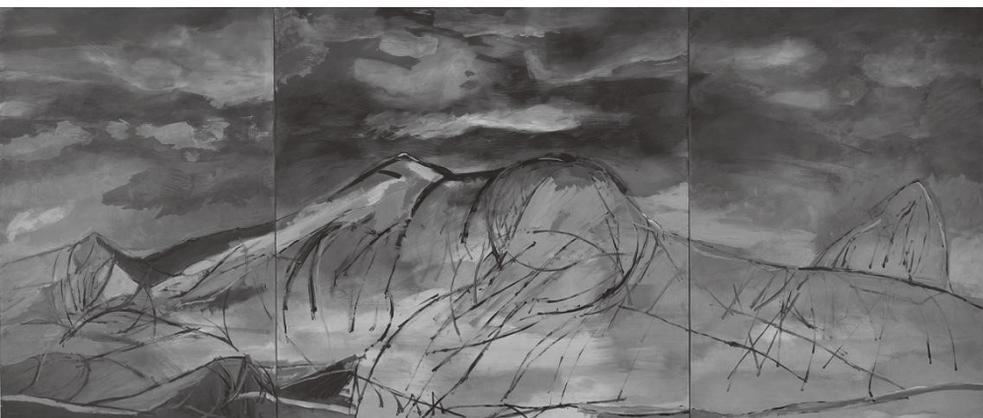
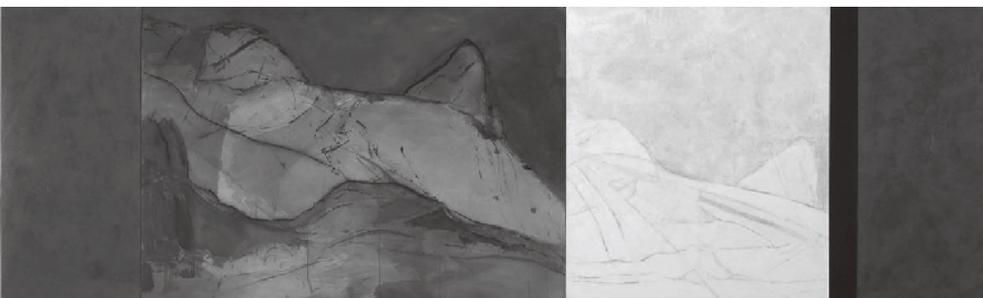
**Figura 9** · *Retrato de Julieta Borchard*, 2008. Técnica mista sobre tela e madeira, 195×167 cm. Foto: Pat Kilgore.

imagético é ativado de forma intensa e plural pela reaproximação de temas vividos, retomados em séries que ativam um anacronismo no arco geral da obra. Não há como deixar de situar uma retomada do passado quando, dentro de um mesmo tema, a artista traz um novo presente (continuação/inação) manipulando ligações, como se vê nas obras *Jogo de Gamão* (Figura 2) e *Escravo de Jó*, bem como na série *Jogo do Bicho* (Figura 3). Aqui, se o tema é o mesmo, cabe considerar o aspecto da decalagem de tempo e as ambivalências que comportam essas obras. A série da qual fazem parte as duas primeiras telas, datada de 1987, foi apresentada na Galeria Usina, em Vitória-ES. Não custa dizer que o espaço dessa galeria foi em sua origem uma bela e clássica mansão na qual Regina Chulam viveu sua infância (residência ancestral que pertenceu a sua família). Na ocasião da mostra ela diz: “[...] a emoção é dupla, uma de expor aqui em Vitória e outra, expor na casa que foi meu lar.[...]” (Chulam, apud Batista). Na percepção geral da série de telas apresentadas, o tema dos jogos marca seu aspecto lúdico: jogo de dama, gamão, cabra-cega, paciência, escravo de Jó, etc. Como lidar com essa espontaneidade diversa das linhas cromáticas que esboçam figuras? Cabe à cor e às flutuações de luz e sombra recriar sobreposição de planos e levar o olhar do espectador a penetrar no jogo.

De que modo esse mesmo espectador lidaria com a série *Jogo do Bicho* (2006/2007)? O conjunto do trabalho, que abarca um teor conceitual, é exposto na mostra individual *Ó Pátria Amada*, de 2007. Essa série contém 25 trabalhos de 34×34 cm e um de maior dimensão (150×200 cm), diferenciado no título: *Bandeira – Vale o que está escrito* (Figura 3), todos com técnica de colagem e desenho “carbonado” sobre madeira. A série se refere à tradição do popular jogo de apostas de rua difundido no Brasil. Chulam explica:

[...] quando de minha volta, em 2003 [...], fiquei um tempo em Vitória. Via todos os dias a pequena mesa das “bancas” pintadas de verde, amarelo, azul e branco, com aquelas “tirinhas” penduradas. Primeiro fiquei fascinada com aquele espaço pequeno, tão brasileiro e plasticamente muito interessante. Apaixonei-me pelas tirinhas carimbadas que trazem o resultado do jogo do bicho. Dei com o lema do jogo: “Vale o que está escrito”. Essa foi a grande descoberta, o grande encontro. Comecei a juntar as tirinhas com o auxílio de amigos e das mesinhas das esquinas. Tarefa vagarosa. (Chulam, 2007)

Essa coleção singular de bilhetes recolhidos é colada sobre suporte em madeira e recebe, com o auxílio de carbonos coloridos, os desenhos dos bichos (um bestiário dialético desenhado por Chulam), aos quais a numerologia dos bilhetes da sorte está atrelada. Em *Bandeira – Vale o que está escrito* (mote que altera o lema “Ordem e Progresso” da bandeira nacional), o mesmo processo de



**Figura 10** · Regina Chulam, *Pedra Azul*, 2008, Técnica mista sobre madeira, 110x375 cm. Foto: Pat Kilgore.

**Figura 11** · Regina Chulam, *A montanha de todas as cores* "(...) assim na terra como no céu" (tríptico), 2013, Acrílica sobre tela, 180x430 cm. Foto: Pat Kilgore.

**Figura 12** · Regina Chulam, *Paisagem Vermelha*, 2013, Acrílica sobre tela, 180x160 cm. Foto: Pat Kilgore.

colagem recebe desenhos de 25 animais desse jogo contraventor, um bestiário aqui protagonista “de uma fábula visual tão gráfica como cáustica”.

Essa disseminação da forma pictórica em direção ao teor do real deriva da vontade de integrar pintura e vida. Nessa órbita artística, surpreende o vasto repertório de autorretratos e retratos de amigos, de vegetação e de animais que coabitam o espaço imagético da artista. Nisso tudo, cabe reconhecer uma característica balizadora da obra: sua predileção pelas séries, pela recorrência de um tempo poético em que passado, presente e futuro se reúnem e permitem retornos. Nesse amplo território artístico, sublinho a série de autorretratos *Impermanência – um caminho para o autoconhecimento*, sobre a qual diz a artista:

[...] Após ter executado nove retratos de um grande amigo meu, apeteceu ver-me ao espelho. [...] Surgia uma cara que eu não sabia donde teria vindo. Parti para outra tela, e... outra Regina, que eu desconhecia. Mas que era. Olhei fixamente para aqueles autorretratos e vi-me. A partir daí a curiosidade foi maior. E pronto, disparei a pintar autorretratos assim, uns atrás dos outros, na tentativa de conhecer aquelas que me habitavam. Embora não seja reconhecida pelos meus amigos, reconheço-me. [...]  
(Chulam, 2003)

Nesse processo de “olhos fixos no espelho” há mais de 700 autorretratos (Figura 4 e Figura 5). Uma escolha de Chulam para captar, nesse tema a mil faces, uma pluralidade de estados que se imprime no objeto pintura. Donde a “escolha de uma representação por trás da qual o artista procura se dissimular, quando não, de se representar” (Billeter, 1985). Essa “heteronímia” visual ganhou em significado na mostra individual, quando foi apresentada em seu conjunto, organizada em 1998 na Casa Fernando Pessoa, em Lisboa. Identificou-se nessa mostra uma verdade contida na obra: seu *tour de force* exigia que a subjetividade de cada pequena tela se soldasse com as das outras para engendrar a imanência do real autorretrato. De resto, no cruzamento da imaginação com a matéria, desenho e pintura são uma coisa só para interceptar transfigurações, captar microinstantes no ato em que uma forma expressiva se faz.

### Conclusão

Na virada dos anos 2000, as duas mostras de Chulam organizadas em Lisboa e em Abrantes, *Procura-se* (2003) e *Procura-se II* (2004), Figura 6, tanto indicam a permanência da artista nas séries de autorretratos quanto demonstram a problematização da própria pintura. Essa flutuação entre agir sobre o fator intrínseco do próprio dinamismo da obra, fazer emergir um espaço pictórico beirando à abstração e, no entanto, liberar o transbordamento de uma pulsação

de essência humana – daí a carga de energia expressiva mais íntima que solicita a figura – é persistente na trajetória da artista. Trata-se de um desdobramento gerador de pensamento associativo próprio das imagens que, no dizer de Didi-Huberman, “é bem o pensamento que se estrutura deslocando-se” (Didi-Huberman, 1995).

Não cabe dúvida de que sua decisão de retornar ao Brasil e estabelecer morada no interior profundo do estado, em Aracê, conduz a uma experiência predeterminada para a coexistência de dois espaços, o da intimidade e a imensurabilidade da natureza.

Na percepção desse mundo, Chulam faz aparecer certo arranjo de elementos, emblemas dessa relação mais íntima com o ser. Entre os anos 2008 e 2012, a retratística da artista reflete um estilo no qual suas intenções instintivas estão em plena coincidência com sua técnica. O que se configura à primeira vista é que “há uma pintura que se quer pintura” e corresponde então à própria exibição do processo pictórico. As figuras são apresentadas num espaço quase desnudo e limitado, como se fosse necessário à atenção se concentrar sobre elas nesse momento em que estão separadas do mundo; mas há necessidade também de que elas sejam do nosso mundo, que estejam muitas vezes sobre uma peça familiar, uma cadeira, uma poltrona, lá onde se supõe implicitamente estar. Isso num espaço fechado, quase metafísico, enquadrado por gráficos de linhas e planos de cor submersos na superfície literal da tela. Visualmente as linhas-tramas e frestas de luz fazem sobressair certos aspectos aos retratados (pessoas próximas à artista), uma aura pessoal que “já não é só a da pessoa retratada e sim do próprio retrato”. Essa força está no próprio envolvimento de uma vivência perceptiva que se transubstancia em pintura (Figura 10 e Figura 11).

Dando à percepção uma função ontológica, a obra cria uma maneira típica de tratar o mundo, enfim, de significá-lo. Entre a ação pictórica em si e o que a rodeia, numa operação de dentro para fora, a forma expressiva revela o embate da tela em criar o imaginário subjacente de uma natureza impregnada de sua latência telúrica (Figura 12) e legítima o momento construtivo, sinalizando que “algo objetivo fala”. Nesse sentido, as pinturas e desenhos de Regina Chulam, a partir de seu período em Aracê, apontam para a paisagem local, as montanhas e a vegetação, ou para a aparição do céu (em suas últimas pinturas), as ovelhas, as cabras e o cachorro Bappo, e refletem uma organicidade interna, um dar-se ao mundo que também o reinventa.

## Referências

- Billeter, Erika. (1985) "Pour une exposition",  
*L'autoportrait à l' âge de la photographie*,  
catalogue du Musée cantonal des Beaux-  
Arts de Lausanne et du Württembergischer  
Kunstverein Stuttgart. Lausanne.
- Chulam, Regina. (2003) *Procura-se II*. 1 folder.  
Casa Fernando Pessoa. Lisboa.
- Chulam, Regina. (2007) *Ó Pátria Amada*.  
Oá Objeto Arte, Vitória, ES, Brazil.
- Chulam, Regina. (2007) *Século Diário*.  
Vitória, 25 abril.
- Didi-Huberman, Georges. (1995)  
*La ressemblance informe ou le gai savoir  
visuel selon Georges Bataille*.  
Paris: Macula.
- Didi-Huberman, Georges. (2000) *Devant  
le temps*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Doca, Batista. (1987) "Uma volta para matar  
saudade". *A Gazeta*, Vitória, 04 dez.
- George, Frederico. (1990) "Regina Chulam:  
Master Lines". *QUADRUN*. Lisboa.
- Heidegger, Martin. (1994) *Conferencias y  
artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

# As artes do corpo em Nervo de Prata, curta-metragem de Tunga e Arthur Omar

*Body-centered arts on Nervo de Prata, a short film by Tunga and Arthur Omar*

**RAFAEL TOGO KUMOTO\* & LUCIANA MARTHA SILVEIRA\*\***

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

\*Brasil, designer e músico. Bacharel em Design pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Mestre em Tecnologia pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

AFILIAÇÃO: Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, linha de pesquisa "Mediações e Culturas". Campus Curitiba, Programa de Pós-Graduação em Tecnologia (PPGTE). Av. Sete de Setembro, 3165, Rebouças, Curitiba, Paraná CEP 80230-901 Brasil. E-mail: rafaelkumoto@gmail.com

\*\*Brasil, artista visual. Graduação em Educação Artística pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mestre em Multimeios, UNICAMP, Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

AFILIAÇÃO: Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, linha de pesquisa "Mediações e Culturas". Campus Curitiba, Programa de Pós-Graduação em Tecnologia (PPGTE). Av. Sete de Setembro, 3165, Rebouças, Curitiba, Paraná CEP 80230-901 Brasil. E-mail: silveira.lucianam@gmail.com

**Resumo:** Este artigo apresenta uma análise sobre o curta-metragem Nervo de Prata (1987), produzido com base nas obras feitas pelo artista plástico brasileiro Tunga na década de 1980. Partindo da premissa de que a releitura de seus trabalhos para o suporte do vídeo implica em processos de mediação por imagens, destacamos alguns elementos presentes em Nervo de Prata para discutir relações entre o corpóreo e o virtual, o biológico e o cibernético, o factual e o imaginário.

**Palavras chave:** Tunga / corpo / tecnologia.

**Abstract:** *This article presents an analysis of the short film Nervo de Prata (1987), based on the work of the Brazilian artist Tunga in the 80's. Started from the premise that the rereading of his works to the support of video implies on processes of mediation through images, we highlight some elements present in Nervo de Prata to discuss the relationship between the corporeal and the virtual, the biological and the cybernetic, the factual and the imaginary.*

**Keywords:** *Tunga / body / technology.*

## Introdução

O objeto de análise deste trabalho é o curta-metragem *Nervo de Prata*, produzido pelo artista plástico brasileiro Tunga (nascido no Rio de Janeiro em 1952; falecido recentemente em 2016) em parceria com o videasta Arthur Omar (nascido no estado de Minas Gerais em 1948) no ano de 1987. O curta tem duração de vinte minutos, e apresenta, em uma certa sequência, algumas das produções de Tunga na década de 1980, dentre suas esculturas, pinturas, fotografias e performances.

O trabalho evidencia o chamado descolecionamento típico da produção artística do artista Tunga. Ao revisitar obras de períodos e contextos dos mais variados em um novo meio signifiante, o do vídeo, nos permite observar seus trabalhos não na condição de objetos independentes, mas enquanto imagens virtuais. Esta perspectiva parece ir ao encontro da intenção do próprio artista, que compreendia a ligação entre seus trabalhos como uma tentativa de provocar releituras que “montassem e desmontassem” seus significados, e que não deveria ser confundida com um esforço de documentação de sua obra (Jornal do Brasil, 2014).

Neste contexto, abordamos questões de arte e ciência (mais precisamente, nos supostos binarismos *real-virtual* e *biológico-tecnológico*) observadas na obra de Tunga – que parece buscar problematizar a condição humana ao se valer de materiais como ligas metálicas, rochas magnéticas, resinas e madeira na conformação de uma visão visceral e quimérica de nossa própria carne. Desse modo, buscamos contrapor o conceito de virtualidade aqui apresentado a posicionamentos como o da artista computacional Suzete Venturelli (2003: 338), que afirma que, antes do advento da cibernética, o real era o nosso “único suporte sólido de experiência sensível no mundo.” Para tal objetivo, nos valem, sobretudo, da leitura de imagens (consideradas aqui em seu contexto videográfico, apesar do caráter estático das figuras retiradas de momentos congelados do material audiovisual), assim como de suas relações com as obras originais que inspiraram este curta.

### 1. O virtual e o corpóreo no suporte do vídeo

O argumento do curta é construído em torno de outro filme, *Ão*, originalmente concebido para uma instalação de 1981 (Figura 1). Nesse trabalho, uma película fílmica circulava pelo chão de uma sala até passar por um projetor 16mm, ao mesmo tempo em que um aparato sonoro reproduzia repetidamente a música *Night and Day*, de Frank Sinatra. *Ão* se faz presente em *Nervo de Prata* apenas por meio do vídeo originalmente projetado: gravado na curva de um túnel de uma autoestrada e editado de modo a ser reproduzido em repetição ininterrupta (*loop*). Concebida assim, esta obra nos traz a impressão de percorrermos

um caminho subterrâneo, movimentando-se infinitamente em círculos. Em adição ao vídeo original, presenciamos também a participação do ator e diretor de cinema brasileiro Paulo César Pereio, que interpreta o próprio Tunga (Figura 2), descrevendo o túnel como um “toro imaginário no interior de uma rocha” (Omar; Tunga, 1987).

Logo em seguida, um corte para uma nova cena nos revela uma sequência de radiografias, dessa vez manipuladas pelo próprio artista, que denunciam a existência de uma forma toroidal no interior do cérebro de Tunga – uma clara alusão a outra obra apresentada no curta, a escultura *Toro*, de 1983 (Figura 3).

As produções que dão sequência a essa cena estão, por consequência, subordinadas a esse espaço ficcional contido da cabeça de Tunga. Apresentam-se dessa forma como um fluxo de pensamento, onde o absurdo e a falta de lógica de seus trabalhos se justificam pelo ordenamento contínuo e incontrolável das ideias.

O historiador da arte alemão Oliver Grau (2009) argumenta que construções de aparatos ilusionísticos, como a do suporte original de *Ão*, se encontram registrados na história desde a antiguidade, com o intuito de proporcionar representações da natureza e do imaginário, iludindo os sentidos e constituindo “espaços visuais imersivos” (Grau, 2009: 286). Uma vez que o vídeo *Nervo de Prata*, a priori, não tem a pretensão de integrar uma instalação, não é possível reproduzir espacialmente as condições originais de imersão de *Ão* (o que, de certa maneira, as tornaria semelhantes). Todavia, sua utilização como elemento catalizador do curta-metragem nos convida a imergir em uma lógica narrativa especial, regida por leis compreensíveis apenas na mente criadora de nosso artista anfitrião. Mais do que isso, ela nos permite problematizar questões interessantes de arte e ciência, materializadas na lógica de produção de Tunga, regida pelo uso de materiais rígidos como metais, rochas magnéticas e madeira, utilizados para a conformação de obras de linguagem orgânica, mundana e, muitas vezes, asquerosa.

## 2. Questões do corpo

Se por um lado a relação entre arte e ciência se faz sempre visível na obra de Tunga, por meio de edição de vídeo, eletromagnetismo, trato veterinário de serpentes e nas mais diversas transformações de ligas metálicas, suas temáticas fantasiosas e místicas remetem, em contrapartida, a um imaginário misterioso onde crença e ciência ora se confundem, ora se antagonizam, assim como o fazem em relação à própria arte – tal como indica Grau (2003: 287) a respeito do pensamento corrente pós-revolução industrial. Ao abordar uma visão supersticiosa de nossa própria carne, obras como *Nervo de Prata* nos mostram



**Figura 1** - A instalação original de *Ão*, 1981. Filme 16 mm e instalação de som. Fonte: [www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/ao/](http://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/ao/)



**Figura 2** · O ator e diretor Paulo César Pereio interpreta Tunga em frente à cena de *Ão*, em *Nervo de Prata*, 1987. 1 videocassete (20 min.) VHS: son., color. Fonte: [www.youtube.com/watch?v=4bE5krnQ2OY](http://www.youtube.com/watch?v=4bE5krnQ2OY)

**Figura 3** · O toro na radiografia de Tunga em *Nervo de Prata*, 1987. 1 videocassete (20 min.) VHS: son., color. Fonte: [www.youtube.com/watch?v=4bE5krnQ2OY](http://www.youtube.com/watch?v=4bE5krnQ2OY)

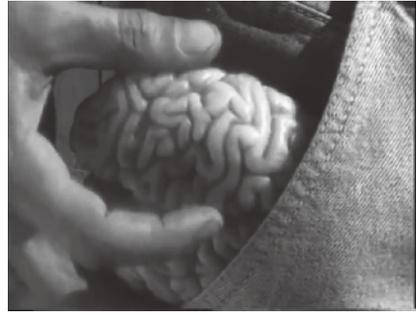
que a interação do corpo com tecnologias não necessariamente implica em simbiose cibernética – tal como frequentemente expressado por autores como a semioticista brasileira Lúcia Santaella (2003) – para que possa desencadear transformações sensorio-perceptivas a respeito da condição humana.

Ao tratar de seu caráter místico, visceral e quimérico, a partir da representação de elementos como cabelos, dentes, ossos e órgãos (Figuras 4 e Figura 5), Tunga nos convida a produzir sentido a respeito de figuras humanas e do imaginário que circunda as suas poéticas. Pode contrapor-se, desse modo, a posicionamentos recentes a respeito da interação do corpo biológico com as tecnologias cibernéticas consideradas de ponta, nanoscópicas, onde “o invisível, aquilo que ainda não podemos ver, é muito mais importante do que o visível” (Santaella, 2003: 67).

Observando em retrospecto, quando, nas palavras do brasileiro Arlindo Machado (2001: 72), “um certo número de artistas parece reorientar sua arte para a discussão da própria condição biológica da espécie”, podemos nos perguntar se não houveram momentos de reaproximação entre seres vivos, o ambiente dito “natural” e os dispositivos tecnológicos muito antes da disseminação de linguagens artísticas que envolvem, em seu cerne, elementos como a engenharia genética, a clonagem, a biocomputação e a biodiversidade artificial. Uma produção artística tão relacionada com o imaginário do corpo, tal qual a obra de Tunga, onde esculturas são concebidas como negativos dos corpos de modelos (as esculturas que se encaixam perfeitamente a corpos femininos, em *Eixo Exógeno*, 1986, Figura 6), réplicas de gêmeas siamesas (como nas irmãs gêmeas fantasma unidas pelos cabelos, em *Xipófagas Capilares Entre Nós*, 1981, Figura 7), híbridos orgânicos e inorgânicos (o tacape feito de uma trança de cabelo de chumbo revestida por fragmentos toscos de ímãs, em *TaCape*, 1986, Figura 8), e até cabelos constituídos de serpentes vivas (a trança de cobras em *Vanguarda Viperina*, 1986, Figura 9) poderiam muito bem, ao menos a partir de uma ótica atual, nos proporcionar questionamentos de natureza talvez semelhante a qualquer arte de caráter dito “biológico”. Em um maior grau, podemos nos questionar se essas mesmas obras não constituiriam peças metafóricas de uma engenharia genética, uma biodiversidade artificial de caráter simbólico.

### 3. Conclusão

Podemos aqui relacionar pontos observados em *Nervo de Prata* com alguns detalhes presentes na própria biografia enigmática comunicada por Tunga. No decorrer das décadas, o uso constante de linguagens, técnicas e materiais semelhantes não foi o único fator responsável pelo visível grau de coesão presente



**Figura 4** · A joia de resina epoxi, representando um osso, em *Lex Bijoux de Madame de Sade*, 1983, reproduzida em *Nervo de Prata*, 1987. 1 videocassete (20 min.) VHS: son., color. Fonte: [www.youtube.com/watch?v=4bE5krnQ2OY](http://www.youtube.com/watch?v=4bE5krnQ2OY)

**Figura 5** · *O Cérebro Diminuto*, 1987, reproduzido em *Nervo de Prata*, 1987. 1 videocassete (20 min.) VHS: son., color. Fonte: [www.youtube.com/watch?v=4bE5krnQ2OY](http://www.youtube.com/watch?v=4bE5krnQ2OY)

**Figura 6** · A jogadora de vôlei brasileira Jaqueline abraça a escultura feita com base em seu corpo, para a série *Eixo Exógeno*, 1986. Reproduzido para *Nervo de Prata*, 1987. 1 videocassete (20 min.) VHS: son., color. Fonte: [www.youtube.com/watch?v=4bE5krnQ2OY](http://www.youtube.com/watch?v=4bE5krnQ2OY)

**Figura 7** · Performance com as *Xifópagas Capilares*, reproduzida para *Nervo de Prata*, 1987. 1 videocassete (20 min.) VHS: son., color. Fonte: [www.youtube.com/watch?v=4bE5krnQ2OY](http://www.youtube.com/watch?v=4bE5krnQ2OY)

em toda sua obra. Em meio às suas origens, motivações e descrições técnicas, podemos encontrar narrativas das mais absurdas, próprias de literatura fantástica, contos de terror ou tradições míticas de alguma espécie de folclore oral. Fato e ficção constantemente se misturam nos registros de seu trabalho, conferindo-lhe um aspecto misterioso: conta-se, por exemplo, que a série de esculturas *Revê-la* (1985) teria sido continuada em decorrência de um presente de um amigo dentista, que, ao atender um paciente de origem tailandesa, teria removido uma réplica diminuta da peça de antimônio que inaugura a obra, reproduzida nas ranhuras da obturação de um de seus molares (Jornal do Brasil, 2014) (Figura 10).

Da mesma maneira, relatos criados pelo artista em meio a entrevistas e depoimentos contribuem para tornar sua biografia igualmente evasiva. Tunga conta que fora criado por sua mãe e sua tia, gêmeas univitelinas que viviam, respectivamente, nas cidades brasileiras de Palmares e Rio de Janeiro no momento de seu nascimento. Por essa razão, ele conta que teria nascido em duas localidades ao mesmo tempo, sendo, conseqüentemente, registrado simultaneamente em dois cartórios (Fernandes, 2010).

É interessante notar que, por trás da invenção dessas histórias, Tunga procura demonstrar o caráter ficcional presente em diversas etapas de nossas vidas, sobretudo de nossa infância:

*Retemos os fatos da nossa vida a partir de uma idade tenra, mas já longe daquela do nascimento. Então, acreditamos que nascemos em um lugar porque algum documento atesta, ou porque alguém te conta, ou porque você vai investigar por meio de fontes diversas.* (Fernandes, 2010).

Até o momento, ficção nenhuma pode sobrepujar traços genéticos, ou o contexto histórico, social e cultural que constitui um indivíduo (o próprio Tunga, nascido Antônio José de Barros Carvalho e Mello Mourão, é proveniente de uma família influente e de muitas posses). Sua capacidade, todavia, pode estar na desmistificação da noção de uma origem “natural”, linear e neutra, contrapondo determinismos correntes em discursos onde a condição humana há de ser superada em prol de novas sensibilidades.

Se, por um lado, o desenvolvimento da engenharia genética poderá modificar paradigmas instituídos a respeito de nossos corpos humanos, trabalhos como *Nervo de Prata* e toda a obra de Tunga nos atentam para o corpo constituído por percepções, narrativas e imaginários, abordando questionamentos acerca do corpo, do tecnológico e do biológico, sem, todavia, a menor pretensão de decifrar os segredos da vida. Procura, pelo contrário, mistificá-la, retomá-la a tudo aquilo que nos parece supersticioso, fictício e – por que não? – poético.



**Figura 8** · Tunga montando o *TaCape*, escultura de ferro de 1986, reproduzida em *Nervo de Prata*, 1987.

1 videocassete (20 min.) VHS: son., color. Fonte: [www.youtube.com/watch?v=4bE5krnQ2OY](http://www.youtube.com/watch?v=4bE5krnQ2OY)

**Figura 9** · A trança de cobras da performance *Vanguarda Viperina*, 1985, reproduzida em *Nervo de Prata*, 1987.

1 videocassete (20 min.) VHS: son., color. Fonte: [www.youtube.com/watch?v=4bE5krnQ2OY](http://www.youtube.com/watch?v=4bE5krnQ2OY)

**Figura 10** · A réplica diminuta da escultura em antimônio fundido de *Revê-la*, 1985, reproduzida em *Nervo de Prata*, 1987. 1 videocassete (20 min.) VHS: son., color. Fonte:

[www.youtube.com/watch?v=4bE5krnQ2OY](http://www.youtube.com/watch?v=4bE5krnQ2OY)

## Referências

- Fernandes, Daniela (2010) "Tunga." *Revista Trip*, São Paulo, SP, v. 194. Disponível em URL: [www.revistatrip.uol.com.br/revista/194/paginas-negras/tunga.html](http://www.revistatrip.uol.com.br/revista/194/paginas-negras/tunga.html).
- Grau, Oliver (2003) "Novas imagens da vida – realidade virtual e arte genética," in Domingues, Diana (org.), *Arte e vida no séc. XXI*, São Paulo: Editora UNESP, pp. 285-304.
- Grau, Oliver (2009) "Lembrem a fantasmagoria! Política da ilusão do século XVIII e a sua vida após a morte multimídia," in Domingues, Diana (org.), *Arte, ciência e tecnologia*, São Paulo: Editora UNESP, pp. 239-260.
- Jornal do Brasil (2014) "O sapo que ri ao ser engolido." *Tunga*. Disponível em URL: [www.tungaoficial.com.br/pt/publicacao/o-nervo-de-prata/](http://www.tungaoficial.com.br/pt/publicacao/o-nervo-de-prata/)
- Machado, Arlindo (2001) "Corpos e mentes em expansão." *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*, Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, pp. 70-93.
- Omar, Arthur e Tunga (1987). *Nervo de Prata*, Rio de Janeiro: Studioline filmes, 1 videocassete (20 min.)VHS: son., color. Disponível em URL: [www.youtube.com/watch?v=4bE5krnQ2OY](http://www.youtube.com/watch?v=4bE5krnQ2OY)
- Santaella, Lúcia (2003). "As artes do corpo biocibernético," in Domingues, Diana (org.), *Arte e vida no séc. XXI*, São Paulo: Editora UNESP, pp. 65-94.
- Venturelli, Suzete (2003). "Homem artista, deus criador ou feiticeiro ciborgue?" in Domingues, Diana (org.), *Arte e vida no séc XXI*, São Paulo: Editora UNESP, pp. 333-343.

# José Aurélio, o Monumento ao Trabalho de 1993 ou a obra como alegoria da história da cidade de Almada

*José Aurélio's Monumento ao Trabalho (Monument to Labour), 1993, or the work as allegory of Almada's history*

SÉRGIO VICENTE PEREIRA DA SILVA\*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

\*Portugal, escultor e professor.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL), Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa. E-mail: s.vicente@belasartes.ulisboa.pt

**Resumo:** Uma abordagem crítica a uma obra emblemática no percurso artístico do Escultor José Aurélio (1938-) – o Monumento ao Trabalho de 1993, a sua primeira grande obra monumental encomendada para a cidade de Almada, na área metropolitana de Lisboa, Portugal. A partir da análise desta escultura, procuramos demonstrar que a leitura da arte pública está condicionada por um conjunto de fatores externos às linguagens, nomeadamente a realidade socio-territorial que a conforma.

**Palavras chave:** José Aurélio / Arte Pública / Cidade de Almada.

**Abstract:** *The aim of the present article is to address critically an emblematic work in the artistic path of the sculptor José Aurélio (1938-) – Monumento ao Trabalho (Monument to Labour), 1993, his first monumental piece commissioned by the city of Almada, within Lisbon area, Portugal. The analysis of the sculpture will allow us to demonstrate that the reading of public art is subject to several external factors that go beyond language, namely the social and territorial realities that embody it.*

**Keywords:** *José Aurélio / Public Art / the City of Almada.*

## Introdução

O escultor José Aurélio está indelevelmente ligado à escultura e à cidade de Almada, onde as suas realizações são assumidas como um património de relevo incontestável no conjunto das obras encomendadas pela autarquia ao longo dos últimos 40 anos. Se o Poder Local Democrático é indissociável da existência da arte pública em Almada, a Arte Pública é indissociável da presença de José Aurélio no concelho.

Não podemos analisar a encomenda do Monumento ao Trabalho, sem a enquadrar nas dinâmicas locais de construção de espaço público a partir do final da década de 80 do século passado.

Situamo-nos num momento histórico que em termos políticos foi considerado a década do 'desenvolvimento integrado' do concelho (Ribeiro & Geraldês, 2004: 16), o que justificou em termos estratégicos a implantação de obras de Arte na cidade já consolidada que difundissem valores simbólicos, os grandes ideais que tornam materializáveis as grandes causas da Humanidade. Esta responsabilidade foi entregue ao Centro de Arte Contemporânea (CAC), que reuniu nesses anos o saber técnico e artístico de Rogério Ribeiro (1930-2008) operacionado com as opções urbanísticas e políticas vindas da presidência da edilidade. Uma visão comum do desenvolvimento urbano e principalmente do papel da arte na democratização do uso da cidade.

Estas foram as bases para a grande encomenda do Monumento ao Trabalho, a alegoria monumentalista das 'causas democráticas' para uma área da cidade de Almada, o Pragal, que se encontrava, à época, num complexo processo de revisão do seu plano urbanístico herdado do Estado Novo.

### 1. Da génese territorial... à afirmação de um programa monumental

A parcela da cidade de Almada já consolidada nos anos 80 correspondia às antigas freguesias de Almada, Cacilhas e Cova de Piedade, todas elas beneficiárias da longa e privilegiada relação económica com o estuário do Tejo. Por sua vez, a freguesia do Pragal, embora correspondendo a uma área que coincidia com a principal linha de expansão oeste da cidade, pela sua natureza geográfica e cadastral, só foi sujeita a forte pressão urbanística depois da conclusão, em 66, da ligação rodoviária por ponte entre as margens do rio Tejo (Cavaco, 2009: 360).

Depois de 1974, houve a necessidade de rever o modelo de urbanização do Pragal, introduzindo-se novos modelos de projeto ao nível da qualificação do espaço urbano. Esta política urbana foi acompanhada por uma visão cultural que, com a chegada de Rogério Ribeiro a Almada, acrescentou uma dimensão ideológica à programação da arte. Rogério Ribeiro foi um homem de forte atividade

política, mas preponderantemente um criador e impulsionador da cultura artística, com uma visão humanista da política em estreita vinculação a um pensamento mais vasto onde a necessidade de descentralização e democratização cultural correspondeu um projeto de país. Num momento em que “os municípios começaram a desenvolver por sua iniciativa uma meritória ação cultural, tendo contado na sua organização com a experiência de organismos como a SNBA, a AICA, a SEC e as Escolas Superiores de Belas Artes” (Gonçalves & da Silva Dias, 1985: 66), Rogério Ribeiro defendia que subjaz à ‘atividade pública’ do artista um papel interventivo a diferentes patamares na comunidade, assente na convicção de que a “arte é sempre um índice da cultura de um povo” (Rosendo, 2008).

O seu contributo espelhou-se, com certeza, na escolha inicial e criteriosa de artistas, recusando a vinculação por afinidades de linguagem, mas antes, pela partilha das mesmas experiências da realidade, sabendo-se que a arte pública nunca poderia ser analisada pelos resultados materiais alcançados ou, como acrescentou Javier Maderuelo (1990: 164), “não é um estilo e desenvolve-se independentemente das formas, dos materiais e das escalas”.

Deste modo, o Município, por intermédio da estrutura orgânica municipal do CAC, o que em termos administrativos correspondia à entrega da gestão e encomenda da arte pública à mesma estrutura que gere os equipamentos museológicos municipais, foi assumindo, numa perspetiva política integradora, uma ação de promoção de artistas e obras no contexto da cidade modernizada.

Esta constatação, num primeiro momento, encontra eco numa habilidosa estratégia de aquisição de obras de arte para zonas residenciais da cidade, baseada no conhecimento e reconhecimento da obra produzida por artistas que realizaram trabalhos em instituições ou exposições no concelho. Foram deste período as primeiras aquisições municipais de simples esculturas de José Aurélio, ‘Capricho’ (Figura 1) localizada na Avenida Bento Gonçalves, desde 1992. Ou obras que estiveram em exposição na Galeria Municipal em 1989, das quais se destacam, ‘Emissor Receptor’ (Figura 2) na rua Ramiro Ferrão e ‘Rei e Rainha’ (Figura 3), colocada junto à galeria municipal.

## **2. Monumento ao Trabalho, uma obra presa à memória histórica**

No plano de atividades da autarquia para o ano de 1989 inscrevera-se como objetivo, ao nível da requalificação dos espaços públicos, a concretização de um Monumento ao Trabalho (CMA, 1989: 113-114). A chamada em 91 do monumento para o Pragal foi a vontade de, aproveitando as condições privilegiadas do processo de urbanização daquela área, marcar simbolicamente o território que a autarquia estava a requalificar.



**Figura 1** · José Aurélio, *Capricho*, 1992.

Fonte: Museu da Cidade/Câmara Municipal de Almada.

**Figura 2** · José Aurélio, *Emissor-Receptor I*, 1992.

Fonte: Museu da Cidade/Câmara Municipal de Almada.

**Figura 3** · José Aurélio, *Rei e Rainha*, 1992.

Fonte: Museu da Cidade/Câmara Municipal de Almada.

A encomenda foi feita a José Aurélio, figura do meio artístico próximo de Rogério Ribeiro e que recolhia consenso junto da presidente de Câmara, destacava-se pela larga experiência na escultura evocativa e comemorativa.

O escultor começou por propor que o espaço de confluência entre a Avenida Bento Gonçalves e a Praceta Felizardo Artur fosse o lugar de uma ‘grande alegoria ao trabalho’, enquadrada no Gabinete de Espaços Exteriores (*Autarquias Povo*, 1991: 7-8), que desenvolvia os projetos e acompanhava a execução das obras para os espaços de uso público envolventes das edificações no Pragal.

Alegoria que, mais do que recuperar o emprego de regras ancoradas no pensamento moderno, propunha recuperar verdadeiramente o seu carácter público e desvinculado do sentido iconográfico e comemorativo que desde o Estado Novo marcava as obras em Almada. A raiz da obra de José Aurélio, que acabou por influenciar um conjunto relevante de futuras obras na cidade, foi buscar a sua especificidade à recuperação da ideia de monumentalidade associada aos valores rememorativos do monumento, à capacidade de mobilização afetiva da memória com propósitos singulares. Ou como já avançara Bohigas (1986: 103), “(...) esta qualidade de permanência o faz [monumento] aglutinador e representante de certos aspetos da identidade coletiva, do grupo social que o envolve.”

Para ilustrar estas ideias, importa transcrever algumas palavras da primeira memória de projeto desta ‘grande alegoria ao trabalho’ defendida pelo escultor:

*(...) assim, para satisfazer o 1º aspecto e com vista a criar um espaço lúdico de grande significado simbólico, propõe-se a construção de uma plataforma ao nível mais elevado, no eixo da qual se desenvolve uma linha de água, que ‘nascendo’ nessa plataforma, vem caindo em cascatas até ao plano inferior, acionando uma escultura em aço inox, alegórica à génese do trabalho.*

*Os muros de suporte da plataforma, serão tratados com um mosaico cerâmico, onde as atividades humanas relacionadas com o trabalho estarão representadas.*

*Esta solução resolve também, o 2º aspecto, uma vez que o volume criado pela plataforma e definido pelo painel cerâmico, funcionará como elemento neutralizador da importância das construções envolventes (CMA, 1989).*

Esta primeira sugestão de obra acabou por não vingar ao reconhecer-se na proposta um nível de complexidade conceptual e técnica que acabou inicialmente por não ter continuidade ao nível de projeto no gabinete técnico do Pragal. No entanto, estas ideias constituem-se como uma nova abordagem do papel do escultor — como agente ativo no desenho do espaço público. Pressupostos aquilo que Javier Maderuelo (1994) apontaria como a crítica aos pressupostos que fundamentam a visão tradicional do monumento, quando a obra envereda



**Figura 4** : José Aurélio, *Monumento ao Trabalho*, 1993.  
Fonte: Museu da Cidade/Câmara Municipal de Almada.

por propostas de utilidade e funcionalidade urbanas, cruzando disciplinas adjacentes mais próximas da arquitetura ou design.

A maquete daquela que veio a ser a última e definitiva proposta para a alegoria do Trabalho, foi apresentada na Oficina da Cultura (*Jornal de Almada*, 1993) pelo escultor a um conjunto de personalidades convidadas para o efeito (*Autarquias Povo*, 1993): “A escultura representa a garra (O Poder) e a mão (o Trabalho), entrelaçadas, simbolizando assim o esforço conjunto do Poder Local e da População na construção deste concelho”.

O planeamento da sua construção ficou então enquadrada no trabalho do Gabinete dos Espaços Verdes (CMA, 1991a). O que significou uma visão aberta e integradora sobre as diferentes funções do fazer cidade.

Os custos da obra foram suportados pelos urbanizadores da área, não se sabendo ao certo por qual deles, já que o modelo de negociação entre a autarquia e os privados pressupunha o financiamento de diversas obras de requalificação pública, nas quais as obras de arte se englobavam (CMA, 1991b).

Chegados a 1993, em relatório da gestão urbanística do Município, apontava-se a conclusão da implantação do monumento junto à Av. Bento Gonçalves, e a inauguração do agora Monumento ao Trabalho (Figura 4), ocorreu no dia 2 de maio desse ano, no âmbito das comemorações do 25 abril, enquadrada com a festa dos 20 anos de Almada Cidade. A revista *Autarquias Povo* (1993b) destacava que, “(...) indissociáveis, pois, estas duas datas, tão perto no tempo. Almada-cidade assumiu-se como tal no dia 25 de Abril de 1974, mais do que no dia 21 de junho do ano anterior [elevação de Almada a cidade].”

Não estava referido no artigo que a Câmara, pouco antes do dia 25 de Abril, já encomendara a Joaquim Correia um outro monumento ao Trabalho não concretizado em virtude da Revolução de 74, e que esta encomenda procurava à sua maneira selar sobre o território uma memória desse passado industrial glorificado pelo Estado Novo.

O monumento de José Aurélio tornou-se a síntese formal do passado industrial ligado à reparação e construção naval de Almada num momento de crise profunda que o setor atravessava naquele final de século.

As mãos monumentais entrelaçadas (Figura 4 e 5) e montadas em ferro evocam as mãos do trabalho em luta, simbolismo enriquecido pela linguagem empregue na sua construção: as chapas de *corten* próprias da indústria naval, estão unidas por rebites e parafusos colocados linearmente sobre as uniões entre as partes que a constituem; também a escala destes elementos de união usados na indústria pesada, remete-nos para a memória do tempo da sua construção e da resistência dos seus protagonistas.



**Figura 5** · José Aurélio, *Monumento ao Trabalho*, 1993.

Fonte: Museu da Cidade/Câmara Municipal de Almada.

**Figura 6** · José Aurélio, *Monumento ao Trabalho*, 1993.

Fonte: Anabela Luís/Câmara Municipal de Almada.

A inauguração deste monumento seria de facto uma ‘alegoria ao trabalho’ do pós-74, um momento à estabilização política do Poder Local, e quando a autarquia se ia a pouco e pouco tornando a grande impulsionadora do emprego no concelho, quando a indústria naval estava em declínio.

### **Conclusão**

O Monumento ao Trabalho foi um dos últimos monumentos presos aos valores da memória histórica transversal ao concelho, ou por outras palavras, o fecho do ciclo monumental das obras lançadas pelo regime fascista em Almada. Trouxe consigo uma nova linguagem para a escultura em Almada, assente em novos pressupostos ideológicos tendentes à universalização das temáticas. Também podemos associar a obra de Aurélio ao movimento de ressurgimento da monumentalidade, que o exemplo do projecto ‘Ruta da Amistad’ para os Jogos Olímpicos de 68, na cidade do México já experimentara.

A partir dos anos 90 deixamos de ter em Almada monumentos relacionados com acontecimentos marcantes de luta, de resistência ao regime fascista, com as suas datas ou personalidades marcantes, e passamos, pelo contrário, a ter obras em torno da exaltação da experiência democrática. Ou seja, um pensamento político para a arte pública tendente à harmonização entre a nova realidade urbana e a experiência pública do dia a dia da cidade.

Este monumento materializou-se com base no confronto entre duas visões da importância do projeto de arte na cidade: por um lado, a visão de quem sustenta politicamente o monumento, ou seja, o executivo municipal; por outro, a visão técnica da estrutura que é mandatária na sua implementação, o CAC. Realidades que acabam por ser uma síntese entre a responsabilidade política e o domínio estético da cidade, modelo que nos leva a crer que o espaço público em Almada, a partir da concretização do Monumento ao Trabalho, não foi nem o palco de forte e impositiva politização pelo governo municipal de esquerda, nem de exacerbação estética avulsa num qualquer contexto de musealização de arte na cidade. Assim, no fim dos anos oitenta e ao longo da década seguinte, as novas encomendas para monumentos tomaram um caminho no sentido do estreitamento da relação entre a infraestruturização básica do território e a qualificação sociocultural da cidade, iniciando deste modo aquilo que seria a reelaboração do sistema de significação da identidade social urbana do concelho.

## Referências

- "Almada, 20 Anos de Cidade" (1993b) *Autarquias Povo*. (94), 3.
- Bohigas, Oriol (1986) *Reconstrucción de Barcelona*. Madrid: Servicio de Publicaciones, Secretaría General Técnica, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.
- Câmara Municipal de Almada (1989) Reunião de Órgãos Autárquicos. (Atas). (Livro 169, Ata 26, fl. 113–114).
- Câmara Municipal de Almada (1991a) Relatório Atividades Conta de Gerência de 1990.
- Câmara Municipal de Almada (1991b). Plano de Atividades e Orçamento para 1992.
- Cavaco, Cristina (2009) *Formas de Habitat Suburbano. Tipologias e Modelos Residenciais Na Área Metropolitana de Lisboa*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa.
- Gonçalves, Rui Mário, & Francisco da Silva Dias (1985) *10 anos de artes plásticas e arquitectura em Portugal, 1974–1984*. Lisboa: Caminho.
- Maderuelo, Javier (1990) *El Espacio Raptado: Interferencias Entre Arquitectura y Escultura*. Madrid: Mondadori España.
- Maderuelo, Javier (1994) *La perdida del pedestal*. Madrid: Antonio Machado.
- "Limpar e Alindar" (1991) *Autarquias Povo*. (85), 7-8.
- "No Próximo Domingo: Inauguração do Monumento ao Trabalho" (1993) *Jornal de Almada*
- "O espírito de abril presente nas comemorações" (1993a). *Autarquias Povo*. (94), 12.
- Ribeiro, Ana Isabel, & João Gerales (2004) "Almada de Abril, Terra de Esperança, Espaço de Confiança". In: *Dar Asas ao Sonho do 25 de Abril*. Pp. 11–21. Almada: Câmara Municipal de Almada.
- Rosendo, Catarina (2008) "Rogério Ribeiro (1930-2008): O Pintor Que Abriu Ao Texto". *Magazine Arte — ArteCapital*. [Consult. 2015-09-17] Disponível em URL: [www.artecapital.net/opiniao-62-catarina-rosendo-rogerio-ribeiro-1930-2008-o-pintor-que-abriu-ao-texto](http://www.artecapital.net/opiniao-62-catarina-rosendo-rogerio-ribeiro-1930-2008-o-pintor-que-abriu-ao-texto).

# O corpo e a política na poética fílmica de Fernando Belens

*Body and politics in the films of Fernando Belens*

MARISE BERTA DE SOUZA\*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

\*Brasil, roteirista e produtora audiovisual. Bacharelado em Direito, Universidade Católica do Salvador (UCSAL). Mestre em Artes Visuais, Escola de Belas Artes (EBA) Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutora em Artes Cênicas, Escola de Teatro, UFBA.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal da Bahia (UFBA) / Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos (IHAC) / Mestrado Profissional em Artes (PROF-ARTES) / Bacharelado em Artes (BI-Artes). R. Barão de Jeremoabo, s/n – 306 – Ordina, Salvador – BA, 40170-115, Brasil. E-mail: mariseberta@uol.com.br

**Resumo:** O artigo investiga o processo criativo e a poética fílmica de Fernando Belens. Pretende-se observar as suas escolhas estéticas implicadas em duas asserções recorrentes em sua filmografia: o corpo e a política. Para isso serão destacados elementos presentes nos seus filmes curtos reiterados na sua primeira realização em longa-metragem, *Pau-Brasil* (2009/2014). Conclui-se que na obra de Fernando Belens as representações das vias do corpo e da política são legitimadoras do seu percurso.

**Palavras chave:** poética / corpo / política.

**Abstract:** *The article investigates the creative process and the filmic poetics of Fernando Belens. It is intended to observe his aesthetic choices implied in two recurring assertions in his filmography: the body and the politics. For this will be highlighted elements present in his short films reiterated in his first feature film, Pau-Brazil (2009/2014). It is concluded that in the work of Fernando Belens representations of the ways of the body and of politics are legitimating their path.*

**Keywords:** *Poetics / body / politics.*

## Introdução

Este artigo consiste na abordagem das preocupações estéticas do cineasta baiano Fernando Belens feita a partir da identificação de dois vetores, dois

elementos fulcrais implicados no percurso do cineasta: o corpo e a política. Corpos que não apenas representam as suas preocupações formais, mas que orquestram um jogo múltiplo de conteúdos que emergem do panorama político e sócio cultural. Por meio desses dois elementos, em variáveis bem particulares, enfoca-se-se a sua poética fílmica, que, a cada trabalho, se sofisticava e agrega valores apreendidos de sua realidade, do seu meio e da sua vivência.

Foi concebido a partir de entrevistas com o cineasta, coleta de documentos e análise da obra na busca de uma metodologia que acompanhasse seu processo de criação. Esta metodologia dialoga com os estudos realizados por Cecília Almeida Salles no deslocamento que opera da crítica genética para a crítica dos processos em que o ato criativo desponta como elemento relacional entre dados aparentemente dispersos, de maneira a interligar aspectos gerais a específicos: "observamos as macrorrelações do artista com a cultura e, aos poucos, nos aproximaremos do sujeito em seu espaço de transformações" (Salles, 2008:32).

Nessa perspectiva, observa-se também os estudos do grupo de coordenadores do GT Teoria dos Cineastas da AIM, Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento, no artigo assinado em coautoria por André Rui Graça, Eduardo Tulio Baggio e Manuela Penafria, em que ampliam o posicionamento de Jacques Aumont contido em *As Teorias dos Cineastas* de que pensamento dos cineastas "têm uma teoria exposta na forma verbal" (2004: 21). O referido GT sintetiza o seu caminho metodológico:

*A nossa proposta possui uma originalidade que passa pelo intento de estudar sistematicamente o pensamento artístico de cineastas, nomeadamente o processo criativo e, a partir desse pensamento, elaborar teoria sobre cinema* (Graça, Tulio & Penafria, 2015: 21).

### **Circunscrevendo e experimentando o cinema de filiação poética/política**

Fernando Belens, cineasta baiano, diretor teatral, médico psiquiatra, no arco de quatro décadas de exercício fílmico, apresenta uma considerável fortuna cinematográfica, cerca de vinte produções em diferentes formatos. Integra a geração que teve a sua iniciação cinematográfica inscrita sob o signo do Super-8. Na Bahia, como em outras partes do Brasil, a emergência do Super-8 tocou corações e mentes de jovens que empunharam a bitola, entre as décadas de 1960 e 1970, como meio de expressão para dar vazão às suas inquietações de uma forma experimental e com uma linguagem pouco convencional. O exercício do Super-8 na Bahia promoveu a interrelação entre linguagens. Experiência singular onde artes plásticas, fotografia, teatro, dialogaram em um ambiente híbrido.

Marcado por injunções do contexto sociopolítico do país, em que vigorava a ditadura imposta pelo golpe civil/militar de 1964, o Super-8 realizado na Bahia nas décadas de 1969 e 1979, conformou uma identidade própria, articulada por um discurso renovado e contestatório não apenas no aspecto da macropolítica, mas, sobretudo, ao tematizar aspectos do cotidiano baiano nos difíceis anos plúmbeos.

É nesse quadro que se projeta Fernando Belens. Nos seus primeiros filmes curtos, realizados em Super 8, o cineasta materializa as suas preocupações formais que se sofisticam ao agregar os valores que apreende da sua realidade, fincados na constituição dos territórios que legitimam a vida, a história política, as vias do corpo e da afetividade. Nessas experimentações conjuga o poético e o político. Simultaneamente alegórico e minimalista não se rende ao dualismo fácil. Materializando a sua experiência faz arte. Como artista que transita em várias áreas, traz para seus filmes aspectos da multiplicidade característicos de cinematografias experimentais, indicando tendências que conjugam arte e vida e possibilidades de produção vigentes à época: baixo ou nenhum orçamento; informalismo nas filmagens; inscrição do próprio realizador na obra. Esses elementos, agenciados por certo substrato da cultura marginal, associados ao quadro de exceção institucional do país no período, apontaram os caminhos da sua expressão, resultando em um discurso poético, transgressivo, por vezes, utópico e anarco-político.

Em uma das nossas entrevistas, abre a conversa declarando: faço cinema para não me suicidar. E remete a sua potência de criação a um princípio freudiano em que a supressão, a ausência e a repressão fazem emergir o ato criativo. Esclarece ainda sobre o início de sua trajetória cinematográfica, abordando a censura e o regime de exceção vivenciado:

*O primeiro filme que fiz, Anônima Fragmentação, foi inscrito no Festival de Artes de São Cristóvão e não foi exibido. Na segunda Jornada de Cinema da Bahia (1973), inscrevi Viva o Cinema, fui chamado na Polícia Federal porque usava nesse filme um calendário onde se enquadrava a data do AI-5 (13 de dezembro) e filme queimado... eu tinha filmado a Festa de Santa Luzia (13 de dezembro), aí montei isso com imagens da procissão do dia de Santo Antônio, que eu e Melo entregamos à censura pisado e arranhado propositalmente...*

*O filme ficou em Brasília um tempo e voltou danificado. As duas censuras me trouxeram a consciência de que tinha algo de valor ali. Essa valorização me mostrou que ali tinha um caminho para o ataque em dois vetores, a política e o corpo.*

Após esse episódio, Belens constatou que incomodava o *status quo* e isso o instigou a agir com mais ênfase e por viés conceitual mais depurado. Realiza

*Experiência I* (1974), em que decompõe um corpo de mulher nu, carnudo, Vênus primitiva com marcas e dobras. Sobre o filme, Marcos Pierry em *O Super-8 na Bahia: História e Análise*, afirmará:

*Experiência I* (1974), cinco minutos de planos fixos, uma mulher obesa nua e a mensagem por meio da anti-mensagem. Para o realizador, *Experiência I*, em que o corpo feminino equivale à carne carimbada para exportação, irá se definir como ataque ao cânone, e aos vícios, do belo. (Pierry, 2005: 20).

*Experiência I-B* (1978), talvez seja o filme que rendeu mais polêmica. Mostrava a tortura de um periquito, alternando a cena com tomadas em detalhe, quase fixas, de corpos nus, recortados, tendo como cobertura sonora a leitura de Morte e Miséria do 3º Reich (Brecht, 1938).

O fato político que impulsiona a abertura do regime no País – a explosão da bomba, no colo do agente policial, no momento em que a cantora Elba Ramalho se apresentava no Rio Center – motivará Fernando a servir-se da ironia para abordar a genitália masculina atingida em *Ora Bombas ou A Pequena História do Pau, Brasil* (1981).

Ao encerrar o ciclo superoitista, leva para a fase seguinte – de filmes em curta metragem realizados nas bitolas de 16mm e 35mm – a metodologia aprendida no Super-8, ou seja, a disciplina no uso de recursos e invenção potencializada. Nos próximos filmes os elementos norteadores são recorrentes: o corpo e a política. Corpos que não apenas representam, mas que orquestram um jogo múltiplo de sentidos que emergem do panorama político e sociocultural da realidade e do cotidiano. Saem de uma notícia da manchete policial. De um jornal, os corpos das crianças sacrificadas em um ritual religioso são representados em *Crianças do mundo novo* (1980). Extraídos da nossa história social e política, os corpos dos revoltosos Malês são sacrificados em *Oropa, Luanda, Bahia* (1983). A luta sindical pela divisão justa da terra para quem produz e a mutilação dos corpos dos agricultores do sisal no maquinário precário são objeto de *Fibra* (1986). Com humor, a homossexualidade é vista como doença e remete à construção de identidades e expressões de sexualidades possíveis, sem enquadramentos e pré-determinações, trata-se de *Heteros, a comédia* (1994). Ver Glauber Rocha mediado pelo olhar e fala de Lúcia Rocha, resulta em *A Mãe*, (1998), realizado em parceria com Umbelino Brasil. O varal que balança traz leveza e movimento compondo plasticamente e antecipando a exposição do trabalho feito por mãos femininas que ensaboam e diluem o *Anil* (1990). Em *Pixaim* (2000), os cabelos crespos ressignificam o corpo e a cultura no Pelourinho, Salvador, Bahia, Brasil.



**Figura 1** · Imagem de Ora Bombas ou A Pequena História do Pau, Brasil. Fonte: própria.

### A reiteração das metáforas temáticas e estilísticas

A realização desses curtas, que transitam entre o documentário e a ficção, pavimentam a estrada para a realização do seu primeiro longa-metragem, *Pau Brasil* (2009). As imagens que plasam a visão de cinema e de mundo de Fernando Belens são reiteradas nesse filme em que a técnica se associa à linguagem para fazer emergir uma busca estética.

Projeto acalentado desde 1982, quando Dinorath do Valle ganha o prêmio de literatura brasileira Casa das Américas, em Cuba, com o romance homônimo. A escritora participou também da elaboração do roteiro, mas não pôde vê-lo concretizado porque morreu antes das filmagens. O filme é feito e dedicado em sua homenagem. Pode-se observar uma fina sintonia entre a escrita de Dina e o pensamento de Belens sobre as questões da arte e da vida. Esse pensamento que conforma a dimensão política inequívoca do cinema sensível do artista ressurgiu em *Pau Brasil*. Seus temas recorrentes ganham força sustentados pela sua visão particular de mundo. Fernando faz um cinema singular e próprio, inquieto, que não se acomoda, que luta visceralmente pelas posições que defende, bandeiras que descortinam atos discriminatórios e preconceitos. Quanto à qualidade técnica, o cineasta estreia no longa-metragem com o pleno domínio da *mise-en-scène* e da eficácia dramática, traduzida na composição e duração das tomadas, nos enquadramentos, na precisão da montagem. Em *Pau Brasil*, os elementos se coadunam e servem a narrativa.

*Pau Brasil* é um não-lugar no interior brasileiro. Em uma construção renovada, destoa da forma como é representado esse território no cinema brasileiro. A trama gira em torno da ambiguidade moral. Duas famílias vivem em conflito. A separa-las, uma estrada de barro que não demarca oposições binárias: bem e mal, esquerda e direita, forte e fraco. Em um ambiente inóspito o homem luta contra o próprio homem. Seus personagens experimentam toda a escala de sentimentos. Não há espaço para concessões, nem compaixão como destaca André Setaro, crítico e professor de cinema, em uma de suas últimas críticas feitas sobre o cinema baiano: "A intolerância para Belens, não é uma questão de classe, como a é para muitos, mas uma questão da necessidade de o homem se transformar, uma questão da natureza humana" (Setaro, 2010: 161).

De um lado, Nives mora com sua mulher, Juracy, que em exercício de liberdade divide o amor do marido com outros homens. Vivem em harmonia, compartilhada com Tinário. Andarilho acolhido no seio familiar, lacônico, seu silêncio remete à repressão política. O casal branco tem um filho negro, Berico.

Em frente mora a família de Joaquim. Casado, com duas filhas, do outro lado da rua brada aos berros atacando a liberdade e o comportamento dos



**Figura 2** · Imagem de Anil. Fonte: própria.

**Figura 3** · Imagem de Pixaim. Fonte: própria.

**Figura 4** · Imagem de A mãe. Fonte: própria.



**Figura 5** - Imagem de Pau Brasil – Juracy e Nives.  
Fonte: própria.

**Figura 6** - Imagem de Pau Brasil – Juracy, filhas de Joaquim e Berico. Fonte: própria.

**Figura 7** - Imagem de Pau Brasil – Juracy e Berico.  
Fonte: própria.

moradores da casa vizinha. Sua mulher e filhas vivem sob o regime de exceção, assediadas moral e fisicamente. Corpos submetidos.

Nives e Juracy pactuam a felicidade que é exercida no convívio doméstico, junto ao filho, ao amigo e à menina que acolhem. Juracy estende o afeto à mulher e filhas do vizinho. Em uma sequência poética e intimista, conversa com as filhas de Joaquim sobre a beleza e a potência do corpo feminino.

Juracy cruza a fronteira que separa as duas posições e a mudança pela via da liberdade e do afeto que ela convoca não resiste à intolerância, e termina por provocar a ruptura que desencadeia a mudança no destino do conjunto de personagens. Do conflito entre as famílias aflora a constatação da perplexidade em se compreender a condição humana.

### Considerações Finais

As indagações que surgem no desenvolvimento da história sobre as questões que o filme suscita são sobrepostas e, nesse sentido, a politização de suas metáforas pode ser tomada quase como uma opção do espectador. Belens menciona que em seus filmes sempre há uma área de sombra, um desafio ao espectador, a sua desestabilização da área de conforto, ao mesmo tempo que é um chamado, uma convocação: venham, sintam-se à vontade, participem desse ritual!

Na última entrevista, Belens recorre mais uma vez a Freud para lembrar que o inconsciente fala através do corpo e também a Lacan, para tratar das camadas que se sobrepõem no filme e na sua rede de significações, inferindo que “a mulher não se entrega por inteiro, ela se entrega aos pedaços”. É a entrega aos pedaços do corpo de Juracy que fissa as estruturas de poder representadas em *Pau Brasil*.

Afirmando as reiterações, o artista apresenta nesse último encontro, ocorrido em 13 de dezembro de 2016, uma câmara Super-8, cartelas verde-amarelo a serem preenchidas e anuncia o remake de *Anônima Fragmentação*. A largada está dada. Resta saber o que a imaginação do artista atualizará na cena política do Brasil de 2017.

### Referências

Aumont, Jacques (2004) *As teorias dos cineastas*. Campinas, São Paulo: Papyrus Editora. ISBN 85-308-075-0

Graça, André Rui, Baggio, Eduardo Tulio & Penafria, Manuela (2015) “Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema”. *Revista Científica /FAP*, Curitiba, v.12, 19-32, jan/jun.

2015. ISSN: 1679-4915 [Consult. 2016. 01.10] Disponível em [www.fap.pr.gov.br](http://www.fap.pr.gov.br).

Salles, Cecília Almeida (2008) *Redes da criação / Construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte.

Setaro, André (2010) *Escritos sobre cinema: trilogia de um tempo crítico*. V. 2. Cinema Baiano. Carlos Ribeiro (org.). Salvador: EDUFBA. ISBN: 978-85-232-0662-8

# Interlocuções, confluências e expansões na obra de Guto Lacaz

*Interlocutions, confluences and expansions  
in the work of Guto Lacaz*

ARIANE DANIELA COLE\*

Artigo completo submetido a 15 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

\*Brasil, artista visual e designer audiovisual. Bacharelado e mestrado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), Doutorado em Arquitetura e Design pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP).

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAUMack), Curso de design, Grupo de pesquisas: Design, Arte: linguagens e processos. R. Itambé, 55-12 – Higienópolis, São Paulo – SP, 01239-001, Brasil. E-mail: arianecole@gmail.com

**Resumo:** O presente trabalho tem a intenção de apresentar resultados preliminares da pesquisa realizada sobre a obra do artista plástico e designer Guto Lacaz, no sentido de analisar e compreender como se desenvolveu seu trabalho nestes 41 anos de atuação como artista e designer. Para a realização desta pesquisa utilizamos o audiovisual como importante instrumento, já que é capaz de agregar, para além das entrevistas, as diversas formas de expressão utilizadas por Guto Lacaz, do desenho, ao objeto, à performance e à instalação.

**Palavras chave:** Guto Lacaz / Arte / Audiovisual.

**Abstract:** *The present work has the intention of presenting preliminary results of the research carried out on the work of the plastic artist and designer Guto Lacaz, in order to analyse and understand how his work was developed in these 41 years of acting as an artist and designer. In order to carry out this research we use the audio visual as an important instrument, since it is able to aggregate, besides the interviews, the various forms of expression used by Guto Lacaz, from drawing to objects, to performance, and installation.*

**Keywords:** Guto Lacaz / Art / Audio Visual.

## Introdução

Vivemos em um contexto onde as fronteiras dos campos de conhecimento, moventes, se imbricam, criando zonas multidisciplinares (Costa, 2014). Para

olharmos o mundo contemporâneo em suas complexidades, a cultura se apresenta como possibilidade de aproximação da constituição de nossa humanidade neste contexto.

Sabemos que a obra de arte se apresenta e propõe um jogo entre pontos de vista, no sentido de constituir uma trama intersubjetiva, que não emerge somente da obra, exige o esforço do espectador. Ao confluir olhares distintos, a intersubjetividade, no *espaço em comum* (Tassinari, 2001), agrega as diversas subjetividades, na direção de promover uma abstração conjunta e constituir uma estrutura onde os desdobramentos na comunicação entre obra, mundo e espectador seja capaz de criar uma trama que o individue e situe ao mesmo tempo.

É neste contexto que se apresenta esta pesquisa sobre a obra de Guto Lacaz, uma obra que se manifesta em muitos meios de expressão, onde o desenho se apresenta como fundamento e gênese. Em seus trabalhos podemos verificar a presença de diversos meios de expressão; tanto na arte quanto no design, vemos a presença do desenho, da pintura, colagens, do material impresso, utilização de recursos eletroeletrônicos, dos ready mades, instalações, da performance, da intervenção urbana, numa rica profusão de processos criativos em 41 anos de atividade artística. Podemos também identificar uma grande desenvoltura para lidar com técnicas e tecnologias diversas, transitando entre a arte, a ciência, o design e a tecnologia. Assim como expressões das mais lúdicas, quase pueris, carregadas de humor e ironia, às mais poéticas, densas e graves, proporcionando ao espectador uma experiência estética, sensível, e intelectual ao mesmo tempo.

Pretendemos assim neste artigo apresentar os resultados a que chegamos por meio da constituição deste audiovisual, no sentido de identificar os caminhos do seu pensamento e de sua ação criativa no desenvolvimento de sua obra.

A linguagem audiovisual é capaz de agregar a imagem e o som, o que inclui a fala, os ruídos locais, a música, a palavra, a narração, assim como agrega a presença de elementos visuais, sejam eles centrais ou periféricos, determinados pela sua importância icônica, indicial ou simbólica. Trata-se de uma linguagem complexa, de múltiplas abordagens, que demanda o conhecimento destas diversas linguagens.

Entendemos que o audiovisual seria um eficiente e importante meio de difusão de sua obra e também instrumento de pesquisa para favorecer uma aproximação com a obra de Guto Lacaz, que parte do desenho e da construção para se manifestar em diversos meios de expressão. Assim, a partir da obra de Guto Lacaz, formado em arquitetura, reconhecido artista plástico e designer,

em dimensão nacional e internacional, tivemos como objetivo realizar um vídeo experimental, ainda em processo de edição, que buscasse, em termos conceituais e formais, uma aproximação com a sua obra e resultando em um trabalho, que também, por sua vez apresentasse, para além do documental, um caráter artístico.

O desafio de propor um roteiro nos fez lançar um olhar investigativo sobre a obra do artista por meio de documentos visuais e audiovisuais e assim pudemos compreender o desenho e o objeto como elemento primordial de seus processos criativos para a sua obra que se manifesta em diversos meios de expressão.

Nos detivemos inicialmente na identificação das modalidades criativas por ele desenvolvidas, sempre buscando compreender o seu desenvolvimento como artista. Na obra de Guto Lacaz podemos observar um trajeto que se desenvolve a partir do desenho e se expande para o espaço, muitas vezes em movimento.

### 1. Guto Lacaz

Quando criança já recebia uma assinatura da famosa revista Mecânica Popular, presenteada pelo seu pai, o que o estimulava a desmontar e conhecer os objetos em seu interior. Em sua infância também se encantava com desenhos de seu vizinho, estes dois elementos, até hoje, constituem a base de seus processos criativos. A partir destas experiências se encaminhou para um curso técnico de eletrônica e depois o curso superior em arquitetura.

Seu ingresso nas artes teve início despreziosamente com a grata surpresa de ser selecionado e premiado na exposição intitulada *1ª. Mostra do móvel e do Objeto Inusitado* (1978), onde sua obra foi identificada como de linhagem dadaísta de vertente duchampiana (Araújo, 1978). Foi então que o artista se deu conta da dimensão cultural do que fazia, e passou a se dedicar intensamente aos seus projetos artísticos.

Na confluência entre o desenho, a construção Guto Lacaz investiga, subverte os aspectos utilitaristas dos objetos e com isto problematiza, ironiza, questiona, e nos afeta abrindo novas possibilidades de interpretação, entendimento, relações e manejo dos objetos e conceitos na realidade. Transita entre as linguagens, palavras e objetos, entre a arte e o design, entre o desenho, o objeto, a instalação e a performance, promovendo e produzindo interlocuções e novas possibilidades de abordagem tanto para a arte como para o design. Ambos em movimento dinâmico em mútuo processo de afecção.

Sua atuação como artista gráfico também colaborou para o desenvolvimento de obras que se situam entre a arte e o design gráfico, como o livro de



**Figura 1** · Guto Lacaz (2000) *Desculpe a letra*. São Paulo. Ateliê Editorial.

**Figura 2** · Guto Lacaz (2012), *Inveja*. São Paulo. Dash Editora.

desenhos *Desculpe Letra* (2000, Figura 1) e o livro de poemas tipográficos *Inveja* (2015, Figura 2).

Podemos ver isto em várias obras de sua autoria onde propõe um novo olhar para os objetos e máquinas conferindo-lhes um frescor e uma expressividade inusitadas, desvinculadas dos seus aspectos funcionais, muitas vezes rompendo o caráter estático dos objetos, instigando a imaginação do espectador, favorecendo sua participação no processo de significação da obra, e do entendimento de nossas relações com estes. Revelando o seu fascínio e as férteis trocas possíveis entre os aspectos expressivos, técnicos, criativos e lúdicos destes objetos e máquinas, expondo as relações que ele elabora entre a arte e o design entre a forma e o espaço.

Isto se revela em obras como: *Óleo Maria à Procura da Salada* (1982, Figura 3), onde uma lata de óleo circula, movida por motores, pelas bordas de uma bandeja, dotada de uma tonalidade lúdica, assim como em *Auditório para Questões Delicadas* (1989, Figura 4), envolvendo questões poéticas de tonalidade mais grave.

Suas obras também proporcionam ao espectador uma experiência estética, sensível, e intelectual ao mesmo tempo, muitas vezes envolvendo o desenho, o espaço, o corpo e o movimento; a arte e o design, como em *Eletro Esfêro Espaço* (1985, Figura 5). Aqui o espectador, portando um walkman que toca a ópera *Tannhäuser* de Wagner, é convidado a percorrer o corredor sinalizado por um tapete vermelho, ladeado por aspiradores de pó, cujos motores invertidos fazem flutuar bolinhas de pingue-pongue, neste caso a obra se completa no ato do caminhar, ao som fruído individualmente, por meio de headfones. A épica e grave ópera faz contraponto à flutuante alegria das bolinhas, em cenário que sugere suntuosidade e reverência ironicamente composta com aspiradores de pó.

O conceito de *imaginabilidade* das cidades apresentado por Lynch (1997), pode ser também atribuído a objetos que a habitam. *Imaginabilidade* pode ser entendida também como *legibilidade* ou *visibilidade*, pois um objeto só pode ser evocado pela imaginação quando presente na memória de quem imagina. Assim ocorre também com os objetos, para habitar a memória e a imaginação das pessoas eles devem ser dotados de imagens elaboradas, de identidade própria, e quanto mais claramente for definida sua identidade, mais nos identificaremos com seus aspectos objetivos e subjetivos, mais nos ocuparemos com eles e a imaginação poderá trabalhar sobre sua imagem. A *imaginabilidade* dos objetos, quando existente, torna-os presentes aos sentidos afetando seu espectador, convidando-o a uma participação mais intensa, no processo mesmo de



**Figura 3** · Guto Lacaz, *Óleo Maria à Procura da Salada*, 1982, objeto (bandeja, lata de óleo, motor e arame). Coleção do artista. Fonte: Lacaz (2009) *Omembobjeto. 30 anos de arte*. São Paulo. Décor.

**Figura 4** · Guto Lacaz, *Auditério para Questões Delicadas*, 1989, Parque do Ibirapuera, instalação. Coleção do artista. Fonte: Lacaz (2009) *Omembobjeto. 30 anos de arte*. São Paulo. Décor.

**Figura 5** · Guto Lacaz, *Eletoesferoespaço*, 1985, Instalação (aspiradores de pó e bolinhas de isopor headfones), Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: Lacaz (2009) *Omembobjeto. 30 anos de arte*. São Paulo. Décor.

constituição da realidade. Assim, quem entrar em contato com estas obras, e se deixar penetrar por elas, passará a ter um novo olhar sobre esses objetos, como os aspiradores, o óleo Maria, ou o Lago do Parque do Ibirapuera, consubstanciando as relações entre Arte e Cidade (Argan, 1995; Brissac-Peixoto, 1996).

Em contato com a obra de José Roberto Aguiar na década de 80, descobriu a possibilidade da performance como meio de expressão compreendendo que suas performances se caracterizariam pelas relações entre o homem e o objeto, o tempo e no movimento. Em *Eletroperformance* (1984) e na série de performances, ambas compostas por pequenas cenas, intituladas *Máquinas* (I, II, III, IV), cuja primeira edição se deu em 1999 (Figura 6) podemos observar a importância da subversão de situações corriqueiras para inusitadas justamente pela manipulação do tempo, do movimento e das relações com os objetos.

Em *Eletroperformance*, cuja proposta era criar cenas que utilizassem a energia elétrica, em uma delas Lacaz caminha lentamente sobre uma linha de luz portando uma longa lâmpada fluorescente com a qual desenha muito lentamente círculos no espaço. Em *Máquinas I*, ele e seu assistente Javier Judas Manubens utilizam uma vassoura e uma pá de lixo, acopladas respectivamente em uma furadeira elétrica e uma manual, para "varrer" uma bolinha expandindo as possibilidades de seus usos.

A expansão da escala também é utilizada para criar acontecimentos insólitos. O *Periscópio* (1994, Figura 7) de Guto Lacaz é ampliado para a escala da cidade, alcançando o 5º andar do edifício onde acontecia o Arte Cidade II, proposta de Nelson Brissac Peixoto (1994), para uma série de intervenções urbanas na cidade de São Paulo. Para além do inusitado da escala, o gigantesco periscópio favoreceu a interação entre o público visitante da exposição e os pedestres que transitavam pela rua, gerando uma comunicação improvável sem este equipamento, potencializando o aspecto relacional da obra de arte (Bourriaud, 2009), humanizando a cidade (Brissac-Peixoto, 1996).

Sua atuação, no sentido de subverter formas e usos dos objetos, recria novas realidades, se expande do desenho para o objeto, do objeto para a performance, para a instalação e a intervenção urbana, chegando a trabalhos que se situam entre a performance e a intervenção urbana como em *OFNIs (objetos flutuantes não identificados, 2012, Figura 8)*, onde o artista e seu assistente dirigem estes objetos numa dança flutuante, ampliando o alcance de sua obra, gerando novas relações, novos olhares sobre os objetos, os espaços, o tempo e o movimento.

Esta expansão se manifesta também no tipo de relação que estabelece com o público. Vemos seu trabalho propor com seu público desde uma relação contemplativa, sobretudo em suas primeiras exposições, objetos e desenhos,



**Figura 6** · Guto Lacaz. *Máquinas I*, 1999, Performance, (Vassoura, pá de lixo, furadeiras, lata de lixo). Coleção do artista. Fonte: Lacaz (2009) *Omembobjeto. 30 anos de arte*. São Paulo. Décor.

**Figura 7** · Guto Lacaz. *Periscópio*, 1994, Intervenção Urbana (ferro, madeira, espelhos). Coleção do artista. Fonte: Lacaz (2009) *Omembobjeto. 30 anos de arte*. São Paulo. Décor.

**Figura 8** · Guto Lacaz. *OFNs*, 2012, Intervenção Urbana (Isopor, Motor, Performers), Lago do Ibiirapuera. Coleção do artista. Fonte: Edson Kuramasaka



**Figura 9** · Guto Lacaz, 18, 2016, Performance. Coleção do artista. Fonte: Didrone

**Figura 10** · Guto Lacaz, Biciclóptica, 2015, Performance. Coleção do artista. Fonte: Edson Kuramasaka

também faz com que a obra se realize na integração com a obra a exemplo de sua instalação *Eletro Esfera Espaço* ( Figura 5). Já em obras como *Periscópio* (1994, Figura 7), *18* (2016, Figura 9) e *Biciclótica* (2015, Figura 10), esta se realiza na interação com a obra onde o público é convidado a fazer parte com a sua ação, situando-o entre espectador, performer e usuário, realizando uma aproximação entre arte e vida.

### Referências

- Araújo, Olívio Tavares de (1978) *Um espanto. Literalmente: jamais se viu algo igual*. Revista Veja, (6/09/1978). Disponível em URL: [www.gutolacaz.com.br/2013/janeiro/adendo/veja\\_1978.pdf](http://www.gutolacaz.com.br/2013/janeiro/adendo/veja_1978.pdf).
- Argan, Giulio Carlo (1995) *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo. Martins Fontes. 1995. ISBN 85-336-0469-6
- Brissac Peixoto, Nelson (1996) *Paisagens Urbanas*. São Paulo. SENAC. Ed. Marca d'Água. ISBN 85-85578-92-0
- Bourriaud, Nicolas (2009) *Estética Relacional*. São Paulo. Martins Fontes. ISBN 978-85-99102-97-8
- Costa, Carlos Zibel. (2014) "Novas demandas para o design brasileiro contemporâneo". In: moura, Monica (org). *Design Brasileiro Contemporâneo: reflexões*. São Paulo. Estação das letras e cores. ISBN 978-85-60166-97-8
- Lacaz, Guto (2005) *Desculpe a letra*. São Paulo. Ateliê Editorial. ISBN 978-85-7480-043-1
- Lacaz, Guto (2014) *Inveja*. São Paulo. Editora Dash.
- Lacaz, Guto (2009) *Omehobjeto: 30 anos de arte*. São Paulo. Décor. ISBN 978-85-99742-31-0
- Lacaz, Guto (2012) *Inveja*. São Paulo. Guto Lacaz.
- Tassinari, Alberto (2001) *O espaço Moderno*. São Paulo, Cosac Naify Edições. ISBN 85-7503-045-0

### Agradecimentos

Esta pesquisa está sendo viabilizada com apoio e fomento do Mackpesquisa. As obras de Guto Lacaz podem ser acessadas em URL: [www.gutolacaz.com.br](http://www.gutolacaz.com.br) e URL: [www.gutolacaz.com.br](http://www.gutolacaz.com.br) e no seu canal: URL: [www.youtube.com/results?search\\_query=Guto+Lacaz](http://www.youtube.com/results?search_query=Guto+Lacaz)

# Cássio Vasconcellos: um olhar em plongée

*Cássio Vasconcellos: a look in plongée*

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES\*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

\*Brasil, artista visual. Graduação em Comunicação Visual pela Escola de Belas-Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestrado em Comunicação e Cultura na Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Doutorado em Comunicação e Cultura na Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Departamento de Comunicação. Av. Paulo Gama, 110 – Bairro Farrroupilha – Porto Alegre – Rio Grande do Sul. CEP: 90040-060 Brasil. E-mail: sandrapgon@terra.com.br

**Resumo:** O artigo apresentado possui como foco o trabalho do artista visual brasileiro Cássio Vasconcellos (1965). Dentro da amplitude de seu trabalho, escolheu-se para ser apresentada e discutida a série *Aéreas* (2010), presente no fotolivro *Cássio Vasconcellos: aéreas* (2010). Trata-se de um conjunto de 50 imagens de paisagens com ponto de vista em plongée, imagens que atordoam e fascinam o observador, levando-o a ser, junto com o fotógrafo, coautor na produção de sentido das imagens. A partir do desenvolvimento dos conceitos de Fotografia Expressão (Rouillé, 2009) e Fotografia expandida (Fernandes, 2002; 2006) se tentará entender esse percurso estético e ético.

**Palavras chave:** Cássio Vasconcellos / Fotografia Expressão / Fotografia Expandida.

**Abstract:** *This article focuses on the work of visual artist Cássio Vasconcellos (1965). In the width of his work, the series "Aéreas" – Aerials (2010), in the photobook Cássio Vasconcello: aéreas (2010), was chosen to be presented and discussed. It is a set of 50 images with plongée point of view, images that stun and fascinate, taking the observer, with the photographer, as a co-author in producing sense to the images. The concepts of Photography-Expression (Rouillé, 2009) and Expanded Photography (Fernandes, 2002; 2006) will be a starting point to understand this ethical and esthetical route.*

**Keywords:** *Cássio Vasconcellos / Photography-Expression / Expanded Photography.*

## Introdução

O artigo apresentado possui como foco de reflexão o trabalho do artista visual brasileiro Cássio Vasconcellos (1965). Dentro da amplitude de seu trabalho, a série escolhida para ser apresentada e discutida foi *Aéreas* (2010), presente no fotolivro *Cássio Vasconcellos: aéreas* (2010). Trata-se de um conjunto de 50 imagens, sem contar a imagem de capa, coloridas e em preto e branco, de paisagens desconhecidas e vertiginosas a um primeiro olhar. Num trabalho de aparência documental, paisagens, o irreconhecível é ofertado ao olhar do observador, maravilhado e atordoado, que se vê diante de uma epifania visual onde os limites entre real e imaginário se esfumam, como se pode observar nas imagens a seguir (Figura 1 e Figura 2).

A insana geometria, de forte caráter plástico, o jogo lúdico, proporcionado pelas tomadas aéreas de territórios desconhecidos dados a ver por Vasconcellos, faz vir à tona uma espécie de despertar da visão, que se torna inaugural – o ato de ver do observador torna-se, também, epifania. Todavia, não é a simples forma plástica o que Vasconcellos busca. Em sua operação de desconstrução da paisagem perspectiva, a partir de uma imagem de “topo”, vertical, em ângulo reto em relação ao solo, sem ponto de fuga, conseguidas a partir de um helicóptero, o artista procura colocar em discussão o aspecto predatório da relação do Homem com seu meio ambiente – as terras mostradas apontam para a ocupação e/ou transformação provocada pela presença da ação humana no meio ambiente. A tensão causada pelo ângulo de tomada, propiciador de uma paisagem atordoante, desconhecida e aparentemente imaginária, torna possível uma fissura na representação. Daí deriva certa opacidade (em relação à transparência do documento) que transforma a cena e clama a participação do espectador da obra que deve decifrá-la ao mesmo tempo em que é levado, junto com o artista, a refletir sobre questões da atualidade.

Para a reflexão da série proposta, *Aéreas*, buscou-se desenvolver os conceitos de Fotografia Expressão (Rouillé, 2009) e de Fotografia Expandida (Fernandes, 2002; 2006). Entende-se que esses conceitos ancoram e caracterizam a produção/processo e a ação de Vasconcellos frente ao meio fotográfico. Considerações acerca das novas paisagens criadas por Vasconcellos, produzidas através de enquadramentos e ângulos inesperados, foram inspiradas nas reflexões sobre a paisagem desenvolvidas por Cauquelin (2008). Informa-se que as referências às falas de Vasconcellos tiveram por base entrevistas e depoimentos do artista em diferentes meios, bem como informações disponibilizadas em seu site oficial ([www.cassiovasconcellos.com.br](http://www.cassiovasconcellos.com.br)).



**Figura 1** · Fotografia de Cássio Vasconcellos. *Salina de Grossos*, Rio Grande do Norte, Brasil, 2006.

Fonte: Cássio Vasconcellos: aéreas. Editora Terra Virgem, São Paulo, Brasil, 2010.

**Figura 2** · Fotografia de Cássio Vasconcellos. *Salar de Atacama*, Chile, 2007. Fonte: Cássio Vasconcellos: aéreas. Editora Terra Virgem, São Paulo, Brasil, 2010.

## 1. Modos de ser e fazer: conceitos norteadores

O presente tópico se inicia com a apresentação dos conceitos de Fotografia Expressão e seu correlato, o de Fotografia Expandida. De acordo com Rouillé (2009), a chamada Fotografia Expressão, aquela que admite a presença de uma subjetividade por trás do visor da câmera fotográfica e que considera valores como objetividade e neutralidade quimeras da Era Moderna, surge como um movimento coletivo, quando o documento fotográfico entra em crise, na segunda metade do século XX. Nesse período a fotografia passa a ser tendencialmente superada por imagens com tecnologias mais sofisticadas e mais afeitas à velocidade de veiculação exigida no mundo contemporâneo. Abre-se então, um novo campo, o da expressão, para o exercício fotográfico que irá envolver tanto o fotógrafo (aquele que faz da fotografia seu ofício e não está preocupado em fazer arte), o fotógrafo artista (aquele que é fotógrafo antes de ser artista; a fotografia é para ele também ofício e lugar de sua expressão artística) e o artista fotógrafo (aquele para quem a fotografia é a matéria expressiva para a sua arte). A Fotografia Expressão abre espaço para a imagem, a forma (a escrita fotográfica) para o autor (conteúdo) e para o outro (dialogismo).

Nos anos 1980, Vasconcellos inicia seu trajeto expressivo dentro do campo da fotografia (1984-1991). Nesse período inaugural a fotografia é seu instrumento de trabalho (fotojornalismo e fotografia de publicidade) e de expressão artística (já desde 1983 realiza exposições individuais). Todavia, a partir dos anos 1990, Vasconcellos adere a um novo campo, qual seja o da arte. A fotografia transforma-se em matéria plasmável a dar forma às inquietações do artista. Nesse sentido, Vasconcellos exerce sua arte dentro do que aqui se propôs chamar de fotografia expandida, como se verá a seguir.

### 1. 1 A Fotografia Expandida

Em termos teóricos, a fotografia produzida por Vasconcellos, pode ser também caracterizada como Fotografia Expandida (Fernandes, 2002), aquela que subverte modelos e desloca as referências estabelecidas. Nesse lugar a fotografia torna-se matéria expressiva, um lugar de questionamentos e experimentações do artista. Mestiçagens de meios e materiais fazem parte desse processo expandido. Essa fotografia possibilita ao observado ser cúmplice do artista, de seu percurso criativo abrindo caminho para novos modos de perceber o mundo.

Uma das características da fotografia expandida é a busca empreendida pelo artista para superar as determinações do aparelho fotográfico, ir além de suas determinações de fábrica e fazer dele uma ferramenta para sua expressão. Valendo-se de Flusser (2002), em sua crítica ao uso alienado do aparelho fotográfico, Fernandes (2006) chama atenção para as possibilidades trazidas àqueles

que ousam subverter o programa do aparelho ao romper com as regras estabelecidas pelo sistema produtor. Segundo o autor acima citado, fotógrafos que criam a fotografia expandida utilizam “[...] categorias visuais não previstas na concepção do aparelho [...]” (Fernandes, 2006: 14), eles inventam novos modos de utilização adequados a seus processos criativos. Para tanto, segundo Fernandes (2006), baseado em Flusser (2002), devem possuir um conhecimento profundo do aparelho e dos processos que dele derivam (químico ou digital) para “[...] poder atravessar os limites do aparelho e intervir nas suas funções.” (Fernandes, 2006: 14). Ressalta-se que os processos derivados, químicos ou digitais, também e principalmente quando utilizados de modo a burlar os usos previstos pelo sistema, potencialmente, abrem ao artista uma miríade de possibilidades criativas. Destaca-se, junto com Fernandes (2002; 2006) e Andreas Müller-Pohle (1985), fotógrafo, crítico e editor da revista *European Photography* e quem primeiro cunhou o termo Fotografia Expandida, que a fotografia vive um momento prenhe de possibilidades de intervenções em todas as etapas de seu processo. Intervenções que começam na produção da imagem – perpassa desde o objeto, o modo de utilização do aparelho chegando as manipulações na superfície de captação da imagem (analógica ou/e digital) – e continuam na circulação e no uso social dado à fotografia.

Em *Aéreas*, Cássio Vasconcellos, mesmo submetido à lógica do aparelho fotográfico, subverte o código imposto, perspectivo, através de seu excêntrico ângulo de tomada, que elimina a profundidade de campo impedindo a criação ilusória de um espaço longitudinal e sua consequente ilusão de tridimensionalidade. Nessa ação, impõe um estranhamento, quebra com os automatismos da visão e perturba a percepção do observador que é interpelado a participar da construção de sentido da cena dada.

Marque-se que Vasconcellos é herdeiro de uma geração de fotógrafos artistas que se inicia no Brasil nos anos 1940. Esses fotógrafos, na busca do potencial da linguagem fotográfica, tencionavam o referente até fazê-lo irreconhecível, uma obra abstrata. O artista aqui enfocado, a partir da excentricidade de seu olhar, leva a fuga da referência ao extremo, num tensionamento constante entre os limites de real e imaginário.

## 2. Cássio Vasconcellos: do fotógrafo artista ao artista fotógrafo

Nascido em São Paulo, Brasil, em 1965, Vasconcellos teve um ambiente familiar bastante profícuo porque desde muito cedo teve contato com a arte. Seu pai, Paulo Vasconcellos, era antiquário e, apreciador da arte contemporânea brasileira (Amílcar de Castro, Lygia Clark, Volpi, entre outros), incentivou o artista no caminho da visualidade. Em 1981, aos 15 anos, iniciou seu caminho

na fotografia, na escola Imagem-Ação. Passou pelo fotojornalismo tendo trabalhado entre os anos de 1988 e 1989 para a revista *Isto É* e jornal *Folha de São Paulo*. No início dos anos de 1990 passou a se dedicar a fotografia publicitária, mas foi na fotografia de expressão artística (matéria para a arte) que encontrou seu caminho (Arteref, 2016; Vasquez, s/data).

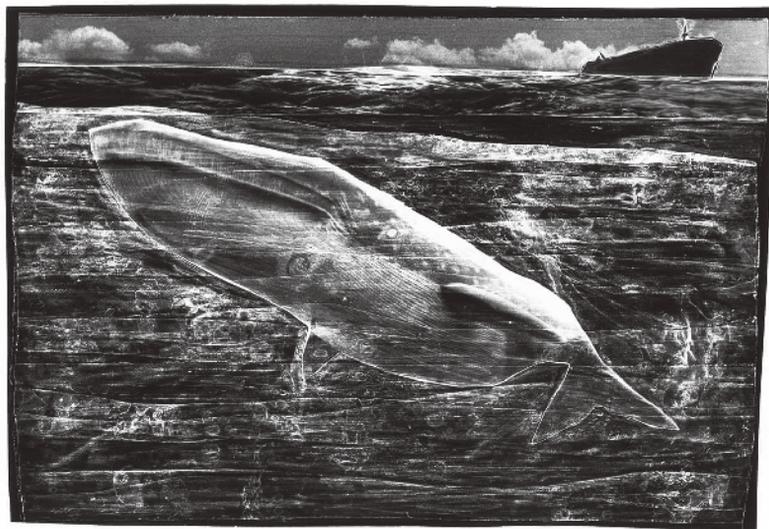
Em paralelo as suas atividades comerciais, Vasconcellos começou a desenvolver projetos experimentais nos quais realizava intervenções nas imagens que descaracterizavam o seu aspecto documental; inúmeros são os meios utilizados pelo artista para obter o inapreensível na representação fotográfica. Em trabalhos como, por exemplo, *Paisagens Marinhas* (1993-1994), observável na figura 3, e, *Noturnos - São Paulo* (1998-2002), observável na figura 4, o artista lança mão de diferentes tecnologias imagéticas, passando pela fotografia analógica e pela digital. Quando se faz necessário, utiliza a colagem, a fotomontagem, a queima dos negativos entre outros procedimentos para expressar suas inquietações, sua visão surreal e onírica do meio-ambiente.

As imagens, apresentadas nas séries produzidas pelo artista, exigem do observador interessado um afastamento de sua percepção cotidiana do espaço, bem como da representação fidedigna da realidade, expandida pelo artista. Seja em *Aéreas*, *Noturnos* ou *Paisagens Marinhas* Vasconcellos tenciona a fina linha que separa real e imaginário. Em entrevista concedida ao jornalista Walter Sebastião (2016), afirma que não faz trabalho documental: [...] “minhas fotos procuram a fantasia, mesmo quando são realistas, trabalho no limite entre o real e o imaginário” (documento não paginado).

### 2.1. *Aéreas*, um olhar em *plongée*

Na série escolhida para reflexão, *Aéreas*, Vasconcellos optou como técnica principal para o esgarçamento do real a subversão do dispositivo fotográfico através da desconstrução da imagem perspectiva. Fez isso por meio de um olhar em *plongée*, de topo, perpendicular à linha do horizonte. Desse modo, propiciou uma ressignificação daquilo que se entende como paisagem - grosso modo, entende-se a paisagem como uma invenção de uma técnica do olhar que nasce durante o Renascimento e com a invenção da perspectiva dando origem a um novo regime ótico. Para Cauquelin (2008), a paisagem foi idealizada e reproduzida como equivalente da natureza e inaugurou uma prática pictórica capaz de influenciar as categorias cognitivas e espaciais do Homem, que condicionam sua percepção do mundo.

*Aquilo que é dado a ver, a paisagem pintada, é a concretização do elo entre os diferentes elementos e valores de uma cultura, ligação essa que oferece uma disposição, uma ordenação e por fim, uma ‘ordem’ para a percepção do mundo* (Cauquelin, 2008: 12).



**Figura 3** · Cássio Vasconcellos. *Paisagens Marinhas #01*. Série *Paisagens Marinhas* (1993-1994). Fonte: [www.cassiovasconcellos.com.br/galeria/paisagens-marinhas/#jp](http://www.cassiovasconcellos.com.br/galeria/paisagens-marinhas/#jp)

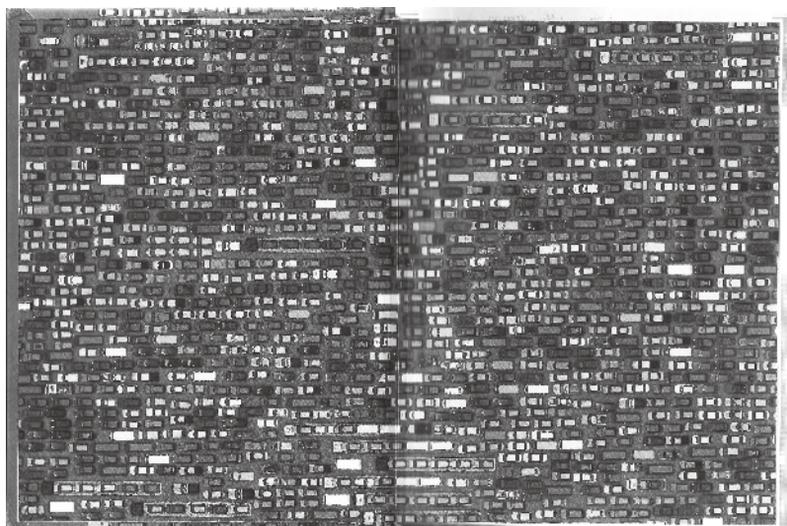
**Figura 4** · Cássio Vasconcellos. *Aeroporto de Congonhas #1*. Série *Noturnos São Paulo*, (1998-2002). Fonte: [www.cassiovasconcellos.com.br/galeria/noturnos-sao-paulo/#jp](http://www.cassiovasconcellos.com.br/galeria/noturnos-sao-paulo/#jp)

Na série *Aéreas*, o artista inventa novas visibilidades. Provavelmente, a paixão por helicóptero, nascida na infância, levou Vasconcellos a se especializar em fotografias aéreas e criar para si uma visão e estilo bastante peculiar capaz de resignificar os mais diferentes territórios. Da desarticulação e fragmentação do território contemporâneo o artista faz emergir uma nova ordem que se caracteriza pelo flerte com o caos.

Os recursos técnicos e estéticos utilizados na série *Aéreas* são híbridos. Além do uso do olhar em *plongée*, possível de ser observado na Figura 1 e Figura 2 apresentadas na introdução deste artigo, o artista acrescenta a algumas imagens da série outros recursos, como, por exemplo, a manipulação digital, observável na imagem a seguir (Figura 5). Essa imagem de uma “paisagem” urbana vista em *plongée* é a base para a capa e contracapa do fotolivro *Cássio Vasconcellos: aéreas*. Reproduz centenas de veículos automotivos em um grande estacionamento imaginário na cidade de São Paulo, Brasil. Segundo informações encontradas no site do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, (2008), após sobrevoar e fotografar diferentes estacionamentos da cidade de São Paulo, o artista empreendeu em seu ateliê um exercício de recorte e colagem. Através do programa de edição de imagem *Adobe photoshop*, recortou cada veículo fotografado e deu início a um longo trabalho de montagem/colagem que deu origem a um grande mosaico que se assemelha a um improvável estacionamento ou mesmo um engarrafamento de proporções monumentais (a imagem original mede 12 metros de comprimento por 2,20 metros de altura e possui mais de 50 mil veículos, cada um medindo cerca de três centímetros). Esteticamente a imagem é atordoante e ilude o observador. Vista de longe, assemelha-se a uma composição pictórica (pintura, gravura ou desenho). Apenas quando se aproxima da obra o observador percebe ser esta uma fotografia.

Essa imagem (Figura 5) também faz parte de uma série desenvolvida por Vasconcellos denominada *Coletivos* (2008-2014). Nela o artista exacerba em termos sociais, políticos e econômicos as reflexões que já indicia na série *Aéreas*, aqui trabalhada: através de paisagens surreais o artista aponta para a ocupação desordenada do território natural e urbano do planeta, a exaustão dos recursos naturais e a consequente necessidade de mudança no sistema capitalista em vigor.

Em *Aéreas*, como ressaltado, o artista busca a expansão do universo fotográfico bem como de sua linguagem. A excentricidade de seu olhar, propiciador de um choque perspectivo, favorece o engajamento do observador que, junto com o artista, num movimento dialógico necessário, tornam a imagem pensamento e reflexão – objetivo desejável da arte.



**Figura 5** · Cássio Vasconcellos. *Coletivo*, detalhe. Imagem utilizada para a Capa e contracapa do livro *Cássio Vasconcellos: Aéreas*. São Paulo, 2014. Fonte: Cássio Vasconcellos: aéreas. São Paulo, Editora Terra Virgem (2014).

## Conclusão

Ao modo dos fotógrafos viajantes do século XIX, que saíam em busca de imagens fotográficas de um mundo em franca expansão e que, quando distribuídas, deslumbravam a população da época, hoje, em *Aéreas*, Vasconcellos, viajante excêntrico, faz o mesmo, só que em um mundo em franca contração. É interessante pensar que, para a sua reflexão, o artista utiliza um meio em franca expansão: o meio fotográfico e suas possibilidades expressivas. Através do insólito ângulo de tomada utilizado pelo artista, o conhecido torna-se desconhecido e obriga o observador interessado a um engajamento estético e ético. Suas paisagens planares de padrões abstratos e geometrias inesperadas e improváveis lembram formalmente, por vezes, as fotografias aéreas que interessaram os suprematistas russos Kasimir Malévich e El Lissitsky. Perversamente belas, não se revelam de imediato ao observador, exigem desse um engajamento que quando realizado podem levar a uma reflexão da problemática da vida contemporânea, de exaustão e destruição do planeta e, conseqüentemente direcionam para uma reflexão sobre o esgotamento do modo de produção capitalista. Nesse sentido, pode-se dizer que a série apresentada afirma o engajamento do artista com as causas de seu tempo.

## Referências

- Arteref (2016). "Entrevista: A fotografia de Cássio Vasconcellos". *Arteref. Referência em arte contemporânea*. [Consult. 2016-12-8] Disponível em URL: [www.arteref.com/artista-da-semana/a-fotografia-de-cassio-vasconcellos](http://www.arteref.com/artista-da-semana/a-fotografia-de-cassio-vasconcellos)
- Cauquelin, Anne (2008). "A invenção da Paisagem". Lisboa: Edições 70. ISBN: 978-972-44-1404-1
- Flusser, Vilém (2002). *Filosofia da Caixa Preta. Elementos para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumara. ISBN: 8562540951
- Müller-Pohle, Andreas. (1985) Information Strategies. *European Photography* 21, Photography: Today/Tomorrow, v. 6, n. 1, Jan./Fev./Mar. 1985. [Consult. 2016-12-2] Disponível em URL: [www.muellerpohle.net](http://www.muellerpohle.net)
- Museu da Imagem e do Som de São Paulo (2008) "MIS Inaugura Mosaico Fotográfico Inédito de Cássio Vasconcellos". [DOC] Cássio Vasconcellos – MIS. [Consult. 2016-12-29] Disponível em URL: [www.mis-sp.org.br](http://www.mis-sp.org.br)
- Rouillé, André (2009). *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo, SP: Senac São Paulo. ISBN: 978-7359-876-6
- Sebastião, Walter (2016). "Artistas europeus inspiram mostra do fotógrafo Cássio Vasconcellos, em cartaz na Galeria Dotart". [Consult. 2016-12-29] Disponível em URL: [www.uai.com.br/app/noticia/teatro/2016/10/08/noticias-teatro,195304/artistas-europeus-inspiram-a-mostra-do-fotografo-cassio-vasconcellos.html](http://www.uai.com.br/app/noticia/teatro/2016/10/08/noticias-teatro,195304/artistas-europeus-inspiram-a-mostra-do-fotografo-cassio-vasconcellos.html)
- Vasconcellos, Cássio (2010). Cássio Vasconcellos: aéreas. São Paulo, Editora Terra Virgem. ISBN: 978-85-85981-57-0
- Vasconcellos, Cássio. "Site Oficial". [Consult. 2016-11-5] Disponível em URL: [www.cassiovasconcellos.com.br](http://www.cassiovasconcellos.com.br)
- Vasquez, Pedro (s/data). "Biografia de Cássio Vasconcellos". *Memória das Artes*. [Consult. 2016-12-8] Disponível em URL: [www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/biografia-de-cassio-vasconcellos/](http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/biografia-de-cassio-vasconcellos/)

# 3Nós3: arte como crítica política no cotidiano urbano

*3Nós3: art as political criticism in everyday urban life*

DANIELA MENDES CIDADE\*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

\*Brasil, artista visual. Bacharel em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, (IA/UFRGS). Mestre em Teoria, História e Crítica da Arquitetura, UFRGS. Doutora em Arquitetura, UFRGS.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Arquitetura (FA), Departamento de Arquitetura. Av. Sarmento Leite, 320. CEP 90050-170. Porto Alegre. Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: arq01@ufrgs.br

**Resumo:** O artigo aborda a ação artística “Ensacamento”, realizada pelo Grupo 3Nós3 formado pelos brasileiros Mario Ramiro, Hudinilson Jr. e Rafael França. A abordagem busca problematizar as questões políticas do projeto artístico ao tomar como referência a proposta poética do grupo para refletir sobre as práticas artísticas no contexto urbano brasileiro. A conclusão remete às possibilidades que a arte oferece à cidade contemporânea nessas obras de natureza efêmera e propositiva, que tiveram em sua época a expressão midiática como efeito catalisador.

**Palavras chave:** ação urbana / mídia / política.

**Abstract:** *The article deals with the artistic action “Ensacamento”, realized by the Group 3Nós3 formed by the Brazilians Mario Ramiro, Hudinilson Jr. and Rafael França. The approach seeks to problematize the political issues of the artistic project by taking as reference the poetic proposal of the group to reflect on the artistic practices in the Brazilian urban context. The conclusion refers to the possibilities that art offers to the contemporary city in those works of ephemeral and purposeful nature, which in their time had media expression as a catalyzing effect.*

**Keywords:** *urban action / media / politics.*

## Introdução

O Grupo 3Nós3, formado no final da década de 1970 pelos brasileiros Mario Ramiro (1957), Hudinilson Jr. (1957-2013) e Rafael França (1957-1991), teve

como palco de atuação a cidade São Paulo, Brasil. A intenção era a de não somente intervir na cidade, mas de provocar a percepção do público. Ao interferir na paisagem urbana, o efeito multiplicador acontecia com provocações através da mídia jornalística. Dessa forma, o grupo denominava suas ações de *interversão*. O grupo atuava de forma clandestina, para provocar com ações de caráter efêmero. Influenciados pela arte conceitual pela *Earth Art*, os três artistas, ainda estudantes de artes plásticas, tiveram a ideia de cobrir com sacos de plástico preto certos monumentos públicos. A ação, intitulada *Ensacamento* (Figura 1) marcou o início de uma série de trabalhos de cunho político do grupo, que questionava os espaços de convivência, de exposição da obra de arte e de circulação da informação. A proposta de *Ensacamento* surgiu durante um encontro dos três amigos na véspera da posse do presidente do Brasil, à época o general João Batista Figueiredo, que em 1979, propôs estabelecer uma abertura política após anos de ditadura militar no Brasil. Mesmo com uma intenção política velada, e com o desejo de fugir dos modos tradicionais do fazer artístico, o grupo acabou por fazer parte de uma geração que deu início às ações artísticas no contexto urbano, comprometidos com a transformação política, social e econômica da realidade brasileira.

As cabeças ensacadas faziam alusão às práticas de tortura exercidas durante a ditadura militar, que consistia em encapuzar os presos políticos para sufocá-los e cegá-los diante dos seus torturadores. Mario Ramiro (2004) relembra esse momento, que influenciou a formação de grupos de intervenção urbana como um movimento cultural organizado:

*Com o início do período da ditadura militar no Brasil, em 1964, e com o endurecimento do regime em 1968, as manifestações públicas de estudantes e trabalhadores foram violentamente reprimidas pelo governo, resultando em torturas, mortes e na censura à liberdade de expressão. Mas em 1977, na cidade de São Paulo, como nas cidades mais próximas, que formam o maior polo industrial do país, tiveram início as primeiras manifestações que reagrupariam novamente trabalhadores e estudantes nas ruas, em decorrência de um amplo movimento político pelo retorno à democracia. Esses acontecimentos transformaram mais uma vez o espaço público num local de expressão cultural e política na vida dos brasileiros, que culminaria nas grandes concentrações populares em favor das eleições diretas para presidente, ocorridas em 1984 (Ramiro, 2004).*

No momento social e político em que o Brasil se encontrava, caracterizado pela repressão à liberdade de expressão e controle da vida social, a práxis artística se apoiou no deslocamento do debate artístico ao terreno ideológico, dando forma a conteúdos políticos, para uma política das artes inscrita na própria

linguagem e nas modalidades de sua inserção na sociedade (Ferreira, 2009: 25). Os grupos de artistas passaram a buscar uma autonomia em relação ao circuito tradicional das artes, expandindo-se para espaços não institucionais, incluindo a apropriação do espaço urbano, como forma alternativa ao mercado cultural. Aliado a isso, o 3Nós3 fez dos jornais diários a forma de veiculação e amplificação das suas ações.

### 1. Sacos de lixo, e o cotidiano mudou

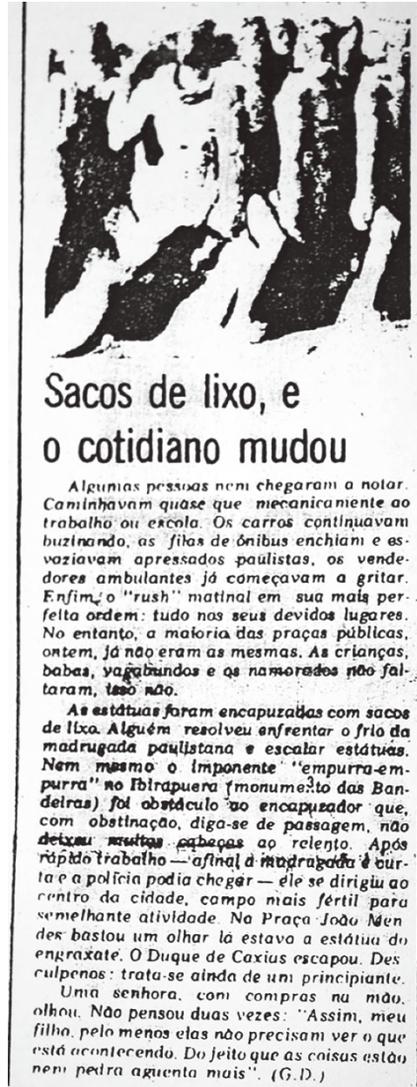
Realizada na madrugada do dia 27 de abril de 1979, *Ensacamento* foi a primeira ação do grupo 3Nós3. Após o mapeamento de 27 monumentos, o grupo encapuzou cabeças de pedra e bronze com sacos de lixo. Sem esperar pela reação do público ou mesmo pelo reconhecimento da crítica de arte, os artistas criaram uma pauta jornalística a respeito das suas ações, garantido com isso a documentação e o efeito multiplicador através dos periódicos. Anonimamente, e se passando por moradores indignados, os próprios artistas ligavam para as redações dos jornais de grande circulação São Paulo, como o *Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo*, entre outros, relatando sobre o ocorrido inusitado. Por isso a divulgação dessa ação iniciou nas editorias de cidade, e não nos cadernos de arte e cultura dos diários. Assim, a imprensa recebia e não qualificava ou discutia o trabalho como arte. Percebiam como ação de vandalismo ou ameaça ao patrimônio histórico. Porém, independente do contexto artístico, o trabalho tinha garantida a sua publicação, fora da área da arte, mas tendo uma grande repercussão na mídia tradicional (Figura 2).

Conforme pesquisa realizada por Nichelle (2010), curiosamente, a ação do 3Nós3 com sacos de lixo, aparecia ao lado da reportagem sobre a greve dos lixeiros da cidade de São Paulo, que casualmente iniciava naquela mesma madrugada: "Assim, via-se na capa do jornal, de um lado a imagem de uma das estátuas cobertas com sacos de lixo; do outro, vários montes de lixo, referindo-se à greve dos lixeiros" (Nichelle, 2010: 112). Com o título *Sacos de lixo e o cotidiano mudou* (Figura 2), o Jornal Última Hora no dia 28 de abril de 1979 noticiava que as praças públicas da capital do Estado de São Paulo não eram as mesmas. O Jornal *Folha da Tarde*, na mesma data, estampava uma foto do monumento, relatando que muita gente observou, com estranheza, a alteração da paisagem.

O grupo adotou como sistemática, para a divulgação das suas ações, a denúncia anônima e o envio de *realises* para os jornais. A intensão era garantir uma veiculação das ações, da mesma forma que provocar os editores para chamadas de primeira página dos jornais: uma alteração intempestiva na ordem pública, um fato extraordinário que torna-se acontecimento de grande repercussão e



**Figura 1** · 3Nós3, *Ensacamento*, 1979, Hudinilson Jr. durante a ação, São Paulo. Fonte: Mário Ramiro.



## Sacos de lixo, e o cotidiano mudou

Algumas pessoas nem chegaram a notar. Caminhavam quase que mecanicamente ao trabalho ou escola. Os carros continuavam buzinando, as filas de ônibus enchiam e esvoaziavam apressados paulistas, os vendedores ambulantes já começavam a gritar. Enfim, o "rush" matinal em sua mais perfeita ordem: tudo nos seus devidos lugares. No entanto, a maioria das praças públicas, ontem, já não eram as mesmas. As crianças, babas, vagabundos e os namorados não faltaram, isso não.

As estátuas foram encapuzadas com sacos de lixo. Alguém resolveu enfrentar o frio da madrugada paulistana e escalar estátuas. Nem mesmo o imponente "empurra-empurra" no Ibirapuera (monumento das Bandeiras) foi obstáculo ao encapuzador que, com obstinação, diga-se de passagem, não deixou muitas cabeças ao relento. Após rápido trabalho — afinal a madrugada é curta e a polícia podia chegar — ele se dirigiu ao centro da cidade, campo mais fértil para semelhante atividade. Na Praça João Mendes bastou um olhar lá estava a estátua do engraxate. O Duque de Caxias escapou. Desculpenos: trata-se ainda de um principiante.

Uma senhora, com compras na mão, olhou. Não pensou duas vezes: "Assim, meu filho, pelo menos elas não precisam ver o que está acontecendo. Do jeito que as coisas estão nem pedra aguenta mais". (G.D.)

**Figura 2** · *Última Hora*, 28 de abril de 1979, reportagem sobre a ação *Ensacamento*, São Paulo. Fonte: Mário Ramiro.

popularização como “notícia” ou “manchete”. Nos dias de hoje, devido à proliferação das mídias sociais, esse fenômeno da instantaneidade deixou de ser uma função da imprensa tradicional, migrando para a *web*.

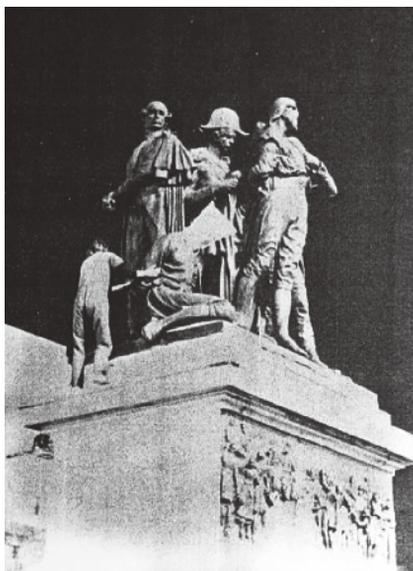
## 2. Ação como performance, e a cidade como palco

Para Freire (1997), “se o museu é o lugar da permanência, a cidade é o lugar da ausência, da transitoriedade, da mobilidade; as obras na cidade oscilam entre a permanência (pela ausência) e seu total desaparecimento pela morte dos que guardam esse traço na memória coletiva, apagando-o” (Freire 1997:229). A ação *Ensacamento* (Figura 2, Figura 3 e Figura 4) teve como efeito uma atualização desses traços da memória do cotidiano, enfatizando um determinado momento histórico político através de um ato que se apresenta entre arte e vida, *performance* e ato político. A mistura de gêneros, ou mesmo a hibridização no campo da arte, acontecida a partir da década 70, conforme nos ensina Rancière (2010) reatualizaria a forma de arte total. Para o autor, outra forma de compreender ações performáticas, como as do 3Nós3, seria a ideia de hibridização dos meios da arte, e a troca de papéis e de identidades, neste caso do grupo paulistano, entre a arte e a mídia tradicional.

A causa e efeito como *hiperteatro*, transformou a representação em presença e a passividade em atividade. O poder do palco tradicional de teatro, assim como a narração de uma história, a leitura de um livro ou um olhar sobre uma imagem, é substituído por um novo palco, a cidade, onde “performances heterogêneas se traduzem uma nas outras” (Rancière, 2010: 34). Às pessoas, jornalistas, artistas, enquanto espectadores, era esperado “que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaborem a sua própria tradução para se apropriarem da ‘história’ e dela fazerem a sua própria história” (Rancière, 2010: 34).

Caeiro (2014) ressalta que, partir dos anos 60, o monumento ou estátuária deixa de ser o único gênero da arte no espaço público, e a arte passa a ocupar seu lugar nos processos de *performance*. Questões políticas importantes são abertas para se refletir sobre a arte no contexto urbano e sua relação com a sociedade. Arte e política, para Rancière, apresentam ligação enquanto formas de dissentimento. Dissentimento que para ele significa o conflito de vários regimes sensoriais, e política, a atividade que reconfigura os enquadramentos sensíveis dos objetos comuns, ou dos objetos desgastados na paisagem. “Os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que pode dizer-se sobre o visível e quais os sujeitos que são capazes de o fazer” (Rancière, 2010: 95).

O efeito político da arte transforma-se em uma rede de entrelaçamento de lógicas heterogêneas. A ação do grupo 3Nós3 aconteceu em um espaço



**Figuras 2, 3, 4** - 3Nós3, *Ensacamento*, 1979, o grupo em ação, São Paulo. Fonte: Mário Ramiro

neutralizado em relação aos espaços institucionais da arte, sobrepondo com temporalidades heterogêneas (o monumento e as suas cabeças encapuzadas), ressaltando o anonimato a quem as obras no espaço público se dirigiam, o anonimato dos autores e a ausência de separação entre o que pertence e o que não pertence ao campo da arte. A partir desta ação, os artistas passaram a se denominar 3Nós3.

A questão do anonimato era um elemento importante para o grupo, inicialmente para não serem identificados pela polícia como transgressores. Logo após, entre o grupo de amigos, ao qual faziam parte alguns jornalistas, a ação *Ensacamentos* tornou-se conhecida. A autoria do 3Nós3 foi revelada, apresentada por publicações de Mario Ramiro, Hudinilson Jr. e Rafael França.

A performance artística que se transformou em um gesto visível na rua, anulou a separação entre arte e vida, entre performance e o palco da vida coletiva. O ato artístico, como ação anônima realizada durante a madrugada, fugindo do olhar da polícia, se faz presente pela noção de um acontecimento temporal e espacial da *performance*, como forma de fugir da trivialidade cotidiana, teatro em que poucos tem acesso. O que fica da ação em si é o registro, que passa para as paredes do museu, transformando-se em obra (Figuras 2, Figura 3, Figura 4 e Figura 5).

### Conclusão

O grupo 3Nós3 formado em 1979 atuou com uma série de intervenções na cidade de São Paulo até o ano de 1982, quando realizou seu último ato, com a exposição *3Nós3 Acabou* no espaço do Museu. No período de três anos de atuação, as questões propostas na intervenção *Ensacamento* se mantiveram como característica do grupo: o efêmero, a clandestinidade da ação, a alteração do espaço cotidiano da cidade, e a documentação. O que ficou para o público de hoje e do futuro foi um certo trabalho de luto destas ações, recuperadas através dos documentos dos artistas.

O processo de concepção e realização – a ideia, verificação da viabilidade, produção, realização e documentação – demandavam ao grupo um tempo muito maior que a duração da obra, período que normalmente não durava mais que três dias, tempo para a prefeitura da cidade remover os materiais instalados. Era, no entanto, tempo suficiente para modificar a paisagem e, potencializada com o papel desempenhado pela mídia impressa e televisiva, divulgar e documentar o trabalho. A documentação garantiu a permanência da obra efêmera, assim como o reconhecimento público do grupo.

O 3Nós3 também realizou uma série de ações na paisagem da cidade de São Paulo, tendo como foco específico a Avenida Paulista, lugar de importância na

vida da cidade. Por ser um palco tradicional de manifestações políticas, a arte era elemento-símbolo destes artistas. O interessante é que este fato artístico acabou sendo absorvido por outros campos fora da arte, como a moda e a publicidade. A partir de então, lançamentos de coleções e de produtos passaram a ter como palco esta via. Se, por um lado, existe uma estetização do cotidiano urbano, por outro existe uma crítica social e política destes espaços. Nos últimos anos, essa mesma avenida tem se transformado em lugar de manifestações políticas e artísticas, que são mediatizadas simultaneamente. Isso nos remete a uma reflexão sobre o papel da arte contemporânea como forma de expressão que não se apresenta separada do meio urbano e político: Ela não estaria nos revelando uma paisagem inédita, nunca antes (da ação artística) vista?

As obras realizadas nos anos 1970-80 pelo grupo 3Nós3 inauguram um período em que a arte, de natureza efêmera e propositiva, tendo a expressão mediática como efeito catalisador, passa a oferecer à cidade contemporânea uma abordagem estética do projeto artístico no meio urbano. E que, ao mesmo tempo, enuncia uma nova relação de intersecções entre arte, vida, mídia e política.

### Referências

- Caeiro, Mário (2014) *Arte na cidade: história contemporânea*. Lisboa: Círculo de Leitores. ISBN: 978-989-644-282-8.
- Ferreira, Glória (2009) *Arte como questão: anos 70*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake. ISBN: 85.88728-12-5
- Freire, Cristina (1997) *Além dos Mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC: Annablume. ISBN: 85.85596-88-0
- Nichelle, Aracéli Cecilia (2010) *O que está dentro fica / o que está fora se expande*
- 3Nós3 – coletivo de arte no Brasil. Florianópolis: UDESC: Pós-Graduação em Artes Visuais CEART. Dissertação de Mestrado
- Rancière, Jacques (2010) *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro. ISBN: 978-989-8327-06-2
- Ramiro, Mario (2004) "O Grupo 3Nós3 e o Movimento de Intervenção Urbana em São Paulo", *Revista Parachute, Montreal*, junho de 2004.

# O teatro da alma nos retratos de Miquel Quílez Bach

*The portraits of Miquel Quílez Bach*

HUGO FERRÃO\*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

\*Portugal, pintor. Doutoramento em Belas-Artes especialidade de Pintura, Universidade de Lisboa. Mestre em Comunicação Educacional Multimédia, Universidade Aberta. Licenciado em Artes Plásticas-Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes. Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: hugo.ferrao@fba.ul.pt

**Resumo:** Pretendemos gerar um conjunto de intertextos que permitam interpretar uma pintura e dois desenhos de Miquel Quílez Bach (1944), obras assumidamente realizadas como retratos, através dos quais são evocadas memórias e processos construtivos da imagem pictórica, fundamentalmente a partir do Renascimento, despoletando uma “encenação teatral” que restitui ao retratado a densidade simbólica e enigmática da sua vivência, vista através do olhar do pintor, intensificando a experiência estética que se abre ao imaginário do observador.

**Palavras chave:** pintura / retrato / teatro / simbologia / imaginário / alma.

**Abstract:** *We intend to generate a set of intertexts that allow us to interpret a painting and two drawings by Miquel Quílez Bach (1944), works assumed as portraits, through which memories and constructive processes of the pictorial image are evoked, fundamentally from the Renaissance, “theatrical stage” that restores to the portrayed the symbolic and enigmatic density of his experience, seen through the painter’s gaze, intensifying the aesthetic experience that opens to the observer’s imagination.*

**Keywords:** *painting / portrait / theater / symbolism / imaginary / soul.*

A ideia de “teatro da alma”, nas pinturas de Miquel Quílez Bach, é indissociável dos actos que se encadeiam como ritual propiciatório que convoca «eventos primordiais» e transmuta os não lugares do quotidiano em «criptas»

com o formato de *studio* onde se opera a “coisificação” (Martin Heidegger) da teatralidade do imaginário, transcendendo tempo e acção, estabelecendo novas significações, outros sentidos sempre inacabados e simultaneamente sustentáveis imageticamente; enraizados no *mysterium* da linguagem das imagens pictóricas. (NB A partir do Renascimento os pintores para além de uma longa aprendizagem, a sua qualidade era reconhecida no *disegno* [grande habilidade para esboçar e desenhar], na *invenzione* [inventar espaços espantosos, através do conhecimento da perspectiva], no *rilievo* [simular a tridimensão como se a pintura fosse «esculpida»] e no *ingegno* [associado ao imaginário humanista de rara sensibilidade e cultura]. Estas qualificações permitiam atribuir o estatuto de mestria, revestindo o pintor de uma aura de genialidade próxima dos deuses.)

O rosto (retrato) e o corpo (figura) são as temáticas centrais na obra deste pintor, mas estas revisitações de géneros pictóricos tão marcantes na pintura ocidental desde sempre, são reveladoras do fascínio que exerceram desde a sua formação académica até ao presente. Os retratos de Miguel Quílez Bach são “proposições fenomenológicas” em que se procura o “regresso às coisas” (Heidegger, 1995), deslocando a representação pictórica do retratado como “coisa” que se apresenta à consciência.

Nas obras, os retratados manifestam a existência de um espaço de teoria fundador, sobre o qual o pintor nos deixa intencionalmente algumas pistas, demonstrando a construção de um objecto teórico, cuja visibilidade é passível de legibilidade (Calabrese, 1997). O nosso propósito será verificar que este aparente “realismo intimista” é configurado por um reticulado de referências pictóricas e teóricas (intertexto) que habitam o imaginário do pintor.

A cosmopolita Barcelona possui uma identidade artística-cultural indestrutível, europeísta, muito ligada a Paris e a Nova York. Os estudantes das Belas-Artes estão muito politizados, devido aos conflitos universitários de Madrid (1956), (Bozal, et al. 1976) e à emergência de grupos clandestinos por todo o lado que se estruturam como o Partido Comunista. Conspira-se em encontros estudantis, em tertúlias e nos cafés (Cal Sabater, Can Casita, Cal Rei). Tem como colega o pintor Luís Badosa Conill (1944-2015), com quem discute o turbilhão de justificações semânticas inerentes às ideias vanguardistas e á crescente pulverização dos movimentos artísticos como o Expressionismo Abstrato, a Arte Conceptual, o Informalismo, a Arte Concreta o Minimalismo, a Arte do Computador (*Formas Computables* - 1970), a Pop Art (variante espanhola *Grotesc Art*), a *Land Art*, a Arte Pobre, a *Body Art* e a Nova Figuração. Percorrem as galerias e as instituições como o Instituto Alemão de Barcelona,

os clubes universitários, as salas de exposições, as bienais nacionais e internacionais, visitam o recente Museu Picasso (1963), estão atentos à editora Gustavo Gili e interrogam-se sobre o lugar que poderá vir ter a matriz pictórica da figuração no futuro.

Pintores como Pablo Picasso (1881-1973), Salvador Dalí (1904-1989), Joan Miró (1893-1983) e Antoni Tàpies (1923-2012), intimamente ligados a Barcelona, já são consagrados e internacionalizaram-se, constituindo símbolos da vitalidade oposicionista dos artistas. Existem ainda personagens fascinantes, como o poeta-pintor anarquista-surrealista António Saura (1930-1998), o jovem Antoni Muntadas (1942) ou o escultor Eduardo Chillida (1924-2002), não esquecendo os radicalismos semânticos de grupos como o *Parpalló*, a *Equipo 57*, a *Equipo Córdoba*, o *Grupo Zap*, o *Grupo de Treball* e de movimentos como a *Crónica de la Realidad*, a *Estampa Popular* ou a *Arte Pobre* (Barcelona), que consideraram necessário “tomar posición”, debater e clarificar o papel das vanguardas artísticas em Espanha, assumindo uma teorização coerente capaz de consolidar uma visão cultural contemporânea plural e aberta, instaurando um novo léxico pictórico (Escola de Bolonha – Umberto Eco) capaz de gerar um repertório de proposições visuais codificadas e associadas ao campo das artes visuais, que começa a ser entendido como «investigação» realizada por operadores plásticos.

O estudante Quílez participa activamente nos movimentos académicos e culturais democráticos, defendendo intransigentemente a identidade cultural da Catalunha, como ainda hoje o faz, em confronto com a centralidade asfixiante da ditadura Franquista, mas simultaneamente encontra-se totalmente dedicado à aprendizagem nas Belas-Artes, cujo legado académico é transmitido às gerações por professores como Josef de Letamendi (1828-1897), Josep Amat (1901-1991) e Josep Puigdemolas (1906-1987) entre outros. Revela-se no âmbito da pintura, do desenho e da gravura, com especial interesse pelo retrato. No entanto, estas «revisitações» integram na sua elaboração novas metodologias, estratégias e técnicas, como a fotografia, a fotomontagem e a impressão. Notabilizou-se, ainda como estudante em concursos onde lhe são atribuídos dois primeiros prémios de pintura do Ministério da Educação e Ciência e da Direcção Geral de Belas-Artes.

Miquel Quílez Bach é cosmopolita, um académico de excelência, com vasta cultura humanista. Os seus arquétipos artísticos fundem o legado oriundo das visões clássicas da pintura ocidental, que passam por Pierro della Francesca (1416/17-1492) e Charles Le Brun (1619-1690), agregados ao fascínio dos movimentos contemporâneos, como a *Pop Art* ou a Nova Figuração. O seu

pensamento plástico (Pierre Francastel, 1988) convoca as ideias fenomenológicas de Edmund Husserl (1859-1938) e Martin Heidegger (1889-1976), o sentido holístico do inconsciente e dos arquétipos de Carl Gustav Jung (1875-1961) que tanto caracteriza a visão integradora dos pintores, e a noção de *elan vital* e de pulsão criativa (matéria e memória) de Henri Bergson (1859-1941). Encarna um novo paradigma em que a *praxis* artística, se articula com a actividade académica, ancorada na investigação artística que se faz pensando passado e presente.

A sua produção teórica centra-se nas tensões entre a linguagem formal da pintura e os rituais e processos conceptuais que presidem à elaboração e feitura da obra, que se “coisifica” como veículo de comunicação *visiva* capaz de despoletar a descoberta e gerar estados de alma no pintor e no observador. A atenção dada à articulação entre espaço real e fictício e à forma como podem coexistir na representação figurativa são matérias que desde cedo o interessam (Quílez Bach, 1986).

Actualmente é Professor Catedrático (emérito) na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Barcelona desde 1987, no Departamento de Pintura, possuindo um curriculum vastíssimo, do qual destacamos a coordenação do programa de doutoramento “Realidade Sitiada: posicionamentos criativos” (menção de qualidade), responsável pelo mestrado oficial “Criação artística: realismos e ambientes” e tem dirigido imensos projectos de investigação como “Os Realismos Contemporâneos na Catalunha. Aspectos conceptuais, processuais e historiográficos – Universidade de Barcelona” (1999-2000). É também fundador e presidente da associação *Art Accord España* desde 1991, sendo simultaneamente Académico Correspondente da Academia de Santa Isabel da Hungria (1991). Foi agraciado com a medalha da Escola Superior de Belas-Artes de San Jorge (1999), pela sua enorme dedicação institucional em prol das Belas-Artes.

As obras a abordar estão inscritas na categoria da pintura e do desenho. A pintura “Retrat de António Alegre Escolan” (2009-2010) funciona como um “hipertexto do visível”, uma espécie de portal que nos faz aceder à “desvelação da imagem pictórica”, como afirma o pintor no ensaio “Cos I Ànima d’un Retrat – Antonio Alegre Escolano” (Quílez Bach, 2011), uma encomenda da Faculdade de Economia e Empresa da Universidade de Barcelona, para homenagear o seu decano, o Professor Catedrático Antonio Alegre e o seu papel central na fusão das antigas Faculdades de Ciências Económicas e Empresas com a Escola de Estudos Empresariais.

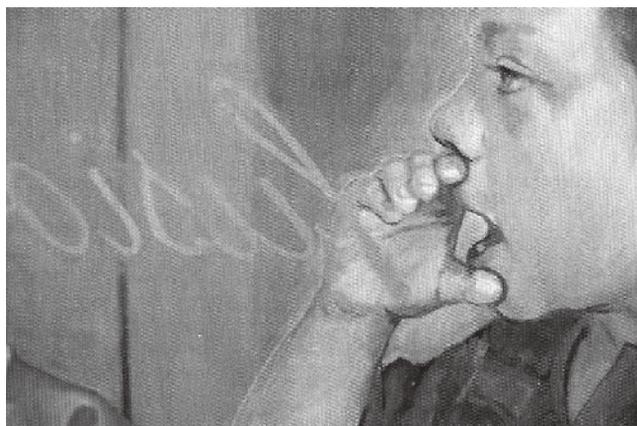
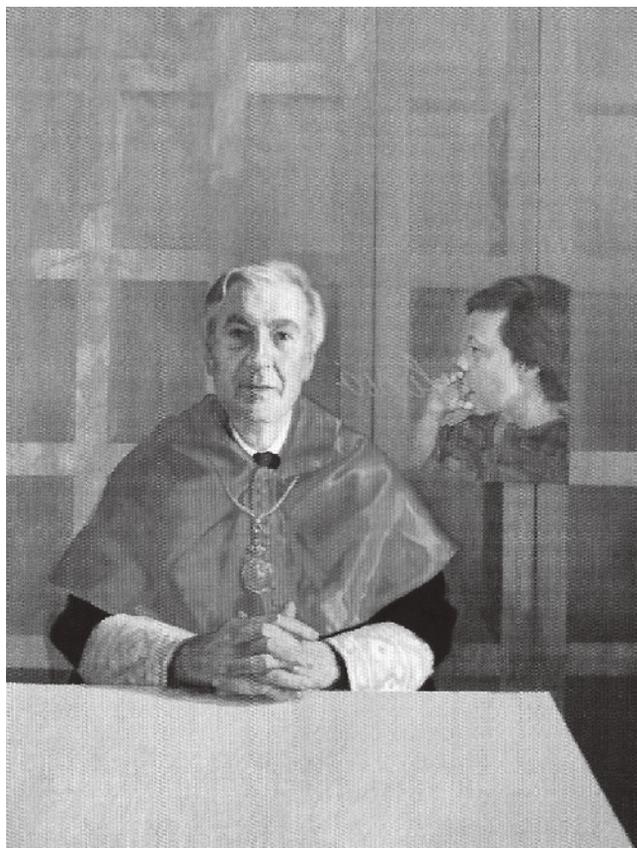
A descrição das etapas processuais para a realização deste retrato confirma a densidade conceptual do autor, que nesta obra estabelece uma “sacra

conversazione” no sentido da declaração do pensamento e obra do retratado. Este modelo apresenta-nos 4 grandes núcleos que estruturam cronologicamente a narratividade pictórica, e nos quais propomos algumas palavras-chave que sintetizam as intenções do pintor. 1 Conceção-geração (protocolos e “contaminações imagéticas” entre retratado e retratista), 2 Protoimagem (“mapeamento” – recursos tecnológicos – múltiplos registos – contexto), 3 Rosto/Parecido/Expressão (*retractus* – desvelar – identidade – individualidade – micro-expressões) e 4 Processo (Comunicação visiva – realização – “coisificação pictórica”).

Esta obra torna-nos cúmplices da “nostalgia do sentir”, propõe revisitações da experiência estética, resultante da emoção contemplativa da natureza do rosto humano, capaz de fazer emergir, através da visibilidade o “teatro da alma” enquanto instante de intemporalidade, “coisificando” a forma de vestígio da impermanência que caracteriza a condição humana do retratado. Esta emergência é instauradora de uma dimensão que transcende as palavras e desvela-se na intensidade iconográfica do ser dos retratados, portadora de sentires e emoções captadas nas “micro-expressões” faciais potenciadoras de múltiplos olhares e interpretações, capazes de gerar narrativas que fazem parte das *personas*-máscaras que habitam o próprio pintor.

Ao olharmos para esta pintura temos de a “ver, vendo”, necessitamos de dilatar o tempo de observação, tentamos vislumbrar aquilo que não se vê, aquilo que está oculto, e vamos constatando que todos os elementos colocados em campo instauram a “persona” de Antonio Alegre, destacando os atributos subtilmente definidores da sua personalidade, dos seus actos e vivências enquanto académico. Quílez define uma “geometria secreta” para nos comunicar uma “laica conversazione”, através de linhas implícitas no sentido horizontal e vertical, criando a partição do espaço pictórico em três (material, racional e espiritual) e gerando cadências visuais ternárias.

No varrimento vertical encontramos uma mesa rectangular que está vazia, podendo simbolizar a Terra, o universo criado, como nada tem, a não ser a pureza da cor branca, pode significar em potência tudo o que é passível de realização. O retratado surge no segundo plano, com o traje académico, inscrito num triângulo equilátero (harmonia, proporção, divindade), elemento mediador entre a condição terrena e o plano da divindade, que transmite estabilidade e força. Não deixa de ser interessante, o facto de ter as mãos, elementos transformadores da materialidade do mundo, apoiadas sobre a mesa. Esta figura coabita com a “aparição” enigmática de um “jovem querubim” (aquele que conhece e contempla) do nosso quotidiano, que sussurra a palavra “fusão”



**Figura 1** · Retrato de Antonio Alegre Escolano e pormenor da autoria de Miquel Quílez Bach, óleo sobre madeira, 139,5×107,3 cm, 2009-2010.

e transmite esperança num futuro construído para os homens e mulheres de amanhã, introduzindo a noção de intemporalidade e lembrando a transitoriedade da condição humana, a alguém que já foi jovem, bem como o sentido de missão humanista que lhe assiste. O plano de fundo, que sabemos fazer alusão a uma biblioteca, apresenta uma quadrícula normalizadora, com marcações ortogonais, matemáticas, rigorosas, evocando memória e património, de uma massa de conhecimentos infinita, feita de contributos de seres que registaram as suas visões do mundo.

As sessões fotográficas preparatórias realizadas confirmam a existência de iluminação orientada para baixo e da esquerda para a direita, aludindo à representação pictórica da luz natural, reforçada pelas sobras próprias e projetadas. Quílez gera aqui uma ambiguidade pois embora reconheçamos uma iluminação natural, na imagem pictórica ela direcciona-se de cima para baixo, mas da direita para a esquerda, significando uma iluminação mística, só utilizada para sinalizar personagens que se pretendem sacralizar.

A escolha da técnica do óleo sobre suporte de madeira acentua as “nostalgias pictóricas” e reforça a plasticidade do cromatismo naturalizante, de elevada qualidade, utilizando sobreposições, transparências em camadas e velaturas, que obrigam a sistemáticos acertos “tirados do natural”, intensificando a densidade e espessura expressivas. O pintor poderia ter ficado pelo excepcional domínio pictórico atingido, todavia este perfeccionismo é transcendido quando cria um dispositivo (dimensões:139,5x107,3x10cm), onde introduz um vidro que permite uma multiplicidade de reflexos, espelhando retratado e observador, expandindo e abrindo desta forma a obra a outras descodificações. Este dispositivo cria uma ruptura temporal, deslocando e contextualizando a temática do retrato tradicional do passado para o presente, sinalizando inteligentemente a constante recriação e revisitação que se opera através das imagens pictóricas, pois estas encontram-se sempre abertas à criatividade.

Os dois desenhos que seleccionámos fazem parte de uma série apresentada numa exposição individual (pintura e desenho), intitulada *Homenagem a Le Brun*, que se realizou na sala da Reitoria da Universidade do País Basco em Bilbao, no ano de 2002, cujo catálogo incluía textos introdutórios de Sebastià Serrano (1944-) e do seu sempre amigo Luís Badosa.

Estas obras encontram-se reproduzidos em vários documentos, mas estes são provenientes do catálogo das *I Jornadas internacionales - El Rostro humano identidad y parecido*, que ocorreram na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Barcelona, em 2014, projecto este dirigido por Quílez Bach. A actualidade e pertinência das matérias artísticas e científicas relacionadas com



**Figura 2** · Gravuras de Charles Le Brun (a tristeza e a veneração) que serviram de temática para realização dos desenhos para a exposição de *Homenagem a Le Brun* (2002) da autoria de Miquel Quílez Bach.

o retrato fizeram com que, nesse mesmo ano, no *Centre de la La Vielle Charité*, em Marselha, também se realizasse uma exposição notável, intitulada *Visages: Picasso, Magritte, Warhol...* (Bétard, 2014), em que a temática do retrato é tratada pelos artistas do século XX.

Estes desenhos visam estabelecer tangências com o “método determinado” de Le Brun, uma das figuras fundadoras do imaginário do pintor e muito estudada por si (representação e performatividade), defensor de uma “arte narrativa”, que pudesse ser lida como um discurso (visibilidade-legibilidade), sistematizando a catalogação das expressões existentes na fisionomia, de forma a padronizar e a traduzir sem ambiguidades, as paixões (cada paixão tem um rosto). As gravuras que acompanham os desenhos de Quílez fazem parte das célebres *Conférences sur l'expression des passions* (Courtine, 1995), onde se formata a linguagem da estética comportamental, aprisionando na “teatralidade” das expressões faciais (ter conhecimento de...) as paixões, que são interpretadas como reflexo dos estados de alma (o rosto é o espelho da alma). Assistimos a um processo de “mumificação” (Perniola, 1994), em que a materialidade do rosto-corpo se transforma num involucro esvaziado, anulando o enigma da interioridade, tornando-o previsível, passando este a ser modelado pela inteligibilidade do poder vigente.

A “revisitação” de Quílez Bach, feita a Le Brun, visa contrariar esse apagamento e normalização do corpo e da alma, que se tornam fenomenologicamente indivisíveis. Esta clara consciência fenomenológica transcende as meras “especulações labirínticas” feitas na palavra, embora as palavras e os textos desenhados tenham um sentido “mitológico” (Durand, 1982), porque incorporam nas suas ressonâncias sonoras o “saber cantado” ancestral, que converge na sua *práxis* artística.

A “paisagem humana” do nosso quotidiano é a matéria prima a ser constantemente trabalhada, como se de uma celebração da imagem pictórica se tratasse, viajando por espaços e tempos que apelam à intemporalidade e à impermanência. Os títulos dos desenhos, que confirmam esta coerência discursiva, são sugestivos: *Homenatge a La Brun: 12. La Tristesse e Homenatge a La Brun: 13. La Veneration* (2002). Feitos em suporte de papel, com técnica mista (lápiz, tinta e acrílico), possuem a dimensão de 76×56 cm, mas existem ali mulheres sensuais de carne, que são como nós. A visualidade destas obras, de execução primorosa, continua a conectar-nos com estratégias plásticas e processos ditos ancestrais-tradicionais, dos quais emana uma carga simbólica densa, religando constantemente emoção e conhecimento, que se expandem nas marcas deixadas como vestígios da nossa breve existência.

Podemos afirmar, em forma de conclusão, que ao “ver, vendo” os retratos do pintor Miguel Quílez Bach temos consciência de um processo que “alquimicamente” (*praxis* artística) transmuta existência humanista na aparência dos retratados, fazendo emergir na visibilidade das imagens pictóricas o “teatro da alma”, capaz de, por breves instantes, revelar os seres encantatórios que partilham a sua existência.

### Referências

- Bétard, Daphné. (2014). "Le visage tombe le masque." *BeauxArts Magazine*, 356, 66-75
- Bozal, V., González, A., Juián, I., Lleó Cenal, V., Llorens, T., Marchán Fiz, S., Martín Martín, F., Paramio, L., Pérez Escolano, V., De Solá-Morales, I. (1976). *España Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Calabrese, Omar (1997). *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa: Edições 70.
- Courtine, Jacques e Haroche (1995). *História do Rosto*. Lisboa: Editorial Teorema.
- Durand, Gilbert (1982). *Mito, Símbolo e Mitodologia*. Lisboa: Presença.
- Francastel, Pierre (1998). *A imagem, a visão e a imaginação*. Lisboa: Edições 70.
- Heidegger, Martin (1995) *Língua de Tradição e Língua Técnica*, Lisboa: Editorial Vega.
- Perniola, Mario (1994). *Enigmas O Momento Egípcio na Sociedade e na Arte*. Lisboa: Bertrand.
- Quílez Bach, Miquel (1986) *Espai real i fictici. La representació figurativa desenvolupament d'un retrat pictòric*, Barcelona: Universitat, Centre de Publicacions, Intercanvi Científic i Extensió Universitària.
- Quílez Bach, Miquel (2011) *Cos i Ànima d'un Retrat – Antonio Alegre Escolano*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Quílez Bach, Miquel (2002). *Homenaje a Le Brun/ Le Bruni Omenaldia*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Quílez Bach, Miquel (2014). *El Rostro Humano, Identidad y Parecido – I Jornadas Internacionales*. Barcelona: Facultat de Belles Arts – Universitat de Barcelona.

# Pintura Habitada: fotoperformance em Helena de Almeida

*Pintura Habitada: fotoperformance  
in Helena de Almeida*

LUCIANO VINHOSA\*

Artigo completo submetido a 21 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

\*Brasil, artista visual; arquiteto e urbanista, crítico de arte; teórico da arte.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Departamento de Arte, Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes. Rua Professor Lara Vilela, 126. IACS, São Domingos, Niterói – RJ. 24210 590, Brasil. E-mail: vinhosa@hotmail.com

**Resumo:** Partindo-se da ruptura do espaço ilusionista da representação levado a cabo por alguns artistas nos anos 1960, chega-se à série fotográfica de Helena Almeida, *Pintura habitada* (1975), performance pensada para a câmara fotográfica com vias a problematizar os limites da pintura. Com esta empresa, pretende-se discutir o novo estatuto da representação e da mimese implicado nestas propostas.

**Palavras chave:** pintura / performance / fotografia / representação.

**Abstract:** *Based on the rupture of the illusionist space of representation, carried out by some artists in the 1960s, we arrive at the photographic series by Helena Almeida, *Pintura habitada* (1975), a performance designed for the photographic camera with ways to problematize the limits of painting. With this company, we intend to discuss the new statute of representation and the mimesis.*

**Keywords:** *painting / performance / photography / representation.*

## Introdução

O interesse renovado pela performance nos dias de hoje traz um diferencial em relação a seu registro. Se nos anos 1960 e 70 a fotografia colocava-se incerta quanto a seu estatuto artístico, permanecendo sua compreensão como documento parcial e marginal, muitos artistas de nossos dias que praticam a performance vão pensá-la para a fotografia. Não obstante, abordaremos em nosso

artigo a fotoperformance apresentada em quadros seriais, uma narrativa ficcional que se desdobra no tempo e espaço do espectador, organizando um certo discurso conceitual. Se ficção existe, não poderíamos nos esquivar de problematizá-la sob a figura da clássica da mímesis. Tomaremos como base a série de performances, *Pintura habitada*, que a artista portuguesa Helena de Almeida, já nos anos 1970, criou para ser fotografada.

Em ações previamente planejadas e executadas em seu atelier, Almeida se fez fotografar metodicamente em gestos suspensos, os quais remetiam ao ato de pintar uma tela imaginária, como se esta fosse transparente, mas muito sugestivamente presente diante dos olhos do espectador. De posse das fotografias já reproduzidas em papel, a artista interferiu diretamente sobre a imagem com convictas pinceladas de tinta azul como se estivesse a pintar sobre a fina película que divide o espaço entre a imagem – espaço da representação –, no qual ela se encontra, e aquele em que nós, espectadores, estamos, o espaço atual. Em quadros livremente dispostos na parede, como a [foto]performance nos é apresentada, não deixa dúvida de que trata-se de uma narração em seqüência livre, mas que engendra uma metáfora visual sobre as complexas e tensas relações que a pintura e a fotografia entretêm.

Em que modelo se funda esta narração? Podemos avançar na hipótese que esta se sustenta não só nos discursos teóricos, mas primeiramente nas experimentações artísticas implicando os limites da pintura de cavalete e seu conseqüente campo da ilusão, sua expansão tridimensional e invasão no espaço real do espectador. A fotografia se torna, para Helena Almeida, a ferramenta ideal para objetivar simbolicamente a ponte necessária entre o ambiente de vida da artista – o atelier – e o nosso, separados pela *ultramínice* superfície de ficção que a imagem produz ao se projetar para fora do quadro, em nossa direção.

### 1. Da pintura à performance

Sabe-se que a performance se elabora como categoria expressiva, ainda que incipiente, no seio das artes plásticas a partir da compreensão de uma pintura expandida, uma vez que a obra de cavalete encontrava seu limite nas bordas do quadro que a aprisionava dentro do campo figurado. O texto inaugural que problematiza a questão é de Allan Kaprow: *O legado de Jackson Pollock* (Ferreira & Coutrim, 2006).

Kaprow percebe que o modo imersivo como Pollock executava suas obras se aproximava do ritual. Isso porque, adotando grandes dimensões e deitando a tela sobre o chão, o artista se via literalmente obrigado a “entrar” na pintura quando a executava, ajustando todo seu corpo ao ritmo do trabalho. O resultado

que obtinha não estava separado dessa *mise-en-scène*, fato que levou o crítico Haroldo Rosenberg (1974) a designar o método de *action painting*.

O fato de a tela ser atacada a golpes por suas quatro bordas deixava o espaço da pintura sem um centro, figura ou fundo. Com efeito, a pintura, no lugar de revelar uma trama interna, em profundidade, se insinuava no espaço real do espectador. No conjunto, quando expostas lado a lado, suas telas, em grande escala, se comunicavam uma com as outras, formando uma ambiência inseparável da experiência do espaço da arquitetura. Se a perspectiva nos dá a impressão de continuidade entre o nosso espaço e o espaço da representação, ela não obteria esse efeito que as custas de uma ilusão de profundidade que projeta o espectador para o ponto de fuga, no interior da representação, não sem antes demarcar os dois espaços, o real e o da representação, através do artifício da moldura. Com Pollock, Kaprow chega a conclusão última que a pintura dera um salto para a vida.

Desde o momento em que a pintura se lança no espaço real e dali se dissolve na vida, todo e qualquer objeto do cotidiano pode ser incorporado na experiência artística. A vida, em todo seus aspectos – gestos, ações, hábitos culturais –, passa a ser uma reserva inesgotável a disposição da criatividade do artista, bastando para isso ser convocada pela arte. Kaprow designou esse vir a ser arte da vida de *Happening*. Libertando-se do meio que a fragmentava em pintura, escultura, gravura ou, mais ainda, a separava em gêneros como o das artes plásticas, do teatro, da dança, a atividade artística seria apenas arte e o sujeito, qualquer sujeito, artista.

É diante desse cenário que a performance veio a se consolidar como prática corrente nos anos setenta. Em comum com os diferentes grupos de artistas que a praticaram e ainda a praticam, atravessando-os, teremos o uso da fotografia ou do vídeo ora como simples documento, ora como documento narrativo, ora assumidamente como suporte de uma representação conceitual tal é o caminho que percorreremos para chegar a nossa hipótese de trabalho.

É, portanto, a luz do esgotamento da pintura ilusionista de cavalete e da entrada em cena da arte na vida que os debates se adensam, tensionam-se, entram em contradição e, por vezes, conversam entre si, abrindo definitivamente lugar para a emergência de experimentações artísticas que farão fundo a todos os discursos de ruptura com a representação clássica.

A cena artística que se desdobrou da experiência americana sofreu influência não só de Kaprow, mas também de Raushenberg, com seus conglomerados de materiais heterogêneos que constituíam suas pinturas / *assemblages* e seus meio-ambientes imersivos. A idéia do atelier como espaço experimental



**Figura 1** · Helena Almeida. *Pintura Habitada*, 1975.  
Fotografia P&B, acrílica. Jeu de Paume. Fotografia  
da exposição: Luciano Vinhosa.

indissociável da vida do artista vai fazer figura de proa nesta investigação, atravessar o atlântico.

## 2. O atelier é o mundo

Influenciada pelas teorias de Kaprow e pelas pinceladas fortes que marcaram as mulheres de De Kooning, mas também pelas *assemblages* de Raushenberg, a artista Carolee Shneemann, radicada em Nova Iorque, desenvolveu, entre os anos de 1962-63, uma experimentação, a série *Eye Body*, encenada em seu ambiente de trabalho e na qual seu corpo, assimilando-se ao espaço do atelier e ao da pintura, participava de uma espécie de colagem generalizada que, em seguida, era enquadrada por uma fotografia em preto e branco. Digo colagem, porque os golpes de pinceladas, disseminados por todo o ambiente, por cima e por baixo das coisas e do corpo da artista, reúne materiais e mesmo objetos heteróclitos, achatando-os em um mesmo plano da imagem. Neste caso, a fotografia em preto e branco, mais que um simples registro, é uma ferramenta para realização da idéia de pintura expandida, mas também de colagem que a imagem sugere. Com efeito, como se tratasse de um amálgama, a fotografia funde tudo em um mesmo plano plástico, absorvendo os valores e texturas dos diferentes materiais em seus tons de cinzas, pretos e brancos (Delpoux, 2010).

No conglomerado abstrato dos materiais colados uns aos outros, no plano cinzento de indistintas coisas, sujeito e objeto não mais se pensam de forma separada, mas como totalidade de um mesmo espaço da representação que vem a ser a imagem. Imagem que se oferece como chaga aberta que engole a própria artista, ocupando seu lugar no mundo, transformando seu corpo em coisa manipulável pela pintura, se entendermos por aí um certo conjunto gestual já disponível para o pintor. Arte e vida tornam-se, de alguma forma, indistintas. Intenção que a fotografia, enquanto traço do real, faz prova de fato: um sujeito que não somente pensa a pintura ao se colocar de fora dela, mas que se dobra à ela ao tornar-se seu próprio objeto de reflexão.

Neste caso, é mister lembrar que o resultado dessa série fotográfica conserva a distância crítica necessária para que a pensemos como um conceito. Uma representação que toma a pintura em seu momento de expansão na realidade que, no caso, coincide com o atelier. A fratura pretendida entre arte e vida torna-se apenas metafórica, uma vez que seria impossível olharmos a imagem simplesmente nivelando-a à vida. Este fato corrobora com o que Arthur Danto (1989) afirmou sobre a constante frustração dos artistas em preencher o fosso que se abriu, desde que a arte é arte, entre ela e a vida. Para este autor, olhar um objeto ou ação como arte é já se perguntar sobre o seu propósito, quer dizer,



**Figura 2** · Carolee Schneemann, *Eye Body – 36, Transformative Actions*, 1963. (Ação para Câmera. Fotografia: Erró)  
Fonte: Sophie Delpoux (2010:29).

**Figura 3** · Carolee Schneemann, *Eye Body – 36, Transformative Actions*, 1963. (Ação para Câmera. Fotografia: Erró)  
Fonte: Sophie Delpoux (2010:29).

sobre as intenções que o regem. Nivelando os dois planos de realidade, o da vida com o da arte, o que foi extirpado da representação clássica, no caso de Shnemann, é a ilusão.

### 3. Habitar a tensão entre os dois espaço de representação: mundo e arte

A obra de Helena Almeida, emergindo na cena artística em meados dos anos 1960, faz coro com o debate artístico que se passava no mundo da arte naquela época. Suas pinturas de início de carreira apontam para uma mudança de paradigma que preconizava a subserviência de cada arte aos meios específicos aos quais estava submetida. Se, segundo essa teoria, a pintura realizava uma autocrítica, a pintura dos anos 1960 pode se repensar a partir daquilo que a enclausurava no quadro. No limiar de sua abstração, o espaço da representação achatou-se de tal maneira que sua superfície veio a coincidir com a superfície da parede. Não é de se admirar que Kaprow tenha intuído que, a partir de Pollock, a arte, não mais se repartindo em categorias ou gêneros, se realizaria no espaço real da vida.

Em uma de suas primeiras séries de trabalhos, *Sem título*, desenvolvida a partir de 1968, Helena, investigando o quadro, a moldura e a superfície, evoca em diferentes momentos o esgotamento da ilusão para mostrar o que se manifestava como componentes materiais da pintura. Trabalhando a dimensão real do suporte, a superfície que antes sustentava a ilusão se abre como fissura para o real. A passagem indiferenciada entre frente e verso a quer como objeto de um pensar concreto que se realiza como metáfora de uma pintura que representa-se a si mesma.

O percurso da artista passará por outras experiências importantes nos anos 1970 até chegar às fotoperformances. Mas, pelas limitações de um artigo, iremos nos adiantar e dar um salto para comentar sua série *Pintura habitada*. Neste caso, a pintura que se auto-representa passará a incluir o próprio ritual de pintar disponível a um qualquer sujeito social que se auto-reconhece como pintor. A consequência inevitável foi a convocação do corpo de Helena para o interior mesmo desse processo de auto-representação de si como artista. A fotografia em questão é um dispositivo que, ao ser utilizado, vai muito além de que se espera de um registro. Ela vai integrar a idéia de uma pintura encenada que toma a vida de assalto. Para a artista, ela havia "engolido a pintura", quer dizer, ela a tinha interiorizado.

Cabe ressaltar que, antes de sua execução, as fotografias serão objeto de estudo detalhado. Os gestos, que remetem a pinceladas soltas no vazio e que são flagrados pela câmera de seu companheiro, Artur Rosa, são de fato elaborados



**Figura 4** · Helena Almeida. Sem Título, 1969. Fonte: Helena Almeida; Copus. Jeu de Paume. Catálogo: 38.

anteriormente pela artista através de desenhos e, em seguida, posados para a objetiva. Os trabalhos nascem de uma observação aguda sobre esse sujeito social que é o pintor e tudo que se aprende sobre ele. A fotografia realiza a idéia por ser um traço efetivo desse ser social flagrado no movimento encenado de seu corpo em devir artista e em seu lugar específico: o atelier. Assim, o desenho é a ferramenta analítica que a artista faz uso; a fotografia, sua ferramenta conceitual para instituir a narrativa ficcional (Vinhosa, 2016).

O corpo antes representado na pintura, lugar expressivo do sujeito, cede lugar a um certo corpo social, exteriorizado, que se representa como pintor ao mesmo tempo em que reflete sobre seu lugar enquanto objeto tomado pelo ritual da pintura e por ela manipulado. Um corpo que se pensa no momento em que é pensado pelo outro que é o próprio artista que se desdobra de si mesmo para se colocar como crítico de si diante de toda uma tradição. Uma pintura que escorreu de seu espaço bidimensional de ilusão – espaço referencial – para um outro plano representado da realidade social que só a fotografia pode dar conta. Ao se lançar no espaço de vida, essa representação da pintura, não ignora a construção de seu espaço mítico que o separou da vida, mas os coloca em tensão. Nesse sentido a série fotográfica opera precisamente a parábola conceitual por ser precisamente traço e representação do real e ao mesmo tempo uma alusão a pintura.

Em *Pintura habitada*, a pincelada azul que se cola “sobre” a imagem performada da pintora, opera metaforicamente esse desejo de contato malgrado entre esses dois mundos que a obra tenta religar, o da arte e o nosso. De fato, essa presença dessa matéria pictórica – que se empasta em nosso espaço paradoxalmente a partir da ponta de um pincel afugentada na imagem, flutua entre dois: o mundo das coisas concretas e aquele das ideias artísticas. A passagem entre eles se dá idealmente por via das representações de um no outro. Faz-se necessário perguntar o quanto a vida se representa na arte e, em contrapartida, o quanto a arte se representa na vida. Neste sentido, arte e vida não estão jamais em contradição, mas se integram através de uma fissura aberta por onde o mundo se representa.

O fato de esta idéia se apresentar em etapas e fragmentos religados por uma narrativa livre, sem ordem de leitura e de certa forma autônoma, sugere um lugar próprio da encenação teatral. Ela se ampara de um fundo conceitual que a própria imagem constrói e pensa no momento em que é capaz de cumprir materialmente uma metáfora. O fundamento da verossimilhança que sustenta a noção de mimese em Aristóteles permanece, mas a ilusão foi expulsa desse tipo de representação. A verossimilhança é então uma estrutura autônoma que

se remete a sua própria lógica interna e sustenta o sentido de uma narrativa (Costa, 1992).

No caso, todo esse debate sobre o esgotamento da pintura que participam das práticas artísticas dos anos 1960 formam esse fundo que torna possível a construção dessa narração conceitual, um modo de representação diferente daquela tradicional que se refugiara no interior do quadro. Ressalto que esse discurso, na verdade, é antes elaborado pelas práticas artísticas e não pela crítica. Porque o discurso crítico só poderia vir a reboque de uma prática e se construir sobre a prática, mas nunca antecipá-la. Neste sentido, podemos afirmar que o artista pensa fazendo.

### Referências

- Almeida, Marta Moreira de; Ribas, João (Comissários, 2016). Helena Almeida, Corpus. Paris: Jeu de Paume. Catálogo de exposição.
- Costa, Lígia Militz da (1992). A poética de Aristóteles: mimeses e verossimilhança. São Paulo: Ática.
- Danto, Arthur (1989). La transfiguration du banal. Paris: Seuil.
- Delpoux, Sophie (2010). Le corps-caméra, le performer et son image. Paris: Textuel.
- Ferreira, Glória; COTRIM, Cecília (Org. 2006). Escritos de artistas, anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lafargue, Bernard (org. 2005). Figure de l'art n° 10. L'esthétique aujourd'hui. PAU: PUP.
- Rosenberg, Aroldo (1974). A tradição do novo. São Paulo: Perspectiva.
- Vinhosa, Luciano (2016). *Fotoperformance em fotomontagem: entre ficionalidade e ficção*. In: Anais do 25º Encontro da ANPAP. Porto Alegre: UFRGS/UFMS. p. 1020-1038.

### Agradecimentos

Este ensaio integra a pesquisa

“Fotoperformance: passos titubeantes de uma linguagem em emancipação”. Tem apoio do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), organismo do Governo Brasileiro destinado ao fomento da pesquisa.

# Diálogos sobre a obra do artista brasileiro Hélio Oiticica no Instituto Inhotim

*Dialogues on the work of Brazilian artist Hélio Oiticica at Instituto Inhotim*

**NORBERTO STORI\* & MARIA LÚCIA WOCHLER PELAES\*\***

Artigo completo submetido a 21 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

\*Brasil, artista visual. Licenciatura em Desenho e Plástica, Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP)/SP.  
Mestre e Doutor pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Livre Docente em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho (IA-UNESP)/SP.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Centro de Educação, Filosofia e Teologia, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura Rua da Consolação, 930. Bairro Consolação, São Paulo – SP. CEP 01302-907 Brasil. E-mail: nstori@mackenzie.br

\*\*Brasil, artista plástica. Licenciada em Educação Artística, Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP)/SP, Brasil.  
Licenciada em Desenho, Faculdade Mozarteum de Ensino Superior / SP–Brasil.  
Licenciada em Pedagogia, Universidade Nove de Julho / SP–Brasil.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Centro de Educação, Filosofia e Teologia, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura Rua da Consolação, 930. Bairro Consolação, São Paulo – SP. CEP 01302-907 Brasil. E-mail: wpelaes@uol.com.br

**Resumo:** Este trabalho objetiva apresentar e analisar a obra *Invenção da Cor – Penetrável – Magic Square #5 – De Luxe* que se encontra no Instituto Inhotim, do artista visual Hélio Oiticica, considerado um dos artistas mais emblemáticos da arte contemporânea brasileira. A obra é composta por nove peças quadriláteras coloridas em posição vertical, que além de dialogarem entre si, dialogam também com o ambiente natural, possibilitando a criação de diferentes composições formais e cromáticas conforme a movimentação do espectador. O público, ao se movimentar perante a obra é envolvido pelas grandes dimensões das paredes, atuando como sujeito e agente num processo de interlocução. De forma complementar, no ambiente natural, a obra interage, num processo sinérgico construído a partir da relação arte-ambiente-fruidor. A preocupação cromática de Hélio deriva de seu neoconcretismo, conduzida para a série os Penetráveis e expressando um diálogo da cor com o espaço.

**Palavras chave:** Hélio Oiticica / Instituto Inhotim / Arte Contemporânea / Meio Ambiente / Brasil.

## Introdução

Hélio Oiticica (1937-1980), artista visual, pintor, escultor e performático, de reconhecida projeção nacional e internacional, é um dos artistas mais emblemáticos da arte contemporânea brasileira. Seus trabalhos são em grande parte, acompanhados de elaborações teóricas, comumente com a presença de textos, comentários e poemas. Suas pesquisas buscam diálogos entre arte e vida. Em 1955 e 1956, participa do Grupo Frente e, em 1959, passa a integrar o Grupo Neoconcreto. Cria relevos espaciais, bólides, capas, standartes, tendas e penetráveis. Em 1964, inicia as suas Manifestações Ambientais.

A sua obra penetrável “*Invenção da Cor, Penetrável, Magic Square # 5, De Luxe*” de 1977, está instalada desde 2008, no Instituto Inhotim. Trata-se de uma estrutura arquitetônica de grandes dimensões, composta por nove peças coloridas de formato quadrangular, dispostas ortogonalmente ao solo.

O objetivo deste trabalho consiste em desenvolver uma análise da referida obra, em correlação com o meio ambiente natural, verificando a interlocução entre uma obra de arte contemporânea e o meio ambiente natural.

A metodologia utilizada consistiu em analisar a obra exposta, numa pesquisa

**Abstract:** *This work aims to present and analyze the Invention of Color – Penetrável – Magic Square #5 De Luxe, which is found in the Inhotim Institute, by visual artist Hélio Oiticica, considered one of the most emblematic artists of Brazilian contemporary art. The work is composed of nine colored quadrangular pieces in a vertical position, which in addition to dialoguing with each other, also interact with the natural environment, allowing the creation of different formal and chromatic compositions according to the movement of the spectator. The public, when moving before the work is surrounded by the great dimensions of the walls, acting as subject and agent in a process of interlocution. In a complementary way, in the natural environment, the work interacts, in a synergic process built from the art-environment-fruidor relation. Helio's chromatic concern derives from his neoconcretism, led to the series The Penetrables and expressing a dialogue of color with space.*

**Keywords:** Hélio Oiticica / Inhotim Institute / Contemporary Art / Environment, Brazil.

de campo desenvolvida em julho de 2015 no Instituto Inhotim. Posteriormente, foi desenvolvida por pesquisa bibliográfica e fontes digitais.

O Instituto Inhotim, está situado no município de Brumadinho, Estado de Minas Gerais/Brasil, foi inaugurado em 2006 e configura-se como um museu de arte contemporânea em meio a um parque ambiental, onde a interação entre arte e natureza resulta num complexo museológico único e original.

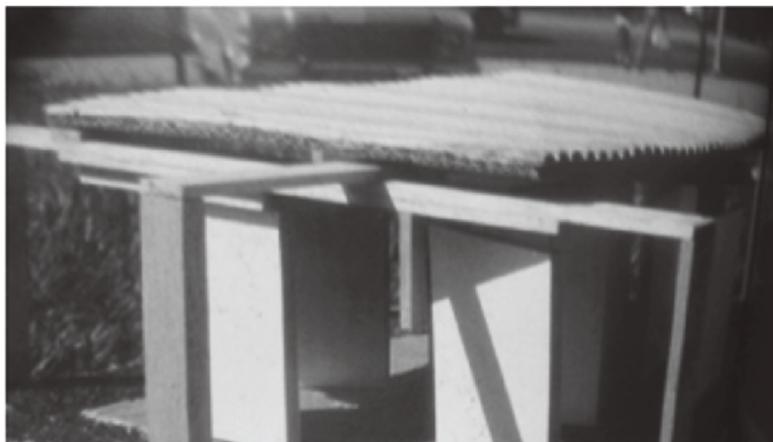
A relevância desta pesquisa se consolida a partir da obra “Invenção da Cor, Penetrável, *Magic Square # 5, De Luxe*”, que rompe com paradigmas, através da proposta dos “Penetráveis”, dando ao público a oportunidade de interagir com a obra, com a sua espacialidade interna, com o seu entorno e com as relações cromáticas estabelecidas pelas paredes pintadas com cores vibrantes.

### 1. A origem da obra “Invenção da Cor, Penetrável, *Magic Square #5, De Luxe*”

A obra encontra a sua origem no projeto *Magic Square #5* de 1977, e faz parte de um conjunto de seis trabalhos projetados a partir de 1977, que se estruturam em relação a dois elementos: o quadrado e a praça. Esses dois elementos correspondem ao duplo significado de *square*, palavra da língua inglesa, que em português significa quadrado, praça.

“Invenção da Cor, Penetrável, *Magic Square #5, De Luxe*”, configura-se como uma instalação composta por nove paredes quadrangulares pintadas com cores vibrantes. Com essa obra, Oiticica rompe com paradigmas atrelados à arte moderna produzindo trabalhos espaciais como os “Penetráveis”, que permite ao público a oportunidade de interagir com suas obras. Apresenta-se em forma de labirinto no qual o espectador entra e, nele, passa por experiências sensoriais referentes aos espaços entre as peças e o seu entorno, leituras visuais cromáticas, formais e espaciais.

“Invenção da Cor, Penetrável, *Magic Square #5, De Luxe*”, estava articulada conforme algumas premissas relacionadas à criação artística na década de 70, tais como: “Tomada de posições políticas, superação do quadro de cavalete, participação corporal, tátil e visual do espectador, eis os ingredientes básicos da nova objetividade [...] nos termos de Hélio Oiticica” (A Nova Objetividade Brasileira, 1967: 1). O autor propunha um posicionamento político e histórico, através do engajamento do artista e do espectador nas questões sociais emergentes da época através da arte. Uma busca pelo espaço e pela cor como interlocutores ativos e provocativos de atitudes respondentes dos sujeitos fruidores de suas obras. O visitante percorre “[...] o território alegórico do labirinto [...]. E os campos de cor permitem [...] um efeito óptico de virtualidade em que o espectador é deslocado para uma perspectiva que o coloca como que percorrendo os



**Figura 1** · Projeto *Magic Square n. 1* (Invenção da Cor), Maquete- Foto: Andreas Valentin (1977), de Hélio Oiticica. Arquivo HO/ Projeto HO 2103.79. Fonte: Braga (2008:3).

**Figura 2** · Obra "Penetrável Macaléia" (1978), de Hélio Oiticica. Foto: Edouard Fraipont. Estrutura de metal, telas de metal coloridas, areia, pedras e plantas, 4,40m<sup>2</sup>. Coleção César e Cláudio Oiticica, RJ. Montagem do Instituto Itaú Cultural, São Paulo, 2010. Fonte: Instituto Cultural Itaú (2010:133).

corredores dos Penetráveis” Oiticica (1986: 81)

Os “Penetráveis”, em sua origem, caracterizam-se numa série de experimentações relativas à questão do labirinto, que é elaborado, tridimensionalmente com as paredes quadrangulares coloridas. A princípio, foram desenvolvidos a partir de uma série de projetos que iniciaram de maquetes, as quais têm sua origem nos “Meta esquemas”, realizados entre 1957 e 1958. Trabalhos elaborados com retângulos pintados a guache sobre papel cartão. Estuda as relações entre cor, linha, estrutura e plano. Esses Meta esquemas levará o artista a desenvolver suas obras tridimensionais, como os Bilaterais e os Relevos Espaciais em 1959. Em 1960, conceitua seu projeto para os Núcleos, realizando assim o seu primeiro “Penetrável.”

Em janeiro de 1961 escreve em suas anotações: "Aspiro ao grande labirinto", frase que traduz seu pensamento ideológico. Em seu texto seguinte – Programa Ambiental, o artista manifesta sua vontade por uma obra coletiva, totalizante. A partir daí surge o Projeto *Magic Square n. 1* (Invenção da Cor), conforme Figura 1.

Hélio Oiticica continua com o projeto baseado em estruturas arquitetônicas “penetráveis”, onde os espectadores atuam como protagonistas. Trata-se de uma espécie de jardim em escala pública para a vivência coletiva que envolve tanto a relação com a arquitetura quanto com a natureza. O artista propõe uma nova percepção na configuração usual, suas proporções e seu contexto. O artista tinha como intenção, criar um diálogo entre cor e forma, sensibilizando ao máximo o interlocutor, no processo de adentrar a obra. Para tanto, cria uma instalação que permite a interação do espectador que percorre a sua estrutura inserindo o seu corpo no corpo da obra, produzindo diferentes interpretações de acordo com a Figura 2.

Em entrevista concedida ao Jornal do Brasil, em 21 de abril de 1961, matéria de tema “A exposição neoconcreta”, Oiticica afirma, quando é indagado com base na seguinte questão: Qual a importância da cor? E o mesmo responde:

*A cor é um dos elementos mais importantes. Sendo a predominância em tons de amarelo e branco na parte exterior, e, na parte interior, de outros tons, mais sempre luminosos. Ao se entrar por qualquer das três entradas, os tons exteriores de amarelo e branco serão mais suaves, intensificando-se a medida que se chega ao centro do grande labirinto, sendo mais intenso ainda no interior das maquetes, principalmente nas minhas, em que a cor atua como elemento fundamental* (Entrevista com Oiticica, Jornal do Brasil- sem crédito- 1961, *apud* Oiticica Filho, 2009: 50).

Quanto à obra “Invenção da Cor, Penetrável, Magic Square # 5, De Luxe”, exposta no Instituto Inhotim, o artista não chegou a executá-la em vida, mas



**Figura 3** · Obra "Invenção da Cor – Penetrável – MagicSquare #5 – De Luxe" (1977–2006), de Hélio Oiticica. Fonte: Fotos de Maria L. W. Pelaes.

**Figura 4** · Obra "Invenção da Cor – Penetrável – MagicSquare #5 – De Luxe" (1977–2006), de Hélio Oiticica. Fonte: Foto de Maria L. W. Pelaes.

deixou algumas anotações e relatórios. Sobre o projeto da obra, França et al. (2010) apontam:

*Quando foi pensada a sua primeira montagem é que seus executores se depararam com a ausência de informações aprofundadas a respeito de sua execução. Desta forma, tornou-se necessário a realização de várias adaptações para a construção da obra, claro que tudo com a supervisão e orientação do Centro Hélio Oiticica, com o qual as instituições mantiveram intensa troca de informações (França et al., 2010: 2632).*

## 2. Análise da obra

A obra “Invenção da Cor – Penetrável – *MagicSquare #5 – De Luxe*”, revela a busca de Oiticica desenvolvida em suas pesquisas estéticas, pela superação dicotômica sujeito-objeto, através da proposta de um não-objeto, fundado num campo de representação subjetivo e construído pela vivência do espectador, que, através da experiência vivida com a obra, cria novas possibilidades ao interagir com a mesma. É uma instalação ao ar livre, em um terreno plano coberto com seixos rolados, material que corresponde às várias pesquisas do artista que compreendia a sua presença, numa oposição à construção rígida das nove paredes de tamanhos iguais, cujas medidas são de 4,5×4,5×0,5 m. O terreno em volta da obra é revestido por grama, compreendendo uma área total de 15 m. As paredes, incluindo a estrutura acrílica, são pintadas com as cores: azul, laranja, magenta, amarelo e branco. Sobre a parede azul e sobre uma das paredes brancas, há uma estrutura acrílica quadrangular de cor azul, seguindo as mesmas medidas das demais paredes que compõem a obra (Figura 3 e Figura 4).

O público circula, interage e é envolvido pelas suas dimensões, atuando como sujeito e agente num processo de interlocução com a mesma e com o meio ambiente natural, no seu entorno, num processo sinérgico construído a partir da relação obra – meio ambiente – fruidor.

Através das relações cromáticas das paredes, o público é provocado a estabelecer diálogos estéticos em relação às nove paredes, o espaço ou espaços internos e externos. As cores e formas em contraste com a paisagem e a luz solar intensa, aguçam a percepção do observador.

O solo coberto por seixos proporciona ao visitante a percepção de um espaço experimental e experiencial, onde a instabilidade da base se contrapõe à solidez das paredes. Oiticica, avesso à contemplação, propunha a participação efetiva do espectador em desdobramentos ocorridos através de caminhadas pelo espaço labiríntico e penetrável da obra, permitindo a observação fragmentada da paisagem e de si mesma, cria “novas obras” que se configuram em diferentes composições cromáticas, formais geométricas e espaciais. Para Sperling:

*Neste espaço, cada proposição coloca, a seu modo, uma questão vital que perpassa sua produção: a superação de uma arte de cunho geométrico-representacional para a proposição de experiências artísticas vivenciais centradas no corpo e na “ação comportamental como uma força criativa” (Sperling, 2008: 119).*

## Conclusão

Hélio Oiticica transformou-se num artista cuja produção se destacou pelo caráter experimental e inovador. Seus experimentos propunham uma ativa participação do público. Falecido com apenas 43 anos, Oiticica deixou um legado de experimentações e obras que rompiam com o conceito de arte da época. Sabe-se que ele não viveu o bastante para participar da realização desta obra exposta no Inhotim. Ela foi feita postumamente.

A análise desse trabalho permitiu explorar a obra de Oiticica, criando sobreposições, cortes, fragmentação, espaços, produzindo imagens resultantes de enquadramentos diversos que possibilitem leituras da obra, num processo de interlocução.

A arte é capaz de provocar uma percepção complexa e rica, como nas obras de Oiticica, quando as cores tornam-se vibrantes e mais intensas pelo aguçamento da sensibilidade estética. Na obra “Invenção da Cor – Penetrável – *Magic Square* #5 – *De Luxe*” nada é isolado, pois espaços, formas, cores e ambiente natural interagem entre si, em perfeita simbiose, a partir da ótica do espectador, proporcionando-lhe experiências estéticas abertas à imaginação criadora, bem como uma prática coletiva.

## Referências

França, Conceição, et. al. (2010). *Penetrável Magic Square, De Luxe, n. 5*: análise dos materiais e das técnicas construtivas de uma obra de arte contemporânea. 19º Encontro da Anpap. Entre Territórios” – 20 a 25/09/2010, Cachoeira, Bahia, Brasil. [Consult. 2016-12-30]. Disponível em URL: [www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpcr/conceicao\\_linda\\_de\\_francia\\_1.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpcr/conceicao_linda_de_francia_1.pdf)

Nova Objetividade Brasileira (1967). *Manifesto*. [Consult. 2015-11-10].

Disponível em URL: [www.encyclopedia.itaucultural.org.br/evento81894/nova-objetividade-brasileira-1967-rio-de-janeiro-rj](http://www.encyclopedia.itaucultural.org.br/evento81894/nova-objetividade-brasileira-1967-rio-de-janeiro-rj)

Oiticica, Hélio (1986). *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco.

Oiticica Filho, César (Apres.) (2009). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Rocco. (Série Encontros).

Sperling, David (2008). *Hélio Oiticica*. In: Braga, Paula (Org.) (2008). *Fios Soltos: A Arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva. pp. 117-35.

# Contando histórias: a xilogravura de Zoravia Bettiol

*Telling the stories: the woodcut of Zoravia Bettiol*

PAULO GOMES\*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

\*Brasil, artista visual. Bacharelado em Artes Plásticas / Desenho, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestrado em Artes Visuais/Poéticas Visuais, UFRGS. Doutorado em Artes Visuais/Poéticas Visuais, UFRGS.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos, 248. Centro Histórico. Porto Alegre – RS CEP: 90010-180 Brasil. E-mail (pessoal): oluapgomes@gmail.com

**Resumo:** Esse texto analisa aspectos narrativos na xilogravura de Zoravia Bettiol (Porto Alegre, RS, Brasil, 1935). Articuladas a partir de meganarrativas, como a mitologia, a literatura e as narrativas bíblicas, assim como as narrativas pessoais e memorialísticas, em cada caso a artista escolhe um modo particular de expressar-se. Se de Arnold Hauser (1972) tiramos os modelos formais possíveis para as suas narrativas é, entretanto, em Jacques Aumont (1993) que encontramos a relação entre o dizer (verbal) com o mostrar (mimético), ou seja, a possibilidade de narrar por “mostração”, que caracteriza a obra da artista.

**Palavras chave:** Zoravia Bettiol / xilogravura / narrativas visuais.

**Abstract:** *This text analyzes narrative aspects in the woodcut of Zoravia Bettiol (Porto Alegre, RS, Brazil, 1935). Articulated from meganarratives, such as mythology, literature and biblical narratives, as well as personal and memorial narratives, in each case the artist chooses a particular way of expressing herself. If Arnold Hauser (1972) shows us the possible formal models for his narratives, it is, however, in Jacques Aumont (1993) that we find the relation between saying (verbal) and (mimetic) by “show”, which characterizes the work of the artist.*

**Keywords:** *Zoravia Bettiol / woodcut / visual narratives.*

## Exemplar vitae humanae

A biografia de Zoravia Augusta Bettiol (Porto Alegre, RS, 1935) é um *exemplar vitae humanae*. Artista de imaginação transbordante, e não poderia ser de outro

modo, ela produz intensa e constantemente, desde os anos 1950, movida pela imaginação e pelo pleno exercício de sua paixão pela arte: “Desenho, gravura, pintura, arte têxtil, objeto, ornato. Performance, instalação, cenografia, mural, ilustração. Ecologia, moralidade, direitos humanos, vulnerabilidade social, representatividade de classe. Muitos são os interesses de Zoravia Bettiol, artista de intensa e versátil atuação.” (Gomes & Ramos, 2017:15). Nesse ensaio nos deteremos em parte de sua imensa obra gráfica – notadamente as xilogravuras –, um dos zênites de sua produção e na qual a artista exercita alguns modos de narrar histórias. Orbitando em torno de dois temas dominantes, os lugares e as pessoas, a obra de Zoravia tem nas pessoas sua centralidade, tenham elas nomes próprios, sejam personagens das grandes narrativas, sejam figurantes, autores, artistas, anônimos, todos com suas personalidades e suas histórias. Em torno desses dois temas a artista articula sua ampla e generosa lista de tópicos que ela trata extensivamente nas suas séries e intensivamente na totalidade de sua produção.

### Contar histórias

Inicialmente é necessário definir que narrar é relatar, contar, expor, termo que deriva do latim *narrare, narratione(m)* e que significa ação de narrar, tornar conhecido. O esforço de definição de narração tem sua primeira dificuldade na multiplicidade de suas acepções. Inúmeros foram os estudiosos que se debruçaram sobre o tema, tanto nas artes plásticas quanto na literatura (não entrando aqui em considerações sobre a narrativa cinematográfica, a das histórias em quadrinhos, etc.). Conforme Massaud Moisés (1978:355), no seu enquadramento na prosa de ficção, o termo é usado como sinônimo de história, fábula, ação. O mesmo autor fixa o vocábulo “narrativa” para a denominação genérica, reservando o termo “narração” como designativo de recurso expressivo da prosa de ficção, lado a lado com a descrição, o diálogo, a dissertação. Neste caso, a narração consiste no relato de acontecimentos ou fatos, e envolve a ação, o movimento, o transcorrer do tempo. Etienne Souriau (1990:1052) afirma que a narração é um ato de linguagem através do qual se conta alguma coisa, quer esse ato seja oral ou escrito, real ou fictício. Não há nesse autor referência às narrativas visuais, afirmando que, no sentido geral, o termo é pertinente à literatura, atendendo à definição como uma exposição de uma sequência de fatos ou de eventos.

Para Jacques Aumont (1993:244) a questão da narrativa está ligada à questão da imagem e de como esta imagem pode conter uma narrativa. Isto implica uma reflexão sobre a questão do tempo, pois “se a narrativa é um ato temporal,

como pode inscrever-se na imagem se ela não é temporalizada? E, se ela o for, qual é a relação entre o tempo da narração e o tempo da imagem?” pergunta-se o citado autor. Já Arnold Hauser (1972, Tomo I:365-7) estabelece que a questão da narrativa pictórica, que ocupou artistas e estudiosos por tanto tempo, aparentemente foi equacionada com o declínio da pintura histórica no Século XIX e sua posterior substituição por outras modalidades narrativas, como o cinema e a fotografia. Mas bem antes, esta aparente equação passou por soluções parciais, tais como a substituição do método de justaposição de imagens no *Trecento* italiano para o método contínuo do Renascimento. Hauser estuda esta questão apontando que a arte gótica, que concebia o espaço como sintético e analisável, permitia que diferentes cenas do drama se seguissem umas às outras, concentrando a ação em etapas sucessivas. Na pintura posterior, a renascentista, a ação é panorâmica, a representação é unificada, a obra de arte forma uma unidade indivisível, e o espectador tem uma visão global da ação. A diferença entre os dois modos narrativos está na substituição da forma básica gótica – a justaposição – que implica no princípio da expansão, da coordenação e da sequência livre pela forma perspéctica que apresenta, num só contínuo narrativo. Está assim implicado o princípio da concentração da ação num só lugar e tempo (uma aplicação das regras aristotélicas das unidades de ação, tempo e espaço), da subordinação de todos os elementos e a aplicação rigorosa de uma estrutura geométrica.

### Contando histórias

As xilogravuras de *A Salamanca do Jaráu* (1959) são ilustrações para a narrativa homônima de João Simões Lopes Neto (1865-1916) e seguem fielmente as indicações da lenda narrada pelo escritor, daí o seu caráter acentuadamente ilustrativo. A matriz expressionista é tributária tanto do uso da madeira que “com seus veios é uma matéria viva, e por isso mais vibrante” (depoimento da artista em 1985) quanto da excelência gráfica apreendida na obra de Vasco Prado (1914-1998), Glauco Rodrigues (1929-2004) e Danúbio Gonçalves (1925). A série destaca-se pelo uso dos recursos plásticos narrativos tradicionais (Figura 1), como a perspectiva e a divisão do espaço visual em planos sucessivos, e pelo virtuoso domínio da escassa paleta (preto, vermelho e verde).

A série *Namorados* (1965), ao contrário da anterior, não tem base literária. É antes uma pastoral, com acentuado caráter idílico, evocando situações de grande lirismo. O fio condutor narrativo está subordinado às cantigas de roda e aos dados biográficos da artista: “Tive muitas motivações. [...] Havia também uma carga muito forte de lembranças da minha infância, ao ar livre, com muito



**Figura 1** · Zoravia Bettiol. Sabat, da série A Salamanca do Jaráu, 1959. Xilogravura, 28x32 cm. Coleção da artista.  
Fonte: Foto de Fabio Del Re/Carlos Stein.



**Figura 2** · Zoravia Bettioli. *A alegria dos pastores*, Alexandre e Maria, da série *Namorados*, 1965. Xilografia, 80x60 cm e 55x90 cm. Coleção da artista. Fonte: Foto de Fabio Del Re /Carlos Stein.

**Figura 3** · Zoravia Bettioli. *O casamento de Rebeca e Isaac*, da série *Gênesis*, 1966. Xilografia, 90x60 cm. Coleção particular. Fonte: Foto de Fabio Del Re/Carlos Stein.

afeto, muita natureza. Então esse clima aparece tanto na série *Primavera* quanto na série *Namorados*.” (idem, 1985) Tributária do lirismo de Marc Chagall (1887-1985) assim como de Ismael Nery (1900-1934), as figuras, recortadas contra os fundos em cores baixas, flutuam no espaço, associadas ao uso de textos indicativos (letras das cantigas, legendas etc.), a multiplicidade de elementos (guirlandas, flores, lagos, pássaros). As personagens (Alexandre e Maria, anjos, diabos, pastores, flautistas) povoam um espaço sem limites (Figura 2), no qual a ausência de gravidade, provocando o efeito de turbilhão visual no espectador, evoca a densa afetividade emocional da narrativa.

Tendo como base o primeiro livro da Bíblia, a econômica história de fundação da civilização judaica esta plasmada *Gênesis* (1966), numa linguagem dependente dos recursos visuais narrativos dos relevos antigos e das iluminuras. Construída seguindo os modelos plásticos ancestrais, notadamente no abandono da perspectiva e optando pela sobreposição de planos, as cores intensas são aplicadas em planos uniformes. O cuidadoso uso dos recursos temporais da narrativa está visível em *Rebeca e Issac* (Figura 3), que têm sua história contada de cima para baixo, desde o encontro na fonte até o casamento, culminando na atemporalidade do encontro dos amantes, em um campo destacado no centro da imagem. Seguindo o modelo dos trípticos religiosos do proto-renascimento, *Sodoma e Gomorra* começa com o anúncio da tragédia à esquerda, mostra os pecados que levarão à destruição da cidade à direita e culmina com as ações concomitantes da destruição e da fuga no centro.

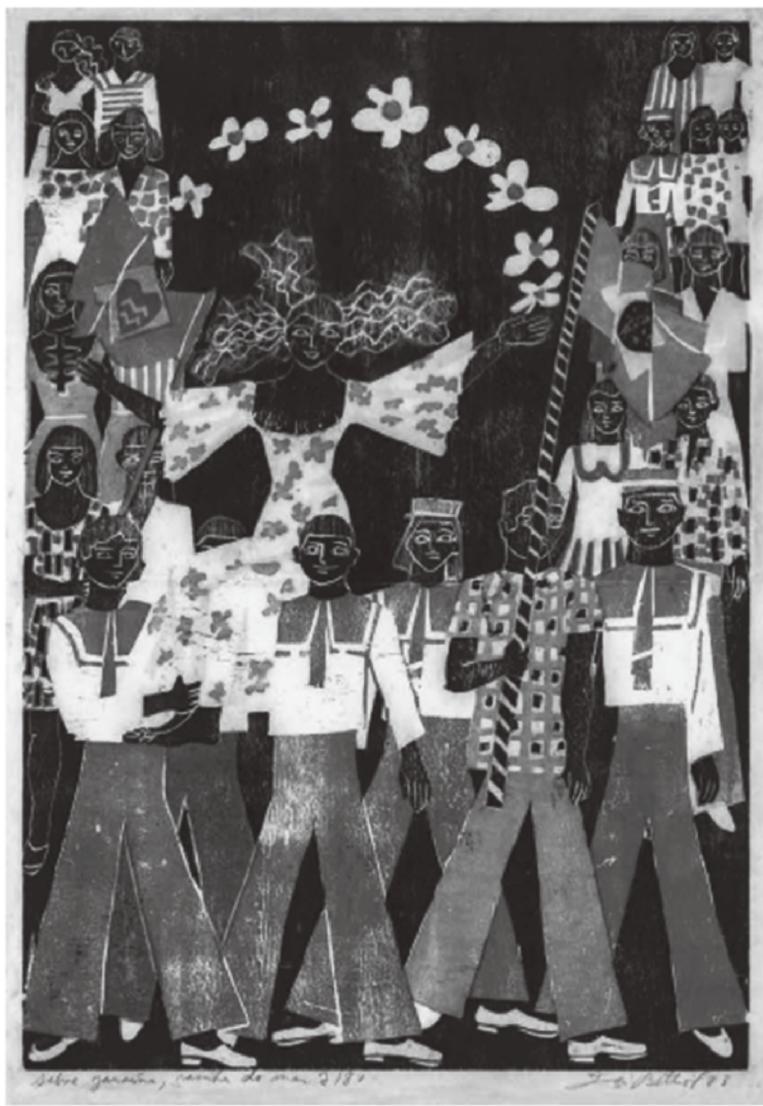
O *Circo* (1967), ao contrário da série anterior, não tem base literária. A narrativa, atemporal, baseada nas lembranças e na observação, é plasmada em linguagem personalíssima. A composição, em um só plano, rompe com a frontalidade do suporte, enfatizando a circularidade, como em *Você acredita na mulher serrada?* (Figura 4) O desenho esquemático e seco é densificado pelo uso exuberante de cores intensas, tanto nas figuras quanto nos fundos. As personagens – Mágico, Palhaços, Malabarista, Trapezistas, etc. – estão em ação, destacando somente suas atividades e seus coloridos trajés. São os primeiros trabalhadores que surgem na obra de Zoravia, curiosamente naquela série que é, dentre todas as produzidas pela artista, a mais dinâmica e mais alegre.

Retomando as narrativas sobre os afetos, a série *Romeu e Julieta* (1970) é baseada nas personagens da peça homônima de William Shakespeare. Contrariando as expectativas essas gravuras não se atêm ao fluxo narrativo da peça sem quaisquer referências ilustrativas: são ações isoladas, pequenos atos discretos de celebração do amor físico e momentos de intimidade. Ao contrário da secura linear do *Circo*, aqui a linha serpentina e sensual espraia-se no



**Figura 4** - Zoravia Bettiol. *Você acredita na mulher serrada?* da série *O Circo*, 1967. Xilogravura, 70x60 cm. Coleção particular. Fonte: Foto de Fabio Del Re/Carlos Stein

**Figura 5** - Zoravia Bettiol. *Meias amarelas*, da série *Romeu e Julieta*, 1970. Xilogravura, 80x60 cm. Coleção particular. Fonte: Foto de Fabio Del Re/Carlos Stein



**Figura 6** · Zoravia Bettioli. *Salve Janaína, rainha do mar*, da série *Iemanjá*, 1973. Xilogravura, 84x60 cm. Coleção particular. Fonte: Foto de Fabio Del Re/Carlos Stein.

desenho realista das personagens e dos demais figurantes. É uma série mais gráfica, com uso intenso de hachuras e com a separação nítida entre figura e fundo. O uso da perspectiva nas figuras serve para isolá-las dos planos de fundo nos quais se enfatiza a sua planaridade, associada ao uso sábio da cor e ao arrojo do desenho, como podemos ver em *Meias Amarelas* (Figura 5), imagem culminante da série.

Baseada nas narrativas populares, antes que na hagiografia da divindade, *Iemanjá* (1973) é fundada na literatura e nas imagens de cordel, um gênero literário popular em rimas, conforme Diegues Júnior (1986). Ancorada nesse modelo, os fatos da vida da divindade são destacados pela sua presença na vida de seus fiéis, antes do conhecimento que estes têm da vida da divindade. Assim as imagens mostram sua presença no dia a dia da população, nas procissões, nas bênçãos, nas festas etc. O recurso a superposição de informações é fiel ao sincretismo do culto, ao mesmo tempo reverente e íntimo, enfatizado pelo desenho esquemático e pela economia de cores, características da referida narrativa popular. (Figura 6)

Na série *Deuses olímpicos* (1976), Zoravia celebra a mitologia grega, a outra base da cultura ocidental, após a *Gênesis* (1966) bíblica. Nessa série ela atém-se aos seus principais protagonistas, enfatizando atributos e caracteres, mas abandonando suas histórias. A linguagem sintética é tributária da cerâmica das figuras negras e das figuras vermelhas, utilizadas pelos gregos em seus vasos. São imagens essenciais, recortadas dos fundos densos de cores planas e concentradas. A organização do espaço é simples e econômica, sem modelados e sem profundidade, enfatizando de modo sintético, os elementos correlatos às atividades dos deuses. Como nas narrativas visuais dos povos antigos, Zoravia obedece ao princípio da hierarquia dos tamanhos: os deuses se sobressaem, gigantescos, maiores que os mortais e acima de seu mundo, das suas criaturas e dos objetos. (Figura 7)

Fazendo referência aos livros do escritor Franz Kafka, como *Amerika*, *O processo*, *O Castelo*, a série *Kafka* (1978) é antes sobre literatura do que necessariamente narrativa. Há aqui o retorno ao uso da perspectiva, com ênfase na profundidade dos lugares e na representação dos volumes. Essencialmente gráfica no uso intensivo das hachuras, o que se destaca, entretanto, é a densidade dos seus negros, resultado do uso de duas chapas (uma cinza e outra preta, essa com textura mais refinada) (Figura 8). O resultado é um clima opressivo e duro, aflitivo e dramático, angustiante e prenunciador de tragédias: o corte seco e miúdo das goivas, abruptos, mas sempre regrados (nunca expressionistas), denotam a ordem e o controle absolutos denunciados por Kafka em suas narrativas.



**Figura 7** · Zoravia Bettiol. *Ares*, da série *Deuses Olímpicos*, 1976. Xilografia, 54x86 cm. Coleção particular.

Fonte: Foto de Fabio Del Re/Carlos Stein.

**Figura 8** · Zoravia Bettiol. *K em busca do Castelo*, da série *Kafka*, 1977. Xilografia, 60x90 cm. Coleção da artista.

Fonte: Foto de Fabio Del Re/Carlos Stein.



**Figura 9** · Zoravia Bettiol. *Gula*, da série *Os sete pecados capitais*, 1987. Xilogravura, 84x56 cm. Coleção da artista.  
Fonte: Foto de Fabio Del Re/Carlos Stein.

A série *Os sete pecados capitais* (1987/88) é o momento da síntese, depois dos temas literários, dos afetos e das narrativas fundadoras. Recorrendo, como numa espécie de súplica de recursos, a perspectiva e aos planos simultâneos, a série é marcada, ao contrário da sua imediatamente anterior, por uma espécie de bonomia ou condescendência. (Figura 9) Ainda ao contrário de *Kafka* aqui a ausência de cor não aponta necessariamente para uma situação de angústia, mas enfatiza o caráter quase didático e instrutivo da série.

### Conclusão

A necessidade de contar histórias é o elemento distintivo da obra gráfica de Zoravia Bettiol, visto que toda sua produção xilográfica é articulada a partir de histórias (ou estórias) que precisam ser narradas. Suas séries de xilogravuras se articulam a partir de meganarrativas, como a mitologia, a literatura e as narrativas bíblicas, assim como também nas narrativas pessoais e memorialísticas e, para cada um dos casos, a artista escolhe um modo particular de expressar-se. Poderíamos falar de um modo ancestral de narrar – gótico ou pré-renascentista – como em *Gênesis*, *Circo*, *Iemanjá* e *Deuses Olímpicos*; num modo tradicional, com uso de perspectiva, como na *Salamanca do Jaráu Jaráu*, *Romeu e Julieta*, *Kafka* e, finalmente, num modo híbrido, ao mesmo tempo marcado pela tradição e rompendo com a mesma, em séries menos narrativas, como em *Namorados* e em *Os sete pecados capitais*. Se tivemos em Hauser os modelos formais possíveis para as narrativas visuais de Zoravia, é em Aumont, entretanto, que vamos encontrar a precisa definição de um sentido para elas: a relação entre o dizer (verbal) com o mostrar (mimético), que abre para a discussão sobre a ação de mostrar ou narrabilidade, ou seja, a possibilidade de narrar por “mostração”, que é, em última instância, a retomada de uma forma de expressão plástica histórica do universo erudito, unida a formas que hoje fazem parte do universo das culturas midiáticas.

### Referências

- Aumont, Jacques (1993) *A Imagem*. São Paulo: Papirus. ISBN 85308023491
- Diegues Júnior, Manuel (1986). *Literatura Popular em Verso*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. ISBN: 8531901516
- Hauser, Arnold (1972). *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Editora Mestre Jou. ISBN 9788533608375
- Moisés, Massaud (1978) *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix. ISBN 9788531601309. Souriau, Étienne (1990) *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris: PUF. ISBN 9782130573692
- Ramos, Paula Viviane e Gomes, Paulo (2017). *Zoravia Bettiol – O lírico e o onírico*. Porto Alegre: Imagens da Terra Editora. ISBN 9788589371216



#### **4. Croma, instruções aos autores**

*Croma, instructions to authors*

# Ética da revista

## *Journal ethics*

### **Ética da publicação e declaração de boas práticas**

(baseado nas recomendações Elsevier, SciELO e COPE — Committee on Publication Ethics)

A revista Gama está empenhada em assegurar ética na publicação e qualidade nos artigos. Os Autores, Editores, Pares Académicos e a Editora têm o dever de cumprir as normas de comportamento ético.

#### **Autores**

Ao submeter um manuscrito o(s) autor(es) assegura(m) que o manuscrito é o seu trabalho original. Os autores não deverão submeter artigos para publicação em mais do que um periódico. Os autores não deverão submeter artigos descrevendo a mesma investigação para mais que uma revista. Os autores deverão citar publicações que foram influentes na natureza do trabalho apresentado. O plágio em todas as suas formas constitui uma prática inaceitável e não ética. O autor responsável pela correspondência deve assegurar que existe consenso total de todos os co-autores da submissão de manuscrito para publicação. Quando um autor descobre um erro significativo ou uma imprecisão no seu trabalho publicado, é obrigação do autor notificar prontamente a revista e colaborar com o editor para corrigir ou retractar a publicação.

#### **Editores**

Os Editores deverão avaliar os manuscritos pelo seu mérito sem atender preconceitos raciais, de género, de orientação sexual, de crença religiosa, de origem étnica, de cidadania, ou de filosofia política dos autores. O editor é responsável pela decisão final de publicação dos manuscritos submetidos à revista.

O editor poderá conferir junto de outros editores ou pares académicos na tomada de decisão. O editor ou outros membros da revista não poderão revelar qualquer informação sobre um manuscrito a mais ninguém para além do autor, par académico, ou outros membros editoriais. Um editor não pode usar informação não publicada na sua própria pesquisa sem o consentimento expresso do autor. Os editores devem tomar medidas razoáveis quando são apresentadas queixas respeitantes a um manuscrito ou artigo publicado.

A opinião do autor é da sua responsabilidade.

### **Pares acadêmicos**

A revisão por pares acadêmicos auxilia de modo determinante a decisão editorial e as comunicações com o autor durante o processo editorial no sentido da melhoria do artigo. Todos os manuscritos recebidos são tratados confidencialmente. Informação privilegiada ou ideias obtidas através da revisão de pares não devem ser usadas para benefício pessoal e ser mantidas confidenciais. Os materiais não publicados presentes num manuscrito submetido não podem ser usados pelo par revisor sem o consentimento expresso do autor. Não é admissível a crítica personalizada ao autor. As revisões devem ser conduzidas objetivamente, e as observações apresentadas com clareza e com argumentação de apoio. Quando um par académico se sente sem qualificações para rever a pesquisa apresentada, ou sabe que não consegue fazê-lo com prontidão, deve pedir escusa ao editor. Os pares acadêmicos não deverão avaliar manuscritos nos quais possuam conflito de interesse em resultado de relações de competição, colaboração, ou outras relações ou ligações com qualquer dos autores, ou empresas ou instituições relacionadas com o artigo. As identidades dos revisores são protegidas pelo procedimento de arbitragem duplamente cego.

# Croma — condições de submissão de textos

## *Submitting conditions*

A *Revista Gama* é uma revista internacional sobre Estudos Artísticos que desafia artistas e criadores a produzirem textos sobre a obra dos seus colegas de profissão.

A *Revista Gama, Estudos Artísticos* é editada pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e pelo seu Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Portugal, com periodicidade semestral (publica-se em julho e dezembro). Publica temas na área de Estudos Artísticos com o objetivo de debater e disseminar os avanços e inovações nesta área do conhecimento.

O conteúdo da revista dirige-se a investigadores e estudantes pós graduados especializados nas áreas artísticas. A *Gama* toma, como línguas de trabalho, as de expressão ibérica (português, castelhano, galego, catalão).

Os artigos submetidos deverão ser originais ou inéditos, e não deverão estar submetidos para publicação em outra revista (ver declaração de originalidade).

Os originais serão submetidos a um processo editorial que se desenrola em duas fases. Na primeira fase, fase de resumos, os resumos submetidos são objeto de uma avaliação preliminar por parte do Diretor e/ou Editor, que avalia a sua conformidade formal e temática. Uma vez estabelecido que o resumo cumpre os requisitos temáticos, além dos requisitos formais indicados abaixo, será enviado a três, ou mais, pares académicos, que integram o Conselho Editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) não aprovado. Na segunda fase, uma vez conseguida a aprovação preliminar, o autor do artigo deverá submeter, em tempo, a versão completa do artigo, observando o manual de estilo ('meta-artigo'). Esta versão será enviada a três pares académicos, que integram o conselho editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) aprovado mediante alterações c) não aprovado.

Os procedimentos de seleção e revisão decorrem assim segundo o modelo de arbitragem duplamente cega por pares académicos (*double blind peer review*), onde se observa, adicionalmente, em ambas as fases descritas, uma salvaguarda geográfica: os autores serão avaliados somente por pares externos à sua afiliação.

A *Revista Gama* recebe submissões de artigos segundo os temas propostos em cada número, e mediante algumas condições e requisitos:

1. Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados de qualquer área artística, no máximo de dois autores por artigo.
2. O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
3. Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo da *Revista Gama* e enviado dentro do prazo limite, e for aprovado pelos pares académicos.

4. Os autores cumpriram com a declaração de originalidade e cedência de direitos, e com a comparticipação nos custos de publicação.

A Revista Gama promove a publicação de artigos que:

- Explore o ponto de vista do artista sobre a arte;
- Introduzam e deem a conhecer autores de qualidade, menos conhecidos, originários do arco de países de expressão de línguas ibéricas;
- Apresentem perspetivas inovadoras sobre o campo artístico;
- Proponham novas sínteses, estabelecendo ligações pertinentes e criativas, entre temas, autores, épocas e ideias.

## **Procedimentos para publicação**

### **Primeira fase: envio de resumos provisórios**

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à *Revista Gama* envie um e-mail para [estudio@fba.ul.pt](mailto:estudio@fba.ul.pt), com dois anexos distintos em formato Word, e assinalando o número da revista em que pretende publicar, mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminará também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

Ambos os anexos têm o mesmo título (uma palavra do título do artigo) com uma declinação em \_a e em \_b.

Por exemplo:

- o ficheiro palavra\_preliminar\_a.docx contém o título do artigo e os dados do autor.
- o ficheiro palavra\_preliminar\_b.docx contém título do artigo e um resumo com um máximo de 2.000 caracteres ou 300 palavras, sem nome do autor. Poderá incluir uma ou duas figuras, devidamente legendadas.

Estes procedimentos em ficheiros diferentes visam viabilizar a revisão científica cega (*blind peer review*).

### **Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório**

Cada artigo final tem um máximo 11.000 caracteres sem espaços, excluindo resumos e referências bibliográficas. O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, deve seguir o 'meta-artigo' auto exemplificativo (meta-artigo em versão \*.docx ou \*.rtf).

Este artigo é enviado em ficheiro contendo todo o artigo (com ou seu título), mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminará também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

O ficheiro deve ter o mesmo nome do anteriormente enviado, acrescentando a expressão 'completo' (exemplo: palavra\_completo\_b).

### **Custos de publicação**

A publicação por artigo na *Gama* pressupõe uma pequena comparticipação de cada autor nos custos associados. A cada autor são enviados dois exemplares da revista.

## Critérios de arbitragem

- Dentro do tema geral proposto para cada número, ‘Criadores Sobre outras Obras,’ versar sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica;
- Nos números pares, versar sobre o tema específico proposto;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

## Normas de redação

Segundo o sistema *autor, data: página*. Ver o ‘meta-artigo’ nas páginas seguintes.

## Cedência de direitos de autor

A *Revista Croma* requiere aos autores que a cedência dos seus direitos de autor para que os seus artigos sejam reproduzidos, publicados, editados, comunicados e transmitidos publicamente em qualquer forma ou meio, assim como a sua distribuição no número de exemplares que se definirem e a sua comunicação pública, em cada uma das suas modalidades, incluindo a sua disponibilização por meio eletrónico, ótico, ou qualquer outra tecnologia, para fins exclusivamente científicos e culturais e sem fins lucrativos. Assim a publicação só ocorre mediante o envio da declaração correspondente, segundo o modelo abaixo:

## Modelo de declaração de originalidade e cedência de direitos do trabalho escrito

Declaro que o trabalho intitulado: \_\_\_\_\_

que apresento à *Revista Croma*, não foi publicado previamente em nenhuma das suas versões, e comprometo-me a não submetê-lo a outra publicação enquanto está a ser apreciado pela *Revista Croma*, nem posteriormente no caso da sua aceitação. Declaro que o artigo é original e que os seus conteúdos são o resultado da minha contribuição intelectual. Todas as referências a materiais ou dados já publicados estão devidamente identificados e incluídos nas referências bibliográficas e nas citações e, nos casos que os requeiram, conto com as devidas autorizações de quem possui os direitos patrimoniais. Declaro que os materiais estão livres de direitos de autor e faço-me responsável por qualquer litígio ou reclamação sobre direitos de propriedade intelectual.

No caso de o artigo ser aprovado para publicação, autorizo de maneira ilimitada e no tempo para que a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa inclua o referido artigo na *Revista Croma* e o edite, distribua, exhiba e o comunique no país e no estrangeiro, por meios impressos, eletrónicos, CD, internet, ou em repositórios digitais de artigos.

Nome \_\_\_\_\_

Assinatura \_\_\_\_\_

# Meta-artigo auto exemplificativo

*Self explaining meta-paper*

Artigo completo submetido a [dia] de [mês] de [ano]

## **Resumo:**

*O resumo apresenta um sumário conciso do tema, do contexto, do objetivo, da abordagem (metodologia), dos resultados, e das conclusões, não excedendo 6 linhas: assim o objetivo deste artigo é auxiliar os criadores e autores de submissões no contexto da comunicação académica. Para isso apresenta-se uma sequência sistemática de sugestões de composição textual. Como resultado exemplifica-se este artigo auto-explicativo. Conclui-se refletindo sobre as vantagens da comunicação entre artistas em plataformas de disseminação.*

**Palavras-chave:** meta-artigo, conferência, normas de citação.

## **Abstract:**

*The abstract presents a concise summary of the topic, the context, the objective, the approach (methodology), results, and conclusions, not exceeding 6 lines: so the goal of this article is to assist the creators and authors of submissions in the context of scholarly communication. It presents a systematic sequence of suggestions of textual composition. As a result this article exemplifies itself in a self-explanatory way. We conclude by reflecting on the advantages of communication between artists on dissemination platforms.*

**Keywords:** meta-paper, conference, referencing.

## **Introdução**

De modo a conseguir-se reunir, nas revistas :*Estúdio*, *Gama*, e *Croma*, um conjunto consistente de artigos com a qualidade desejada, e também para facilitar o tratamento na preparação das edições, solicita-se aos autores que seja seguida a formatação do artigo tal como este documento foi composto. O modo mais fácil de o fazer é aproveitar este mesmo ficheiro e substituir o seu conteúdo.

Nesta secção de introdução apresenta-se o tema e o propósito do artigo em termos claros e sucintos. No que respeita ao tema, ele compreenderá, segundo a proposta da revista, a visita à(s) obra(s) de um criador — e é este o local para uma apresentação muito breve dos

dados pessoais desse criador, tais como datas e locais (nascimento, graduação) e um ou dois pontos relevantes da atividade profissional. Não se trata de uma biografia, apenas uma curta apresentação de enquadramento redigida com muita brevidade.

Nesta secção pode também enunciar-se a estrutura ou a metodologia de abordagem que se vai seguir no desenvolvimento.

## 1. Modelo da página

[este é o título do primeiro capítulo do corpo do artigo; caso existam subcapítulos deverão ser numerados, por exemplo 1.1 ou 1.1.1 sem ponto no final da sua sequência]

Utiliza-se a fonte “Times New Roman” do Word para Windows (apenas “Times” se estiver a converter do Mac, não usar a “Times New Roman” do Mac). O espaçamento normal é de 1,5 exceto na zona dos resumos, ao início, blocos citados e na zona das referências bibliográficas, onde passa a um espaço. Todos os parágrafos têm espaçamento zero, antes e depois. Não se usa auto-texto exceto na numeração das páginas (à direita em baixo). As aspas, do tipo vertical, terminam após os sinais de pontuação, como por exemplo “fecho de aspas duplas.”

Para que o processo de arbitragem (*peer review*) seja do tipo *double-blind*, eliminar deste ficheiro qualquer referência ao autor, inclusive das propriedades do ficheiro. Não fazer auto referências nesta fase da submissão.

## 2. Citações

A revista não permite o uso de notas de rodapé, ou pé de página. Observam-se como normas de citação as do sistema ‘autor, data,’ ou ‘Harvard,’ sem o uso de notas de rodapé. Recordam-se alguns tipos de citações:

- Citação curta, incluída no correr do texto (com aspas verticais simples, se for muito curta, duplas se for maior que três ou quatro palavras);
- Citação longa, em bloco destacado.
- Citação conceptual (não há importação de texto *ipsis verbis*, e pode referir-se ao texto exterior de modo localizado ou em termos gerais).

Como exemplo da citação curta (menos de duas linhas) recorda-se que ‘quanto mais se restringe o campo, melhor se trabalha e com maior segurança’ (Eco, 2004: 39).

Como exemplo da citação longa, em bloco destacado, apontam-se os perigos de uma abordagem menos focada, referidos a propósito da escolha de um tema de tese:

*Se ele [o autor] se interessa por literatura, o seu primeiro impulso é fazer uma tese do género A Literatura Hoje, tendo de restringir o tema, quererá escolher A literatura italiana desde o pós-guerra até aos anos 60. Estas teses são perigosíssimas* (Eco, 2004: 35).

[Itálico, Times 11, um espaço, alinhamento ajustado (ou ‘justificado,’ referência ‘autor, data’ no final fora da zona itálico)]

Como exemplo da citação conceptual localizada exemplifica-se apontando que a escolha do assunto de um trabalho académico tem algumas regras recomendáveis (Eco, 2004: 33).

Como exemplo de uma citação conceptual geral aponta-se a metodologia global quanto à redação de trabalhos académicos (Eco, 2004).

Sugere-se a consulta de atas dos congressos CSO anteriores (Queiroz, 2014) ou de alguns dos artigos publicados na Revista :*Estúdio* (Nascimento & Manesch, 2014), na Revista *Gama* (Barachini, 2014), ou na Revista *Croma* (Barrio de Mendoza, 2014) para citar apenas alguns e exemplificar as referências bibliográficas respetivas, ao final deste texto.

### 3. Figuras ou Quadros

No texto do artigo, os extra-textos podem ser apenas de dois tipos: Figuras ou Quadros.

Na categoria Figura inclui-se todo o tipo de imagem, desenho, fotografia, gráfico, e é legendada por baixo. Apresenta-se uma Figura a título meramente ilustrativo quanto à apresentação, legendagem e ancoragem. A Figura tem sempre a ‘âncora’ no correr do texto, como se faz nesta mesma frase (Figura 1).



**Figura 1.** Amadeo de Souza-Cardoso, *Entrada*, 1917. Óleo e colagem sobre tela (espelho, madeira, cola e areia). Coleção Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Portugal#mediaviewer/File:Cardoso01.jpg>

O autor do artigo é o responsável pela autorização da reprodução da obra (notar que só os autores da CE que faleceram há mais de 70 anos têm a reprodução do seu trabalho bidimensional em domínio público).

Se o autor do artigo é o autor da fotografia ou de outro qualquer gráfico assinala o facto como se exemplifica na Figura 2.



**Figura 2.** Uma sessão plenária do I Congresso Internacional CSO'2010, na Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal. Fonte: própria.

Caso o autor sinta dificuldade em manipular as imagens inseridas no texto pode optar por apresentá-las no final, após o capítulo ‘Referências,’ de modo sequente, uma por página, e com a respetiva legenda. Todas as Figuras e Quadros têm de ser referidas no correr do texto, com a respetiva ‘âncora.’

Na categoria ‘Quadro’ estão as tabelas que, ao invés, são legendadas por cima. Também têm sempre a sua âncora no texto, como se faz nesta mesma frase (Quadro 1).

**Quadro 1.** Exemplo de um Quadro. Fonte: autor.

1	2	3
4	5	6
7	8	9

#### **4. Sobre as referências**

O capítulo ‘Referências’ apresenta as fontes citadas no correr do texto, e apenas essas. O capítulo ‘Referências’ é único e não é dividido em subcapítulos.

#### **Conclusão**

A Conclusão, a exemplo da Introdução e das Referências, não é uma secção numerada e apresenta uma síntese que resume e torna mais claro o corpo e argumento do artigo, apresentando os pontos de vista com concisão.

O presente artigo poderá contribuir para estabelecer uma norma de redação de comunicações aplicável às publicações :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*, promovendo ao mesmo tempo o conhecimento produzido por artistas e comunicado por outros artistas: trata-se de estabelecer patamares eficazes de comunicação entre criadores dentro de uma orientação descentrada e atenta aos novos discursos sobre arte.

## Referências

- Barachini, Teresinha (2014) “José Resende: gestos que estruturam espaços.” *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN2182-8725. Vol. 2 (4): 145-153.
- Barrio de Mendoza, Mihaela Radulescu (2014) “Arte e historia: El ‘Artículo 6’ de Lucia Cuba.” *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 21828717. Vol. 2 (3): 77-86.
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Nascimento, Cinthya Marques do & Maneschy, Orlando Franco (2014) “Sinval Garcia e os fluxos incessantes em Samsara.” *Revista :Estúdio*. ISSN: 1647-6158 eISSN: 1647-7316. Vol. 5 (10): 90-96.
- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2014) *Arte Contemporânea: o V Congresso CSO'2014*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1009 pp. ISBN: 978-989-8300-93-5 [Consult. 2015-02-18]  
Disponível em URL: <http://cso.fba.ul.pt/atas.htm>

# Chamada de trabalhos: IX Congresso CSO'2018 em Lisboa

*Call for papers:  
IX CSO'2018 in Lisbon*

**VIII Congresso Internacional CSO'2018** — “Criadores Sobre outras Obras”  
23 a 28 março 2018, Lisboa, Portugal. [www.cso.fba.ul.pt](http://www.cso.fba.ul.pt)

## **1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas**

Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

### Tema geral / Temática:

Os artistas conhecem, admiram e comentam a obra de outros artistas — seus colegas de trabalho, próximos ou distantes. Existem entre eles afinidades que se desejam dar a ver.

### Foco / Enfoque:

O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão.

Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso. Encorajam-se as referências menos conhecidas ou as leituras menos ‘óbvias.’

É desejável a delimitação: aspetos específicos conceptuais ou técnicos, restrição a alguma (s) da(s) obra(s) dentro do vasto corpus de um artista ou criador.

Não se pretendem panoramas globais ou meramente biográficos / historiográficos sobre a obra de um autor.

## **2. Línguas de trabalho**

**Oral:** Português; Castelhana.

**Escrito:** Português; Castelhana; Galego; Catalão.

## **3. Datas importantes**

Data limite de envio de resumos: 30 novembro 2017.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 15 dezembro 2017.

Data limite de envio da comunicação completa: 2 janeiro 2018.

Notificação de conformidade ou recusa: 15 janeiro 2018.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como a Revista *:Estúdio*, a Revista *Gama*, a Revista *Croma*, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO'2018. Todas as comunicações são publicadas nas Atas *online* do IX Congresso (dotada de ISBN).

#### 4. Condições para publicação

- Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados, no máximo de dois por artigo.
- O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
- Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de idioma português ou espanhol.
- Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos.
- Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo publicado no sítio internet do Congresso e tiver o parecer favorável da Comissão Científica.
- Cada participante pode submeter até dois artigos.

#### 5. Submissões

**Primeira fase, RESUMOS:** envio de resumos provisórios. Cada comunicação é apresentada através de um resumo de uma ou duas páginas (máx. 2.000 caracteres) que inclua uma ou duas ilustrações. Instruções detalhadas em [www.cso.fba.ul.pt](http://www.cso.fba.ul.pt)

**Segunda fase, TEXTO FINAL:** envio de artigos após aprovação do resumo provisório. Cada comunicação final tem cinco páginas (9.000 a 11.000 caracteres c/ espaços referentes ao corpo do texto e sem contar os caracteres do título, resumo, palavras-chave, referências, legendas). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo, disponível no site do congresso e em capítulo dedicado nas Revistas *:Estúdio*, *Gama* e *Croma*.

#### 6. Apreciação por 'double blind review' ou 'arbitragem cega.'

Cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado, sem referência ao autor, a dois, ou mais, dos membros da Comissão Científica, garantindo-se no processo o anonimato de ambas as partes — isto é, nem os revisores científicos conhecem a identidade dos autores dos textos, nem os autores conhecem a identidade do seu revisor (*double-blind*). No procedimento privilegia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

##### Critérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, "Criadores Sobre outras Obras," versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

## 7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação, os materiais de apoio distribuídos e os snacks/café de intervalo, bem como outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados.

Como autor de UMA comunicação: 240€ (cedo), 360€ (tarde).

Como autor de DUAS comunicações: 480€ (cedo), 720€ (tarde).

Como participante espectador: 55€ (cedo), 75€ (tarde).

Condições especiais para alunos e docentes da FBAUL.

No material de apoio incluem-se exemplares das Revistas :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*, além da produção *online* das Atas do Congresso.

## Contactos

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes  
FBAUL: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes  
1249-058 Lisboa, Portugal | congressocso@gmail.com



**Gama, um local de criadores**  
*Gama, a place of creators*

# Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers  
— biographic notes*



**ALMERINDA DA SILVA LOPES** (Brasil). Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e Universidade de Paris I. Pós-Doutorado em Ciências da Arte pela Universidade de Paris I. Mestrado em História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Possui Bacharelado em Artes Plásticas, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e Licenciatura em Artes Visuais, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo, atuando nos cursos de Graduação e pós-graduação em Artes. Pesquisadora de Produtividade do CNPq nível I. Coordena o grupo de Pesquisa em Arte Moderna e Contemporânea. Curadora de exposições de Artes Plásticas e autora de vários livros na área, entre eles: *Artes Plásticas no Espírito Santo: 1940-1969*. Vitória: EDUFES, 2013 (prêmio Sérgio Milliet da Associação Brasileira de Críticos de Arte).



**ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA** (Espanha). Artista, docente e investigadora. Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, professora na mesma universidade. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Actividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galería SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002), Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporânea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada nas colecções do Museo de Arte Contemporânea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). Em 2011 publica *Lo que la pintura no es* (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Entre as publicações mais recentes incluem os livros *Pintura site* (2014) e *Arte+Pintura* (2015). Desde 2012 membro da Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas do Consello de Cultura Galega.



**ÁLVARO BARBOSA** (Portugal / Angola, 1970). Professor Associado e Dean da Faculdade de Indústrias Criativas da Universidade de São José (USJ), em Macau, China. Exerceu a função de diretor do Departamento de Som e Imagem da Escola das Artes da Universidade Católica Português (UCP- Porto) até setembro de 2012, foi co-fundador em 2004, do Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), fundou em 2009, a Creative Business Incubator ARTSpin e em 2011 o Centro de Criatividade digital (CCD). Durante este período de tempo, introduziu na UCP-Porto vários currículos inovadores, tais como o Programa de Doutoramento em Ciência e Tecnologia das Artes, o Programa de Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas e as Pós-Graduações em Fotografia e Design Digital. Licenciado em Engenharia Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutorado no ano 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra – Barcelona, concluiu em 2011 um Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes, Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em [www.abarbosa.org](http://www.abarbosa.org)).



**ANGELA GRANDÓ** (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I – Panthéon – Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I – Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry – Montpellier III; Graduação em Música pela EMES. Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da UFES. Coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes – UFES/CNPq. É líder do Grupo de Pesquisa Poéticas do Processo de Criação (CNPq). É editora da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858), autora e organizadora de livros como *Mediações e Enfrentamentos da Arte* (org.) (São Paulo: Intermeios, 2015) e capítulos de livros, artigos em revistas especializadas. É consultora *Ad-Hoc* da CAPES; desenvolve pesquisas com financiamento institucional da CAPES e FAPES, é Bolsista Pesquisador (BPC) da FAPES.



**ANTÓNIO DELGADO** (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Lecionou cursos em várias universidades em Espanha e cursos de Doutoramento em Belas Artes na Universidade do País Basco. Como artista plástico, participou em inúmeras exposições, entre colectivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutoramento em Humanidades, em Espanha. Organizador de congressos sobre Arte e Estética em Portugal e estrangeiro. Membro de comités científicos de congressos internacionais. Da sua produção teórica destacam-se, os títulos “Estética de la muerte em Portugal” e “Glossário ilustrado de la muerte”, ambos publicados em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha do IPL, onde coordena a licenciatura e o mestrado de Artes Plásticas.



**APARECIDO JOSÉ CIRILLO** (Brasil). É artista e pesquisador vinculado ao LEENA-UFES, Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes, do qual é coordenador geral. É professor Associado na Universidade Federal de Espírito Santo (UFES), sendo docente permanente dos Programas de Mestrado em Artes e em Comunicação – UFES. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999); doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004), e pós-doutoramento em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (Portugal). Tem experiência na área de Artes, Teorias e História da Arte, atuando nos seguintes

temas: processos criativos nas mídias contemporâneas, com ênfase no campo das artes, cultura, e paisagem e arte pública. Desenvolve pesquisas com financiamento público do CNPQ, CAPES e FAPES.



**ARTUR RAMOS** (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade, onde exerce funções de docente desde 1995. Tem mantido uma constante investigação em torno do Retrato e do Auto-retrato, temas abordados nas suas teses de mestrado, *O Auto-retrato ou a Reversibilidade do Rosto*, e de doutoramento, *Retrato: o Desenho da Presença*. O corpo humano e a sua representação gráfica tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao domínio da investigação arqueológica e em particular ao nível do desenho de reconstituição.



**CARLOS TEJO** (Espanha). Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Profesor Titular de la Universidad de Vigo. Su línea de investigación se bifurca en dos intereses fundamentales: análisis de la performance y estudio de proyectos fotográficos que funcionen como documento de un proceso performativo o como herramienta de la práctica artística que tenga el cuerpo como centro de interés. A su vez, esta orientación en la investigación se ubica en contextos periféricos que desarrollan temáticas relacionadas con aspectos identitarios, de género y transculturales. Bajo este *corpus* de intereses, ha publicado artículos e impartido conferencias y seminarios en los campos de la performance y la fotografía, fundamentalmente. Es autor del libro: "El cuerpo habitado: fotografía cubana para un fin de milenio". En el apartado de la gestión cultural y el comisariado destaca su trabajo como director de las jornadas de performance "Chámalle X" (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Dentro de su trayectoria como artista ha llevado a cabo proyectos en: Colegio de España en París; Universidad de Washington, Seattle; Akademia Stuck Pieknych, Varsovia; Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana; Centro Cultural de España, San José de Costa Rica; Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela; Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Alemania; ACU, Sídney o University of the Arts, Helsinki, entre otros.



**CLEOMAR ROCHA** (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Orientador do doutorado em Diseño e Creación da Universidad de Caldas, Colômbia. Coordenador do Media Lab UFG. Artista-pesquisador. Atua nas áreas de arte, design, produtos e processos inovadores, com foco em mídias interativas, incluindo *games*, interfaces e sistemas computacionais. É supervisor de pós-doutorado na Universidade Federal de Goiás e na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estudos de pós-doutoramentos em Poéticas Interdisciplinares e em Estudos Culturais pela UFRJ, e em Tecnologias da Inteligência e Design Digital pela PUC-SP.



**FRANCISCO PAIVA** (Portugal). Professor Auxiliar da Universidade da Beira Interior, onde dirige o 1º Ciclo de estudos em Design Multimédia. Doutor em Belas Artes, especialidade de Desenho, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra e licenciado em Design pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi investigador-visitante na Universidade de Bordéus — 3. É Investigador integrado do LabCom na linha de Cinema e Multimédia. O seu interesse principal de investigação centra-se nos processos espacio-temporais. Autor de diversos artigos sobre arte, design, arquitectura e património e dos livros *O Que Representa o Desenho? Conceito, objectos e fins do desenho moderno* (2005) e *Auditórios: Tipo e Morfologia* (2011). Coordenador Científico da DESIGNA — Conferência Internacional de Investigação em Design ([www.designa.ubi.pt](http://www.designa.ubi.pt)). A par do labor académico integra a COOLABORA, cooperativa de intervenção social, onde tem desenvolvido actividade artística comunitária.



**EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA** (Brasil). É pintor, e nasceu em Porto Alegre, Brasil, em 1956. É professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde trabalha desde 1985. É Doutor em Artes pela Université de Paris-1 (2001), e tem MFA na City University de Nova York (1990).



**HEITOR ALVELOS** (Portugal). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / UPTEC / ID+). Director na U.Porto do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura. Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia (mandato de 2016, membro 2010-2016). Comissário, FuturePlaces medialab para a cidadania, desde 2008. Outreach Director do Programa UTAustin-Portugal em media digitais (2010-2014). Membro do Executive Board da European Academy of Design e do Advisory Board for Digital Communities do Prix Ars Electronica. Desde 2000, desenvolve trabalho audiovisual e cenográfico com as editoras Ash International, Touch, Cronica Electronica e Tapeworm. É Embaixador em Portugal do projecto KREV desde 2001. Desenvolve desde 2002 o laboratório conceptual Autodigest. Co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me desde 2012 e o welschmerzr icon Antifluffy desde 2013. Investigação recente nas áreas das implicações lexicais dos novos media, ecologia da percepção e criminologia cultural. [www.benevolentanger.org](http://www.benevolentanger.org)



**ILÍDIO SALTEIRO** (Portugal). Licenciado em Artes Plásticas / Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1979), mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), doutor em Belas-Artes Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2006). Formador Certificado pelo Conselho Científico e Pedagógico da Formação Contínua nas áreas de Expressões, História da Arte e Materiais e Técnicas de Expressão Plástica, desde 2007. Recentemente a sua atividade caracteriza-se como professor, artista-plástico e curador: professor de Pintura, coordenador da licenciatura de Pintura na FBAUL e vice-presidente do CIEBA; trinta exposições individuais desde 1979, a mais recente, intitulada *O Centro do Mundo*, no Museu Militar de Lisboa em 2013; curadoria dos projetos GABA, Galeria Abertas das Belas-Artes (desde 2011 na FBAUL), *A Sala da Ruth* (2015, Casa das Artes de Tavira), e *Evocação* (2016-2019, no Museu Militar de Lisboa).



**JOÃO PAULO QUEIROZ** (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL). Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Co autor dos programas de Desenho A e B (10º ao 12º anos) do Ensino Secundário. Dirigiu formação de formadores e outras ações de formação em educação artística creditadas pelo Conselho Científico-Pedagógico da Formação Contínua. Livro *Cativar pela imagem, 5 textos sobre Comunicação Visual* FBAUL, 2002. Investigador integrado no Centro de Estudos e Investigação em Belas-Artes (CIEBA). Coordenador do Congresso Internacional CSO (anual, desde 2010) e diretor das revistas académicas *Estúdio*, ISSN 1647-6158, *Gama* ISSN 2182-8539, e *Croma* ISSN 2182-8547. Coordenador do Congresso Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (anual, desde 2012). Dirige a Revista *Matéria-Prima*, ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



**J. PAULO SERRA** (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela UBI, onde é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no LabCom.IFP. É vice-presidente da Sopcom e presidente do GT de Retórica desta associação. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008) e co-autor do livro *Informação e Persuasão na Web* (2009). É coorganizador de várias obras, a última das quais *Retórica e Política* (2014). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas.



**JOÃO CASTRO SILVA** (Portugal). Nasceu em Lisboa em 1966. Doutor em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em História da Arte pela Universidade Lusíada de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBAUL. É Professor de Escultura nos diversos ciclos de estudos — Licenciatura, Mestrado e Doutoramento — do curso de Escultura da FBAUL e coordenador do primeiro ciclo de estudos desta área. Tem coordenado diversas exposições de escultura e residências artísticas, estas últimas no âmbito da intervenção na paisagem. Desenvolve investigação plástica na área da escultura de talhe directo em madeira, intervenções no espaço público e na paisagem. Expõe regularmente desde 1990 e tem obra pública em Portugal e no estrangeiro. Participa em simpósios, ganhou diversos prémios e está representado em colecções nacionais e internacionais.



**JOAQUÍN ESCUDER** (Espanha). Licenciado em Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia; en la actualidad lo es de la Universidad de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real Academia de España en Roma. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en Utrecht, Venecia, París y Tokio. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. En la actualidad se interesa por las formas elementales que simbolizan los procesos de pensamiento: diagramas, ideogramas, signos, composiciones rítmicas de nuestra interioridad. Realiza obras que se basan en procesos que exploran la organización y el desorden usando sistemas generativos. Además trabaja en series inspiradas por el tratamiento polifónico atonal y las estructuras repetitivas de la música. Estas sinestesias entre el color, el sonido y el tiempo son la esencia del filme realizado en 2010 por el compositor y musicólogo Jean-Marc Chouvel: *Joaquín Escuder — Todo son rayas*.



**JOSEP MONTOYA HORTELANO** (Espanha). Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Barcelona, Licenciado en Bellas Artes (1990-1995) Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2002), Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona 1986- 1990. Secretario Académico del Departamento de Pintura 2004 — 2008. Vicedecano de cultura i Estudiantes 2008 — 2012. Desde diciembre 2012 forma parte del Patronato de la Fundación Felicia Fuster de Barcelona Actualmente, profesor y coordinador Practicum Master *Producció Artística i Recerca* ProDart (línea: *Art i Contextos Intermedia*) Obras en: Colecció Testimoni La Caixa (Barcelona), Colección Ayuntamiento de Barcelona, Colección L'Oreal de Pintura (Madrid), Colección BBV Barcelona, Colección Todisa grupo Bertelsmann, Colección Patrimoni de la Universidad de Barcelona, Beca de la Fundación Amigò Cuyás. Barcelona. Colecciones privadas en España (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).



**JOSU REKALDE** (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959) Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. Los temas que trabaja se desplazan desde el intimismo a la relación social, desde el Yo al Otro, desde lo metalingüístico a lo narrativo. Ha publicado numerosos artículos y libros entre los que destacamos: *The Technological "Interface" in Contemporary Art en Innovation: Economic, Social and Cultural Aspects. University of Nevada, (2011)*. En los márgenes del arte cibernético en Lo tecnológico en el arte.. Ed. Virus. Barcelona. (1997). *Bideo-Artea Euskal Herrian. Editorial Kriselu. Donostia.(1988)*. El video, un soporte temporal para el arte Editorial UPV/EHU.( 1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Toulouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d'Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forum de Berna (2005), Göete Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscú (2011) y como director artístico de la Opera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Victor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008), galería Na Solyanke de Moscú (2011), ARTISTS AS CATALYSTS Ars Electronica (2013).



**JUAN CARLOS MEANA** (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prêmios e distinções. Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas onde trabalha o tema da identidade. A negação da imagem no espelho a partir do mito de Narciso é uma das suas constantes no el trabalho artístico e reflexivo. Tem dois livros publicados: *La ausencia necesaria* (2015) y *El espacio entre las cosas* (2000). Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenhou o cargo de decano (diretor), de 2010 a 2015.



**LUÍS JORGE GONÇALVES** (Portugal, 1962). Doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese *Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. A docência na Faculdade de Belas-Artes é entre a História da Arte (Pré-História e Antiguidade), a Museologia e a Arqueologia e Património, nas licenciaturas, nos mestrados de Museologia e Museografia e de Património Público, Arte e Museologia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arqueologia Pública e da Paisagem. Desenvolve ainda projetos no domínio da ilustração reconstitutiva do património, da função da imagem no mundo antigo e dos interfaces plásticos entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre monumentos de vilas e cidades portuguesas.



**LUÍSA SANTOS** (Portugal, 1980). é curadora independente e Professora Gulbenkian na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica, em Lisboa, desde 2016. Doutorada em Estudos de Cultura pela Humboldt-Viadrina School of Governance, Berlim (2015), com bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), Mestre em Curadoria de Arte Contemporânea pela Royal College of Art, Londres (2008), com Bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, e licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2003), tendo também feito investigação em Práticas Curatoriais na Konstfack University College of Arts, Crafts and Design, Estocolmo (2012). Com uma atividade que combina investigação com prática curatorial, os seus projetos mais recentes incluem "There's no knife without roses", no Tensta Konsthall, Estocolmo (2012); "Daqui parece uma montanha", no Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (2014); "Græsset er altid grønner", no Museet for Samtidskunst, Roskilde (2014-15); a curadoria executiva da primeira edição da *Anozero: Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra* (2015); e a curadoria geral da exposição Europeia da rede CreArt, *Notes on Tomorrow*, em

Kaunas, Kristiansand e Aveiro (2016-17). Desde 2015, é membro do Comitê Científico do Congresso Internacional Criadores Sobre outras Obras (CSO), e dos Comitês Científicos e Editoriais das Revistas Acadêmicas *Estúdio*, *Gama* e *Croma*. Desde 2016, é membro do Comitê Editorial do *Yearbook of Moving Image Studies* (YoMIS), publicado pela Büchner-Verlag. Áreas de investigação: Arte Contemporânea; Estudos de Curadoria; Estudos de Cultura; Empreendedorismo Cultural; Arte e Gestão; Sistemas Sociais. Website: [luisa-santos.weebly.com](http://luisa-santos.weebly.com)



**MARCOS RIZOLLI** (Brasil). Professor Universitário; Pesquisador em Artes; Crítico de Arte e Curador Independente; Artista Visual. Licenciado em Artes Plásticas (PUC-Campinas, 1980); Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC-SP, 1993; 1999); Pós-Doutorado em Artes (IA-UNESP, 2012). Professor no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie; Professor no Núcleo de Design do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Membro de Conselho Editorial: Revista RMC (AGEMCAMP); Trama Interdisciplinar (UPM); Cachola Mágica (UNIVASF); Pedagogia em Ação (PUC-Minas); Ars Con Temporis (PMStudium); Poéticas Visuais (UNESP); *Estúdio*, *Croma* e *Gama* (FBA-UL). Membro de Comitê Científico: CIANTEC (PMStudium); WCCA (COPEQ); CONFIA (IPCA); CSO (FBA-UL). Membro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes — ANPAP; Associação Profissional de Artistas Plásticos — APAP; Associação Paulista de Críticos de Arte — APCA; Associação Brasileira de Criatividade e Inovação — Criabrasil.



**MARGARIDA PRIETO** (Portugal). Vive e trabalha em Lisboa. Doutora em Belas-Artes na especialidade de Pintura (com Bolsa I&D da Fundação para a Ciência e Tecnologia 2008-2012). É Investigadora no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Dirige a Licenciatura em Artes Plásticas da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudônimo *Ena M* tem realizado exposições individuais e coletivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura.



**MARIA DO CARMO VENEROSO** (Brasil). Maria do Carmo Freitas (nome artístico). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (1978). Pós-doutorado na Indiana University — Bloomington, EUA (2009). Trabalha sobre as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e do livro de artista e suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea. Divide as suas atividades artísticas com a prática do ensino, da pesquisa, da publicação e da administração universitária. Coordena o grupo de pesquisa (CNPq) *Caligrafias e Escrituras: Diálogo e Intertexto no Processo escritural nas Artes*. É membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG que ajudou a fundar, desde 2001. Coordenou a implantação do primeiro Doutorado em Artes do Estado de Minas Gerais e quinto do Brasil, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2006). Foi professora da Indiana University, Bloomington, EUA em 2009, e coordena intercâmbio de cooperação com essa universidade. Tem obras na coleção da Fine Arts Library, da Indiana University, Bloomington, EUA, do Museu de Arte da Pampulha e em acervos particulares. Tem exposto sua produção artística no Brasil e no exterior. Publica livros e artigos sobre suas pesquisas, em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. Organiza e participa de eventos nacionais e internacionais na sua área. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e consultora *Ad-Hoc* da Capes e do CNPq. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da International Association of Word and Image Studies (IAWIS).



**MARILICE CORONA** (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l'Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada Autorreferencialidade em Território Partilhado. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Como pesquisadora, faz parte do grupo de pesquisa "Dimensões artísticas e documentais da obra de arte" dirigido pela Prof. Dra. Mônica Zielinsky e vinculado ao CNPq.



**MARISTELA SALVATORI** (Brasil). Graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e, atualmente, coordena a Galeria da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. É Doutora em Arts et Sciences de l'Art pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne e realizou Estágio Sênior/CAPEs, na Université Laval, Canadá. Foi residente na Cité Internationale des Arts, em Paris, e no Centro Frans Masereel, Antuérpia. Realizou exposições individuais em Paris, Quebec, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo — CNPq/UFRGS, atua na formação de novos pesquisadores em Artes com ênfase nas questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia.



**MÔNICA FEBRER MARTÍN** (Espanha). Licenciada em Belas Artes pela Universidad de Barcelona em 2005 e doutorada na mesma faculdade com a tese "Art i Desig: L'obra Artística, Font de Desitjos Encoberts" em 2009. Premio extraordinário de licenciatura, assim como prêmio extraordinário Tesis Doctoral. Atualmente continua ativa na produção artística e paralelamente realiza diferentes atividades (cursos, conferências, manifestações diversas) com o fim de fomentar a difusão e de facilitar a aproximação das práticas artísticas contemporâneas junto de classes menos elitistas. Prêmio de gravura no concurso Joan Vilanova (XXI), Manresa, 2012. Atualmente, e por três anos, trabalhando em uma escola secundária, James Callis em Vic.



**NEIDE MARCONDES** (Brasil) Universidade Estadual Paulista (UNESP). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, análises de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA, Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, Conselho Museu da Emigração e das Comunidades, Fafe, Portugal.



**NUNO SACRAMENTO** (Portugal). Nasceu em Maputo, Moçambique em 1973, e vive em Aberdeenshire, Escócia, onde dirige o Scottish Sculpture Workshop. É licenciado em Escultura pela Faculdade de Belas Artes — Universidade de Lisboa, graduado do prestigiado Curatorial Training Programme da DeAppel Foundation (bolseiro Gulbenkian), e Doutorado em curadoria pela School of Media Arts and Imaging, Dundee University com a tese Shadow Curating: A Critical Portfolio. Depois de uma década a desenvolver exposições e plataformas de projeto internacionais, torna-se investigador associado (Honorary Research Fellow) do Departamento de Antropologia, Universidade de Aberdeen e da FBA-UL onde pertence à comissão científica do congresso CSO e da revista :Estúdio. É co-autor do livro *ARTocracy. Art, Informal Space, and Social Consequence: A Curatorial book in collaborative practice*.



**ORLANDO FRANCO MANESCHY** (Brasil). Pesquisador, artista, curador independente e crítico. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Com estágio pós-doutoral no *Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes* da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA/FBAUL). É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas *Bordas Diluídas* (UFPA/CNPq). É articulador do *Mirante — Território Móvel*, uma plataforma de ação ativa que viabiliza proposições de arte. Curador da *Coleção Amazoniana de Arte* da UFPA. Foi um dos cinco finalista do Prêmio Marcantonio Vilaça Sesi — CNI, 2015, em curadoria. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: *Algures, ou o Primeiro Beijo*, 35ª Arte Pará, Artista Convidado, outubro de 2016, Casa das Onze Janelas, Belém; *Outra Natureza*, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2015; *Horizonte Generoso — Uma experiência no Pará*, Galeria Luciana Caravello, Rio de Janeiro, 2015; *Transborda*, Galeria Casa Triângulo, São Paulo, 2015; *Triangulações*, Pinacoteca UFAL — Maceió, CCBEU — Belém e MAM — Bahia, de set. a nov. 2014; *Pararoca: A Amazônia no MAR*, Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2014 etc. Recebeu, entre outros prêmios, a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); o *Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010* da Funarte e o *Prêmio Conexões Artes Visuais — MINC | Funarte | Petrobras 2012*, com os quais estruturou a *Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*, realizando mostras, seminários, site e publicação no Projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*. Realizou, as seguintes curadorias: *Projeto Correspondência* (plataforma de circulação via arte-postal), 2003-2008; *Projeto Arte Pará 2008, 2009 e 2010; Amazônia, a arte, 2010; Contra-Pensamento Selvagem* (dentro de *Caos e Efeito*), (com Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz e Cayo Honorato), 2011; *Projeto Amazônia, Lugar da Experiência*, 2012, dentre outras.



**PAULA ALMOZARA** (Brasil). Bacharel e licenciada em Artes Plásticas (1989), Mestre em Artes (1997) e Doutora em Educação (2005) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É professora-pesquisadora da Faculdade de Artes Visuais e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (PPG-LIMIAR) e do Núcleo de Pesquisa e Extensão do Centro de Linguagem e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas). Recebeu em 2014 o Prêmio Brasil Fotografia, categoria *Desenvolvimento de Projetos com pesquisa sobre a ruptura das noções de reprodutibilidade técnica com experimentações em fotografia analógica*. Possui diversas exposições no Brasil e exterior, com obras em acervos públicos e particulares. Desde 2006 realiza pesquisa artística sobre processos gráficos, fotografia e vídeo.



**RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS** (Brasil, 1978). Doutorada e Mestra em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, bacharel em Artes Plásticas pela mesma instituição. Especialista em Curadoria e Educação em Museu de Arte pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Pesquisadora, artista visual com exposições dentro e fora do Brasil e professora adjunta na Universidade Regional do Cariri do setor de Teoria da Arte.

# Sobre a Gama

## About Gama

### **Pesquisa feita pelos artistas**

A *Revista Gama* surgiu de um contexto cultural preciso ao estabelecer que a sua base de autores seja ao mesmo tempo de criadores. Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao mais alto nível, com valências múltiplas, aqui como autores aptos a produzirem investigação inovadora. Trata-se de pesquisa, dentro da Arte, feita pelos artistas. Não é uma investigação endógena: os autores não estudam a sua própria obra, estudam a obra de outro profissional seu colega.

### **Procedimentos de revisão cega**

A *Revista Gama* é uma revista de âmbito académico em estudos artísticos. Propõe aos criadores graduados que abordem discursivamente a obra de seus colegas de profissão. O Conselho Editorial aprecia os resumos e os artigos completos segundo um rigoroso procedimento de arbitragem cega (*double blind review*): os revisores do Conselho Editorial desconhecem a autoria dos artigos que lhes são apresentados, e os autores dos artigos desconhecem quais foram os seus revisores. Para além disto, a coordenação da revista assegura que autores e revisores não são oriundos da mesma zona geográfica.

### **Arco de expressão ibérica**

Este projeto tem ainda uma outra característica, a da expressão linguística. A *Revista Gama* é uma revista que assume como línguas de trabalho as do arco de expressão das línguas ibéricas, — que compreende mais de 30 países e c. de 600 milhões de habitantes — pretendendo com isto tornar-se um incentivo de descentralização, e ao mesmo tempo um encontro com culturas injustamente afastadas. Esta latinidade é uma zona por onde passa a nova geografia política do Século XXI.

### **Uma revista internacional**

A maioria dos autores publicados pela *Revista Gama* não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA: entre os 33 elementos, apenas 6 são afiliados à FBAUL / CIEBA.

### **Uma linha temática específica**

A *Revista Gama* procura incentivar a exploração, descoberta, conhecimento, divulgação e pesquisa de acervos esquecidos ou desconhecidos, resgatar arquivos por revelar, apresentando ao mesmo tempo o ponto de vista muito particular do artista sobre a arte. Um olhar de recuperação e salvaguarda discursiva de obras e autores menos conhecidas, do passado mais ou menos recente, exercido por outros artistas que lhes serão herdeiros.

Esta linha temática é diferenciadora em relação às revistas *Estúdio*, ou *Croma*.

# Ficha de assinatura

## *Subscription notice*

### **Aquisição e assinaturas**

Preço de venda ao público:  
10€ + portes de envio

Assinatura anual (dois números):  
15€

Pode adquirir os exemplares da Revista Gama na loja online Belas-Artes ULisboa — <http://loja.belasartes.ulisboa.pt/gama>

### **Contactos**

Loja da Faculdade de Belas-Artes  
da Universidade de Lisboa  
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes  
1249-058 Lisboa, Portugal  
Telefone: +351 213 252 115  
[encomendas@belasartes.ulisboa.pt](mailto:encomendas@belasartes.ulisboa.pt)