

GAMA 9

Revista GAMA, Estudos Artísticos
janeiro-junho 2017 | semestral
issn 2182-8539 | e-issn 2182-8725

CIEBA-FBAUL



Revista **GAMA**, Estudos Artísticos
Volume 5, número 9, janeiro–junho 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 9, janeiro–junho 2017,
ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725
Ver arquivo em › 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: A preencher

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: 978-989-8771-64-3



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

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,
Facultad 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)

Índice	Index	
1. Editorial	1. Editorial	11-17
Arte, vaidade, um novo e diferente olhar JOÃO PAULO QUEIROZ	Art, vanity, a new and distinctive look JOÃO PAULO QUEIROZ	12-17
2. Dossier editorial	2. Editor's section	19-27
O registro patrimonial como arco expressivo: as fotografias de Luciano Alarkon MARCOS RIZOLLI	The patrimonial registry as an expressive arch: the photographs of Luciano Alarkon MARCOS RIZOLLI	20-27
3. Artigos originais	3. Original articles	29-159
A realidade da ficção na pintura de Carlos Alberto Petrucci ALFREDO NICOLAIEWSKY	The reality of fiction in the painting of Carlos Alberto Petrucci ALFREDO NICOLAIEWSKY	30-38
As elegias bordadas de Leonilson: expressões de afecto HUGO MACIEIRA BONJOUR	The embroidered elegies of Leonilson: expressions of endearment HUGO MACIEIRA BONJOUR	39-46
Meu Compadre Vladimir Carvalho: um homem destinado a filmar JOSÉ UMBELINO DE SOUSA PINHEIRO BRASIL	Old Vladimir Carvalho: a man destined to film JOSÉ UMBELINO DE SOUSA PINHEIRO BRASIL	47-52
(Des)construção de um jogar na obra de Victor Costa DIANA COSTA	Finding a play in Victor Costa's work DIANA COSTA	53-61
Objeto-roupa: atos de presença TERESINHA BARACHINI	Clothing-object: presence acts TERESINHA BARACHINI	62-70
Aurélia de Souza: Pelo Brilho da Penumbra MARIA RAQUEL NUNES DE ALMEIDA E CASAL PELAYO	Aurélia de Souza: Through the Brightness of Shadows MARIA RAQUEL NUNES DE ALMEIDA E CASAL PELAYO	71-81

**Da paisagem, do tempo
e do logro na pintura
de Domingos Loureiro**

SUSANA PITEIRA

***On landscape, time
and deception in the work
of Domingos Loureiro***

SUSANA PITEIRA

82-92

**Grupo Nervo Óptico: narrativas
visuais e ironia na vanguarda
artística brasileira**

ANA MARIA ALBANI DE CARVALHO

***NervoÓptico Group: visual
narratives and irony in the
brasilian artistic vanguard***

ANA MARIA ALBANI DE CARVALHO

93-100

**Henrique Silva: Pintura
Transfigurada**

MANUELA BRONZE

***Henrique Silva: Transfigured
paintings***

MANUELA BRONZE

101-109

**Da tela à parede da fábrica.
Edgard Pillet, a arte abstrata
integrada e os equívocos
na sua aceitação**

INÊS MARIA ANDRADE MARQUES

***From the canvas to the factory
wall: Edgard Pillet,
integrated abstract art
and its misunderstandings***

INÊS MARIA ANDRADE MARQUES

110-118

**A obra gráfica de Otacílio Camilo,
a reprodução e a rememoração
das imagens**

HÉLIO FERVENZA

***The graphic work of Otacílio
Camilo: reproduction
and remembrance of images***

HÉLIO FERVENZA

119-128

Álvaro Siza, escultor

ANA FILIPA SIMÕES DA SILVA

Álvaro Siza, sculptor

ANA FILIPA SIMÕES DA SILVA

129-138

**As partituras gráficas e sonoras
de Ernesto Melo e Castro:
sua construção e performance**

JORGE DOS REIS

***The graphic and sound scores
by Ernesto Melo e Castro:
its construction and performance***

JORGE DOS REIS

139-149

**O tempo das coisas em Posta,
de Nydia Negromonte**

JANAINA THAIS RODRIGUES LUIZ

***The time of things in Posta,
by Nydia Negromonte***

JANAINA THAIS RODRIGUES LUIZ

150-159

4. Gama, instruções aos autores	4. Gama, instructions to authors	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

Arte, vaidade, um novo e diferente olhar

Art, vanity, a new and distinctive look

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ*

Enviado a 18 de março de 2017 e aprovado a 21 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: Os homens morrem, a sua arte permanece, é cuidada, merece ser conhecida, ensinada, mostrada, protegida, divulgada. Neste propósito se justifica o projeto GAMA: há obras em risco de desconhecimento, outras que precisam de voltar a ser olhadas, outras ainda que não são conhecidas. Aqui se enuncia um projeto de formação artística não formal. São contextos que importa compreender. O terreno em causa é o nosso, porque falamos da identidade, da emancipação cultural, da autonomia discursiva.

Palavras chave: Revista Gama / arte / política / identidade.

Abstract: *Men die, but their art remains, and needs to be looked after, deserves to be known, taught, shown, protected and disseminated. This purpose is justified by the project Revista GAMA: there is art at risk of ignorance, or in the need to be looked over. Here lies also a non-formal artistic training project. These are contexts that matter. This is our concern, because it is a matter of identity, cultural emancipation, and discursive autonomy.*

Keywords: *Revista Gama / art / politics / identity.*

1. Arte e vaidade

Se há coisa que a arte inclua na sua definição é a sua vaidade: os homens morrem, a sua arte permanece, é cuidada, merece ser conhecida, ensinada, mostrada, protegida, divulgada.

Neste propósito se justifica o projeto GAMA: há obras em risco de desconhecimento, outras que precisam de voltar a ser olhadas, outras ainda que não são conhecidas. Tantas que não se conhecem fora da sua cidade, país. A plataforma do Congresso CSO tem permitido uma valorização, preservação, e disseminação de muitos autores através desta nova rede de artistas. As afinidades vão-se desenhando, e em 2017 apresentam-se artigos de autores brasileiros sobre artistas espanhóis, portugueses, argentinos, chilenos e vice-versa, e de novo vice-versa. Só aqui está enunciado um projeto de educação artística não formal: criação de públicos, disseminação, geração de interações, promoção de conhecimentos, deslocações, construções, interrogações.

2. Novos discursos sobre arte

Trata-se de artistas que conhecem, resgatam, promovem, outros artistas, com um olhar distinto do normal historiador, curador, colecionador: há um novo discurso sobre arte, que emerge no contexto relacional da estética (Bourriaud, 2009), na efervescência colaborativa que se observa e se descreve como instância da “viragem educativa” (O'Neil & Wilson, 2009).

Aqui se inscrevem, desde 2010, as chamadas aos artistas para esta interação. Agora, oito anos volvidos, existe um reconhecimento partilhado e um muito maior conhecimento do que cada artista pode apresentar e dar aos outros através das fronteiras e oceanos.

São contextos que importa compreender, conhecer, convocar. Os espaços carentes de discursos tornam-se anômicos, colonizados, sem identidade, uma instância da *sociedade sem relato* (García Canclini, 2010:22). O terreno em causa é o nosso, porque falamos da identidade, da emancipação cultural, da autonomia discursiva. Como ter identidade, sem reconhecimento dos discursos comunicativos? Esse é um problema que talvez ajude a compreender as manifestações associadas às subculturas, ou às movimentações em direção aos novos populismos: para além da materialidade e do aumento do consumo global, não há comunicação reconhecida das identidades existentes (Loureiro, 2016).

3. Emancipação, descolonização, e a revista Gama

Há uma carência generalizada, fora dos centros de poder, de discursos verdadeiramente emancipados que se exigem (Martín-Barbero, 2003). Aqui se encontra um dos locais para um posicionamento desta revista: aumentar a produção discursiva e emancipatória, promovendo o conhecimento e o reconhecimento qualificado de artistas e obras, num posicionamento recentrado nas

culturas do eixo ibero falante. Assim se reuniram contributos, artigos dos mais variados locais em torno de novas centralidades.

Na secção editorial deste número 9 da revista Gama publica-se um artigo de Marcos Rizolli (São Paulo, Brasil), "O registro patrimonial como arco expressivo: as fotografias de Luciano Alarkon," introduzem a transformação patrimonial em imagem autoral. Alarkon, na residência artística em N. Delhi, transforma as imagens hindus da Fundação Sanskriti em imagens de expressão rigorosa e tridimensional ao varrê-las em longa exposição com um simples raio laser incorporando novas camadas de sentido através da valorização de recursos expressivos.

Na secção de artigos originais foi selecionado um conjunto de 12 artigos. Do Rio Grande do Sul, Brasil, Alfredo Nicolaiewsky apresenta o artigo "A realidade da ficção na pintura de Carlos Alberto Petrucci" (Pelotas/RS, 1919 – Porto Alegre/RS, 2012) foi um artista que, apesar da qualidade e do sucesso da sua obra nos anos 1970, está hoje esquecido. Trata-se, neste artigo, de voltar a dar a conhecer e procurar compreender todo este enquadramento voraz.

O artigo "As elegias bordadas de Leonilson: expressões de afecto" de Hugo Bonjour, de Portugal, debruça-se sobre as peças textéis bordadas à mão, poemas visuais simples e sentidos, espólio plástico e poético do artista brasileiro José Leonilson (1957-1993), morto prematuramente de doença imuno supressora (SIDA). Um curto poema para guardar afectos.

José Umbelino Brasil (Bahia, Brasil) no artigo "Meu Compadre Vladimir Carvalho: um homem destinado a filmar" aborda a obra documental de V. Carvalho particularmente o documentário "Cícero Dias: o compadre de Picasso" (2016). Com uma obra que se estende há 60 anos, o filme traça o retrato do pintor pernambucano modernista Cícero Dias (1907-2003).

O texto "(Des)construção de um jogar na obra de Victor Costa", de Diana Costa, de Portugal, aborda o processo criativo e plástico de Victor Costa, artista portuense que parte padrões urbanos monocromos para sobre eles afundar a tinta, a cor, a intensidade pictórica, descobrindo novos significantes, e com eles novas interpelações.

De Rio Grande do Sul, Brasil, Teresinha Barachini apresenta no artigo intitulado "Objeto-roupa: atos de presença" uma reflexão sobre as obras de vestir de Hélio Oiticica (Brasil 1937-1980) e de Lygia Clark (Brasil 1920-1988). O seu artigo sugeriu-nos a capa desta revista e a imagem do Congresso CSO'2017: a foto performática de peças vestíveis de Lygia, de grande poder evocativo, com uma atualidade que o tempo se encarrega de valorizar. O estranhamento e a comunicação, ou a sua dificuldade.

O artigo “Aurélia de Souza: Pelo Brilho da Penumbra” de Raquel Pelayo (Portugal) explora a obra singular de uma mulher pintora do séc. XIX, interrogando a obra “Santo António” num sentido mais profundo.

Susana Piteira, de Portugal, no artigo “Da paisagem, do tempo e do logro na pintura de Domingos Loureiro” apresenta a obra singular deste artista (n. 1977) que explora as texturas e diferenças lumínicas da pedra ou dos materiais para apresentar paisagens materializadas interrogando substâncias e visões.

Ana Maria Albani de Carvalho (Rio Grande do Sul, Brasil) apresenta o texto “Grupo Nervo Óptico: narrativas visuais e ironia na vanguarda artística brasileira” que estuda este grupo de artistas, reunidos em torno de exposições e publicações (as séries Nervo Óptico), activo entre 1976-8, integrando Carlos Pasquetti, Carlos Asp, Clóvis Dariano, Mara Alvarez, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos, em Porto Alegre.

O artigo “Henrique Silva: Pintura Transfigurada” de Manuela Bronze (Portugal) apresenta uma perspetiva sobre as séries “Objectos Interactivos” e “Video Arte” do pintor Henrique Silva (n.1933) onde é encontrada uma interatividade plástica que as estrutura.

Inês Andrade Marques (Portugal) no texto “Da tela à parede da fábrica: Edgard Pillet, a arte abstrata integrada e os equívocos na sua aceitação” aborda um autor modernista Francês (1912-1996) que integra a tendência otimista e algo redentora da arte “abstrata” dos anos 40-60, de militância plástica, atribuindo-lhe uma função integrada nos espaços arquitetónicos, em exemplos tão vastos quanto os hangares da Renault ou a parede de 72 metros das tipografias Mame.

O artigo “A obra gráfica de Otacílio Camilo, a reprodução e a rememoração das imagens” de Hélio Fervenza, Rio Grande do Sul, Brasil, apresenta as pequenas xilogravuras de 3x4 cm do artista Otacílio Camilo (1959-1989), produzidas nos anos 80, analisando duas delas em particular, de um possível lirismo pop de uma ressonância afectiva coletiva.

Ana Filipa Simões da Silva, de Portugal, no artigo “Álvaro Siza, escultor” faz uma aproximação à arquitectura de Siza (n. 1933) n seu encontro com a sua vocação de adolescente, a escultura. Acompanha-se o seu percurso de regresso a este meio, faseado, mas consequente, como algumas exposições e instalações demonstram.

Jorge dos Reis, de Portugal, no artigo “As partituras gráficas e sonoras de Ernesto Melo e Castro: sua construção e performance” aborda o percurso e a experimentação, no campo da poesia visual, do autor e eng. têxtil nascido na Covilhã em 1932. A letra converte-se em “ideogramas”, e exploram-se as imperfeições dos significantes.

O artigo "O tempo das coisas em Posta, de Nydia Negromonte" de Janaina Thais Rodrigues Luiz (Brasil) debruça-se sobre a instalação "Posta" de Nydia Negromonte, apresentada na Bienal de São Paulo de 2012. Frutos enclausurados começam a transformar-se, secar, ou a dar origem a novos rebentos que se dirigem para a luz.

4. Uma rede horizontal de afirmação discursiva

A situação da arte é cada vez mais dependente de contextos de participação: há talvez um perigo de tirania urbana, de emergência centrada nas megalópoles (Ardenne, 2006). Mas, após uma leitura atenta, anotamos que rigorosamente, não estão presentes hierarquias, nacionalismos, protecionismos: a rede que se preenche na revista GAMA é uma rede horizontal, que promove um conhecimento equitativo e equidistante.

Este conhecimento inclui uma alegria grata e permanente, pois é um processo mútuo, partilhado e sem fim.

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
- García Canclini, Néstor (2010) *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires, Madrid: Katz Editores. ISBN 978-987-1566-30-3.
- Loureiro, Domingos (2016) *Sublime e Constrangimento*. Tese de Doutoramento. Porto: FBAUP – Universidade do Porto.
- Martín-Barbero, Jesús (2003) *Nuevas claves de la visibilidad social y la creatividad (seminario)*. Bogotá: Universidad Javeriana, Seminario de posgrado. [Consult. 2016-02-24] Disponível em URL: <http://pt.scribd.com/doc/19241339/Seminario-Arte-comunicacion-y-tecnidad>
- O'Neil, Paul & Wilson, Mick (Ed.) (2010) "Curating and the Educational Turn" London: Open Editions. ISBN 978-0-949004-18-5

2. Dossier editorial

Editor's section

O registro patrimonial como arco expressivo: as fotografias de Luciano Alarkon

*The patrimonial registry as an expressive arch:
the photographs of Luciano Alarkon*

MARCOS RIZOLLI*

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

*Brasil, artista visual. Licenciatura em Educação Artística, Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC/Campinas). Mestrado e Doutorado em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC / São Paulo).

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, Grupo de Pesquisa Arte e Linguagens Contemporâneas – CNPq. Rua da Consolação, 930 – Prédio 16 (CEFT). São Paulo (SP) CEP 01302-907 Brasil. E-mail: marcos.rizolli@mackenzie.br

Resumo: A série de imagens vermelhas, os Exus Indianos, produzida pelo fotógrafo-artista brasileiro Luciano Alarkon, apresenta-se como argumento desencadeador de uma reflexão acerca da potência da fotografia, no contemporâneo. Dispositivo tecnológico historicamente vocacionado à obtenção de imagens-registros a linguagem da fotografia vem incorporando novas e instigantes formas de registros visuais, notadamente pautados por interdisciplinaridades procedimentais.

Palavras chave: Registro patrimonial / Fotografia contemporânea / Luciano Alarkon.

Abstract: *The serie of red images, the Indian Exus was produced by the brazilian photographer-artist Luciano Alarkon, present itself as a topic for a reflection on the potency of the photography, in the contemporary. Technological device historically aimed at obtaining images-registries the language of the photography has been incorporating new and instigating forms of the visual registries, notably guided by procedural interdisciplinaries.*

Keywords: *Patrimonial registry / Contemporary photography / Luciano Alarkon.*

Introdução

Exus Indianos, uma série de imagens vermelhas produzidas pelo fotógrafo-artista brasileiro Luciano Denardi Alarcon, aqui neste estudo chamado Luciano Alarcon – adotada a sua rubrica artística, apresenta-se como argumento desencadeador de uma reflexão acerca da potência da fotografia, no contemporâneo. Dispositivo tecnológico historicamente vocacionado à obtenção de imagens-registros – da paisagem, das figuras, dos objetos e, por extensão expressiva, da cultura humana e de seus patrimônios simbólicos – a linguagem da fotografia vem incorporando novas e instigantes formas de registros visuais, notadamente pautados por interdisciplinaridades procedimentais.

Contudo, tradicionalmente, o emprego da fotografia tem sido largamente disseminado tanto como frequente forma de leitura do passado, quanto como agudo registro do presente. Assim:

Surgida no início do século XIX, a fotografia veio a revolucionar o registro de imagens do cotidiano. Já de início ela se apresentou como uma tecnologia a serviço da ciência e das artes. Se hoje o hábito de fotografar é tão comum quanto o de comer ou mesmo dormir, quase dois séculos atrás ela representava a possibilidade de imortalizar a imagem não apenas de pessoas, mas de lugares (Nogueira, 2014).

A fotografia possui uma capacidade didática e ilustrativa que muitas vezes não é explorada. Como documento, por exemplo, ela pode substituir a ausência de textos escritos e ser utilizada na representação de diversificados temas: a natureza, a figura, os objetos – auxiliando na elaboração de semioses capacitadas à produção de linguagem, nas mais diferentes esferas sócio-culturais. Ela pode oferecer, portanto, suporte para a construção tanto de identidades individuais quanto coletivas – na esfera da cultura humana.

Pois bem, essa tecnologia ótica que avançou durante os anos e que hoje está disponível a quase todas as pessoas, seja por meio de câmaras fotográficas, analógicas ou digitais; autônomas ou embutidas em inúmeros dispositivos móveis, pode ser um excelente instrumento para o exercício efetivo dos registros patrimoniais.

Fotografias antigas, imagens do passado que retratam paisagens e pessoas ou cidades e seus habitantes, permitem a apreensão e compreensão de diferentes tempos, em diferentes leituras ou camadas interpretativas – visto que a fotografia pode ser percebida como dispositivo de captura de imagens e instrumento de análise imagética. Ou seja, a fotografia age nos âmbitos da semiose (produção de linguagem) e da semiótica (consciência de linguagem) – sempre, certamente, esses âmbitos estarão condicionados aos domínios da imagem – aqui, então, visual: fotográfica.

O conhecimento instrumental do dispositivo fotográfico, a compreensão do código da visualidade e a capacidade interpretante das imagens nos eleva a um nível de leitura do mundo que se aproxima dos modos de representação, interpretação e apresentação da arte. Fotografia, então, como forma de expressão!

Vejamos, senão:

Existe uma corrente que diz que a fotografia é objetiva, representa uma realidade, nem mais nem menos. Ela é imparcial e mostra a realidade total. Não é verdade. Isto é a maior mentira do mundo. Você não fotografa com a sua máquina. É a coisa mais subjetiva que existe. Você fotografa com toda a sua cultura, com os condicionamentos ideológicos. Você aumenta, diminui, deforma, deixa de mostrar. (...) A fotografia é uma maneira de viver, de continuar o trabalho social e ideológico (Salgado, 1981).

Luciano Alarkon pertence, claramente, à essa linhagem de fotógrafos. E é exatamente por isso que ele nos interessa! Ele transforma a técnica em expressão e a tecnologia em experiência. Vai muito além da boa captura de temas – bem focados, iluminados, angulados, compostos. Quando fotografa a paisagem, supera as referências geográficas ou históricas – para tudo transformar (ou transcriar) em luz!

Por outra via, evidencia-se a ambição autoral. Ao capturar imagens – de toda ordem paisagística – Alarkon se apropria de tal modo das cenas que fotografa que, ato contínuo, elas se desprendem de suas referências indiciais para tornarem-se um argumento autônomo – um átomo potencialmente disposto à expressão artística. Assim, o argumento visual será conceituado, transformado em imagens-pensamento.

É nesse contexto de perpassamentos entre linguagem e cultura que a fotografia de Alarkon nos interessa – especificamente: sua produção derivada de um período de Residência Artística, vivenciado entre 2015-16, junto à *Sanskriti Foundation*, de New Delhi – Índia.

A Sanskriti Foundation e o Museum of Indian Terracotta

Sanskriti significa literalmente o *processo de cultivar*. E os idealizadores-gestores daquela Fundação creem que o patrimônio construído pela coletividade se apresenta como fruto natural de seus investimentos – orientados pela contínua necessidade de imaginar, criar e produzir a expressão universal. Encontram, assim, nas artes suas prerrogativas mais genuínas.

Fundada em 1978, a *Sanskriti* é uma fundação de caridade pública, devidamente registrada e com sede em New Delhi, na Índia. Lá, todos percebem o seu

papel catalisador para a ancestral manutenção e perpétua revitalização da sensibilidade cultural, nos tempos contemporâneos.

O objetivo primordial da *Sanskriti* é cultivar um ambiente para a preservação e desenvolvimento das expressões artísticas e culturais da Índia, muito embora suas portas estejam permanentemente abertas a visitantes de todas as partes do mundo – sejam eles: turistas de passagem, empreendedores sociais e culturais ou artesãos e artistas residentes.

Assim, não medem esforços para oferecer visibilidade às artesanias indianas tradicionais, justamente para perpetuar e fortalecer suas raízes culturais. Para tanto, dedicam-se a preservar e promover as artes e a cultura através de inúmeros programas institucionais. A saber: 1) cursos voltados à aprendizagem de ofícios artesanais tradicionais, prioritariamente endereçados aos jovens – justamente para identificar talentos e nutrir habilidades; 2) períodos de retiro em *Sanskriti Kendra*, o seu centro cultural – como um espaço para a contemplação e desenvolvimento de idéias criativas; 3) programas de residência como forma de apoiar sujeitos criativos – preponderantemente artesãos e artistas – no fortalecimento de suas práticas expressivas.

Quanto à residência artística, seus gestores partem do princípio de que para criar uma compreensão e valorização das artes e da cultura tradicionais indianas é preciso incentivar diálogos artísticos interculturais e colaborações entre artistas internacionais, artesãos e artesãos indianos locais.

Desse modo, do complexo de edificações e de ações desenvolvidas por aquela fundação, o que atraiu a atenção do fotógrafo-artista Luciano Alarkon foi justamente o *Museum of Indian Terracotta*, pois a terracota, para as diversificadas religiões e culturas indianas, é considerada uma matéria essencial:

do recipiente de barro comum que armazena água potável até as gigantescas figuras de culto às divindades (...), a arte de terracota ocupa uma posição central na vida e cultura indianas. (...) No mundo da terracota indiana, encontramos a expressão compartilhada de toda uma comunidade (Museum of Indian Terracotta, 2016).

Assim, a *Sanskriti* exerce toda sua reverência à arte da terracota com a manutenção de um museu – arquitetonicamente definido como um museu a céu aberto (Figura 1).

Além de ser um elogio à uma das mais ancestrais formas de expressão humana, aquele jardim-platô de esculturas em cerâmica, refere-se, ainda, ao imaginário local, num conjunto expositivo de alegorias sagradas.

Assim, do contato cotidiano e imediato com o imaginário sagrado Índú, Alarkon estabeleceu um arco expressivo entre aquela cultura milenar e a cultura

do Camdomblé, religiosidade de origem africana e anteriormente registrada pelas lentes de Pierre Verger – no Brasil.

Como fotógrafo, então, agiu por transcrição!

Transcrições

O conceito de transcrição foi elaborado pelo poeta, ensaísta e semioticista brasileiro Haroldo de Campos e bem se ajusta às aventuras expressivas vividas por Luciano Alarkon na Índia.

Partindo da ideia de tradução, Campos baseou-se em diversos autores matriciais para os estudos sobre linguagem: Ezra Pound, Walter Benjamin, Roman Jakobson e Charles Sanders Peirce. De acordo com suas ideias, um texto (verbal ou não-verbal), quando traduzido, seria inexoravelmente recriado!

A teoria da transcrição compreende criação e crítica, inseridas numa ordem estética. Os elementos referenciais seriam, então, signos de origem e considerados, portanto, estímulos para o desencadear de novas semioses – processos de linguagem vocacionados à produção de novos sentidos.

Em transcrição, o *Museum of Indian Terracotta*, apresentou-se para Alarkon como um potencial estímulo para a produção fotográfica – que ao mesmo tempo que buscava o registro patrimonial, tinha como ambição emancipar-se das convenções procedimentais da fotografia: fez convergir o ato fotográfico com o gesto pictórico!

Assim, Alarkon montou e desmontou sua máquina da criação, conferindo beleza intangível – visualmente aderente ao modelo e, ao mesmo tempo, tão distanciado de seus significados originais. O fotógrafo-artista impôs sutis películas de aproximação e distanciamento do patrimônio cultural observado. Paradoxalmente, retirou das entranhas, superfícies e volumetrias das figuras em terracota os seus diversos – e surpreendentes – corpos de luz vermelha (Figura 2, Figura 3).

Talvez, fotograficamente, tenha considerado que o transcriador tem de reconhecer a configuração do modelo original, redesenhando-a no espaço da sua própria linguagem. E esse modelo poético não é formado apenas pelos elementos temáticos, mas por todos os elementos estruturantes da imagem. Diante disso, vemos a necessidade de um olhar crítico sob o modelo original para poder recriá-lo.

Portanto, a capacidade que a fotografia tem de transformar o mundo visível, materialmente efetivo, em imagem seria, em si, um ato de tradução. Um exercício de Transcrição!

Detentor de uma atenta percepção e de uma notável criatividade, experimentou a linguagem. Sem transcrições, perseguiremos o seu pensamento:



Figura 1 · Luciano Alarkón. *Jardim-platô de Esculturas*. Sanskriti Foundation, New Delhi-Índia.

Figura 2 · Luciano Alarkón. *Na irradiação de Xangô*. Fotografia realizada na Sanskriti Foundation. New Delhi-Índia, 2016. Acervo da Sanskriti Foundation.

Figura 3 · Luciano Alarkón. *Exu Menino*. Fotografias realizadas na Sanskriti Foundation. New Delhi-Índia, 2016. Acervo da Sanskriti Foundation.

Como docente de fotografia, sempre percebi o incômodo de parte dos alunos ao discutirem a produção do fotógrafo Pierre Verger e as imagens do Candomblé e suas oferendas. Em maio de 2015 (...) embarco para uma residência artística na Fundação Sanskriti em Nova Delhi. Durante a estada na fundação, o professor Dr. Jyotindra Jain, diretor do complexo de museus de Sanskriti, se mostrou interessado na Umbanda e queria saber mais sobre Exus e Pombas Giras. (...) Resolvi, então, transformar as imagens sacras indianas de terracota – expostas permanentemente em um dos museus da Fundação, através de longas exposições durante a madrugada e iluminação com laser, em Exus, mesclando – através de uma alegoria imagética, seres sagrados do imaginário religioso hindu com o imaginário religioso do Candomblé e Umbanda. Parte da série foi exposta na galeria de arte do complexo e incorporada ao acervo de Sanskriti em maio de 2015. Entre janeiro e fevereiro de 2016 (...) a série foi novamente exposta na Índia. Ao retornar às atividades acadêmicas e mostrar o resultado às turmas, presenciei a aceitação aos Exus representados nas fotografias pelos mesmos alunos que se sentiram incomodados com a produção de Verger, mostrando agora uma boa vontade em discutir algo fora de suas crenças por conta da finalidade artística da produção. (Alarkon, 2016).

Conclusão

Diante do ânimo de registrar o seu entorno patrimonial, prevaleceu a dimensão expressiva. Bem assim: dedicou suas madrugadas aos registros fotográficos de longas exposições com o intuito de capturar as rigorosas grafias vermelhas, resultantes dos gestos de varredura por feixes de luz a laser, das superfícies e volumetrias das figuras sagradas da cultura Indú, tranformando-as, alegoricamente, em exus do Candomblé.

Num apelo autoral, diante da iminência de registrar um remoto patrimônio que transita entre a cultura material e imaterial, por inversão criativa, prevaleceu a figura do artista-fotógrafo! Se é que isso importa.

Referências

- Alarkon, Luciano (2016) Vídeo apresentado durante a Programação Científica do CIANTEC'2016. Disponível em URL: www.drive.google.com/file/d/0BwMehoHa6h8UTFd3Y2lzZTBxVGs/view
- Museum of Indian Terracotta (2016) Texto de Apresentação [Consult. 2017-01-16] Disponível em URL: www.sanskritifoundation.org/museum-indian-terracotta.htm
- Nogueira, Natania (2014) *Educação Patrimonial e Leitura da Imagem*. historiahoje.com [Consult. 2017-01-16] Disponível em URL: www.historiahoje.com/educacao-patrimonial-e-leitura-da-imagem/
- Salgado, Sebastião (1981) *A fotografia é uma forma de vida*. Entrevista a Renato Soares. A Gazeta de Vitória, edição de 1º de novembro.

3. Artigos originais

Original articles

A realidade da ficção na pintura de Carlos Alberto Petrucci

The reality of fiction in the painting of Carlos Alberto Petrucci

ALFREDO NICOLAIEWSKY*

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

*Brasil, artista visual / professor. Bacharel em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Artes Visuais, Poéticas Visuais, UFRGS.

Doutor 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: 90020-180 Brasil. E-mail: alfredo.nicolaiewsky@gmail.com

Resumo: Este texto tem por objeto uma série de pinturas de Carlos Alberto Petrucci, produzidas entre os anos 1970 e os anos 1980. Nelas são retratados prédios do patrimônio arquitetônico local em vias de desaparecimento. Para compreendermos a excepcionalidade da série é importante observar a técnica empregada – têmpera encerade – e o tratamento das imagens a partir de fotografias. Esses aspectos me chamaram a atenção ao ver as pinturas na época de sua execução; porém elas tinham algo mais, além da melancolia: há tristeza, solidão e silêncio que tocaram-me naquele momento e que, passados mais de trinta anos, continuam a emocionar-me.

Palavras chave: Carlos Alberto Petrucci / pintura / hiper-realismo.

Abstract: This paper is based on a series of paintings by Carlos Alberto Petrucci, produced between the 1970s and the 1980s. They show buildings of the local architectural patrimony in the process of disappearing. To understand the exceptionality of the series, it is important to observe the technique employed – wax tempera – and the treatment of images from photographs. These aspects caught my eye when I saw the paintings at the time of their execution. But they had something more than melancholy: there is sadness, solitude and silence that touched me at that moment and that, after more than thirty years, continue to excite me.

Keywords: Carlos Alberto Petrucci / painting / hyper-realism.

Autor de uma série de pinturas, nas quais propunha preservar um tempo que passava representado em antigos espaços urbanos, Carlos Alberto Petrucci (Pelotas/RS, 1919 – Porto Alegre/RS, 2012) foi um importante artista do Rio Grande do Sul. Mas esse mesmo tempo que ele tentou apreender foi cruel com sua obra, pois Petrucci está praticamente esquecido, apesar da extrema qualidade da sua obra, do reconhecimento da crítica e do sucesso comercial que esta série obteve no período entre os anos 1970 e o início dos anos 1980. Neste texto proponho resgatar parte da produção do artista, lançando um olhar sobre a pintura desenvolvida no período citado. Como milhares de outros artistas pelo mundo, com certeza a imensa maioria, esse esquecimento, ou segundo plano, é absolutamente injusto, visto a importância que suas obras tiveram no momento de sua maior aceitação e as repercussões que elas causaram em muitos outros artistas, principalmente aqueles mais jovens, dentre os quais me incluo.

1. Alguns dados biográficos

Pelotas, cidade onde nasceu Carlos Alberto Petrucci, localizada no extremo sul do Brasil foi, no século XIX, uma cidade rica e refinada, graças principalmente à indústria do charque. No início do século XX, quando nosso artista nasceu, já estava em franca decadência econômica, mas continuava sendo uma cidade culta, graças à tradição conquistada e, em parte, devido à proximidade com Montevideu e Buenos Aires. Sua família, embora de origem humilde e de baixo poder econômico, pois seu pai era barbeiro, cultivava as artes, principalmente a música. Entre 1935 e 1936 Petrucci estudou desenho no Conservatório local e conta que, aos quinze anos, “Copiava artistas de cinema ou copiava quadros de outros pintores, publicados na revista *Ilustração Brasileira*” (Gastal, 1998: 102). A prática de pintar a partir de imagens preexistentes irá acompanhá-lo em boa parte de sua trajetória.

Em 1938, aos 18 anos, Petrucci vai para Porto Alegre, a capital do Estado, em busca de trabalho. Inicia em uma empresa de cartazes de rua, onde utilizava sua facilidade para o desenho, mas onde também era necessário rigor técnico. A partir de 1944 é contratado como desenhista técnico na Secretaria Estadual de Obras Públicas. Então começa a desenvolver seu trabalho artístico, paralelamente ao emprego público que lhe dava os meios de subsistência. Têm nesta fase inicial duas fortes influências: o artista Vasco Prado (1914-1998), de quem se torna amigo e divide ateliê e, ainda, a Revista do Globo (importante periódico ilustrado brasileiro editado quinzenalmente pela Livraria do Globo em Porto Alegre entre 1929 e 1967).

Disse ele que:

É preciso lembrar da turma da Editora Globo. Eu, por exemplo, não passei pelo departamento de arte de lá, mas sofri influência daqueles desenhistas, que atingiram os artistas gaúchos atuantes então. De gráficos, particularmente [João] Fahrion e [Carlos] Schiar. Acho que todo mundo, mesmo sem passar pela Globo, tem influência das características gráficas que tiveram origem no grupo de lá, especificamente do [Ernst] Zeuner.

Sua carreira desenvolve-se através da participação em inúmeros salões, exposições coletivas e mostras individuais, sendo que das treze individuais realizadas, onze ocorreram em Porto Alegre. Produzindo sistematicamente até o final dos anos 1990, sempre pautou sua carreira na experimentação de técnicas e linguagens, tendo como temas mais recorrentes os retratos, os nus, um expressivo conjunto de trabalhos abstratos e as paisagens. Irei deter-me nessas últimas, pois elas têm características bastante específicas e com as quais me identifico.

Esta série de pinturas, que agora descrevo, foi executada entre os anos de 1974 e 1980. Como até hoje não foram feitos estudos sistemáticos sobre a produção de Petrucci, desconhecemos quantas obras da série foram produzidas nesse período. Até o momento, baseado em catálogos de exposições e de leilões e também nos inventários de coleções públicas e privadas locais, consegui identificar e localizar apenas dezesseis obras, mas acredito que este número seja bem maior, visto o longo período em que foram produzidas.

Em 1975, ao se aposentar do serviço público, Petrucci viaja à Europa pela primeira vez. Nesta ocasião entra em contato com a produção hiper-realista, que estava no auge. Declara o artista que “Antes de viajar à Europa, havia feito dois ou três quadros hiper-realistas. Depois da viagem, voltei ao figurativo como nunca. Foi aí que surgiu a série com os prédios antigos de Porto Alegre” conforme informações de Susana Gastal (1998: 102). A opção por retratar os prédios antigos advém de uma “preocupação do artista com o desaparecimento de vários sítios significativos do Patrimônio arquitetônico da cidade reproduzidos com a máxima fidelidade e ‘uma ligeira atmosfera metafísica, que é minha contribuição. Se não seria uma simples cópia da natureza.’” (Gastal, 1998: 102).

2. A técnica

A técnica utilizada é bastante característica e fundamental neste conjunto de pinturas. Os trabalhos aqui estudados são em têmpera encerada aplicada sobre aglomerado de madeira.



Figura 1 · Carlos Alberto Petrucci. *Pão dos Pobres*, Têmpera encerada sobre aglomerado, 1976, 23,9x16,5 cm. Coleção particular, Porto Alegre, RS. Foto do autor.

Deduzo, através da observação, que as etapas de execução devem ter seguido o seguinte caminho: a partir de uma fotografia, Petrucci transpunha a imagem para o suporte, seja utilizando a observação direta da foto, ou o método de transposição por grade ou ainda uma projeção, fazendo um desenho de base, mas já “limpando” a imagem dos elementos que considerava desnecessários – postes, placas, veículos e principalmente pessoas – deixando somente os prédios, a vegetação e as vias. A primeira camada de pintura era aplicada cobrindo todas as superfícies.

Esta base em cores uniformes era aplicada em áreas específicas, como podemos ver na pintura “Pão dos Pobres”, na qual as paredes iluminadas são pintadas de bege, as aberturas de verde claro e a parte escura do prédio, de frente para o espectador, têm uma cobertura em dois tons próximos de verde. Os troncos das árvores receberam uma camada uniforme de marrom e, em suas áreas mais iluminadas, pequenas manchas de uma tonalidade clara. A única área que recebe pintura tonalizada é o céu, que vai de um azul intenso no alto, clareando em direção ao horizonte abaixo. Após essa primeira camada, que define os planos e todos os elementos, o artista entra com uma segunda camada pictórica.

Esta é constituída de pequenos traços paralelos, acredito que feitos com tira-linhas, aplicados sobre a camada anterior. Os tons aplicados desse modo variam entre os claros e os escuros em relação à base, e tem dois intuitos: 1. dar uniformidade a pintura e, 2. enriquecer a camada pictórica com texturas e volumes, definindo os detalhes e aspectos ainda não tratados. O artista consegue, com este tratamento, dar à obra um aspecto muito próximo ao fotográfico, promovendo o distanciamento e a atemporalidade às obras, o que nos levaria a aproximá-las não somente do hiper-realismo, mas também da pintura metafísica, seja pelo silêncio, pelo esvaziamento e, principalmente, pelo clima de irre realidade que elas transmitem.

Ainda falando da pintura propriamente dita, temos a escolha das cores utilizadas: apesar do resultado se aproximar da imagem fotográfica, ou seja, os diversos elementos são pintados com as cores reais, podemos perceber que ele utiliza as mesmas cores e tonalidades em diversas áreas da pintura. Na já citada *Pão dos Pobres* podemos perceber que as cores utilizadas no prédio se repetem no chão e nas árvores – o que em uma área é a primeira camada – volta nos outros elementos como grafismo. Este recurso, muito utilizado pelo artista, acaba por estabelecer uma unidade cromática ao conjunto. Não quero dizer com isto que a superfície pictórica tenda a uma única cor. Os elementos continuam com suas cores bastante definidas, mas reverberam, de modo sutil, uns nos outros.



Figura 2 · Carlos Alberto Petrucci. *Farmácia Carvalho*. Têmpera enceradeira sobre aglomerado, 1977, 66,7x37,0 cm.

Coleção Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS. Foto: www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/C/16702/

Figura 3 · Carlos Alberto Petrucci. *Torres*. Têmpera sobre aglomerado, 1979, 62x81cm. Coleção Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS. Foto: www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/C/16702/

Figura 4 · Carlos Alberto Petrucci. *Sem título*. Têmpera enceradeira sobre aglomerado, 1975, 47x70 cm. Coleção particular, Porto Alegre, RS. Foto do autor.

3. Estruturas

As representações urbanas de Petrucci se dividem em dois conjuntos bastante diferentes. No primeiro grupo as pinturas representam os prédios em absoluta frontalidade, apresentando unicamente as fachadas – o que nos remete às representações técnicas de arquitetura, como nas pinturas *Farmácia Carvalho* (Figura 2) e *Tumelero* –, ou utilizando o recurso de um único ponto de fuga central, como em *Travessa dos Venezianos e Torres* (Figura 3). No caso dos dois exemplos de fachadas há certo achatamento da imagem, o que não ocorre nos outros dois onde a perspectiva é amplamente enfatizada.

No segundo grupo os elementos arquitetônicos são representados com dois ou mais pontos de fuga (Figura 4). O artista estrutura estes espaços de tal maneira que somos atraídos para dentro das imagens, querendo perceber o que há ao fundo, ou atrás de um prédio que impede nossa visão.

Outro aspecto que chama a atenção, em algumas obras, são as sombras projetadas. Elas podem ser dos prédios sobre as ruas, das árvores, dos relevos arquitetônicos, mas sempre são extremamente marcadas e definidas. Mesmo elas sendo absolutamente corretas, o fato de serem tão acentuadas, quase palpáveis, lhes dá um caráter irreal.

4. A recepção e a atualidade

Nas reduzidas referências textuais sobre este conjunto de pinturas, normalmente elas são qualificadas como pinturas hiper-realistas. O historiador e crítico José Francisco Alves, em artigo publicado pouco tempo após o falecimento do artista, ao escrever sobre esta série, usa a expressão fotorrealismo:

A partir de fotografias de paisagens predominantemente urbanas, as quais ele não era o autor, Petrucci começou a reproduzi-las, impecavelmente, retirando das cenas o que considerava 'ruído visual', como postes, antenas, letreiros e, principalmente, as pessoas. Podemos com isso entendê-lo como uma espécie de predecessor do processo análogo de limpeza digital, feita por softwares como o Photoshop. (Alves, 2012: 6)

A limpeza das imagens acaba por ser uma das características mais marcantes deste conjunto de obras. A ausência absoluta de figuras humanas, a inexistência dos vestígios do dia-a-dia e o “restauro” dos prédios, que parecem ter sido recém construídos, tudo isto dá ao observador uma sensação de vazio, de solidão, de congelamento de um tempo. Todas estas pinturas são extremamente melancólicas, tristes, quase cidades-fantasma, apesar de serem luminosas e até mesmo ensolaradas.

Porém, além do caráter hiper-realista, suas obras possuem “uma ligeira atmosfera metafísica” como o artista nos diz. Aqui também vale lembrar dois outros artistas gaúchos contemporâneos de Petrucci, que nos anos 1970 tinham este caráter metafísico: Waldeni Elias (1931-2010) e Antônio Gutiérrez (1934-2004), dois pintores extremamente significativos para o conhecimento da arte feita no Rio Grande do Sul e que também ainda necessitam estudos monográficos aprofundados para sua adequada inserção.

Conclusões

Para concluir: pensei em tentar escrever sobre o motivo que me levou a escolher estes trabalhos para apresentar. Vi os quadros na época em que foram feitos, final dos anos 1970, em algumas individuais e coletivas e desde o primeiro momento eles me impressionaram profundamente. Eu estava iniciando minha carreira como artista e não pensava nas obras a partir de conceitos ou teorias, mas me impressionava apenas pelo impacto que me causavam. A perfeição técnica e seu realismo fotográfico, com certeza foram os primeiros aspectos que chamaram minha atenção.

O crítico brasileiro Carlos Scarinci (Porto Alegre/RS, 1932 – São José dos Campos/SP, 2015) no livro *A Gravura no RS: 1900-1980*,

(...) levanta uma hipótese interessante, em relação à obra de Petrucci. Para Scarinci, o tempo é o personagem central na pintura do artista, em especial na série hiperrealista (...). ‘O quadro assim compreendido, mais no seu modo de representar do que a partir de algo do objeto (exterior) que representa, mostra-se receptivo às projeções sentimentais ou intelectuais do espectador, mas provoca, pela ambigüidade formalizada, a necessidade de interpretação. O espectador não consegue mais permanecer apático, o fascínio da forma incentivando-o, constantemente, a tornar-se responsável pelo sentido.’ (Gastal, 1998: 108)

O historiador português Vitor Serrão (Portugal, 1952), que escrevendo com acuidade e sensibilidade sobre uma pintura portuguesa de 1544, afirma que

A poesia sente-se nas entranhas da tinta e fala-nos de imaginosos mundos. Mesmo que o traço de pincel seja feito de convenções e durezas (...) é solto e busca em imaginosos sentidos os nossos olhares. (Serrão, 2016)

Estas pinturas tinham algo que ia além: há uma tristeza, uma solidão e um silêncio que me tocaram profundamente naquele momento e que, passados mais de trinta anos, continuam me emocionando e esses dois autores me ajudam a definir esse sentimento frente às obras de Carlos Alberto Petrucci.

Referências

- Alves, José Francisco (2012). "Petrucci, o fotorrealista gaúcho". Zero Hora, Porto Alegre, 14 julho 2012, Caderno Cultura, p. 6.
- Gastal, Susana (1998). "Um encontro com Carlos Alberto Petrucci". In *Caixa Econômica Federal – Projeto Caixa Resgatando a Memória*. Porto Alegre: Caixa Econômica Federal.
- Rosa, Renato & Presser, Décio (2000).

Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul. 2ªed. rev. amp. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS. ISBN: 85-7025-522-5

- Serrão, Vitor (2016). "Exotismos, luz e sombra no coração do mundo". Postagem na página do historiador no Facebook em 08/12/2016. Disponível em: www.facebook.com/vitor.serrao.58?fref=ts

As elegias bordadas de Leonilson: expressões de afecto

The embroidered elegies of Leonilson: expressions of endearment

HUGO MACIEIRA BONJOUR*

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

*Portugal, figurinista. Licenciado em Teatro - Variante de Produção e Design – Ramo: Figurino, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE); Mestrando de Teatro – Área de especialização: Design de Figurino, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE).

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo (ESMAE), Departamento de Teatro. Rua da Alegria 503. 4000-045 Porto, Portugal. E-mail: hmb@esmae.ipp.pt

Resumo: Considerando os trabalhos de bordado de Leonilson, entende-se, neste artigo, a sua obra como um diário íntimo, e reflecte-se sobre a sua capacidade de síntese e sensibilidade ao bordar sentimentos e emoções, sobre a exteriorização máxima do interior e sobre o lamento melancólico que imprime nos trabalhos.

Palavras chave: bordado / silêncio / simplicidade / intimidade / fragilidade / crueza.

Abstract: *Considering Leonilson's embroidery works, it's perceived, in this article, his work as an intimate diary, and there's a reflection about his synthesis capacity and sensibility while embroidering feelings and emotions, about the maximum exteriorization of the internal and about the melancholic lamentation that he imprints in his works.*

Keywords: *embroidery / silence / simplicity / intimacy / fragility / rawness.*

Introdução

Desde a sua morte prematura em 1993 que muito terá sido dito e estudado sobre a obra de Leonilson. Lisette Lagnado, jornalista, crítica de arte e curadora brasileira, ter-se-á dedicado a entendê-la, dividindo-a em três fases: o “prazer da pintura” (1983-1988), o “tema do abandono” (1989-1991) e a “alegoria da doença” (1991-1993). Será sobre trabalhos desenvolvidos nesta última fase que

me irei debruçar, sendo que o meu interesse recai sobre os seus bordados.

José Leonilson Bezerra Dias (1957-1993), ou somente Leonilson como ficou conhecido, foi um artista brasileiro que se destacou na área da pintura e do desenho e estendeu a sua prática artística à escultura, ao têxtil e à instalação. Nos últimos anos de vida introduz a técnica do bordado na sua obra e desenvolve uma série de trabalhos que se tornam representativos do seu trabalho.

Após a sua morte, é criado o Projeto Leonilson, com o objectivo de recolher, organizar e catalogar o espólio artístico deixado pelo artista, considerado então, e até hoje, um dos principais artistas contemporâneos brasileiros e um ícone da chamada “geração de 80”.

Com uma obra iminentemente biográfica os seus trabalhos são a observação de si mesmo, dando uma perspectiva do que terá sido a sua vida.

Pretendo então, abordar o seu trabalho no que forma e conteúdo traduzem em simplicidade, crueza e fragilidade. Uma obra repleta de imagens poéticas, de narrativas íntimas, de vazios que doem.

Silêncio

O primeiro ponto a abordar nos bordados de Leonilson é a simplicidade e economia de meios das suas composições. Panos cheios de vazio que me levam a reflectir sobre o silêncio que encontramos na sua obra. O que o desenho chama de espaço negativo traduz-se, na sua obra, em silêncio.

Terá concluído John Cage que o silêncio – definido genericamente como a ausência de som – na sua forma pura, não existe. Nunca se faz verdadeiramente silêncio. Existe sempre um som associado, um eco ou alguma coisa que ressoa. Há silêncios gritantes, como o de Leonilson: um silêncio que é, ao mesmo tempo, um grito.

Ora os bordados de Leonilson falam com uma linguagem muda, que é a linguagem dos materiais, que se exprimem silenciosos. A palavra, tímida, apenas pontua os trabalhos, numa relação de escala que deixa os grandes espaços vazios tornarem-se palavra muda e ausente.

“José” (figura 1) personifica bem essa ausência por ser uma das mais simples composições do artista. Uma tela de voile branco e na parte superior, à esquerda, um nome bordado: “José.” Há uma essência muito frágil neste trabalho como se lhe pudéssemos ver a espinha: pela delicadeza e transparência do material é-nos revelado o caixilho de madeira que também deixa transparecer o percurso que o fio faz para desenhar o nome, pois o bordado tem essa característica de inscrever o direito de uma superfície e o seu avesso. Por norma, apenas se vê o direito de um bordado, mas aqui, num processo quase radiográfico,

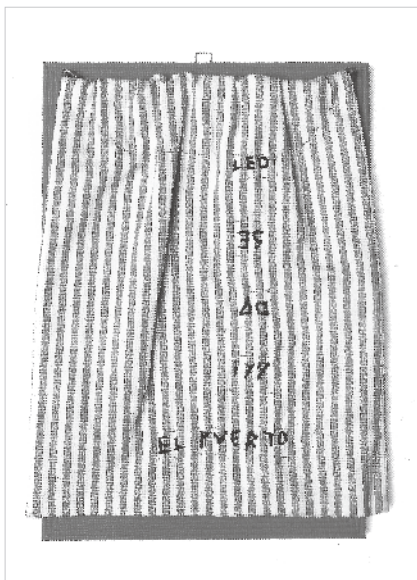


Figura 1 · José Leonilson, *José*, 1991. Bordado sobre voile.

Coleção Família Bezerra Dias.

Fonte: www.encyclopedia.itaucultural.org.br/fr/obra57780/jose

Figura 2 · José Leonilson, *El Puerto*, 1992. Bordado sobre voile.

Coleção família Bezerra Dias. Fonte:

www.encyclopedia.itaucultural.org.br/fr/obra34670/el-puerto

direito funde-se com avesso, tal como o desenho linear do nome se funde com o fio do bordado, que é também ele, uma linha. A composição, remete para um cabeçalho de jornal, ou a uma carta, como se se endereçasse a uma pessoa desse nome, mas isso fica apenas no plano da sugestão. O nosso olhar segue até à direita para encontrar nada mais do que um vazio, em vez de algo que o preencha e que rime com o escrito.

Poderemos talvez dizer que em “José” o artista se retrata num exercício puro de síntese e simplicidade. Subvertendo a ideia do auto-retrato, o nome e o vazio da tela são quando baste para o retratar.

É de referir a influência e os ecos do minimalismo presente na obra do artista, que se define de forma sumária como “a redução ao mínimo do que compõe algo” (Dicionário Priberam, s.d.). De facto, os bordados de Leonilson habitam, muitas vezes, quer em forma, quer em conteúdo, uma zona periférica aos monocromos de Yves Klein, às telas de Fontana, ou até mesmo à composição silenciosa de John Cage.

A propósito desse depuramento Lisete Lagnado afirmou:

Nos bordados, há nitidamente uma busca de uma vida interior harmoniosa, com valores essenciais, destituída de qualquer tipo de excesso – seja moral ou estético.
(Lagnado, 1997: 17)

É então assim que entendo essa qualidade de ausência que reconhecemos na obra de Leonilson: um vazio sintético, que tem tanto de poético, como de triste ou de risível, na procura de uma afirmação que coexista com o silêncio. Do pouco ou nada dizer e falar-se tanto assim. Ficções reduzidas a poucas ou nenhuma palavras e inundadas de vazio. Desta forma as matérias falam, ocupando o lugar do que fica por dizer.

Em suma, é suficiente a brevidade desse vazio inquietante. Um vazio que diz tudo, nada dizendo.

Intimidade

Minha vida é um diário. Toda minha atitude é esta.
- Leonilson (Lagnado, 1995: 86)

Uma recorrência em Leonilson é o sítio de onde nos fala. Estamos perante uma obra que exterioriza constantemente o interior do autor e o seu pensamento emocional, e reflecte o que foram as suas vivências, inquietações e afeições, deixando que a simplicidade dos meios e modos seja a expressão dessas emoções. Cada bordado seu poderia corresponder a uma entrada do seu diário de

tão íntimo, cru e genuíno que nos soa. Relembra, sobretudo, os típicos lenços de namorados portugueses, que encontram no bordado um sentimento – no discurso tosco e tom ingênuo, e na expressão de verdade crua que a escrita toma.

O bordado é realizado normalmente num espaço de melancolia, de saudade, de afastamento ou de expectativa. Como actividade doméstica, quase exclusivamente feminina, é por si só uma técnica que pertence a um lugar de intimidade. Leonilson opta então por se expressar neste universo que não lhe pertence, ao qual é estrangeiro, intruso, até, e há nisso algo de muito transgressivo, que sugere uma nova forma de olhar e define a sua posição: à margem.

As mulheres bordavam um sem número de horas e linhas, e quanto mais preenchessem o pano, mais exímias seriam. Em oposição, Leonilson deixa os seus panos respirarem na brevidade dos escritos, que por sua vez surgem, frequentemente, também à margem. Não há uma aparente preocupação em bordar bem do ponto de vista técnico, mas uma necessidade de bordar com verdade, de bordar sentimentos, subvertendo, do ponto de vista da perícia, a técnica à sua sensibilidade, nessa relação de sedução que estabeleceu com o bordado.

Vai bordando os seus sonhos, memórias e narrativas. Inscreve nas composições dados pessoais da sua biografia como a idade, as iniciais do nome, o peso, altura, etc., assim como as situações por que vai passando. Ao mesmo tempo, porque confessional aproximam do espectador a obra do artista. Há uma noção de cronologia que nos permite acompanhar o seu percurso através dos trabalhos: vemo-lo envelhecer, emagrecer, tornar-se mais frágil, mais vulnerável, etc.

“El Puerto” (figura 2) é um bordado de Leonilson que poderá, um vez mais, ser considerado um auto-retrato: um pedaço de tecido em frente a um espelho. O espelho não se vê, está tapado, como se guardasse o seu reflexo atrás da cortina. Ao cobri-lo, representa-se nessa ausência. A sua figura está representada pelo tecido às riscas que o cobre, e onde vemos bordado de forma tosca o seu nome, idade, peso e altura – preposições que fazem parte do que Bourdieu nomeou como “estado civil”:

Assim o nome próprio é o suporte (somos tentados a dizer a substância) daquilo que chamamos de estado civil, isto é, desse conjunto de propriedades (nacionalidade, sexo, idade, etc.) ligadas às quais a lei civil associa efeitos jurídicos e que instituem, sob a aparência de constata-las, as certidões de estado civil. (Bourdieu, 1996 : 188)

Leonilson volta a subverter a natureza do auto-retrato, imprimindo o seu na poética dos materiais, e escrevendo à sua maneira aquilo que identifica socialmente um indivíduo. É esse o reflexo seu que opta por nos dar, ao substituir o

espelho como objecto de observação do eu.

É sabido que o artista não gostava de se ver ao espelho e talvez nesta fase da sua vida e doença fosse mais problemática essa relação que tinha com a sua imagem espelhada. Como afirmou Herberto Helder: “e de tudo os espelhos são a invenção mais impura.” (Helder, 1961: 15)

Melancolia

Titulados “Leo não consegue mudar o mundo” e “Isolado, frágil, oposto, urgente, confuso” reflectem a aceitação das suas circunstâncias. Reflectem acerca da finitude e fragilidade da vida e de tudo. Em tom triste, melancólico, as suas obras tocam, muitas vezes, um lugar que é na verdade um lamento. A melancolia é então, para Leonilson, mais do que um estado, uma condição, num caminho dolorosamente consciente rumo à morte.

É através da documentação e registo das suas experiências, memórias, desejos e angústias que Leonilson vai construindo narrativas melancólicas. O que vemos reflectido nos seus trabalhos são conversas íntimas com os materiais, que assumem o lugar dos diários escritos ou gravados por si. Leonilson entrega-se a eles numa relação sensorial e sensitiva na procura de uma linguagem que poderá ser a tradução de uma escrita confessional, pessoal, particular e singular.

Exemplo disso será “Ninguém” (Figura 3), uma fronha de almofada bordada pelo artista. No canto superior esquerdo, um desabafo: Ninguém. Dormir sobre ninguém. Dormir com ninguém. Há sempre espaço a sobrar nesse acto de dormir que é, afinal, tão solitário. Ora também esta obra é cheia desse espaço vazio: a fronha, bordada num registo que remete aos labores tradicionais assume o papel de suporte e o bordado de Leonilson, que surge à margem, perdido, sugere-nos um apontamento que rasga o vazio, pela sua pequenez, posicionamento e subtileza afirmativa. “Ninguém” é então, um lamento de solidão. É sem dúvida um trabalho melancólico, pelo seu carácter de suspensão, mas mais do que isso, por ser um apelo de quem espera por quem já não se espera.

Como já referido, era habitualmente num estado de ausência que as mulheres se ocupavam do bordado. E ocupavam-se dele com uma de duas vontades: a de verem o tempo passar e se entreterem, e a de irem preenchendo uma expectativa de um futuro que anulasse essa ausência. Não será muito diferente o apelo de Leonilson: passa por registar e reforçar a memória e a ausência de futuro.

Roland Barthes (1995) definiu a espera como um “tumulto de angústia suscitado pela espera do ser amado, ao sabor dos mais ínfimos atrasos” e é nesse estado de espera que se faz a melancolia de Leonilson, que acaba por conferir a isso o lugar que isso tem: “você que espero imenso e não sei quem é” (Leonilson, 1991).



Figura 3 · José Leonilson, *Ninguém*, 1992. Bordado sobre algodão. Coleção Isa Pini. Fonte: www.quandotempo.files.wordpress.com/2011/04/ninguem.jpg

Conclusão

Uma vez considerados estes pontos, o que concluir desta obra tão íntima e pessoal e cúmplice de si mesma?

Leonilson explora o bordado, uma técnica que ocupa um lugar de arte menor na categorização natural das expressões artísticas, e traz até nós o universo tradicional do que são os labores domésticos, impondo um novo olhar sobre o mesmo. Apropriando-se de uma técnica absolutamente tradicional de decoração têxtil, transpõe numa linguagem actual e contemporânea as suas expressões de afectos para o contexto artístico. Resulta daí um discurso tosco, modesto, ingénuo até, pautado sempre por uma sensibilidade e delicadeza extremas, onde inscreve com linha escritos singulares, confessionais e pessoais. Há uma beleza em tudo isso, algo de poético, em bordar a dor, o sofrimento, a angústia de uma doença que se torna a pulsão do seu trabalho. Ter-se-á tornado verdadeiramente cúmplice dos materiais e da técnica, deixando-se disponível para que deles saia o que lhe for mais justo e verdadeiro. É sem dúvida um discurso de sinceridade, em que subverte todas as verdades em favor da sua própria verdade.

Num jogo em que as palavras e o silêncio passam a ser sinónimos na representação do eu, retrata-se a si e ao que terá sido a sua vida. Rompe o silêncio por não conseguir ficar calado, mas é no vazio que sobressaem as suas narrativas íntimas. Afirmou uma vez, não saber o que fazer como esse “enorme espaço vazio”, afirmando de seguida que sabe o que fazer com ele (Leonilson in Nader, 2014). Encontrou nesse espaço a sua forma de comunicar, suspendendo as palavras e os silêncios na orgânica dos materiais, e é nesse contraponto que encontro a força das suas afirmações. “Porque o que é eu sou se não for palavras? Sou espaço vazio é o que eu sou” (Walsh, 2007: 17).

Referências

- Barthes, Roland (1995). *Fragmentos de um discurso amoroso*. Lisboa, Edições 70.
- Bourdieu, Pierre (1996). *A ilusão biográfica*, In: Ferreira, Marieta de Moraes e Amado, Janaina (org.), *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro, Editora FGV.
- Cage, John (1973). *Silence*. Hanover, Wesleyan University Press.
- Hélder, Herberto (1961). *A colher na boca*. Lisboa, Ática.
- Lagnado, Lisette (1995). *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo, Projeto Leonilson/Sesi.
- Lagnado, Lisette (1997, Fevereiro). Para quem não comprovou a verdade. *Item*, 3, p. 17.
- Leonilson, José (1991). O Penélope, o recruta, o aranha. Bordado com linha e lantejoulas sobre voile e lona, 50x18cm.
- "Minimalismo" (s.d.). *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Recuperado em 5 de Janeiro de 2017 de: www.priberam.pt/dlpo/minimalismo
- Nader, Carlos (realizador). (2014). *A paixão de JL*. [Filme]. São Paulo, Projeto Leonilson/Itáu Cultural.
- Walsh, Enda (2007). *Acamarrados/A Farsa da Rua W/As Pequenas Coisas*. Lisboa, Artistas Unidos.

Compadre Vladimir Carvalho: um homem destinado a filmar

Old Vladimir Carvalho: a man destined to film

UMBELINO BRASIL*

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

*Brasil, documentarista. Mestre em Artes Visuais (Escola de Belas Artes – EBA Universidade Federal da Bahia – UFBA; Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas – Faculdade de Comunicação (Facom/UFBA).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal da Bahia (UFBA). Faculdade de Comunicação (Facom). R. Barão de Jeremoabo, S/N – Ondina, Salvador – BA, 40170-115, Brasil. E-mail: umbelinobrasil@gmail.com

Resumo: Compadre Vladimir Carvalho: um homem destinado a filmar é um estudo do seu mais recente trabalho cinematográfico: Cícero Dias: O compadre de Picasso (2016). Vladimir Carvalho é um dos mais longevos documentaristas brasileiros. Há 60 anos atua continuamente na cena cinematográfica, trazendo na sua ampla filmografia um multifacetado cenário de invenção que revela a sua condição de autor. Neste filme, traça o retrato do pintor pernambucano modernista Cícero Dias (1907-2003) descortinando na obra visual desse artista cores, sons e manifestações da vanguarda europeia e brasileira. **Palavras chave:** Cinema Brasileiro / Documentário / Vladimir Carvalho / Cícero Dias.

Abstract: *Goodfella Vladimir Carvalho: a man destined to film is an overview of Carvalhos' most recent movie release – Cícero Dias: Picassos' fella (2016). Vladimir Carvalho, the longest-living Brazilian non-fiction filmmaker, has permanently been on the scene for the last 60 years, gathering in his prolific filmography a well sorted skills and ideas set up that leads him to a auteur status. In his new doc, the director performs a portrait of Pernambuco-born modern painter Cícero Dias (1907-2003), revealing the artist colors and sounds as well European and Brazilian avant-garde expressions.*

Keywords: *Movies / Non-Fiction film / Vladimir Carvalho / Cícero Dias.*

Um cabra marcado para filmar

Após um longo percurso, Vladimir chegou ao seu mais recente trabalho, o documentário de longa-metragem: *Cícero Dias: O Compadre de Picasso* (2016). Nesse

mais de meio século de trabalho pavimentou um caminho endógeno na árdua construção do moderno documentário brasileiro, trajeto que observaremos através de uma análise histórica e crítica de parte dos seus filmes.

Vladimir como é tratado no cenário cinematográfico brasileiro, nasceu em Itabaiana, Paraíba, no Nordeste do Brasil, em 1935. Teve a sua primeira experiência cinematográfica quando foi convidado pelo cineasta e jornalista Linduarte Noronha para fazer parte da equipe que filmaria: "Aruanda" (1960). Vladimir foi um dos roteiristas deste filme de curta-metragem que se tornou um ícone do movimento cinema novista na década de sessenta. No entanto, conforme o seu relato aquela experiência lhe trouxe, também, a primeira frustração:

Eu estava no Rio (de Janeiro) para uma reunião da UNE (União Nacional dos Estudantes) quando saiu à primeira cópia de "Aruanda". Na pequena cabina da Líder (laboratório de revelação de filmes), para o meu desconforto, constatei que não era creditado a mim e a João Ramiro aquilo que julgávamos mais importante, a participação criativa no roteiro. Saí com a sensação de uma irmandade traída. (Carvalho, 2008: 32).

Vladimir Carvalho inicia-se no cinema com a negação da autoria no seminal *Aruanda* (Linduarte Noronha e Rucker Vieira, 1960). Filme documental que foi ponto de partida para o uso do conceito da estética da fome no cinema brasileiro e embasou o conceito do movimento Cinema Novo.

De acordo com Glauber Rocha, a genealogia do cinema novo passava também pelo documentário. Expressada na postura radical dos seus realizadores contemporâneos, cuja nova linguagem e a modernidade dos trabalhos evidenciavam-se nas composições toscas, nos closes do povo simples, nos retratos da sua maneira de viver e de sobreviver às condições adversas impostas pela exclusão, condição econômica e social típica das nações subdesenvolvidas. As projeções desses documentários revelavam o rosto do brasileiro ao próprio brasileiro e apontavam, também, para o horizonte utópico dos seus autores e de seus personagens ligados estreitamente por que teriam o mesmo propósito: vencer a adversidade que lhes eram impostas. Enquanto os autores almejavam a sua inclusão cultural no contexto cinematográfico brasileiro, os personagens lutavam por uma inclusão política e social.

De uma coisa, porém, ficamos certos: Aruanda não quis ser academia e a narrativa está em último plano como Arraial do Cabo. Noronha e Vieira entram na imagem viva, na montagem descontínua, no filme incompleto. Aruanda inaugura também o documentário brasileiro nesta fase de renascimento que atravessamos apesar de todas as lutas, de todas as politicagens de produção. (Rocha, 2004: 76)

Vladimir Carvalho reconhece a dimensão da película quando afirma: “nada diminui a minha admiração pelo filme. A luz bruta, que vem rasgando a imagem, tão semelhante à gravura popular, foi fundada em “Aruanda” (Carvalho, 2008:83).

A não admissão autoral a Vladimir Carvalho teve uma resposta estética flahertiana, expressa em *Romeiros da Guia* (1962) e, posteriormente, respostas endógenas “saruerianas” inventadas pelo autor/artesão, especificamente, no seu mais tortuoso filme: “O país de São Saurê” (1970). “Tudo, no fundo, era uma emulação da experiência anterior. (...) Queríamos buscar a naturalidade dos documentários de Flaherty” (Carvalho, 2008:86).

Vladimir o autor/artesão

A sua filmografia de invenção tanto revela a condição de autor, quanto exprime a categoria de artesão. Visto dessa forma, pode-se afirmar a existência de um estado de ruptura, e ao mesmo tempo de uma fusão na dicotomia autor versus artesão.

E como definir esse *autor* ou esse *artesão* e enquadrá-lo como um dos principais artífices da criação cinematográfica? Paulo Emílio Salles Gomes (1986), no artigo *Artesãos e Autores* busca uma melhor definição dos significados de *artesão* e *autor* e estabelece as possíveis diferenças mostrando a existência de um distanciamento e do sentido de cada expressão, considerando-os bastante arbitrários, mas que ofereciam certas vantagens expositivas, apesar de extremamente simplificadoras cujo emprego demandaria precaução, pois poderiam instaurar uma ordem hierárquica nas funções cinematográficas.

Segundo Paulo Emílio, o artesão – mesmo quando possui autoridade no esquema de produção –, é um homem com profundo espírito de equipe, participante de uma obra de expressão coletiva, ao contrário do autor, que procura dar relevo à sua personalidade. Este último é mais moderno, pois participa da concepção individualista, relativamente recente, da obra de arte. Nesse sentido, seria o artesão mais próximo do consenso coletivo da criação cinematográfica, enquanto o autor conservaria a sua privacidade criativa construindo isoladamente. A distinção, entre o artesão e o autor, transparece muito mais na forma e no conteúdo do produto fílmico. A obra de artesão tende a ser social, não no sentido de crítica revolucionária como expressão de ideias coletivas já estruturadas. A questão autoral tem uma inclinação psicológica e sugere uma natureza humana de conflito.

Segundo Glauber Rocha, o artesão seria o cineasta com a possibilidade de operar um conjunto de elementos capazes de imprimir diferentes graus de valores às criações artísticas, pelo emprego dos meios apropriados de expressão, tendo em vista determinados padrões estéticos.

Nessa condição de autor que contém o artesão, Vladimir averigua os espaços geopolíticos e geográficos que ocupam os cenários retratados nos seus filmes, o campo e a cidade, vistos aqui como uma alusão ao ditado popular apropriado das leituras glaubermanas em que vislumbrou uma fusão entre o mar e o sertão. Do mar postado em *Romeiros da Guia* (1962) à trilogia do sertão em *A Bolandeira* (1968), *O País de São Saruê* (1971) e *Pedra da Riqueza* (1975), o cineasta Vladimir reporta as desilusões e as desesperanças de personagens, pescadores e sertanejos, sem trajetos definidos no mundo. Dessa forma, a sua substância fílmica deve ser entendida como condição única de um “criador de fantasmas”, que faz a cada projeção ou re-projeção das suas películas a exposição da essência fundamental da alma humana.

Entenda-se o projeto cinematográfico estruturado por Vladimir Carvalho como um tratado equivalente aos dos pensadores da formação do povo do Nordeste brasileiro, a exemplo, de Josué de Castro, Celso Furtado, Gilberto Freire, Ariano Suassuna, José Américo de Almeida, e, especialmente, José Lins do Rêgo. Enxergam-se nos conteúdos dos seus filmes, traços indelévels que ajudam na compreensão da organização histórica, política e social do Nordeste, e particularmente do homem político. Nesse sentido, os seus filmes: *O homem de Areia* (1982) e *O evangelho segundo Teotônio* (1984) são paradigmáticos para a compreensão e o entendimento do imaginário nordestino. Complementa esse quadro, *O Engenho de Zé Lins* (2007), uma composição autobiográfica na qual o cineasta se projeta como um duplo da figura do escritor José Lins do Rêgo, descrevendo a transposição do homem nordestino do campo a cidade, e a transfiguração do capital produtivo em massa falida da burguesia rural do Nordeste do Brasil.

Abre-se um leque da multifacetada obra do cineasta paraibano/brasiliense/brasileiro que fincou raízes no eixo central do planalto brasileiro, comentando a sua dedicação e a sua identificação com aqueles que migraram de várias partes do país – particularmente os nordestinos – empenhados em construir a pirâmide utópica brasileira. Exemplo marcante, confirmado no filme, *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1990). Modelo único que condensa a sua forma visceral de compor o filme documentário e atesta o código genético e confirma os caracteres hereditários da existência do cinema brasileiro contemporâneo.

Cícero Dias: o compadre de Picasso

É um filme que serve como modelo da atual fase do cinema documentário brasileiro, considerando que extrapola na sua linguagem e na narrativa a conceitos ortodoxos que direcionaram a construção do filme documental.

De acordo com Glauber, a ruptura qualitativa ocorrida no documentário

brasileiro, desmontou os documentários que eram classificados segundo o conceito pautado por Paulo Emilio de “berço esplendido e ritual do poder”. Esse impacto aconteceu pela ação de dois grupos de cineastas. O primeiro, localizado no Rio de Janeiro *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, 1960) e o segundo na Paraíba, o já citado *Aruanda* (Linduarte Noronha e Rucker Vieira, 1960). Filmes que deram os primeiros sinais de vida ao documentário político e social brasileiro.

Outra ruptura no filme documental brasileiro ocorreu em outubro de 1976 quando Glauber Rocha invadiu o velório do pintor modernista e filmou *Di Cavalcanti ou Di-Glauber ou Ninguém assistiu ao formidável enterro de sua última quimera; somente a ingratidão, essa pantera, foi a sua inseparável companheira* (1977). Era a forma livre de compor documentário, a maneira glauberiana que improvisava, outra vez, assim como havia sido feito em outros filmes, a exemplo de *Câncer* e 1968. Na composição livre de *Di Cavalcanti* – prêmio especial do júri Festival de Cannes (1977), trabalho que seria a última consagração do mito Glauber em festivais europeus-, o documentário/invenção faz parte dos filmes não planejados, aqueles que são oriundos de um acaso ou de um motivo espontâneo, arranjos às pressas, onde parece que intuição se impõe.

Cícero Dias: o compadre de Picasso de Vladimir Carvalho (2016) é um derivado empírico da obra do artista Cícero Dias (1907-2003) filme que se destaca na trajetória do documentário brasileiro. Representando obra, vida e a morte, de forma estertorante, extraídos dos vestígios do cotidiano e da intimidade do retrato do artista e é um relato que compõe um tempo de existência poética gravado de forma intimista e processado digitalmente; aonde são recriados os macrocosmos inventando outra atmosfera numa permutação das transposições permitidas ao cinema.

Sempre que vejo o painel de Cícero Dias, recordo a Recife que vivi aos 10 anos de idade. Ou pelo menos a impressão colorida e feérica que a cidade me provocou, entre pontes do Capiberibe, os trilhos da Pernambuco Tramway, carnaval e maracatus. De alguma maneira, foi uma redescoberta do mundo, em facetas até então desconhecidas: o progresso, a guerra e a política (Vladimir Carvalho, 2008:57).

A visão do menino Vladimir a respeito da cidade do Recife é marcada por três obras simbólicas do artista Cícero Dias: *Recife Lírica*, *Visão Romântica do Porto do Recife* e, principalmente, por *Eu vi o mundo ... ele começava no Recife*. As obras retratavam ou retratam um universo mítico de personagens, lendas e estórias mágicas de um Nordeste. Nelas o jovem Vladimir se inspirou para retratar o homem nordestino *ad infinitum* no seu cinema:

Eu vi o mundo...ele começava no Recife, transcende os limites reconhecíveis do espaço e do tempo, e nos coloca, observadores, em um mundo de sonho e delírio. O Recife nesta obra não está sendo visto ao longe, nem a partir de suas ruas e pontes, mas na sua dimensão fantástica, em suas estórias, lendas e personagens mágicos. A cidade é origem deste universo surreal e, a partir dela, um mundo se apresenta ao artista e ao observador (Borges, 2012: 15).

Considerações Finais

Aos 80 anos de idade, Vladimir retoma o ponto de partida da sua juventude: o encanto com a obra de Cícero Dias e tudo que rodeia em volta da trajetória desse artista, que no ano de 1937 exilou-se em Paris, fugindo regime ditatorial do Estado Novo sob o comando de Getúlio Vargas, estado de exceção que duraria até 1945. E lá se radicou até o fim da sua vida, casando com Raymonde com quem tem uma filha, Sylvia. Cícero travou um estreito relacionamento com artistas vanguardista, entre eles Pablo Picasso de quem se tornou amigo íntimo e compadre.

Na primeira cena do filme *Cícero Dias: o compadre de Picasso*, em primeiro plano vemos um cidadão francês no interior do Cemitério de Montparnasse, que cuida do tumulto da sua esposa, que também arruma a lápide de Cícero Dias, e lá está escrito: *Eu vi o mundo...ele começava no Recife*. Numa fusão, o olhar do espectador é transportado para o canalial pernambucano, eixo territorial inspirador do artista visual Cicero e solo criativo do cineasta Vladimir.

O filme é cine-biográfico, mas não convencional. É possível ver fusão não assimétrica biográfica entre o retrato exposto de Cícero e o retrato de quem expõe: Vladimir Carvalho. Nesse caso é nítida a imagem memória do jovem Vladimir rebuscando nas reminiscências de Cícero e com ela compartilhando valores imaginários do mesmo universo, embora trilhados dos percursos distintos e opostos, porém complementares. Um realizou-se nas artes visuais – pintura – e o outro no cinema.

Referências

- Carvalho, Vladimir et Mattos, Carlos Alberto. *Vladimir Carvalho – Pedras na Lua e Pelejas no Planalto*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008 (Coleção Aplausos Cinema Brasil).
- Rocha, Glauber. 2004. "O cinema novo e aventura da criação". In: Glauber Rocha. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Editora Cosac Naify.
- Rocha, Glauber. 2004. "Teoria e prática do cinema latino-americano". In: Glauber Rocha. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Editora Cosac Naify.
- Rocha, Glauber. 2004. "Tricontinental". In: Glauber Rocha. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Editora Cosac Naify.
- Gomes, Paulo Emílio Salles, 1986. "Autores e Artesões". IN: Paulo Emílio um intelectual na linha de frente. Organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Tereza Machado, 361-366. São Paulo: Editora Brasiliense.

(Des)construção de um jogar na obra de Victor Costa

Finding a play in Victor Costa's work

DIANA COSTA*

Artigo completo submetido a 23 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Portugal, artista visual. Doutoramento em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. Mestrado em Pintura pela Wimbledon School of Art, Londres. Licenciatura em Artes Plásticas Pintura pela Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes (FBAUP).

AFILIAÇÃO: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Universidade de Lisboa. Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa. Email: dianagodinhocosta@gmail.com

Resumo: Este artigo propõe apresentar o jogo pictórico e processual do trabalho desenvolvido pelo artista plástico Victor Costa, as pesquisas prévias à obra e a forma como se jogam e conciliam em termos de composição e cromatismo na tela. A (des)construção de um jogar na obra de Victor Costa refere-se à estrutura do seu processo que se alicerça em três meios: na fotografia de investigação, na manipulação digital e cromática e na repetição.

Palavras chave: construção / jogo / fotografia / digital / repetição.

Abstract: *This article proposes to present the pictorial dynamic/game and procedure of the work done by the artist Victor Costa, the previous researches to the work and the way they play and reconcile in terms of composition and chromatism on the canvas. The (de) construction of the game in the work of Victor Costa refers to the structure of his process that is based in three ways: research photography, digital and chromatic manipulation and repetition.*

Keywords: *construction / game / photography / digital / repetition.*

Introdução

Durante a sua carreira artística, os artistas produzem as suas obras usando as ferramentas disponíveis em cada momento criativo. No momento atual, vários são os processos e técnicas ao dispor, nomeadamente as potencialidades digitais que podem acrescentar valor ao processo criativo sem descuidar os processos tradicionais.

A perspetiva deste artigo implica uma abordagem que pretende compreender e explorar a construção processual de uma obra do artista Victor Costa,

estabelecendo paralelos entre as referências ao real e aquilo que realmente pretende ser representado. Qual o universo visual do artista para cada exposição ou tema escolhido e como ele é conquistado/registado?

A obra do artista visa a importância de um pensamento plástico sistemático na criação das formas, em intimidade com a racionalização teórica, contextualizando a intuição e descoberta de novos significados. Trata-se de colocar em campo a necessidade de criar uma lógica conceptual e perceptiva, criando sistemas caracterizados por meticulosidade, regularidade e repetição, de forma a manipular a ordem de entendimento dos diferentes níveis de composição, analisando de que forma eles se apresentam, dialogam ou interagem com a realidade criativa/plástica gerindo e articulando a manipulação digital e a produção mais tradicional.

(Des)construção de um jogar

Para o desenvolvimento do artigo foram escolhidas as seguintes obras:

A obra da *Figura 1* pertence a um conjunto de trabalhos realizados para a exposição *Underpaintings* que decorreu na Galeria do Jornal de Notícias no Porto e na Galeria do Diário de Notícias em Lisboa. A obra da *Figura 2*, pertence à exposição com o título *Teorema da Cor*, que decorreu na Fundação D.Luís I em Cascais. Estas duas obras, apesar de pertencerem a exposições diferentes, foram escolhidas porque em termos estruturais e cromáticos, o seu enquadramento temático define o processo do artista.

Como referido acima a *(des)construção de um jogar na obra de Victor Costa* refere-se à estrutura do seu processo que se alicerça em três meios: na fotografia de investigação, na manipulação digital e cromática e na repetição.

A fotografia de investigação, no processo prático do artista, define-se como uma pesquisa que, dentro de um tempo determinado, define a reserva de imagens que servem como símbolos para arquitetar uma ideia. Ideia essa que, de alguma forma, assume um valor que privilegia o conceito ou a ideia que subjaz à obra.

Nestes exemplos concretos, o artista fez uma recolha fotográfica em empresas que produzem blocos de cimento para construção civil, registando todos os objetos que fazem parte dos procedimentos de construção de peças em cimento.

Nas pilhas de cimento amontoados em terrenos planos, o artista descobre estruturas e séries que, ao serem registadas ganham uma vida própria, multiplicam-se e dividem-se em múltiplos de si próprios, somam-se e tornam-se pretexto para começar.

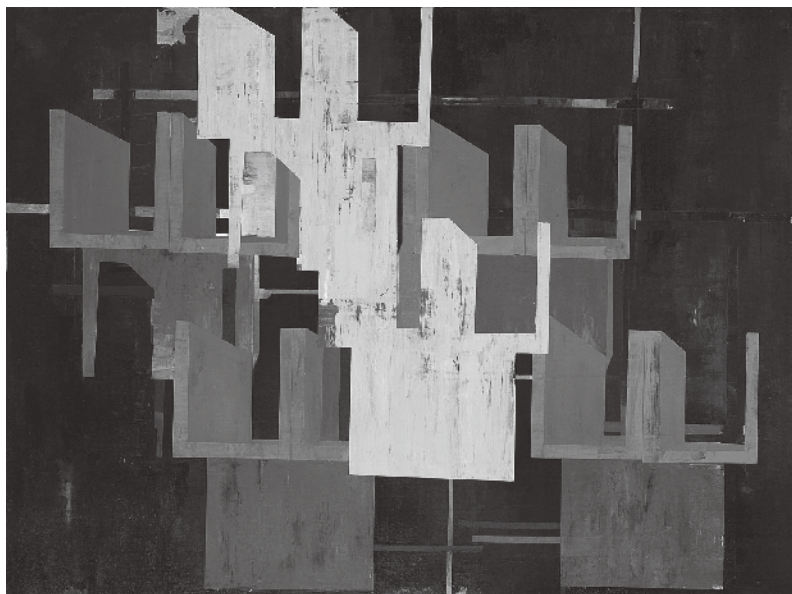


Figura 1 · Victor Costa, 2010, sem título, acrílico sobre tela, 150x200cm. Coleção Miguel Champalimaud. Fonte: própria.

Figura 2 · Victor Costa, 2011, sem título, acrílico sobre tela, 130x180cm. Coleção do Autor. Fonte: cedida pelo artista.

Manipulação digital e cromática.

A facilidade com que hoje qualquer utilizador manipula softwares acontece devido a um contexto favorável para o seu aparecimento: vontade e necessidade de experimentar a imagem de um modo mais veloz e manipulável.

Na prática artística de atelier de Victor Costa não acontece de forma diferente. As possibilidades que os softwares como o *Photoshop* permitem como multiplicar, espalhar, movimentar, e fazer estudos cromáticos não são desperdiçadas pelo artista e tornam-se prática corrente, processual e inevitável à sua criação. As fotografias arrecadas são lançadas para o programa, sofrem recortes, duplicações e estudos de cor que originam as primeiras camadas de tinta na tela em atelier. Após as primeiras camadas/*layers* de tinta serem aplicadas, novas fotografias são registadas e manipuladas novamente em *Photoshop* de forma obter as melhores composições e as melhores ligações cromáticas.

Trata-se de um processo circular, quase sem fim, de ida ao atelier e retorno ao computador, a prática e a máquina conjugam-se para um objetivo final, reduzindo o tempo de produção e alcançando de forma controlada os melhores resultados possíveis. Uma prática sempre vinculada a um trabalho digital, que parte e absorve o procedimento artístico de atelier. Onde o artista dá resposta à pergunta sempre latente quando somamos novas ferramentas às técnicas tradicionais de atelier: qual a vantagem de criar um sistema que articula a tecnologia digital e a produção plástica pictórica? Pode-se afirmar que parte significativa das pesquisas feitas sobre esta tipologia de experiência entre atelier e *media* digitais (computador), põe em destaque os aspetos cognitivos envolvidos no processo, rebate e rompe com a tradição. Trata-se de uma ferramenta de criação que implica uma *praxis* onde o artista aprende a dominar o software com um propósito: de produzir e antever resultados, onde universo tecnológico é um meio para desenvolver novos territórios de atuação de forma a aplicar a sua subjetividade e desenvolver o seu espaço criativo.

Vejam-se alguns exemplos de estudos e manipulações e composições de uma obra do artista: Figura 4.

Repetição

O panorama artístico tem vindo a estabelecer novos paradigmas sobre a repetição como conceito e prática. E, perante a possibilidade de construção de novas situações e experiências, afirma-se por vezes: "repetir, repetir, até ficar diferente..." (Barros, 2010).

A repetição revela-se nestas e em toda a obra do artista desde 2007 como conceito operativo, possibilitando diversas apropriações, e como instrumento,

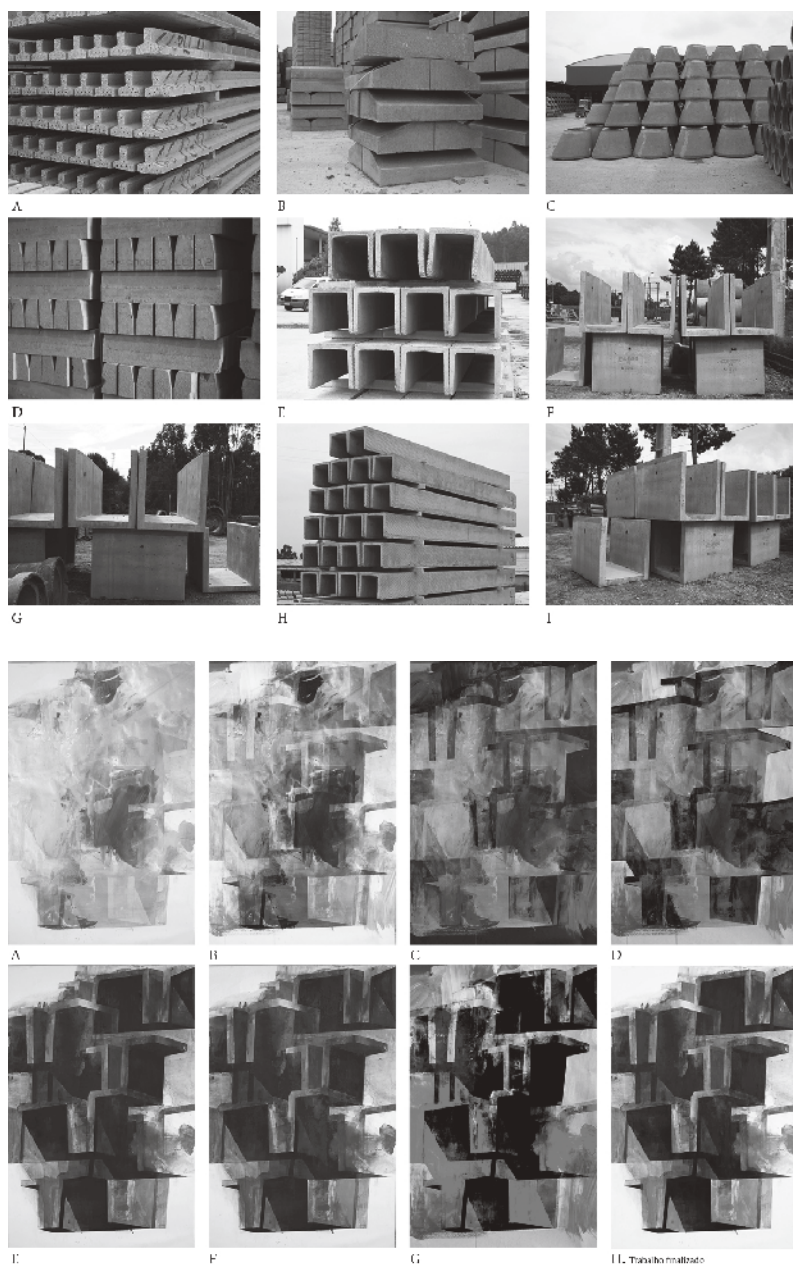


Figura 3 · (A.B.C.D.E.F.G.H.I.) Fotografias do acervo temático do artista Victor Costa. Fonte: cedido pelo artista.

Figura 4 · Victor Costa, Estudos de composição e cromatismo com manipulação digital. Sendo a imagem H o trabalho final, produto de atelier. Fonte: cedidas pelo artista.

criando uma imensa variedade de resultados pelo seu uso.

A aplicação de comportamentos repetitivos é uma estratégia de trabalho para o artista, embora varie consoante cada proposta artística e contexto em que o trabalho é realizado, e usada de modo constante e metódico.

O recurso à repetição na sua obra é da ordem da ordenação, organização e combinação (como nas séries matemáticas), e está associado à necessidade de organizar uma rotina, um quotidiano e, simultaneamente, de rompê-la e fazer surgir algo novo. O gesto repetitivo é intrínseco à aprendizagem humana e, por isso, é comparável às necessidades e às atividades do quotidiano, como por exemplo, ir trabalhar diariamente sempre à mesma hora, dormir, comer, etc. A repetição ocorre como método, conceito e prática (aplicação do conceito) e recurso artístico, sendo elemento integrante da produção e estando patente na composição da imagem final.

De que forma o artista faz uso do mesmo símbolo, repetindo-o, e consegue resultados finais sempre diferentes? As suas obras demonstram uma necessidade de desdobramento como forma de crescimento, sempre em forma de sequência, regenerando a forma inicial (pela cor ou pela posição), para que esta caminhe para uma desconstrução dela mesma. Aproxima a forma do informe, pois a composição desconstrói-se em vez de se compor, a expressividade sobre põe-se a qualquer outro valor artístico e a pintura gera-se a si mesma. Mostramos como uma forma perde a sua referência inicial e se renova numa sequência de trabalho. Veja-se por exemplo a Figura 2, onde o peso do cimento inerente à função definida para aquele objeto como referente, perde a sua composição física e pesada e transforma-se em algo tão leve pela sugestão de suspensão e transparência assumida pelo artista.

Para Deleuze (referência na abordagem a este conceito), a repetição é “verdadeiramente o que se disfarça ao se constituir e o que se constitui ao se disfarçar” (Deleuze, 2000).

Como se percebe pela imagem da *Figura 5*, as formas aparentemente parecem todas a mesma, mas quando olhamos para o rigor do formato e o rigor geométrico apercebemo-nos das suas diferenças. Intencional ou não, através da formação continuada de imagens, o artista pretende com a repetição responder ao desvanecimento do que é real, no esforço de manufaturá-lo. Para tal, a simulação e a sugestão fortalecem os confrontos no campo dos sentidos.

Afirma-se neste momento que cada coisa repetida na sua obra é a própria repetição: é sempre constituída por outra coisa.

Para gerar um efeito, melhor ou pior, a repetição deve ser entendida (detetada) e, para tal, está sujeita a vários fatores: uns estão vinculados à denominação



Figura 5 · Demonstração de um elemento frontal e suas repetições e diferenças.

do destinatário, à sua concentração e capacidade de atenção, às particularidades de um observador; os outros fatores referem-se à codificação e significação. A repetição assume-se como um dispositivo de criação, onde as estruturas de repetição e alternância são propícias à criação e inteligibilidade da imagem no seu processo de formulação e construção. Não se trata da construção de uma narrativa, não é intenção do artista, mas de uma consequência de acumulação e codificação plástica, sempre dependente de um conjunto visual, icónico e expressivo, estrutural na forma de criar do artista.

A repetição é então fundadora da sua obra, mas apresenta também um carácter de aperfeiçoamento permitindo apurar esteticamente os resultados imagéticos.

Conclusão

Quando falamos de (des)construção na obra do artista, podemos falar também de (des)ordem visual como reflexo de todas a (des)construção processual onde podemos ter a percepção dos diversos detalhes que compõem os trabalhos finais. A ação (montagem) é o fator determinante para este propósito, uma vez que os objetos dependem dela para surgirem, não possuem posição fixa e vão-se espalhando na composição formada pela ação registada. Sendo assim, o trabalho modifica-se, de cada vez que é pensado ou composto, evidenciando aspetos do jogo pela manipulação das peças e pelas diferentes combinações nos inúmeros desdobramentos internos.

A arte habita o espaço da sua autocrítica, quando se interroga sobre os seus modos de fazer, sobre as ideias que origina e as possibilidades infindáveis da sua própria interpretação. Procura campos de atuação sem limites, de forma a encontrar novas conexões.

Este novo tempo (cheio de ferramentas) proporciona maior velocidade na aquisição de informação e conhecimento e esta possibilidade remove obstáculos, quebra o tempo e o espaço interligando produções, criando uma multiplicidade de elos criativos e outros.

A forma como o artista e o próprio ser humano de forma geral faz as suas escolhas perante as ofertas de ferramentas, tecnologias e procedimentos é um dos estímulos levados a cabo para esta pesquisa e investigação.

Vivemos num momento especial da arte, não por causa das revoluções de estilo, ou por causa de um novo conceito de verdade artística, mas porque estamos na era do entendimento do domínio das novas ferramentas tecnológicas da arte e suas funcionalidades nos projetos artísticos mais ou menos tradicionais. Warhol sabia, já nos anos cinquenta, que os media tinham mudado as coisas e que essa mudança era irreversível. A adaptabilidade da tecnologia

à arte reside naquilo em que acreditamos ser possível, e que nos leve a criar/construir algo novo.

Recordo as palavras de Sebastião Salgado sobre o momento em que trabalhava sobre a sua última exposição *Genesis* em que afirma que a sua aproximação à natureza foi tão profunda, que ele mesmo se tornou natureza. Como nessas palavras, também seria possível dizer que Victor Costa ao introduzir e absorver estes novos meios e ferramentas no seu processo, tornou ao processo indispensável o uso dos mesmos. Os meios tornaram-se processo.

Victor Costa foi professor até 2005 da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Foi Fundador e Diretor do Centro de Arte de S. João da Madeira de 1986 a 2014, foi também responsável pelo Núcleo de Arte Oliva Creative Factory assumindo as funções de Diretor durante o seu primeiro ano de atividade. É Fundador e Membro do Conselho de Administração do Lugar do Desenho – Fundação Júlio Resende. Expôs individualmente nos anos 80 e 90 na Galeria Módulo em Lisboa e no Porto e mais recentemente na Fundação Júlio Resende, Fundação D. Luís em Cascais, Jornal de Noticias no Porto e Diário de Noticias, em Lisboa e Galeria S. Mamede, Porto e Lisboa. Participou em exposições coletivas, em Nova Iorque, Feiras Internacionais de Arte em Madrid, em Espanha e Basel, na Suíça. Expôs no Luxemburgo, Goa, Rio de Janeiro, Brasília, Recife, Belém do Pará, Niterói, Museu de Belas-Artes de Santiago do Chile, Moçambique, Angola, Cabo Verde, Macau e Egipto. Está representado em várias instituições portuguesas e estrangeiras e tem obra pública de cerâmica, vitrais e tapeçaria.

Referências

Barros, Manoel (2010) *Uma Didática da Invenção*, in M. Barros, *Poesia Completa*. São Paulo: Texto Editores.

Deleuze, Gilles (2000) *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio d'Água.

Objeto-roupa: atos de presença

Clothing-object: presence acts

TERESINHA BARACHINI*

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

*Brasil, artista visual, professora. Bacharelado em Escultura, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Brasil. Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Doutora em Poéticas Visuais pelo Instituto de Artes, UFRGS.

AFILIÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais e Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (IA-UFRGS). E-mail: tete.barachini@gmail.com

Resumo: Entendo que as obras de vestir de Hélio Oiticica e de Lygia Clark abordam a inserção consciente do corpo no espaço real através dos atos de experimentações individuais ou coletivos, tendo o objeto-roupa como o elemento propositivo junto ao sujeito e, deste em relação ao meio ativo, espaço de vivência coletiva e efêmera.

Palavras chave: Hélio Oiticica / Lygia Clark / roupa-corpo / sujeito / ambiente.

Abstract: *I understand that the wearing works from Hélio Oiticica and Lygia Clark approach the conscious insertion of the body into the real space, through individual or collective acts of experimentations, having the clothing-object as the proposer element along the subject and, from this in relation to the active environment, collective and transient living space.*

Keywords: *Hélio Oiticica / Lygia Clark / body-clothing / subject / environment.*

Introdução

Quando penso sobre as obras sensoriais de Hélio Oiticica e Lygia Clark – trabalhos estes tensionadores e dissolvidos no cotidiano e, porque não dizer, reapropriadores e dissolutórios dos valores estéticos fixos – percebo que suas experimentações são, na maioria das vezes, abordadas em relação à inserção do corpo em um espaço real, evidenciando que o problema não se encontra necessariamente no objeto, mas no sujeito, e com este, uma comunicação desritualizada, abrindo de forma efetiva a participação da obra para com o outro

através de deslocamentos constantes de suas próprias significações. Mas todo este aparente desejo de tornar o objeto desfeito, insignificante, é contraditório, na medida em que nem Oiticica tampouco Clark dispensaram o objetual em suas proposições, mas o contrário. Os objetos, mesmo quando dissolvidos ou desconstruídos, são os propositores de suas ações.

Para este texto trago os objetos-roupas de ambos para pensar as diferenças e as aproximações que apresentam em relação a vestir o individual e o coletivo. Para Sperling (2008:133), nem Oiticica e nem Lygia Clark realizam uma arte corporal, mas sim a “descoberta do corpo mesmo” e, ainda, enquanto Oiticica tem o enfoque da percepção do corpo pela sua “extroversão”, Clark, ao contrário, tem a percepção do corpo pela sua “introversão”.

Ato de introversão e extroversão

Nos trabalhos de Lygia Clark, o corpo é absorvente de todo o objeto e, por vezes, leva ao fim deste, estabelecendo-se assim, como uma aparente negação objetual. Interessa-lhe a experiência que o objeto nos propõe. Enfaticamente, chama a nossa atenção sobre o objeto, dando-nos a falsa sensação da desnecessária necessidade do objeto material, pois é na experiência que o objeto se formula enquanto tal. Para Guy Brett (2005:99), a postura que Clark passa a ter com o objeto depois de suas Obras Moles, pode ser dividida em: primeiro lugar, como objetos desprovidos de valores financeiros devido ao material das obras; em segundo lugar, os seus objetos só ganham sentido e estrutura quando o espectador torna-se participante; e, em terceiro lugar, o objeto propicia a interação entre corpo e mente como uma única coisa, fundando assim, a obra como proposição.

O objeto em si, para Clark, passa a ser o propositor das subjetividades que advém da consciência do gesto através da tátil. As *Luvas Sensoriais* (1968), por exemplo, consistem em um primeiro momento vestir as luvas de diferentes materiais e tamanhos para pegar bolas com texturas e dimensões variadas e, logo depois, retirar as luvas e segurar as bolas normalmente. Para Lygia Clark (1980:29), “este renascimento do tato é sentido como uma alegria, como se a pessoa estivesse vivendo novamente a descoberta do próprio tato”, do seu corpo e do espaço que este funda a partir desta interação, pois as *Luvas Sensoriais* dão

a medida do ato e também o milagre do gesto na sua espontaneidade que parece esquecida. Em tudo que faço há realmente necessidade do corpo humano, para que ele se expresse ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira. (...) Para mim, tanto as pedras que encontro ou sacos plásticos são uma só coisa: servem para expressar uma proposição. Se eu construo ainda algo é pela mesma razão. Não vejo por que negar o objeto somente porque o construímos. O importante é o que ele expressa. (Clark, 1986:15-6)

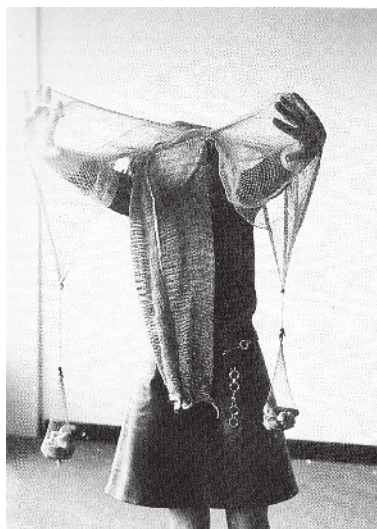


Figura 1 · Lygia Clark, *Máscara Abismo* (1968) Fonte: Clark; Oitica, 1986.

Figura 2 · Lygia Clark, *Roupa-corpo-roupa: casal* 1969.

Foto: Byron Smith Fonte: www.nytimes.com/2014/05/16/arts/design/lygia-clarks-many-twists-and-turns-at-moma.html?_r=0

Entre os objetos de vestir que aguçam a percepção corporal no sujeito em experiências individuais intimistas, reclusos em seu próprio corpo por meio da introspecção partilhada com os objetos propositores, encontram-se as *Máscaras Sensoriais* (1967-68) e o *Capacete Sensorial* (1967). Este último propõe que o participante vista o capuz e experimente os óculos, os cheiros e, assim, vivencie a percepção da realidade de forma distorcida, onde o mundo ao redor se apresenta alterado, pois o limite específico dado ao corpo tende a isolá-lo, potencializando a “sensação de sentir-se dentro de si mesmo (Bortolon, 2015: 68).”

Em uma carta escrita por Lygia Clark (1986:20-1) à Hélio Oiticica ela afirma estar fazendo uma série de máscaras sensoriais que lembram os *Parangolés*, mais especificamente a *Máscara Abismo* (1968) (Figura 1), que além de ser imensa, “quando se olha no interior debruça-se num verdadeiro abismo! (...) Parecem papos de aves, barrigas de animais e, às vezes, além de máscaras, parecem mais *roupas*.” Objetos que são moldados pelo sopro de quem toma consciência dos “vazios plenos” como espaço de formulações simbólicas.

Com Ovo-Mortalha (1968) o corpo ganha a ênfase de objeto e passa a ser ele mesmo o outro e o suporte da experiência. Este trabalho surgiu de uma ‘brincadeira’ proposta por Lygia Clark a Hélio Oiticica, a qual consistia em fazer uso de um plástico costurado a outros sacos que estavam em seu ateliê. Com os pés e as mãos dentro dos sacos plásticos é possível envolver o corpo do outro participante em uma ação lúdica na qual se partilham as decisões e os limites das ações corporais do outro.

Ele [o corpo] incorpora a ideia de ação através de sua expressão gesticular. Ele cessa de ser objeto de si mesmo para tornar-se o objeto do outro, realizando o processo de introversão e extroversão. Ele inverte os conceitos casa e corpo. Agora o corpo é a casa. (...) Ele se incorpora à criatividade do outro na invenção coletiva da proposição.
(Clark, 1980:37)

Nesta mesma linha de pensamento “polinuclear” está a série *Roupa-corpo-roupa* (1966-68) (Figura 2), na qual surgem diálogos que carregam a ideia da sexualidade e de gênero como consciência do próprio corpo e da existência do outro. No trabalho *Cesariana* (1967), por exemplo, um macacão feito de tecido emborrachado, com capuz que cobre a cabeça, tem internamente um objeto semelhante à barriga de uma mulher grávida, com zíperes que permitem abrir e tirar espuma picada de dentro, experimentando o ato do ‘parto’ por aquele que a veste. Já, no trabalho *O eu e o tu* (1968) (Figura 3), dois macacões ligados por um cano carregam no seu interior diversos materiais postos em seus forros, que sugerem corpos masculino e feminino apenas internamente e, externamente,



Figura 3 · Lygia Clark, O eu e o Tu (1968).

Fonte: Catálogo Hélio Oiticica Lygia Clark: 22º Bienal Internacional de São Paulo.

Figura 4 · Lygia Clark, Corpo Coletivo (1986).

Foto: Sérgio Zalis. Fonte: Catálogo Hélio Oiticica Lygia Clark: 22º Bienal Internacional de São Paulo.

permanecem objetos-roupas assexuadas. A experiência da descoberta ocorre no ato de vestir e tocar a si e ao outro através das aberturas de zíperes existentes.

O toque propiciado pelas roupas-corpo de Lygia Clark fomenta a consciência do gesto e possibilita o reposicionamento em relação ao próprio corpo e ao outro, enquanto sujeito participativo. Segundo Sperling (2008: 130), “ao incorporar o espaço vivencial do participante, a obra deixa de estar no espaço para ser no espaço”, pois, já era perceptível desde 1968 que Lygia Clark distanciava-se cada vez mais do objeto em si para ir em direção aos corpos individuais dos participantes que tornavam as suas vivências sensoriais um corpo coletivo na formação de uma arquitetura efêmera. Assim, as suas obras realizadas entre 1970 e 1976, na França, passam a ser denominadas *Corpo Coletivo* (Figura 4).

Em Oitica, pode-se dizer que com seus *Parangolés* (Figura 5 e Figura 6) o corpo não é apenas dança, mas extensão da própria atitude corporal em relação ao ambiente, apresentando-se como singularidade do sujeito e vinculando-se intimamente a este como meio para conexões expressivas através do sensorio. Segundo Favareto (1992), não podemos categorizá-los como arte corporal porque o corpo, para Oitica, não era suporte, ficando evidenciado que seus objetos são veículos irredutíveis para a experimentação em aberto ao outro e, concomitantemente, ao ambiente.

Oitica compartilha a ideia do objeto como uma nova categoria aberta, e principalmente como um elemento propositivo, que quando entendido como tal, deve-se considerar a possibilidade do objeto ser o que leva a um “novo comportamento perceptivo” e participativo por parte do espectador. Tendo o objeto, portanto, a proposição como sua essência, este passa a ser participante importante do ambiente. Para Oitica, o interesse por este que é o objeto “se volta para a ação no ambiente”, no qual os objetos existem como sinais que são absorvidos e transformados pelas experiências dessas ações.

Os *Parangolés* são apresentados por Oitica (1986:70-6) como o próprio *Programa Ambiental* na medida em que este é “eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo ato do espectador e o estático, que é também transformável a seu modo, dependendo do ambiente em que esteja participando como estrutura”. Os *Parangolés* não se colocam como obra-espaço-tempo, mas como “obra-objeto no mundo ambiental” em que participam ‘usuário’ e ‘observador’.

Parangolé é a descoberta do corpo. Parangolé para mim é um programa. Parangolés são as capas que eram feitas para vestir, elas são extensões do corpo, elas mudam, elas estabelecem uma relação do corpo com ele mesmo e da estrutura da capa com o corpo e com ela mesma. (Oitica, 1979 In Oitica Filho 2009: 233)



Figura 5 · Hélio Oiticica, Nildo da Mangueira veste Parangolé 19 capa 15 Foto: Sérgio Zalis (1986) Fonte: *Lygia Clark e Hélio Oiticica. Catálogo da Sala Especial do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: Funarte

Figura 6 · Hélio Oiticica, Nildo da Mangueira veste Parangolé 1 capa 1(1964) Fonte: Favareto, 1992

Há um deslocamento de posição do objeto na mesma proporção em que há o deslocamento da simples observação para o da experimentação múltipla e indeterminada no seu devir. O objeto que produz estes efeitos no sujeito – obviamente a partir da iniciativa deste – já não pode ser considerado como elemento exterior a este último, mas como um sujeito que lhe fala e induz à mudança da significação do seu gestual. O corpo é constituído de um gestual que se realiza no ato em si e, por vezes, torna-se indissolúvel em relação ao objeto. Para Oiticica, por exemplo, o aparecimento do sujeito que realiza a fruição do trabalho de arte, transformando-o e utilizando-o como veículo e extensão reflexiva de sua expressão, torna-o potencialmente um ator-autor em lugar do tradicional espectador. O seu objeto-roupa, *Parangolé*, não utiliza o corpo como suporte da obra, “pelo contrário, é a total incorporação. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo... eu chamo de in-corporação (Oiticica, 1979 In Oiticica Filho 2009: 229).”

Conclusão

Com o objeto-roupa, Oiticica cria um “programa ambiental” e Lygia Clark nos oferece suas “proposições sensoriais”. Em um, o foco está no vestir e movimentar-se com o objeto-roupa, ativando desta maneira a consciência do corpo, do ambiente e de suas inter-relações. Cradall (2008:148) dirá que se cria neste vestir um “espaço intersticial ou fase intermediária entre sujeito e objeto, observar e vestir, ação e inação, corpo e ambiente, movimento e estrutura”, ou seja, uma “estrutura-ação no espaço”. E, nas proposições sensoriais, o foco passa a ser o sujeito da ação, pois é a partir dele e nele como uma unidade celular que o coletivo se constitui durante a experiência, porque somos todos propositores.

Como vestir um objeto-roupa de Oiticica e de Lygia Clark e não sermos levados a repensar o nosso estar no mundo? Parece-me impossível permanecer indiferente ao ato de vestir, por exemplo, uma *Roupa-corpo-roupa* ou um *Parangolé*. Impossível não perceber o ato presentificado do gesto consciente no e do corpo ao tocar, ao caminhar, ao dançar, etc. Vivenciar é uma urgência do instante.

Referências

- Bortolon, Flavia J. A. (2015) *A nostalgia do corpo: a construção do corpo na obra de Lygia Clark*. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, UFPR
- Brett, Guy (2005) *Brasil Experimental: arte / vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria. ISBN 85-86011-94-0
- Clark, Lygia (1980) *Lygia Clark: Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: FUNARTE
- Clark, Lygia; OITICICA, Hélio (1986) *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Catálogo da Sala Especial do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas. Rio de Janeiro: Funarte
- Crandall, Jordan (2008) "Anotações sobre o Parangolé" In Braga, Paula (2008) *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008 ISBN 9788527308052
- Favaretto, Celso Fernando (1992) *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo ISBN 8531400651
- Figueiredo, Luciano (curador) Catálogo Hélio Oiticica Lygia Clark: 22ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo
- Figueiredo, Luciano (org.) (1998) *Cartas 1964–74 Lygia Clark Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ ISBN 9788571081918
- Oiticica Filho, Cesar; Vieira, Ingrid (org). (2009). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue (Encontros) ISBN 9788579200069
- Oiticica, Hélio (1968) "Objeto-Instâncias do problema do Objeto". Revista GAM-nº15- Rio de Janeiro In Catálogo (1978) *Objeto na arte*: Brasil, anos 60. São Paulo: FAP
- Oiticica, Hélio; Cardoso, Ivan (1979) "HO. Depoimento especial para o filme HO" In Oiticica Filho, Cesar; Vieira, Ingrid. (2009) *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue. ISBN 9788579200069
- Smith, Roberta. (15-mai-2014) *See Me. Feel Me. Maybe Drool on Me. Lygia Clark's Many Twists and Turns*, at MoMA. NY:Jornal New York Times [acesso em 10-dez-2016] Disponível em URL: www.nytimes.com/2014/05/16/arts/design/lygia-clarks-many-twists-and-turns-at-moma.html?_r=0
- Sperling, David (2008) "Corpo+Arte = Arquitetura. Proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark" In Braga, Paula (2008) *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008 ISBN 9788527308052

Aurélia de Souza: Pelo Brilho da Penumbra

Aurélia de Souza: Through the Brightness of Shadows

RAQUEL PELAYO*

Artigo completo submetido a 25 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Portugal, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas – Pintura na Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes (FBAUP), Mestrado em História da Arte na Universidade do Porto, Faculdade de Letras (FLUP), Doutoramento em Ciências da Educação na Universidade do Porto, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação (FPCEUP).

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Arquitectura, I2ADS. V Via Panorâmica Edgar Cardoso, 4150-755 Porto, Portugal. E-mail : mpelayo@arq.up.pt

Resumo: Este artigo explora uma nova tese sobre a vida e obra da mulher artista portuguesa do século dezanove, Aurélia de Souza, com base na análise da obra “Santo António” que aponta para a artista ter sofrido de tuberculose e da sua pintura encontrar sentido profundo no quadro do romantismo fin de siècle. Fundamenta-se esta hipótese no conteúdo de outras suas obras importantes e também em factos da sua biografia.

Palavras chave: Aurélia de Souza / tuberculose romântica / romantismo.

Abstract: *This article explores a new thesis about the life and work of the nineteenth century portuguese woman artist, Aurélia de Souza, based on her work “Santo António” that points her as having suffered from tuberculosis and her paintings getting profound sense in the frame of fin-de siècle romanticism. The hypothesis is grounded in the content of other of her important works and facts from her biography.*

Keywords: *Aurélia de Souza / romanticist tuberculosis / romanticism.*

Introdução

Aurélia de Souza é uma artista portuguesa nascida em 1866 no Chile que viveu no Porto desde os 3 anos, filha de emigrantes bem-sucedidos ao ponto de adquirirem uma esplêndida e ensolarada quinta de recreio debruçada sobre o

Douro e de integrarem a burguesia do Porto (Figura 1). Dificuldades financeiras levam-na a ser pioneira no movimento de emancipação feminina seu contemporâneo ao prosseguir estudos e exercer a profissão de pintora que elevou ao mais alto nível sem ter sido reconhecida em vida senão como pintora de flores. Viveu num período difícil que assistiu à falência de toda a estrutura social e económica anterior abusivamente autoritária e misógina e veio a falecer aos 55 anos, em 1922 no Porto, deixando uma obra variada e vasta que ainda está por plenamente interpretar, reconhecer e divulgar.

A época de vida de Aurélia corresponde a um período de charneira de uma economia agrícola para a industrial que se revestiu do mal-estar que precedeu a Grande Guerra. Se, por um lado, se vive o frenesim dos progressos técnico-científicos aplicados ao mundo laboral, por outro lado, a migração em massa de populações rurais para trabalhar nas indústrias citadinas fez-se em condições sub-humanas e votou largos estratos das populações à miséria, insalubridade e promiscuidade resultando em surtos mortíferos de doenças infecto-contagiosas que mataram milhões de pessoas em todo o mundo, ultrapassando barreiras sociais. A diminuição da população masculina advinda dos conflitos napoleónicos e a abundância de trabalho são dois importantes fatores que criaram condições para o arranque da emancipação das mulheres apesar da arregaçada resistência. É à luz deste cenário que a partir da enigmática obra *Santo António* partimos neste artigo para uma nova leitura da obra pictórica da artista e da sua vida que defendemos estarem impregnadas com uma sensibilidade “mal-du-siècle” cientes de que o romantismo em Portugal é necessariamente mais tardio do que noutros países europeus pioneiros na industrialização.

1. Entre a excitação da carreira e o confronto com o “mal du siècle”

Em 1875 a morte de António de Souza, pai de Aurélia, deixa a mãe Olinda de Souza a braços com seis filhas de idades entre os 16 e os 5 anos na casa de família na Quinta da China. Um novo mas breve casamento decorridos 4 anos não resolve o problema financeiro pelo que nos anos subsequentes a família, que vai educando as filhas segundo os preceitos da época de preparação para bom casamento, vê seu esforço premiado ao unir por laços matrimoniais duas das filhas com abastados burgueses do Porto. Nesta altura Aurélia destaca-se no desenho e pintura nas aulas particulares. Aos 23 anos as aulas terminam, mas Aurélia continua a pintar e a família provavelmente esperançosa de que também se casasse só a deixará inscrever-se na Academia de Belas Artes do Porto aos 27 anos, em 1893. Aurélia vai acompanhada de sua irmã mais nova Sofia, pois seria impróprio uma senhora andar sozinha, integrando um pequeno núcleo



Figura 1 · Fotografias de Aurélia de Souza, Coleção Casa Museu Marta Ortigão Sampaio, Porto. Fonte: www.porto24.pt/memoria/aurelia-de-sousa/ e www.charcofrio.blogspot.pt/2010/01/aurelia-de-souza.html

de primeiras mulheres estudantes naquela academia. Cursa e distingue-se em Desenho Histórico e depois Pintura Histórica (Silva, 1992).

A qualidade e empenho de Aurélia que começava a expor no Porto certamente empolgaram a família já que, ainda sem terminar o curso, Aurélia lançou-se no projeto de ir estudar para Paris com o apoio financeiro de uma das irmãs bem casada. Frequenta em 1899 e 1900 a Academia Julien que abriu pioneiramente as portas às mulheres já que muitas estavam dispostas a pagar bem para terem a formação dos homens (Vicente, 2016). A sua ambição é, portanto, a de seguir carreira internacional, no entanto, decorridos dois anos Portugal vê em 1901 um apressado, prematuro e resignado regresso da sua pioneira mulher artista à pequenez do país, justamente quando começava a impressionar os seus pares e a ganhar concursos de pintura. Padecia Aurélia de um “cansaço fora do vulgar” que consta no seu certificado académico e de enorme nervosismo (Oliveira, 2006). A pintura desse período *A Dor* baseada no Mausoléu de Cadoucal em Auray onde esteve mostra bem o estado de espírito deprimido de Aurélia assombrada pela morte. A falta de saúde vinha-se arrastando em França e pode ter sido essa a razão da sua irmã Sofia a ela se ter juntado na Academia Julien no derradeiro ano apoiada por outra das irmãs casadas.

Embora não se tenha ainda equacionado as razões da mudança abrupta de planos há que fazê-lo considerando os sintomas e circunstâncias que indicam que Aurélia terá sido apanhada pela tuberculose. Sabe-se que nesse período a “tísica” atingia alarmantes níveis epidémicos em todo o mundo. Há ainda notícia de vários alunos da Academia Julien, onde estes se acotovavam em salas mal arejadas e frias, terem morrido de tuberculosas agudas estando o bacilo ativo um pouco por todo o lado nas grandes cidades. Acresce ainda que as condições de alojamento em pensões e quartos de estudante eram precárias e pouco se sabia sobre a doença, ou forma de contágio pensando-se ser hereditária (Almeida, 2006). Aurélia de Souza terá padecido de tuberculose tórpida, que não evolui por ser travada pelo sistema imunitário mas que se manifesta sempre que este está abalado e poderá até ter sido contraída antes da ida para Paris e aí ter-se agravado.

Em 1897, quando Aurélia frequentava a Academia do Porto, morriam de tuberculose cinco pessoas por dia no Porto contando, só nesse ano, mil e setecentos óbitos já que um terço da população – cerca de 55.000 pessoas – viviam em “ilhas” em condições sub-humanas (Almeida, 2006). Contemporâneo de Aurélia e de família das suas relações, o poeta António Nobre (1867-1900) foi dizimado em cinco anos deixando muitas referências à doença no seu romantismo poético (Almeida, 2000). No entanto é possível viver até os 82 com



Figura 2 · Aurélia de Souza, *Santo António*, c.1902. Óleo sobre tela. Coleção Casa Museu Marta Ortigão Sampaio, Porto. Fonte: www.balcaovirtual.cm.porto.pt/PT/cultura/museus/casamuseumartaortigaosampaio/AureliadeSouza/Paginas/Aur%C3%A9liadeSouza.aspx – António Carneiro, *Ecce-Homo*, 1901, Óleo sobre tela. Coleção Museu da Quinta de Santiago, Matosinhos. Fonte: www.uploads1.wikiart.org/images/antonio-carneiro/ecce-homo-1901.jpg – Columbano Bordalo Pinheiro, *Santo António*, 1898. Óleo sobre tela. Coleção Museu do Chiado, Lisboa. Fonte: www.doportoenaoso.blogspot.pt/2012/07/barroquismos-vii-7.html

tuberculose tórpidas como o poeta brasileiro Manuel Bandeira (1886-1968) (Almeida, 2006).

Uma análise das várias viagens realizadas por Aurélia ao longo da sua vida mostram que ela fez de forma consistente várias viagens de tratamento que na altura consistia em “ir a ares” marítimos e de montanha para repousar e fazer boa alimentação (Almeida, 2000) que apontam para o “périplo da tuberculose”. A primeira destas viagens ocorre em 1905 decorridos apenas 4 anos da volta ao Porto sabendo-se que contemplou Marsella, Veneza, Capri, e ainda Territet e Genebra na Suíça e por fim Liège (Oliveira, 2006). Este roteiro portuário aponta para viagem de navio procedido de estadia nas montanhas suíças, ou seja um roteiro típico da terapêutica da tuberculose à época. Após duas outras viagens, estas sim turísticas, a Paris (1907) e Madrid (1911) que indiciam um período de melhor saúde, encontramos logo em 1913 nova viagem a Montreux e a Territet e passados 6 anos viagem ao Funchal, grande destino português de tratamento da tuberculose. Passados 3 anos Aurélia falece no Porto aos 55 anos.

Nesses tempos a tuberculose trazia consigo um estigma social enorme pois, para além de frequentemente fulminante e sem tratamento eficaz, estava ligada à pobreza e às classes desfavorecidas por isso, enquanto os pobres eram diagnosticados como tísicos, os ricos sofriam apenas de um “sopro no pulmão” (Almeida, 2006). Um estigma que levava a que os próprios doentes não acreditassem possuir verdadeiramente a doença quando esta não se agravava ou a escondessem o mais possível, o que explica que até hoje a família de Aurélia nunca a tenha assumido. Para além dos pobres a tuberculose afetou de forma considerável os artistas, um grupo social que mesmo quando de poses se submetia a ambientes boémios insalubres ou, caso de Aurélia, se sujeitava a viver em más condições na persecução da carreira tornando-se vítimas fáceis do bacilo.

Durante todo o século dezanove, a tísica foi vivida romanticamente, como expressão física da paixão e dos sentimentos fervorosos da alma. Os meios intelectuais ligavam estreitamente a doença e a arte vendo-a como um estado de alma próprio de artistas que trazia a suas vítimas uma sensibilidade e suscetibilidades especiais que os consumia, quando na verdade os doentes enfrentavam uma sentença de morte. De facto, são muitos os artistas do século dezanove que padeceram deste mal tanto na literatura como nas artes plásticas e na música.

2. Os mistérios da obra *Santo António* revelados

Mais do que as circunstâncias da vida de Aurélia as suas obras falam por si. Na pintura em tamanho natural *Santo António* assinada e não datada, pensa-se

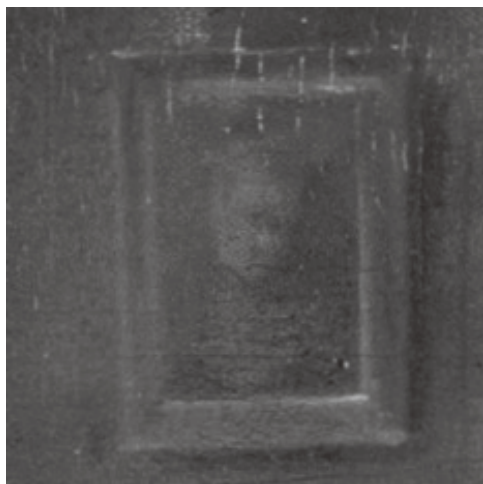


Figura 3 · Aurélia de Souza, *No Atelier*, 1916. Óleo sobre tela. Coleção Museu do Chiado, Lisboa. Fonte: www.museuartecontemporanea.pt/pt/pecas/ver/450/artist

Figura 4 · Aurélia de Souza, pormenores de *No Atelier*, 1916. Óleo sobre tela. Coleção Museu do Chiado, Lisboa. Fonte: www.museuartecontemporanea.pt/pt/pecas/ver/450/artist

que realizada no Porto cerca de 1902, observa-se a figura do santo que nos fita frontalmente, seu corpo inteiro inserido num espaço vago sugerida no fundo uma prateleira com livros de um lado e uma cruz do outro (Figura 2). É nesta obra invulgar que se encontra a chave através da qual podemos entender mais profundamente o quão extraordinária artista foi Aurélia de Souza e também a prova mais eloquente da sua tuberculose.

As dimensões generosas desta obra assim como duas fotografias preparatórias recentemente divulgadas mostram que ela nasce de um projeto muito ponderado. As fotografias confirmam que Aurélia usou-se a si própria como modelo dando ao santo as suas feições. Tal não é algo invulgar nem é aí que residem as qualidades impressivas desta obra. António Carneiro (1872-1930) autorretratou-se como Cristo em *Ecce-Homo* em 1901. Também Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929) no seu *Santo António* de 1898 usou como modelo facial a sua esposa (Elias, 2010), pelo que a liberdade de Aurélia apenas dá continuidade à dos seus pares sendo notável a autoridade com que esta mulher artista operava.

É certo que Aurélia viu com entusiasmo a Exposição Universal de 1900 em Paris quando lá estudava referindo-o em correspondência (Oliveira, 2006). Viu com certeza na representação portuguesa o *Santo António* de Columbano que segue a iconografia tradicional baseando-se em Murillo (1617-1682) já o mesmo se não pode dizer da versão aureliana que subverte toda a iconografia. É aqui que está a originalidade e genialidade desta impressionante obra de arte. Livros estão por ler na estante. O santo olha fria, deliberada e frontalmente o observador da pintura. Não há visões do menino Jesus: apenas uma pesada negra cruz de dupla trave dramatiza a cena ao fundo. Trata-se de uma Cruz de Lorena, símbolo centenar de libertação e luta contra qualquer jugo adotada precisamente em 1902 como símbolo internacional da cruzada contra a tuberculose.

Esta é a verdadeira temática da obra. Quanto à invulgar pose do santo, refira-se que as fotografias preparatórias mostram duas versões diferentes dos braços mantendo sempre uma das mãos sobre o peito. Na versão preterida é a direita sendo que a mão esquerda se dirige para a cruz no quadro. Na fotografia escolhida é a mão direita que se ergue em frente, em direção ao observador parecendo simultaneamente que as mãos se querem juntar em oração sem que tal chegue a acontecer.

Portanto a mística reconfortante do Santo António é substituída por um inquietante vazio de incertezas, tremenda verdade do sofrimento e morte. Num dos últimos trabalhos escolares de Aurélia na Academia do Porto sobre Maria Madalena a artista já nessa altura compôs com profundidade a cena ao



Figura 5 · Fotografia de Aurélia de Souza. Fonte: www.gutenberg.polytechnic.edu.na/3/0/9/2/30926/30926-h/30926-h.htm. Aurélia de Souza, *Autorretrato* (do laço), s/d. Óleo sobre tela. Coleção José Caiado de Souza. Fonte: www.etcetajournal.pt/j/2016/06/aurelia-de-sousa-1866-1922/

colocar a figura centrada ocupando quase toda a tela e de costas para o observador, concedendo-lhe um carácter genérico. Cristo crucificado é reduzido à figuração dos pés impiedosamente cortados do resto do seu corpo pelos limites da tela, colocando o foco da obra apenas no sofrimento da mulher já que nesta estão todas as oprimidas mulheres do século dezanove.

3. No Atelier a artista encena a sua morte

Uma das derradeiras obras de Aurélia é *No Atelier* (Figura 3). Este pequeno e absolutamente precioso quadro a óleo é um autêntico testamento artístico da pintora onde ela, ciente do fim que se aproxima, nos recorda romanticamente a dedicação de toda a sua vida à arte possivelmente em vão pois o mais provável é esta cair nas brumas do esquecimento. Aurélia representa-se, tal como em *Maria Madalena*, completamente de costas, sentada em cadeira, o corpo abandonado sobre a secretária, encenando a sua morte como se esta a surpreendesse enquanto exausta trabalhava noite adentro no atelier.

A sala noturna de cortinas cerradas e ambiente pútrido apresenta sobre um cavalete um quadro de paisagem que se oferece plenamente à observação sendo estranhamente o único objeto que emana luz na penumbra da sala. Refere-se Aurélia a toda a sua obra já que nas paredes vêem-se vários outros quadros distinguindo-se duas obras da artista (Figura 4).

Em frente o autorretrato em fundo verde de 1889 obra de juventude e, à esquerda, o *Autorretrato do Laço*. São estas as obras afetivas da artista, talvez os grandes marcos pessoais da sua carreira. O primeiro testemunha talvez a decisão de ser artista e o segundo é uma alusão crítica à situação das mulheres à época onde se observa a pintora, que quase sempre vestia preto, asfixiada por um gigantesco laço negro, símbolo dos inúmeros espartilhos que vedavam uma vida plena às mulheres e as reduzia a insignificante adereço dos homens durante a época vitoriana (Figura 5).

Aurélia de Souza atinge *No Atelier* o mais alto grau do seu romantismo emancipatório desejando e aceitando a morte. A angústia e a emancipação estão um pouco por toda a sua obra desde o doloroso *Retrato de Luísa de Sousa* até ao esplendoroso *Na Varanda* no qual as belas flores envasadas surgem escangalhadas e seguradas por fios numa metáfora da condição feminina.

Referências

- Almeida, António (2000) *A Trilogia da Tuberculose na Vida e Obra de António Nobre*. Porto: Tipografia Nunes.
- Almeida, António (2006) *O Porto e a Tuberculose – História de 100 Anos de Luta*. Porto: Fronteira do Caos. ISBN 978-989-8070-03-6
- Elias, Margarida (2010) *Columbano Bordalo Pinheiro*. Porto: Quidnovi. ISBN: 9789895546893
- Oliveira, Maria João (2006) *Aurélia de Sousa em Contexto – A Cultura Artística no Fim de Século*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda. ISBN: 978-972-2713-93-1
- Silva, Raquel (1992) *Aurélia de Souza*. Lisboa: Inapa ISBN: 9789729019524
- Vicente, Filipa (2016) *Aurélia de Sousa: Mulher Artista – 1866-1922*. Porto: Tinta da China. ISBN: 9789896713393

Da paisagem, do tempo e do logro na pintura de Domingos Loureiro

*On landscape, time and deception in the work
of Domingos Loureiro*

SUSANA MARIA CLEMENTE DOS SANTOS PITEIRA*

Artigo completo submetido a 25 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Portugal, artes plásticas – escultura. Bacharelato em Arquitectura de Interiores e Design de Móveis, Escola Museu da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Lisboa. Licenciada em Belas Artes- Escultura, Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes (FBAUP). Pós-Graduação em Espaço Público, Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts (FBAUB).

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

Resumo: A obra de Domingos Loureiro, reclama a actualidade da estética e da natureza a partir de uma ideia de paisagem como feito cultural na sua construção material e imaterial, nas práticas artística actuais. Sempre permeada pelos valores ontológicos de uma certa tradição da pintura, esta obra em modo de palimpsesto, conduz-nos ao trabalho de intervenção pública, de espaço e interdisciplinar. **Palavras chave:** paisagem / pintura / escultura / práticas artísticas.

Abstract: *The work of Domingos Loureiro claims the currentness of aesthetics and nature. It approaches the idea of landscape in contemporary artistic practice as a concept materially and immaterially constructed by culture (Maderuelo, 2006). Continuously permeated by ontological ideals of the painting tradition, this work, in form of palimpsest, leads us to public intervention of spacial and interdisciplinary character.* **Keywords:** *Landscape / painting / sculpture / artistic practice.*

Introdução

A paisagem, artifício supremo das artes e da civilização ocidentais, tem assumido distintas formas de se expressar, dependendo do tempo e do lugar em que é considerada. Construção conceptual que adquiriu corpo notável através da

acção pictórica, a paisagem, joga-se no conflito entre cultura e natureza, traduzido na oposição secular entre beleza natural e beleza artística.

A experiência estética moderna longamente debruçada sobre a beleza artística, narcisicamente impôs uma estética do artifício, impedindo durante longo tempo uma reflexão abrangente sobre a paisagem. No âmbito das artes, a pintura salientou-se criando um género que se expressou em magníficas obras. Em meados do Séc. XX a paisagem protagonizou importantes alterações paradigmáticas ocorridas no seio das artes, nomeadamente nas questões teóricas que lançaram a emergência do conceito *public* no interior da linguagem da escultura, impondo a reconsideração do conceito de *monumento*, tradicionalmente associado à prática da escultura nos espaços públicos, propondo-lhe novas vias.

Neste contexto, a paisagem expandiu-se a par da escultura, constituindo-se a partir desse momento como suporte e meio artístico, superando assim o seu anterior papel de referente. As novas dimensões a que acedeu a paisagem cruzaram-na com outras disciplinas, originando distintas problemáticas ou ressuscitando aquelas que se encontravam inibidas na sua fundação moderna, não cessando desde então de produzir conhecimento com impacto directo em muitos âmbitos disciplinares e em especial nas práticas artísticas contemporâneas (Figura 1).

A obra Loureiro é-nos aqui central porque substantiva nas questões que enunciamos, reafirmando a actualidade da estética e da natureza a partir de uma ideia de paisagem como feito cultural na sua construção material e imaterial nas práticas artística actuais (Maderuelo, 2006). Sempre permeada pelos valores ontológicos de uma certa tradição da pintura, esta obra em modo de palimpsesto, conduz-nos ao trabalho de intervenção pública, de espaço e interdisciplinar.

Domingos Loureiro nasceu em 1977. Natural de Valongo, vive e trabalha no Porto, é licenciado e doutorado em pintura pela FBAUP e Assistente Convidado na mesma Escola. A sua obra plástica é relevante e diversificada expressando-se em diversos meios e processos, da pintura à arte pública, estando representada em diversas colecções publicas e privadas, e tendo já sido premiada internacionalmente.

1. Da obra

De um lado os efeitos de luz, do outro a paisagem implícita à prática artística de Domingos Loureiro, nas suas próprias palavras, uma ferramenta profundamente abstracta, e entre estes dois aspectos, a pintura agindo. Diríamos assim, que nos encontramos no pleno domínio do pictórico, uma vez reunidos

estes dois elementos ontológicos da pintura ocidental. A abordagem à floresta, no caso de pinturas como *Am' I right?* (Figura 2) ou *Considero-te parte de mim* (Figura 3), e de toda a série a que pertencem, tem a memória longínqua de desenhos que o autor fazia quando viajava de autocarro, registando em poucos segundos, árvores que ia avistando no caminho. Estas árvores tinham *carácter e humor*, o que podia conferir uma dimensão antropomórfica à imagem da paisagem que viessem eventualmente a compor.

O desenho que se apresentava prévio à pintura, deu lugar ao registo fotográfico para fixar os instantâneos de imagens apanhadas ao acaso, posteriormente remontadas sobre mdf, ao qual se subtraía através de talhe (escavação) o que estava a mais para definir a paisagem, abrindo um paradoxo entre a imagem rápida e o tempo que levava a realizar o talhe. No final, só a imagem se impõe e o trabalho exercido pela mão através de ferramentas permanecerá oculto, esquecendo-se o tempo que levou esta execução.

Os trabalhos assim realizados, alguns dos quais foram apresentados numa primeira exposição na Galeria Plumba, no Porto, em 2004, incorporam a ideia de matriz de madeira para xilogravura, enunciando a possibilidade da reprodução e da série. São trabalhos totalmente definidos pela qualidade do seu suporte industrial, tal como todos os que lhes sucederam até à data, como refere o autor, a certo momento, na sua tese de doutoramento:

respondem à necessidade de aumento do risco de fracasso da imagem segundo os processos mais consensuais da sua construção, nomeadamente a composição, a marca deixada pelo gesto, a sobreposição de camadas e a cor (Loureiro, 2016: 208).

E, continuando sobre a sua práxis artística:

onde a imagem previamente definida atuava como um processo de constrangimento a que se responderia de modo obediente. Apenas depois de concluídos os sulcos, a imagem ficaria totalmente visível (Loureiro, 2016: 208).

Mantendo as metodologias quanto aos meios técnicos já explicados anteriormente mas recorrendo a uma abordagem de instalação, a exposição *ERASE* (Figura 3), também na Galeria Plumba, no Porto, em 2006, desenvolve-se nas paredes da própria galeria instaurando um novo lugar. À parede subtraiu-se a matéria por meio de talhe, aparecendo nesta a forma que já lá estava. A Galeria enquanto espaço validador da obra, vê nesta circunstância, o seu papel redobrado, uma vez que é suporte da obra e ela própria em simultâneo.

Realizadas entre 2004 e 2012, estas obras em mdf escavado, definem-se a partir do suporte pelos condicionalismos que este pode apresentar,



Figura 1 · Domingos Loureiro, Ponte VLM, 2009. Projecto concebido em co-autoria com o estúdio And-Ré / arquitecto Francisco Salgado Ré VLM,. Fonte: www.archdaily.com.br/br/766066/ponte-vlm-and-re/552748ebe58ecea11900042d-perspective-section



Figura 2 · Domingos Loureiro, *Am' I right?*, 2005. Mdf pintado e escavado (220×440 cm, 8 módulos). Fonte: Domingos Loureiro.



Figura 3 · Domingos Loureiro, *Considero-te parte de mim*, 2006. Mdf pintado e escavado (220x440 cm, 8 módulos). Coleção privada, Madrid. Fonte: Domingos Loureiro.

verificando-se “que o suporte seria obviamente o recurso ideal para induzir o risco de fracasso ou de erro, mas também de descoberta e de revelação” (Loureiro, 2016: 209).

Decorrente de tais descobertas e revelações, mais uma vez, “O suporte não foi uma escolha ocasional, mas resulta de uma pesquisa iniciada com a realização do Mestrado em Pintura, concluído em 2011” (Loureiro, 2016: 208). Se até então a tridimensionalidade da obra era conseguida pela acção da mão, produzindo um relevo forte e por vezes profundo ao escavar o suporte de mdf da obra, para conseguir as condições para que exista projecção da sombra e da luz, nas séries de trabalhos sob o vidro (2011) ou sobre o plexiglass e vidro acrílico (2013/2016), a tridimensionalidade deve-se à espessura da matéria, a tinta, e da sua cor e à forma como estas projectam a sombra e a luz (Figura 4). Por isso:

Opta-se por não referir o desenho ou a perspetiva por se assumir a pertinência da pintura não estar associada a nenhuma categoria pré-definida. A seleção deste material entre diversos suportes experimentados, de cariz objetivamente industrial, foi por isso uma escolha natural. A opção por plexiglass, ou vidro acrílico, em detrimento do vidro, resultou da qualidade completamente incolor que no vidro não se apurara (Loureiro, 2016: 209) (Figura 5).

Para um pintor a tinta e a cor têm uma particularidade, a de estimular um certo virtuosismo. Temendo o fascínio por este processo, sem prescindir daquilo que é próprio da pintura, Loureiro, opta racionalmente por se afastar da pintura convencional. Interessa-se por materiais que sejam difíceis de controlar, como a madeira ou o vidro, na busca estimulante de *achar* novas possibilidades de sublime e de constrangimento.

Nesta busca estimulante, a sua mão trabalha incessantemente, actuando em cada acção, aplicando camada sobre camada de matéria ou retirando-a disciplinada e demoradamente. Os objectos por si criados, reclamam o toque, porque espessos, matéricos, promovendo a dupla relação entre a distância e a proximidade. Distanciamento da obra relativamente ao artista, ocultando o intenso trabalho da mão, autonomização do objecto e possível proximidade do observador, promovida pela percepção háptica da pintura.

Com a pintura agindo, concluímos assim a apresentação da obra.

2. Da paisagem

Trabalhar com a paisagem, ou a partir dela, pode carregar hoje a banalização com que este termo foi incorporado na linguagem comum. As consequências da sua utilização abusiva levaram a uma extensão do termo, que amplia os seus

múltiplos significados a uma expansão conceptual que lhe desvirtuou o sentido e o conteúdo originais (Maderuelo, 2005).

Mas, este não será o caso de Loureiro, que maneja criteriosamente na sua prática artística, todos os recursos que a pintura ocidental desenvolveu ao longo da história da arte. Na realidade, que género definirá mais o âmbito pictórico que a pintura de paisagem, a qual “testemunha a dominação do homem sobre a natureza, traduz uma percepção individual que revela mais o pintor, e a sociedade em que este vive, do que a natureza das paisagens” (Corne, 2009: 13). Loureiro, nas suas imagens apanhadas ao acaso, por registos fotográficos, começa por fixar elementos da natureza, em especial e numa primeira fase, de árvores. Posteriormente, organizava-as de outra forma, dando origem a uma nova imagem. Não estamos então perante uma acção de verosimilhança em que um elemento da natureza é representado por uma imagem sua equivalente. A natureza, é aqui usada apenas como pretexto, desmontada pela fragmentação das imagens que a representavam, artificializada. Depois, estes fragmentos, são reordenados a partir de uma ordem, em concordância com a pretensão mais ou menos consciente do pintor, que por isso organiza a sua composição de modo a orientar o olhar do observador, através de um enquadramento (moldura), criando assim uma separação entre o que está dentro e o que está fora. Por fim, ao objecto que resulta deste processo, pode dar-se um título, o qual já nada revela, por vezes, sobre o significado daquela primeira imagem da qual se partiu para tão complexa construção (ver Cauquelin, 2008:101).

A série de pinturas em causa assume-se pela via da “grandeza abstracta que Immanuel Kant admirava, comparando-a à lei moral, em que a expressão do belo absoluto e do infinito, a isolam das coisas humanas” (Corne, 2009: 15). Denuncia também matizes do barroco tardio ao comunicar alguma “exacerbação do tormento existencial, a efusão trágica das paisagens febris de um William Turner” ou uma representação do sublime (tema caro ao artista), “verdadeiro manifesto panteísta em que o esplendor da natureza “revelada” é o resultado de uma mediação interior” (Corne, 2009: 14). Para ainda incorporar algo de impressionista na representação instantânea da paisagem, vontade que “acarretará uma verdadeira dissolução das formas nas vibrações luminosas” (Corne, 2009: 20). Porém, os meios que dão corpo às obras, são produtos da contemporaneidade, os processos, os exigidos por aqueles, a mão ainda que fundamental, dilui-se acentuando o *constrangimento* (Loureiro, 2016: 197).

A paisagem já lá não está.

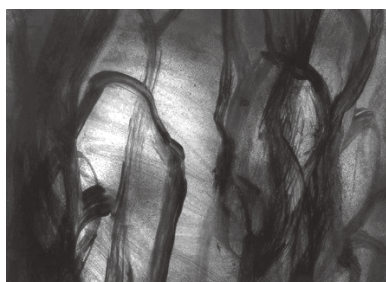


Figura 4 · Domingos Loureiro, vista da exposição *Erased*, 2006.

Mdf pintado e escavado, projectores, Instalação na Galeria Plumba, Porto, Portugal. Fonte: Nuno Pereira, Galeria Plumba.

Figura 5 · Domingos Loureiro, vista da exposição: *Em direção ao azul*, Silo- Espaço Cultural, Matosinhos, 2015.

Fonte: Domingos Loureiro.

Figura 6 · Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo XV*, 2016.

Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre (29x40 cm). Fonte: Domingos Loureiro.

Do tempo

Os monumentos são meios de propaganda, elementos que mantêm a memória colectiva e pontos de referência urbana que consolidam e completam a terceira dimensão de um espaço urbano que é essencialmente plano, acrescentando-lhe a dimensão temporal: o tempo da memória (Piteira, 2003).

A ponte pedonal e ciclável VLM (Figura 1), projecto concebido por Loureiro em co-autoria com o estúdio And-Ré / arquitecto Salgado Ré, afasta-se desta lógica do monumento como consequência da lógica sua dissolução segue uma via diferente na prática da arte pública.

Assim, a ponte pedonal VLM resulta de um trabalho entre disciplinas, a arquitectura e a pintura, numa intervenção urbana, cuja estrutura em madeira se estende por 160 metros na Avenida Vilamoura XXI. É uma obra dialéctica ligada ao sítio, ao estar comprometida com o ambiente do qual tomou a motivação, intervindo na paisagem, servindo-se dela como suporte e como meio, e afirmando a horizontalidade que se opõe à verticalidade do monumento tradicional.

Tal como nas obras artísticas dos *earthwoks* é o movimento dos corpos que percorrem o tabuleiro da ponte, que permite o entendimento da(s) paisagem(ns) circundante(s). O mesmo acontece, quando se abordada a ponte pelo exterior, a parede de madeira com 25 metros que acompanha um dos lados da estrutura, na qual foram criadas duas imagens dinâmicas, apenas visíveis como um todo com o movimento dos carros que circulam na ponte viária que lhe é paralela (Domingos Loureiro e Francisco Ré, comunicação pessoal, 2016), em “que a sequência de imagens, composta por 180 tábuas pintadas à mão, funciona como “frames [imagens fixas] de um filme” (Francisco Ré, comunicação pessoal, 2016) (Figura 1). As imagens mimetizam elementos da natureza que conseguimos então ler como paisagem.

Do logro, em modo de conclusão

Na obra de Loureiro, a paisagem, é mais do que um tema, será certamente um pretexto para partir para o trabalho e uma delimitação cultural, oscilando “sempre entre um imaginário empático do artista e a busca de uma realidade objectiva” (Corne, 2009; 25) que no caso do artista começaram por ser as árvores. A sua pintura, demarca-se das convenções tradicionais desta disciplina. A ponte pedonal VLM, dependendo de como a queiramos olhar, tanto pode estar no domínio da escultura, como da arquitectura, sendo contudo a dimensão pictórica que lhe afirma o singular carácter.

Referências

- Cauquelin, Anne (2008) *A invenção da paisagem*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 978-972-44-1404-1.
- Corne, Eric (2009) *Paisagens Obíquas*. Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea – Colecção Berardo. ISBN: 978-989-8239-09-9.
- Loureiro, Domingos (2016) *Sublime e Constrangimento*. Tese de Doutoramento. Porto: FBAUP – Universidade do Porto.
- Maderuelo, Javier (2005) *El Paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores. ISBN: 84-96258-56-4.
- Maderuelo, Javier (Dir.) (2006) *Paisaje y Pensamento*. Madrid: Abada Editores, S.L. 235pp. ISBN: 978-84-96258-84-6.
- Piteira, Susana (2003), "Monumento e Anti-Monumento: A simbologia da escultura publica", *Arte e Espaço Público*, Boletim interactivo da APHA, 1, 7p. [Consult. 2016-12-04] Disponível em www.apha.pt/boletim/boletim1/default.htm

Grupo Nervo Óptico: narrativas visuais e ironia na vanguarda artística brasileira

*NervoÓptico Group: visual narratives and irony
in the brasilian artistic vanguard*

ANA MARIA ALBANI DE CARVALHO*

Artigo completo submetido a 25 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Brasil, curadora, pesquisadora artes visuais. Bacharelado em Artes Plásticas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestrado em Artes Visuais, UFRGS. Doutorado em Artes Visuais: História, Teoria e Crítica, UFRGS.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos, nº 248. Centro Histórico CEP 90020-180. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: ppgavi@ufrgs.br

Resumo: Este artigo apresenta o Nervo Óptico, coletivo de artistas formado por C. Pasquetti, C. Asp, C. Dariano, M. Alvarez, T. Lanes e V. Chaves Barcellos entre 1976 e 1978, atuante a partir de Porto Alegre, no extremo sul do Brasil. A partir de dois trabalhos realizados em autoria compartilhada, coloca-se a importância da fotografia para a arte contemporânea brasileira, ressaltando-se as questões da narrativa visual, da performance e da ironia, em um contexto social marcado pela ditadura militar.

Palavras chave: Nervo Óptico / Fotografia / Ironia.

Abstract: This article presents NervoÓptico, a collective of artists formed by C. Pasquetti, C. Asp., C. Dariano, M. Alvarez, T. Lanes e V. Chaves Barcellos between 1976 and 1978 in Porto Alegre, in the extreme south of Brazil. From two works performed in shared authorship, the importance of photography in Brazil's contemporary art is established, highlighting the issues of visual narrative, performance and irony, in a social context marked by the military dictatorship.

Keywords: NervoÓptico (Optic Nerve) / photography / irony.

Introdução

Este artigo apresenta o grupo Nervo Óptico, constituído em Porto Alegre, cidade localizada no extremo sul do Brasil, entre os anos 1976 e 1978, pelos artistas Carlos Pasquetti, Carlos Asp, Clóvis Dariano, Mara Alvarez, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos e comenta a produção deste coletivo a partir de dois trabalhos considerados referenciais, *Triacantho* – série de fotografias com intervenção em desenho, realizada em 1975 e o cartazete *Nervo Óptico* nº 10, *Relatos Urbanos*, de 1978. Empregando modalidades de espacialização e exibição muito distintas, a série fotográfica *Triacanthoe* o cartazete impresso *Nervo Óptico* nº 10 são aproximados a partir do uso da linguagem fotográfica, da autoria coletiva, de uma noção de narrativa ampliada para o campo das imagens fixas, pelo emprego de recursos cenográficos, pela performance e ainda, pela presença da ironia, como estratégia comunicativa e expressiva. Embora tenha sido objeto de estudo em investigações anteriores (Carvalho, 2009), a produção do Grupo Nervo Óptico, realizada na década de 70 passa por um momento de revisão por ocasião dos 40 anos que marcam o início de sua atividade. Após a dissolução do coletivo em 1978, seus integrantes prosseguiram em carreiras individuais, adensando suas pesquisas artísticas, o que justifica a realização de estudos que aprofundem a compreensão de suas trajetórias.

1. Grupo Nervo Óptico: narrativas visuais, imagem e ironia como questões contemporânea

O emprego da imagem –técnica, analógica, reprodutível, fixa ou em movimento – desempenhou um papel relevante para a constituição de uma concepção contemporânea de arte no sul do Brasil, especialmente na cidade de Porto Alegre, durante os anos 1960 e 1970. Em um cenário socialmente conturbado, marcado pelo regime de exceção estabelecido pela ditadura militar, artistas e intelectuais desenvolveram estratégias críticas, tanto em relação à lógica de funcionamento do sistema de artes, quanto em relação ao próprio contexto político e econômico. Durante essas duas décadas, na esteira de um processo de desenvolvimento econômico marcado pela concentração de renda e pela metropolização das principais cidades brasileiras, maior acesso aos bens de consumo e à cultura midiática, o sistema de arte viu surgir um mercado de arte, ao mesmo tempo em que mobilizava um circuito ativo de arte experimental, alinhado com as proposições conceituais e com intercâmbios entre redes de artistas de diferentes centros latino-americanos e do leste europeu. Os ícones e os signos de uma cultura urbana, complexa, contraditória e mestiça, alinhada aos movimentos da contracultura que

protoganizavam a cena internacional, completam a cena em que se atuam os artistas nesse período.

Triacantho (Figura 1), série de fotografias realizada em 1975, por Carlos Pasquetti (1948), Clóvis Dariano (1950), Mara Alvarez (1950) e Fernanda Cony, obteve prêmio no Salão de Artes Visuais promovido pela Universidade do Rio Grande do Sul no mesmo ano e integra o acervo do Instituto de Artes da mesma instituição. Por suas dimensões, o conjunto de seis fotografias impressas em preto e branco sobre papel fosco impacta quem observa, exigindo um afastamento para que a sequência de imagens seja visualizada de forma plena. Concepção coletiva, autoria compartilhada entre os jovens artistas, egressos do Instituto de Artes da universidade pública, Triacantho retorna ao olhar do público em 2016, durante uma exposição no Centro Cultural São Paulo, demonstrando atualidade conceitual, temática e estética.

A primeira foto apresenta uma figura masculina em posição frontal. O corpo está totalmente envolto por um material plástico escuro, rosto coberto por uma máscara, uma das mãos segura um revólver. A frontalidade e a escala da imagem golpeiam o espectador. Não tanto pelo que dá a ver e, sim, pela impossibilidade de estabelecer um sentido preciso para a sensação de violência simbólica gerada pela figura do homem embrulhado, silhueta negra quase recortada sobre um fundo vazio, falsamente neutro. A máscara branca, com seus olhos esburacados, em contraponto ao corpo negro embrulhado, rebate nosso olhar, sinal de interdição a qualquer tentativa de comunicação que resulte em uma interação efetiva ou com significado preciso.

Ao lado desta fotografia, uma ampliação do revólver com destaque visual para o gatilho. Percorrendo a imagem percebe-se uma intervenção com desenho, textura produzida a lápis, reforçando as zonas de sombra. Embora a fotografia tenha a reprodutibilidade como questão central ao processo, o desenho realizado sobre as impressões de Triacantho introduzem a unicidade e o regime autoral autográfico em um sistema que pretende negar tal condição fundadora da noção canônica de obra de arte.

As imagens que compõem Triacantho exigem um movimento de aproximação e afastamento por parte do espectador que percorre o recinto da galeria no qual a obra está instalada. Ao afastar-se, percebe-se o conjunto e a narrativa, como uma cadeia de signos multilinear articulada pela disposição espacial. Narrativa cambiante, fragmentada. Ainda que a segunda imagem de cada par apresente um detalhe visualmente ampliado, o jogo de transparências e as texturas desenhadas sobre a foto impressa convidam o espectador a aproximar-se da obra. Ao prestar atenção ao detalhe e ao específico perde-se a visão do todo.



Figura 1 · Carlos Pasquetti, Mara Alvares, Clóvis Dariano e Fernanda Cony. *Triacantho*, 1975. Fotografia e Desenho, 148x79 cm (trípticos). Acervo Pinacoteca Instituto de Artes UFRGS. Fonte: própria. Registro da instalação no Centro Cultural São Paulo, São Paulo, Brasil, 2016.

Ao optar pelo olhar a distância, não perceberemos as nuances e as sutilezas do detalhe. Conexões nervosas entre o geral – imagens que apresentam figuras, alegorias, compostas com adereços, gestos específicos, pose frontal – e o particular, dado pelas fotografias que ampliam um detalhe da outra imagem, em outra disposição. Em que medida, podemos interpretar a parte pelo todo? Ou ainda, até que ponto o foco em um aspecto ou detalhe de uma situação pode revelar a complexidade de seus fatos e circunstâncias?

Dois outros pares de fotografias compõem a série Triacantho. Seguindo a mesma regra, duplas de imagens apresentando uma figura central, paramentada, identidade incerta, pose frontal, acompanhada pela ampliação de um detalhe. O segundo par da série, apresenta uma figura com vestes longas, máscara, um tipo de coroa em material grosseiro. Nas mãos, uma espada abaixada e sobre o peito uma balança. A relação imediata com a figura símbolo da justiça, ganha um contorno irônico com a tradicional balança de pratos substituída por uma prosaica balança portátil e caseira, sabidamente pouco precisa, descartável, infiel.

A ironia, enquanto jogo de linguagem, desempenha um papel significativo na produção artística brasileira, em especial a realizada durante os anos 1960 e 1970, no contexto da ditadura militar (1964/1985). A ironia – que distingo do humor e do sarcasmo, por seu caráter intelectual e sua possível sutileza, aspecto que sinalizo, mas não aprofundarei neste artigo – funciona *per contrarium*, produzindo uma rotação ou mesmo uma ruptura de sentidos decorrente de uma aparição inesperada, configurou-se como uma ferramenta potente empregada pelos artistas para o exercício do sentido crítico, para a desconstrução de verdades estabelecidas e discursos enrijecidos, sendo ao mesmo tempo capaz de driblar o aparato da censura vigente.

Alicerçada tanto no campo da comunicação, quanto no da expressão, a operação irônica exige certo grau de proximidade e compartilhamento de um vocabulário de referências culturais entre o artista/criador e o público ao qual a obra é endereçada. Ao operar como ferramenta de desconstrução de narrativas e discursos hegemônicos, funciona como potencialidade crítica interna ao campo da arte, dirigindo seus dardos envenenados aos paradigmas modernistas da “arte séria”, do privilégio concedido ao caráter expressionista, por um lado e ao formalismo, por outro.

Nervo Óptico foi título escolhido por Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Alvares, Vera Chaves Barcellos e Telmo Lanes para denominar a publicação “aberta á novas poéticas visuais”, em forma de cartazete, 32cm x 22cm, impressa em off-set, em 13 edições mensais, distribuída



Figura 2 · Nervo Óptico^o10. Relatos Urbanos: Sociedade Anônima. Folha duplo ofício colecionável, impressão off-set, P&B, março/abril, 1978. Carlos Pasquetti, Carlos Asp, Clóvis Dariano, Mara Alvares, Telmo Lanes, Vera Chaves Barcellos. Fonte: própria. Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, Brasil.

gratuitamente, no Brasil e no exterior, aos moldes da arte-correio, em bancas de revistas, universidades, centros culturais, entre abril de 1977 e setembro de 1978, com tiragem de dois mil exemplares, financiada com recursos próprios ou através de apoios pontuais. O cartazete Nervo Óptico nº 10, distribuído em março de 1978, constitui um número especial, em formato duplo (Figura 2). A encenação para a fotografia, o uso de adereços, o caráter alegórico e a ironia, assim como a autoria compartilhada pelo coletivo, aproximam a publicação da série realizada por alguns integrantes do Nervo Óptico ainda em 1975, quando o grupo sequer existia. Assim como no caso de Triacantho, uma expressiva sequência de fotografias documenta o processo de realização do trabalho de performar em coletivo. O trabalho final, porém, restringe-se a uma única imagem, na qual os integrantes do grupo, homens e mulheres brancos e de classe média e média alta, se caracterizam como mendigos e andarilhos e se fotografam em um beco da cidade. O sentido de humor evidenciado nas poses e gestos, exala um ar politicamente “incorreto” ao olhar mais sensível de um espectador contemporâneo que tenha incorporado o legítimo discurso sobre a exclusão social de amplos setores da sociedade brasileira, em especial os negros e os trabalhadores rurais. O título, porém, *Relatos Urbanos: Sociedade Anônima*, com tipografia destacada na face do boletim devolve o sentido crítico à percepção das mudanças radicais observadas na paisagem humana das grandes cidades, associadas aos processos de metropolização, concentração de renda, êxodo rural e favelização das periferias brasileiras.

Conclusão

No caso do circuito de arte, tal como este encontrava-se estruturado no sul do Brasil durante os anos 70, a ironia configurou-se como um procedimento para que artistas emergentes, jovens em sua maioria, buscassem legitimar uma nova posição dentro do campo, crítica em relação aos parâmetros mais tradicionais, assentados em uma estética “modernista” ou “acadêmica”. Essa posição, associada a uma concepção mais cosmopolita de arte investia no intercâmbio com outros centros internacionais, apostando em diferentes redes, entre elas, a Arte Postal. O uso da fotografia, do vídeo, da instalação, a ênfase no caráter experimental, a aposta em projetos com autoria compartilhada, estavam entre os principais aspectos que caracterizam essa produção. A inserção no mercado de arte, apesar de representar uma forma de profissionalização do artista, era vista de forma crítica e em muitos casos, como um limitador para a liberdade criativa do artista.

Coerentes com este modo de entender o sistema de artes, artistas do período investiam em estratégias colaborativas, tanto na criação das obras, quanto nas modalidades de apresentação e exibição dos trabalhos produzidos. A formação de coletivos e o uso da fotografia, nestes casos, operavam como posicionamento crítico em relação aos regimes de visibilidade e invisibilidade vigentes e promovidos tanto pelas instituições hegemônicas, quanto pelo mercado.

Referências

Carvalho, Ana Maria Albani de. (2009)
Conexões Nervosas: arte contemporânea em Porto Alegre nos anos 70. Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (2009: Vitória, ES)

– organização Roberto Conduru, Vera Beatriz Siqueira – RJ, CBHA, 2009. P. 129-139. ISSN: 2176-8293 [Consult. 2017-01-06] Disponível em www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2009_carvalho_ana_art.pdf

Henrique Silva: Pintura Transfigurada

Henrique Silva: Transfigured paintings

MANUELA BRONZE*

Artigo completo submetido a 22 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Portugal, artista plástica e figurinista. Licenciatura Artes Plásticas, Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP); Master of Fine Arts in Costume Design, Boston University, EUA; Doutorada em Arte Contemporânea, Universidade de Vigo, Faculdade Belas Artes, Pontevedra, Espanha.

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (I2ADS). Avenida Rodrigues de Freitas, 265. 4049-021 Porto, Portugal. E-mail: manuela.bronze@gmail.com

Resumo: Este artigo aborda, heurísticamente, dois conjuntos de trabalhos do pintor Henrique Silva — “Objectos Interactivos” e “Vídeo Arte” — para analisar o que, à partida dissemelhante, encerra em si o mesmo tipo de relação entre o autor e a matéria, suscitando no espectador uma possibilidade de jogo que, a partir do olhar, procura identificar nos diferentes planos uma figuração que se transfigura no desenvolvimento do processo plástico

Palavras chave: Transfiguração / Teatralidade / Pintura / Presentificação.

Abstract: *This paper aims to reflect heuristically upon two sets of works by the painter Henrique Silva – “Interactive Objects” and “Video Art” – in order to assay on what, at first sight looks dissimilar, but has the same kind of relationship between the author and the material, raising in the viewer a possibility of game that, from a gaze, tries to identify in the different planes a figuration that in the development of the visual process is transfigured.*

Keywords: *Transfiguration / Theatricality / Painting / Presentification.*

Introdução

Se há um conjunto mais ou menos restrito de motivos no longo percurso de Henrique Silva (HS), em contrapartida, os meios e os suportes do exercício da sua pintura são múltiplos. Num registo profundamente intimista e a *existir numa absoluta sensorialidade* (Castro, 2008: 69), os motivos recorrentes que preenchem o seu espaço físico relacional são o nu feminino, o atelier e as suas

alfaia, o interior doméstico com os seus objectos banais e alguns temas que encerram o sentir e a forma do tempo na Pintura.

Henrique Silva, nasceu em 1933 em Paredes. Frequentou a École de Beaux Arts em Paris, onde como bolseiro da F. Gulbenkian de 1962 a 1965, trabalha ainda com Arpad Szenes e Vieira da Silva. De regresso a Portugal, continua a pintar e a materializar inúmeros projetos artísticos individuais, colectivos e afectivos, donde podemos destacar entre muitos outros: Academia Alvarez, Grupo Vídeo do Porto, Árvore Coop. de Actividades Artísticas, Bienais de Arte de Cerveira, Escola Superior Artística do Porto, Pedra a Pedra – Centro de Estudos e Trabalho da Pedra, e múltiplas participações em exposições colectivas e individuais no país e no estrangeiro. Foi docente e formador em diversas instituições de ensino superior artístico e profissional, tais como Escola Sup. Artística do Porto, Escola Sup. de Educação, Escola Sup. Gallaecia, Curso de Artes Gráficas, Curso Técnico de Artes do Granito, entre outros. Será sempre de enfatizar a sua capacidade, ímpar, de consigo reunir grupos de artistas proporcionando-lhes as mais variadas oficinas (resinas, gravura, vídeo, processos digitais, cerâmica, desenho, pintura e outras) a fim de que, perante novos ou velhos materiais e técnicas, se abordassem outras linguagens a par do debate sobre as problemáticas pessoais da esfera artística ou criativa de cada participante.

Em *Objectos Interactivos* e em *Vídeo Arte* pretende-se abordar o modo como dois conjuntos de peças, à partida dissemelhantes, encerram em si o mesmo tipo de relação entre o autor e a matéria. Como num palíndromo –

a imagem virtual evolui em direção à sensação virtual, e a sensação virtual em direcção ao movimento real: esse movimento, ao se realizar, realiza ao mesmo tempo a sensação da qual seria o prolongamento natural da imagem que quis se incorporar à sensação (Bergson, 2006: 153).

1. Objectos Interactivos

Quer este artista pinte sobre tela branca, mobiliário doméstico, objectos vários, azulejos cerâmicos ou manequins de vestuário, quer registe os seus motivos em propostas videográficas, o que nos é dado ver, ainda que figural, apresenta uma clara resistência à representação mimética, pois embora mantenha uma relação figurativa com o real, sem o imitar, cria códigos para uma linguagem própria que, de algum modo, podemos situar entre a abstracção e a figuração.

Para HS toda a superfície é pretexto para que a pintura, compulsivamente, se assuma como tal, propiciando a perda do contorno linear, na tentativa de subverter o desenho. Nesse sentido – a pincelada materializa a pintura em camadas que, sucessivamente, se justapõem, sobrepõem e misturam – com um

cunho pessoalíssimo que traz mundos para dentro do seu mundo. Assim, a figuração como que promete o evanescente ao instaurar uma ideia de trânsito, num difuso registo dinâmico, ainda que sereno.

Interessa-nos aqui explorar o núcleo de trabalhos onde o paroxismo desta dinâmica se revela através de uma proposta interativa do autor. Nestas pinturas, denuncia-se, ao observar atentamente a superfície pintada, uma retícula de vazios quase imperceptível. São fissuras que nos compelem ao tacto e ao movimento. Qualquer coisa de lúdico nos seduz. E logo percebemos que a pintura habita, afinal, toda uma superfície de madeira, modular, nas diferentes faces de uma série de prismas justapostos, organizados e sustentados por eixos verticais (Figura 1). Quando rodamos os paralelepípedos, cada face é um desafio à elaboração de sucessivas novas composições.

Este olhar fragmentado é, também, o olhar que determinadas obras suscitam ao olhar avisado de todo o pintor que, ao estudar pintura vai delimitando partes, segundo o seu interesse ou curiosidade. De tanta aproximação, os fragmentos que requerem maior atenção parecem de súbito ganhar o tamanho do quadro todo. De tanto querer ver perto e muito, o olhar fica cansado e o corpo como que o obriga a afastar-se (Figura 2). E é nesse recuo que se torna a abarcar a obra toda. Curiosamente, entre a proximidade e o afastamento, o olhar sobre o objecto não será nunca mais o mesmo. É como se, nesse hiato, a junção de todas as parcelas produzisse uma outra imagem. Este é o registo que confere a *Objectos Interactivos* a qualidade de uma instância de jogo. “Uma estratégia relacional” assim nomeada por Didi-Hubermman quando refere o jogo que a criança inventa com o carrinho de linhas “– um lugar para inquietar a sua visão e, portanto para operar todas as expectativas, todas as previsões a que o seu [nosso] desejo conduzia.” Ainda, segundo ele, para construir uma dialéctica do jogo visual, onde podemos encontrar algo como o esvaziamento do próprio objecto, uma vez que, no movimento, a imagem desaparece por ela própria no objecto (Didi-Hubermman, 2011: 76,77), tal como nos propõe HS nesse devir que é o transformar/ transfigurar cada plano em um outro.

Também, uma outra decorre do facto de podermos observar em alguns registos de representação, na coleção das suas obras, como o pintor tenta contrariar a ilusão representacional através da bidimensionalidade. Ora, neste dispositivo, a própria grelha, ao proporcionar a descontinuidade e o fluir da pintura no seu sentido mais convencional, transforma cada plano no efeito de uma pintura tridimensional. Este subterfúgio para “expandir o espaço visual do plano para o tridimensional” (Krauss, 1986: 23-40), endossa à matéria do suporte a responsabilidade de rejeitar a própria linguagem da composição pictórica.



Figura 1 · Henrique Silva, *Objectos Interactivos VIII*, 2004, técnica mista. Foto de J. Coelho.



Figura 2 · Henrique Silva, *Objectos Interactivos VI*, 2004, técnica mista. Foto de J. Coelho.

2. Vídeo Arte

Coerentemente inseridas no programa plástico e poético do autor, aquelas pinturas remetem-nos para o manancial de possibilidades do processo de montagem dos registos videográficos que a *pari passu* ele explora persistentemente.

Com efeito, torna-se natural que os diferentes *frames* que, sucessivamente, vão montando a composição de um registo fílmico ou videográfico, ganhem um outro tipo de fisicalidade. Por esta ordem de ideias, os separadores assumem-se como intervalos rítmicos na definição composicional, tanto nas pinturas como nos vídeos.

Nos objectos vídeo (Figura 3), HS apropria-se de imagens de realidades ficcionadas pertencentes a narrativas de outros autores ou mesmo suas, transfigurando-as. Os seus processos de enquadramento, quer na edição quer no trabalho digital com *photoshop*, utilizam várias possibilidades a nível do processamento de imagens, tendo em vista anular a narrativa e tornar irreconhecíveis as imagens sacadas na apropriação, por desfocagem (*blurs*), seleção de novos enquadramentos, *posterizing*, *thresholding*, corte e acoplamento de *frames* de diversas proveniências, alteração cromática e variadas sequencias rítmicas que procuram formas não-representacionais que se transfiguram em manchas informes a vaguear no campo visual como que aleatoriamente. Todas estas técnicas conferem à imagem efeito idêntico ao da superfície pictural, isto é, ganham espessura através da aglutinação temporal de camadas sobre o suporte.

3. Dois discursos

Nos *Objetos Interactivos* apercebemo-nos da herança de uma organização formal estática, direcionada para as séries onde estantes com livros ou garrafas ou sapatos e outras sequencias de objectos se impõem numa quadrícula, determinada pelo cruzamento espacial entre os elementos e as prateleiras que os alojam. Nas propostas de *Vídeo Arte*, podemos vislumbrar, no movimento das manchas, toda uma série anterior de corpos e fragmentos/enquadramentos de corpos de mulher, organizados e compartimentados, nas mais diversas posições. Uns e outros constituem-se dos objectos da casa ou do atelier, mencionados inicialmente, os quais circundam o próprio corpo do artista, *enquanto lugar de passagem* e assim refletem a ação possível do seu corpo sobre eles (Bergson, 2006: 15, 177).

Não obstante o tipo dos dispositivos, “a pintura de Henrique Silva descerra pois essa presentificação do que seria uma outra forma de sentir o tempo (...). É assim uma pintura habitada por lentos movimentos, a seu modo cinematográfica (...) (Almeida, 2008: 87) “e na sua atmosfera intimista, como que velada por um filtro de luz âmbar.



Figura 3 · Henrique Silva, *SOLO*, 2010, Screenshot/captura
écran. 08'56". vídeo arte DV. Foto de M. Leão.

Forma e cor constituem a pintura. A cor em *Objetos Interactivos* amplifica a ressonância da memória da própria Pintura do séc. XVII para traduzir uma atmosfera profundamente intimista, como se contivesse em si própria tempo e espaço. Uma espécie de penumbra desafia o espectador para a sequência das mutações. Já nos diversos trabalhos de *Vídeo Arte* a cor assume toda uma outra definição. Cada enquadramento é como uma janela aberta para o espaço reservado onde HS se apropria das formas primitivas. Perante um jorro de luz semi-cerramos os olhos porque a cada momento desejamos ver.

Mesmo ao extravasar para diferentes formatos ou suportes, os trabalhos de HS alimentam-se continuamente uns dos outros.

Se na pintura podemos perceber um forte apelo a formas estáticas porque, mais uma vez, o registo representacional não se deixa iludir pela ilusão e, embora, a proposta de jogo careça de movimento para lograr, nessa dinâmica, a transfiguração, estamos perante a impossibilidade de um registo realista. HS ao considerar que o plano/suporte da pintura é um território estático, vai através do seccionamento desse plano utilizar um subterfúgio para criar uma sequência dinâmica (*a acção possível* como diria Bergson) que nos conduz, todavia, a outro e outros planos estáticos.

Em compensação, é nos vídeos que vamos encontrar o registo do movimento *per se*, sem que possamos identificar formas representacionais. Por vezes, parece-nos que isso irá acontecer, mas HS volta a nada subtrair ou acrescentar; a verdadeira natureza plástica dos suportes e dos modos de funcionamento que estes propõem revela-se como bastante para cativar o nosso olhar.

Conclusão

Em suma, ainda que nos pareçam objectos essencialmente diferentes, as poéticas do autor remetem para a plasticidade da ressonância de uma figuração, no devir de uma outra, a transfiguração. Em ambos os casos, o que se propõe não será nunca a ilusão da imagem, *mas a distância no espaço* que transporta já, na memória, a consciência do presente (Bergson, 2006: 171, 177) com o apelo à participação numa espécie de jogo, pelo simples facto desse jogo instalar em nós, apenas, o desejo presente de o jogar.

Mesmo que sempre enquanto pintura, os *Objectos Interactivos* e a *Vídeo Arte* suscitam aquela espécie de olhar que instaura a interatividade e, enfim, – uma experiência de teatralidade (Féral, 2002: 94-108) que anula a distância entre peça e *espectador*, tal como a experiência de um processo teatralizado, porque “it is the simple exercise of watching that reassigns gestures to theatrical space (...) theatricality seems to be a process that has to do with a “gaze”

that postulates and creates a distinct, virtual space belonging to the other, from which fiction can emerge (Féral, 2002: 95, 97).”

Este *modus operandi* proporciona ainda ao espectador avaliar, perante dois discursos plásticos, com propostas temporais diferentes, o quanto pintar é para o pintor, antes de uma linguagem, uma pulsão e um processo. A dimensão plástica do trabalho de HS revela-nos como a sua vida e o seu mundo multiforme se confrontam constantemente com a vontade de ordenar o fluxo das aparências – uma transfiguração, enfim.

Referências

- AAVV (2008) *Sussurro-Henrique Silva, 50 anos de Actividade Artística*, Museu Bial de Cerveira.
- Bergson, Henri (2006) *Matéria e Memória*, São Paulo, Martins Fontes.
- Didi-Huberman, Georges (2011) *O que nós vemos, o que nos olha*, Porto, Dafne.
- Féral, Josette e Ronald P. Bermingham (2002) “Theatricality: The Specificity of Theatrical Language”, in *Substance*, Vol. 31,

No. 2/3, Issue 98/99: Special Issue: Theatricality pp. 94-108, University of Wisconsin Press

Krauss, R. E. (1986) *Passages in Modern Sculpture*. cap. 4. Cambridge: MIT Press; “In the Name of Picasso”. In *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, pp. 23-40.

Da tela à parede da fábrica: Edgard Pillet, a arte abstrata integrada e os equívocos na sua aceitação

*From the canvas to the factory wall:
Edgard Pillet, integrated abstract art
and its misunderstandings*

INÊS ANDRADE MARQUES*

Artigo completo submetido a 25 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Portugal, artista visual, investigadora e professora. Licenciatura em Artes Plásticas Escultura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes. Master Diseño Urbano, Universidade de Barcelona, Faculdade de Belas Artes. Doutoramento em Belas Artes – Arte Pública, Universidade de Barcelona, Faculdade de Belas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação, Cicant, edifício U - Centro de Produção, Campo Grande 376, 1700-097, Lisboa. E-mail: inesravi@gmail.com

Resumo: Em 1952 Edgard Pillet (1912-1996) realiza um conjunto de pinturas murais abstratas no interior das tipografias Mame em Tours, França. Experiência inédita, é uma tentativa eloquente de aproximação da arte ao cidadão comum, cumprindo os desígnios das vanguardas do início do séc. XX. Esta comunicação contextualiza esta experiência na obra do pintor, refletindo sobre o eco que teve em Lisboa, onde então se travava um tenso debate entre abstração e figuração.

Palavras chave: pintura mural / policromia arquitetural / integração das artes.

Abstract: In 1952 Edgard Pillet (1912-1996) paints a set of abstract murals inside the Mame typographies in Tours, France. Being an unprecedented experience, it is an eloquent attempt to approach art to the common citizen, fulfilling the ideals of the vanguards of the beginning of the 20th century. This communication contextualizes this artistic intervention in the painter's work, reflecting on the echo it had in Lisbon, where a heated debate was being fought between abstract and figurative painters.

Keywords: mural painting / architectural polychromy / integration of the arts.

Introdução

Edgard Pillet (1912-1996) nasce perto de Bordéus em 1912. Após uma formação clássica como escultor em Paris, com Charles Despiau, viaja pela Grécia e pela Argélia com uma bolsa do estado francês, e começa a pintar. Envereda pela abstração por volta de 1946, expondo nos principais contextos de divulgação desta corrente estética artística em Paris: os *Salons de Mai* e os *Salons des réalités nouvelles* e a galeria *Denise René*.

Além da sua prática pictórica e escultórica, Pillet é um criador multifacetado, que explora ao longo da vida grande variedade de meios de expressão: da serigrafia ao cinema, da escrita literária à escrita jornalística, da crítica de arte ao ensino. Talvez por se mover em tantos domínios, Pillet vê facilmente a possibilidade da sua interpenetração e do seu diálogo, e é dos que, na década de 1950, em que parte do discurso teórico se centra na especificidade das disciplinas artísticas, pugna, ao contrário, pela sua integração, desafiando os limites estabelecidos (Barrière, 1992).

Esta perspectiva levá-lo-á mais tarde, na sua investigação plástica individual, a explorar os limites da pintura em superfícies não planas, em experiências pictóricas tridimensionais a que chamou ‘creusets’ (França, 1962; Pillet et al, 1967; Barrière, 1992). Neste momento, no entanto, Pillet entende a integração das artes como a impregnação de arte no quotidiano, assumindo um papel que sem exagero se poderá chamar de militância: realiza diligências em várias frentes, divulgando não apenas a arte abstrata, mas essencialmente a ideia de uma necessária presença da arte em todos os locais onde se desenrolam as atividades humanas.

1. Pillet e a integração das artes

Pillet não está isolado nesta tarefa. Muitos são os que defendem a responsabilização social do artista e do seu necessário envolvimento na (re)construção de um mundo melhor, ideias do imediato após guerra que perdurariam nas décadas seguintes (Marques, 2012).

Em 1949 conhece André Bloc (1898-1966), arquiteto-artista já então diretor da prestigiada revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, bastante lida em Portugal. Com ele funda a *Art d'Aujourd'hui* que tem por missão divulgar linguagens estéticas contemporâneas e a integração das artes. Contribuindo para uma legitimação crítica da arte abstrata, cria com o pintor Jean Dewasne (1921-1999) em 1950, o *Atelier de l'art abstrait*, um espaço de divulgação e de debate, de alcance internacional.

Envolve-se diretamente na génese do *Groupe Espace*, em 1951, uma ambiciosa associação de artistas e arquitetos que tinha por objetivo a integração

das artes nas várias obras da reconstrução em França, novamente dirigida por André Bloc. No seu manifesto defende-se uma arte "non-figuratif procédant des techniques et méthodes actuelles pour des buts rénovés", uma arte "qui s'inscrit dans l'Espace réel, répond aux nécessités fonctionnelles et à tous les besoins de l'homme, des plus simples aux plus élevés", uma arte que "participe à une action directe avec la communauté humaine". Rejeita-se um entendimento meramente decorativo da obra de arte: a atuação do artista deveria acontecer em todas as escalas do planeamento urbano e arquitetónico, com particular destaque para a presença da cor na arquitetura (S.A., 1951) (Figura 1).

As pinturas das tipografias Mame, realizadas por Pillet em Tours, juntamente com uma intervenção similar do pintor Felix de Marle nas fábricas Renault em Flins são as primeiras experiências do *Groupe Espace*, intervenções artísticas sobre construções industriais de grande envergadura. O arquiteto autor de ambos os projetos é Bernard Zehrffuss, vice-presidente do *Groupe Espace*, onde também os dois pintores desempenham cargos de relevo. Se nas fábricas Renault, Felix del Marle aplica integralmente as teorias do neoplasticismo, Pillet cria com maior liberdade o longo projeto mural de que este texto se ocupa. Ambas as obras têm inevitavelmente um caráter de obra piloto, traduzindo de forma palpável o enunciado do manifesto.

2. As pinturas de Pillet nas tipografias Mame

As tipografias Mame (arq. Bernard-Henri Zehrffuss. Equipa: Jean Drieu La Rochelle e Jean Marconnet, arquitetos; Jean Prouvé, engenheiro e Edgard Pillet, artista) que nestes anos se construíam nas margens do rio Loire para substituir antigas instalações destruídas pela guerra são consideradas uma obra exemplar do ponto de vista funcional, técnico e estético (*La poétique de la structure*, s/d). A introdução de elementos modulares de alumínio na cobertura é uma grande novidade, que simultaneamente aligeira o peso do teto, permite uma iluminação zenital e imprime um ritmo de grande plasticidade no espaço.

Dans un cadre d'une architecture très volontaire et de conception rationnelle, je me suis donné pour tâche d'animer, d'agréments, de rendre "respirable" à des ouvriers imprimeurs et relieurs un cubage d'air ayant tendance à provoquer, par ses dimensions et la grandeur de ses proportions, une sorte de complexe de "petitesse" (Pillet, 1952).

O pintor integra-se perfeitamente na equipa de arquitetos e engenheiros. Estuda o partido arquitetónico tomado, as condições de trabalho na fábrica e as necessidades funcionais dos vários locais no seu interior, aos quais responde adequando áreas de cor e formas pintadas (Damaz, 1956) (Figura 2).

Le Groupe Espace

La dissociation des arts plastiques : peinture, sculpture, architecture, est un fait déplorable, mais tellement admis par les artistes, les critiques et le public, que les essais les plus timides pour replacer les arts dans la vie courante apparaissent, à beaucoup, comme des caudaces inutiles.

Cependant, un groupe s'est formé en France pour aborder cette tâche difficile de synthèse, sans laquelle aucune civilisation ne peut affirmer sa présence.

Des conditions favorables vont permettre les premières expériences. Les grandes réalisations de la reconstruction entrent dans une phase décisive. Les architectes, qui ont été chargés des travaux essentiels, ont compris qu'ils pouvaient utilement associer, à leurs études, d'autres plasticiens.

Ensemble, ils viennent de signer un manifeste où ils exposent leur programme. Les artistes, qui ont semblé s'intéresser spécialement aux nouveaux problèmes, ont été invités à se réunir. Les premières signatures, groupées sur le manifeste, ne constituent que le début d'un ralliement.

L'idée est lancée et elle fait son chemin. En France, au Brésil, au Danemark et en Italie, on note les premières réalisations. La Triennale de Milan montre de quelle façon intelligente peuvent collaborer les architectes et les plasticiens.

Le groupe « Espace », désormais constitué en Association, ne sera pas une chapelle. Ses membres ne recherchent pas une publicité personnelle, mais aborderont, avec l'humilité qui convient aux véritables artistes, les risques qui s'attachent à des expériences fondamentales.

Manifeste

Pour se dégager définitivement de certaines survivances néfastes, qui imprègnent autant la masse du public qu'un grand nombre d'artistes, les Architectes, les Constructeurs et les Plasticiens soussignés créent

LE GROUPE ESPACE

ils préconisent

un Art non-figural, préservant des techniques et méthodes nouvelles pour des buts nouveaux ;
un Art qui s'inscrive dans l'époque réelle, répande ses richesses instantanées et à tous les besoins de l'homme, des plus simples aux plus élevés ;
un Art nouveau des conditions de vie, privée et collective, un Art essentiel même à l'homme le moins instruit par les valeurs artistiques ;
un Art censuré qui, par d'effrayantes réalisations, participe à une action directe avec la communauté humaine ;
un Art devenu capable par le génitorial sensible et modeste de la lumière dans l'œuvre, de la couleur et du sonnet et l'extension l'épandant sur la simultanéité des aspects dans les trois dimensions non suggérées, mais tangibles ;
un Art où le Génie et la Force soient une indissoluble idée par leurs qualités intellectuelles et architecturales dans une expression libre de l'individu et du collectif.

ils constatent

que d'innombrables richesses de construction sont trop souvent oubliées à des personnes qui visent la qualité pour engager l'avenir d'un groupe d'habitants, d'une ville, voire même d'un pays ;
que l'habitation et la construction des Cités exigent de ceux qui en sont responsables, non seulement des qualités techniques, mais aussi des connaissances sociales, psychologiques et une certaine culture artistique ;
que ces connaissances et cette culture sont généralement insuffisantes, qu'on assiste trop souvent à la Reconstruction de nos Cités sur des plans insuffisants en arts, en plastique, commercial ;
que le plan des Architectes n'est pas été préparé aux tâches nouvelles ;
que ceux qui ont la responsabilité de voter le milieu dans lequel vivent les générations futures doivent pouvoir s'enrichir de techniques et d'artisans plasticiens familiarisés avec les problèmes sociaux et, de plus, soucieux et ouverts par les arts et le génie.

ils proposent

la création de deux comités, outre ceux qui peuvent être appelés à consacrer aux grandes tâches contemporaines et au particulier, mais :

Bureau d'Urbanisme, Bureau de Plans-Masse, Bureau de la Plastique architecturale ; et remplir tous les prérogatives dans la vie sociale, technique et la culture dans l'habitation ;
Ainsi, pour familiariser le public avec les nécessaires innovations plastiques, il est souhaitable que les Artistes du Groupe Espace soient appelés à peindre, sculpter, notamment lors des Festivals, Expositions et lors des grandes Fêtes publiques. Des démonstrations plastiques, d'engorgement, seront admises plus facilement à l'exécution de ces manifestations et encouragées ainsi la voie vers l'éducation permanente.

Les Commissions suivantes seront créées immédiatement pour l'étude des problèmes particuliers et devront comprendre :
Urbanisme, Plans-Masse, Couleur, Expositions, Fêtes, Plastique appliquée aux objets

ils réclament

POUR L'HARMONIEUX DEVELOPPEMENT DE TOUTES LES ACTIVITES HUMAINES
LA PRESENCE FONDAMENTALE DE LA PLASTIQUE

L'Assemblée générale constitutive de cette Association a eu lieu, le 17 octobre 1951, au Grand Palais, sous la présidence d'honneur de M. Eugène Claudius-Petit, Ministre de la Reconstruction et de l'Urbanisme, et la présidence effective de M. André Bloc, Directeur des revues « L'Architecture d'aujourd'hui » et « Art d'aujourd'hui ».

Etaient présents à cette Assemblée :

Mons. Sonia DELAUNAY, FAIRB-EL-NISRA-ZEID, Jeanne COPPEL, Simone SERVANES, Nicolas WARB-HELD.

MM. Luc ARSENE-HENRY, Paul AYNER, André BRUYERE, Jean GEORGE, Paul HERBE, Lionel MIRABAUD, Walter BUDZ, Marcel ROTH, Jean SERAG, Bernard-Henri ZEHFPUSS, Architectes.

MM. Aagev Andersen, Eilene BROTHY, André BLOC, Félix DEL MARLE, Roger DESSERPRIT, Cécile DIAZ, A. R. FLECHMAN, Georges FOLMER, Emile GILLOLI, Bernard LAPFAILLE, Pierre LACOMBE, Berto LAUDERA, LE CHEVALIER, Fernand LIGER, Claude PARENT, Edgar PILLET, P. E. SARIBSON, Ionel SCHIEN, Nicolas SCHOFFER, Plasticiens.

S'étaient excusés :

Madame KANDINSKY

MM. Xavier ARSENE-HENRY, Wladimir BODANSKY, Silvano BOZZOLINI, Henri CALMAT, O. DENOYARD, Piero DORAZIO, Pierre FAUCHERX, Jean FAYETON, O. LAGNEAU, Jean GINSBERG, Jean GORIN, Robert LE RICOILAS, Marcel LODS, Alberto MAGNELL, MONNET, NATIVI, Richard NEUTRA, Micael PATOUT, Sotres POLAKOFF, Jean PROUVE, Alfred ROTH, André SIVE, YONGERMANN.

Au cours de cette réunion, lecture a été donnée des statuts de l'Association et, notamment de l'article premier qui définit les buts : ceux-ci ont été énoncés par M. André Bloc qui a ouvert la séance et rappelé les diverses tentatives modernes, heureuses ou malheureuses, de synthèses des arts.

Article premier. — L'Association dite « Groupe Espace », fondée au cours de l'Assemblée générale du 17 octobre 1951, a pour but de préparer les conditions d'une collaboration effective des architectes, peintres, sculpteurs, plasticiens et d'organiser, par la plastique, l'harmonieux développement des activités humaines.

Sa durée est fixée à 99 ans.

Elle a son siège à Boulogne-sur-Seine, 5, rue Bartholdi.

L'Assemblée a, en outre, procédé à l'élection des membres du Bureau et des membres du Comité, qui se trouvent ainsi constitués :

BUREAU :

Président d'honneur : M. Eugène CLAUDIUS-PETIT, Ministre de la Reconstruction et de l'Urbanisme.

Président actif : André BLOC.

Vice-Présidents : Paul HERBE, Fernand LIGER, Bernard ZEHFPUSS.

Secrétaire général : Félix DEL MARLE.

Treasury : Bernard LAPFAILLE.

Délégués à la propagande : Luc ARSENE-HENRY, Edgar PILLET.

COMITE :

MM. Sonia DELAUNAY, Eilene BROTHY, Silvano BOZZOLINI, Cécile DIAZ, Jean FAYETON, Pierre FAUCHERX, Jean GORIN, Berto LAUDERA, Robert LE RICOILAS, Paul NELSON, Marcel ROUX.

Enfin, elle aborda la mise au point des méthodes de travail : création des diverses Commissions constituées par des Groupes chargés d'études précises, qui s'étendront aux problèmes les plus divers, allant des plans d'urbanisme aux recherches plastiques, dans le domaine des objets les plus usuels.

COMMISSIONS :

— Urbanisme et Plans Masse.

— Expositions et Fêtes.

— Plastique appliquée aux objets (les industriels seront invités à cette Commission).

En outre, sera constituée une Commission « de la Dimension » chargée d'un des problèmes essentiels pour lequel la collaboration des ingénieurs est très importante.

Dès sa constitution, l'Association est saisie de plusieurs demandes de collaboration, notamment pour la mise en couleur de diverses constructions (extérieur et intérieur), pour les études de volumes, pour des concours de peintures murales et de sculpture en accord avec l'architecture.

Figura 1 - Manifesto do Grupo Espaço, Fonte: Revista L'architecture d'aujourd'hui, nº37 (octobre 1951): V

Pillet descreve a sua abordagem em três momentos. Primeiramente, a cor ambiente e o reforço cromático da estrutura arquitetónica, uma operação que considera “d’ordre strictement mathématique : intensifier au maximum l’effet réfléchissant de la lumière et délimiter l’espace dans l’essentiel de la structure.” O pintor usa amarelo e branco no teto e nas vigas de menor importância e cinzentos e pretos nas vigas estruturais e nos pilares que o sustentam, afirmando com estas tonalidades mais escuras “leur présence rassurante de support et la rigueur mathématique de leur servitude.” (Pillet, 1952)

Em seguida, Pillet aborda as superfícies parietais, operação que considera muito mais complexa

...il fallait primo, trouver une harmonie de couleurs physiologiquement bénéfique. Deuxièmement, sauvegarder les intentions de l’architecte, soit en imposant par des couleurs plus volontaires des plans qui affirmaient l’ordonnance générale, soit en défonçant d’autres surfaces que seules des nécessités pratiques ou certaines contraintes de sécurité avaient imposées. (Pillet, 1952)

Nesta atitude de total respeito pela arquitetura, Pillet procura uma percepção ótima do espaço e dos elementos que o compõem, como o solo – onde se criam percursos de circulação e áreas para cada máquina – ou as próprias máquinas – a que se atribuem cores de acordo com a dominante cromática da sala em que se encontram.

Na sala maior da fábrica, Pillet pinta, com o apoio da equipa de pintores civis que o acompanha, um muro de 72 metros de comprimento (c.350m²), que divide em seis painéis, onde executa grandes composições azuis, verdes e amareladas, cujas formas dialogam formalmente com o ritmo espacial da cobertura. Finalmente, Pillet considera o exterior do edifício, considerando nas suas escolhas cromáticas a proximidade do rio, a luz que dele emana e os céus cambiantes daquela região (Pillet, 1952). O seu objetivo como pintor é descrito como a terceira e última fase da sua abordagem, que aliás sintetiza as duas primeiras:

...il fallait créer un climat esthétique, un climat, – je n’hésite pas à dire le mot, – artistique – auquel l’ouvrier serait sensible. Pas naturellement à la manière dont l’amateur d’art est sensible à un tableau de chevalet, mais plutôt à la manière dont le pêcheur à ligne est profondément et inconsciemment sensible au charme d’une rivière sur laquelle il pêche, même s’il en moque les baigneurs ou semble d’ignorer les frondaisons (Pillet, 1952)

Pillet realiza duas ações distintas, embora intimamente interligadas e consideradas numa perspetiva global. A primeira, que então o próprio define como

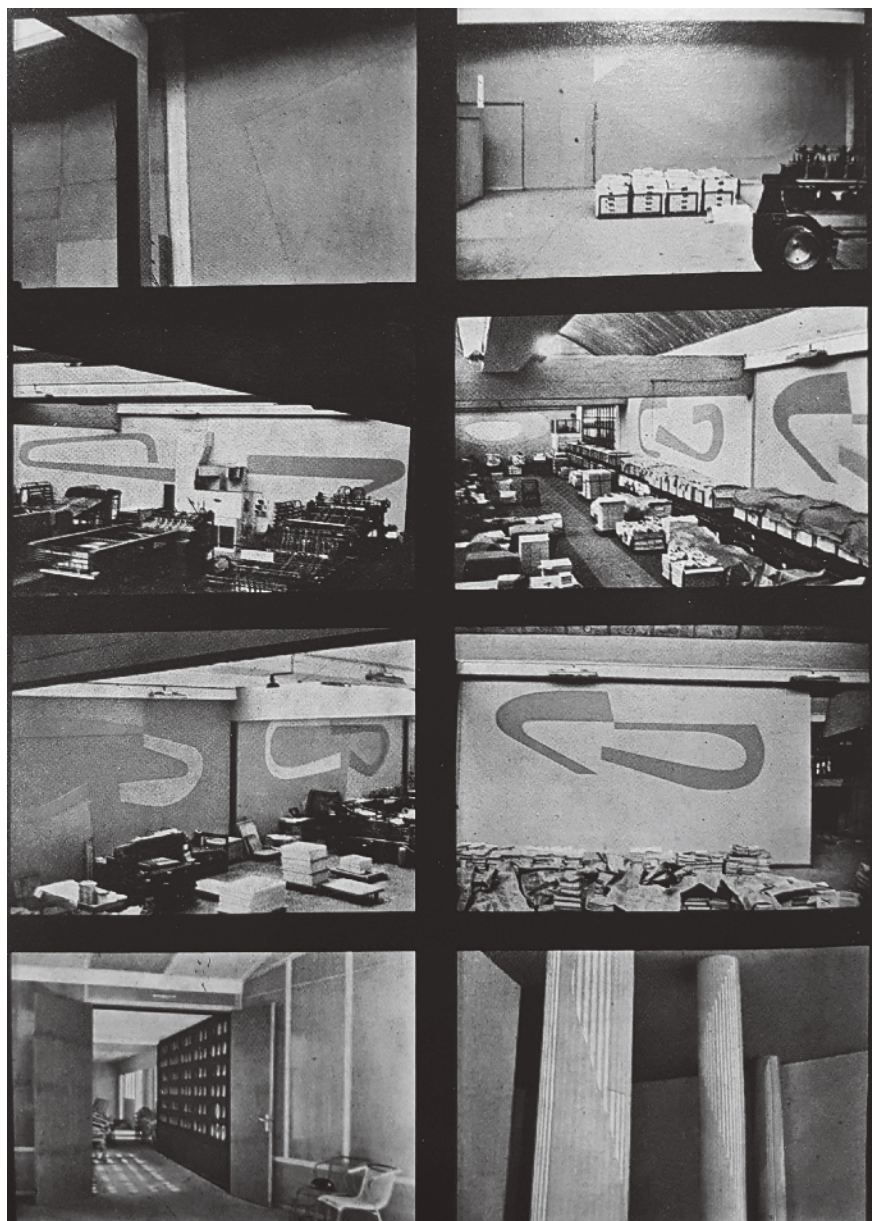


Figura 2 · Pinturas de Edgard Pillet no interior das tipografias Mame, Tours. Fonte: Pillet, E.; Bordier, R.; França, J-A (1967).
Pillet. Paris: Georges Fall

a 'mise-en-couleurs', termo dificilmente traduzível em Português – a policromia arquitetural, que se queria ancorada em conhecimentos psicofisiológicos da cor –, e a pintura mural propriamente dita – pintura abstrata e geométrica, em diálogo formal com a morfologia arquitetónica.

A obra tem, como se referiu, um carácter de manifesto, de prova de uma hipótese: a da presença da obra de arte no espaço, sem concessões decorativas, como uma necessidade. Nas palavras do pintor: 'J'ai fait l'expérience, je crois concluante, du pouvoir d'animation de surfaces colorées á travers le plus vaste champ d'espace vide', ou, como se dirá retrospectivamente, 'Pillet a été un des premiers peintres à prouver, en France, qu'aujourd'hui l'architecte peut s'adjoindre d'un peintre comme collaborateur, et qu'il doit le faire. (Pillet et al, 1967).

3. Pillé e Lisboa, 1953

A mostra da obra de Pillé em Lisboa em 1953 tem, também, um carácter inaugural: é a 'primeira exposição de arte abstracta de raiz geométrica que se faz em Portugal' (França, 1953). No mês de fevereiro de 1953 Pillé realiza na Galeria de Março, em Lisboa, a exposição 'Composições Abstractas', mostrando guaches e onze serigrafias por si realizadas meses antes das pinturas de Tours.

Se nos círculos de Pillé se reconhece desde logo nestas imagens uma vocação mural (Gindertael, 1952), em Lisboa, José-Augusto França, no texto do catálogo da exposição, prefere legitimá-las como 'pintura clássica' e elogiar o rigor das composições, assumindo por outro lado uma atitude didática, como um explicador da pintura abstrata a um público que a olha pela primeira vez (França, 1953). Depois de uma breve contextualização – de Cézanne, Picasso e Bracque a Malevitch: 'o quadrado em si, não meio mas fim' – França explica que "as formas ganharam um directo falar, sem precisarem de procurar justificação no que pertença à natureza sensorial. Os quadros deixam de 'reproduzir coisas' para passarem a 'ser coisas'." (França, 1953).

Embora tenha 'um grande sucesso de curiosidade', a exposição de Pillé vem alimentar o debate entre a figuração e abstração que então se trava no contexto lisboeta (França, 1985). Mais ao texto do catálogo do que à obra Pillé, (que, no entanto, permanece no cerne da discussão) alguns críticos e pintores neorrealistas reagem de forma condenatória. Lima de Freitas, por exemplo, caricatura de forma grosseira o pintor abstrato no seu 'movimento de nojo pela realidade', na sua 'ilusão de isolamento, de invulnerabilidade – hibernando' (Freitas, 1953). Retomando de forma irónica os argumentos de França, descreve a arte abstrata como aquela que:

Não se compromete com a realidade humana, é pura e essencial, autónoma e absoluta. Fala uma linguagem própria, é necessidade que em si mesma se resolve (necessidade de necessidade; ou... de nada); não recorre ao supérfluo, ao transitório, à anedota, aos sentidos, às emoções. Não é senão o que se mostra ao espectador e não satisfaz mais do que um (hipotético) “apetite de formas” que cada um traz em si. Exclusivamente.

Para acabar apetece dizer: Qual é coisa qual é ela, que não significa nada, não quer dizer nada, não pretende nada, não tem relação com nada, não leva a nada, não provoca nada, não se compromete com nada, e não vale senão em si mesma? Resposta: é a arte abstracta. Por outras palavras: pouco mais que... nada”. (Freitas, 1953)

Embora com finalidades opostas, quer José Augusto França, quer Lima de Freitas se focam no discurso pictórico, fazendo equivaler a abstração a um afastamento do mundo palpável enquanto referente para a figuração. No entanto, considerando o projeto das tipografias Mame, se Pillet se afasta da realidade sensível enquanto modelo, não deixa de se aproximar dele por outra via, a de um diálogo ou de uma interação.

Efetivamente, é levando em conta todos os dados da realidade sensível que Pillet define o programa cromático e pictórico das tipografias. É a morfologia arquitetónica, a estrutura ritmada da cobertura, a luz, a localização das máquinas, os percursos dos funcionários e a sua possível fadiga, que Pillet considera na sua criação artística, toda ela ponderada, relativa. Esta obra tem, para mais, uma assumida vocação social, criando numa fábrica um ‘clima estético’, ou mesmo ‘artístico’, para os seus funcionários.

Conclusão

Nos antípodas de uma arte absoluta, idealista e ensimesmada, que o meio artístico português de inícios da década de 1950 associa à arte abstrata, estão as pinturas murais que Edgard Pillet realiza nas tipografias Mame em Tours. Esta experiência pictórica de integração da arte abstrata numa fábrica, ancorada num certo utopismo do após guerra, permaneceria pouco conhecida do público. Para a história ficaria a exposição realizada na Galeria de Março, em que se mostram serigrafias e pinturas em suporte mais convencional e que, sendo a primeira mostra de arte abstrata em Lisboa, constitui um marco importante no processo da sua assimilação.

Referências

- Barrière, Gérard (1992) "Edgard Pillel, L'Intégrateur" *L'oeil*. ISSN 0029-862X. N° 439 (mars 1992): 74-75.
- Bloc, André (1953) "Rapport présenté par M. André Bloc, Directeur de l' Architecture d'Aujourd'hui", Paris. Groupe de Travail n°4. *La Synthèse des arts plastiques – Section Française* In *Troisième congrès de L'Union International des Architectes. Lisbonne, 20-27 septembre 1953, Rapport Final*. Lisboa: Livraria Portugal: 206-208
- Damaz, Paul (1956) *Art in European Architecture: Synthèse des arts*. New York: Reinhold Publishing
- França, José Augusto (1955) "Um romance de formas" *O Comércio do Porto*, 27 de fevereiro de 1955
- França, José Augusto (1962) "As superfícies concavas de Edgard Pillel" *O Comércio do Porto*, 27 de fevereiro de 1962
- França, José Augusto (1985) *A arte em Portugal no século XX, 1911-1961* (2ª ed.) Venda Nova: Bertrand
- França, José-Augusto (1953) Edgard Pillel – Composições Abstractas – Catálogo. Galeria de Março: Lisboa
- Gindertael, R. (1952) "Edgard Pillel» L'Art d'Aujourd'hui, N°5, junho de 1952
- Lima de Freitas, "O que é concretamente a arte abstracta", *Revista Vértice*, Maio 1953, n° 117, vol. XIII.
- Pillet, E.; Bordier, R.; França, J-A (1967). Pillet. Paris: Georges Fall
- Pillet, Edgard (1952) "Usine Mame" L'Art d'Aujourd'hui n° 2, janeiro de 1952
- S.A. (1951) "Le Groupe Espace – Manifeste" *Revista L'architecture d'aujourd'hui*, n°37 (octobre 1951): V
- La poétique de la structure: Bernhard Zehrufuss* (s/d) Musée Cité de l'Architecture et du Patrimoine. [Consult. 2017-01-21] Disponível em URL: www.citechaillot.fr/fr/expositions/expositions_virtuelles/25683-8_bernard_zehrufuss_1911-1996.html

A obra gráfica de Otacílio Camilo: a reprodução e a rememoração das imagens

The graphic work of Otacílio Camilo: reproduction and remembrance of images

HÉLIO FERVENZA*

Artigo completo submetido a 24 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Brasil, artista visual. Diploma Nacional Superior de Expressão Plástica pela Ecole des Arts Décoratifs de Strasbourg, Departamento Artes – opção Multimeios. Mestrado em Artes Plásticas pela Université de Sciences Humaines de Strasbourg. Doutorado em Artes Plásticas pela Université de Paris I Panthéon-Sorbonne.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos 248. Porto Alegre, CEP: 90020-180 Brasil. E-mail (institucional): helio.fervenza@ufrgs.br

Resumo: Para este estudo detive-me sobre duas obras do artista Otacílio Camilo, escolhidas dentre um grande conjunto de xilogravuras que repetem o mesmo formato de aproximadamente 3x4 cm. O objetivo é analisar como essas duas obras se apropriam de imagens oriundas de meios reprodutivos industriais e do imaginário da indústria cultural e como se utilizam de um meio “anacrônico” para instigar percepções sobre a natureza reprodutiva dessas imagens e sobre a memória coletiva.

Palavras chave: Otacílio Camilo / reprodução, rememoração / xilogravura / indústria cultural.

Abstract: For the present paper, I have examined two pieces by artist Otacílio Camilo. These were chosen from a large ensemble of woodcuts, all of which presented in the same format of around 3x4 cm. The purpose of this paper is to analyze the way in which these two pieces take possession of images stemming from industrial means of reproduction and from the culture industry's imaginary and take advantage of an “anachronistic” medium in order to provoke perceptions regarding the reproductive nature of these images and the collective memory.

Keywords: Otacílio Camilo / reproduction / remembrance / woodcut / culture industry.

Introdução

O artista brasileiro Otacílio Camilo (Porto Alegre, 1959-1989) faleceu precocemente aos 30 anos de idade, deixando uma extensa obra gráfica, muito sofisticada e quase desconhecida. Em algumas ocasiões seus trabalhos foram expostos em mostras importantes, tais como "Impressões – Panorama da Xilogravura Brasileira" (Porto Alegre, 2004), Bienal de San Juan (Porto Rico, 1986), La Jeune Gravure Contemporaine (Paris, 1987) e A Trama do Gosto (Fundação Bienal de São Paulo, 1987).

No interior da obra gráfica de Otacílio Camilo destaca-se um grande conjunto de xilogravuras em preto e branco. Essas obras caracterizam-se pela repetição do mesmo pequeno formato (aproximadamente 3x4 cm), pela veiculação de uma multiplicidade de referências, citações, cruzamentos e pela apropriação de imagens de diferentes origens (Figura 1, Figura 2 e Figura 3): história da arte (Tarsila do Amaral, Volpi, xilogravura japonesa, cubismo, abstracionismo, pop...), histórias em quadrinhos (Snoopy), cinema (Nosferatu), paisagens (urbanas, imaginárias...), música (Rolling Stones, Punk...), etiquetas de caixas de fósforo e ilustrações. Otacílio Camilo trabalhava com todas essas referências, nivelando-as e convertendo-as para um mesmo formato e cor, cruzando o imaginário pessoal e coletivo. Em termos de processo de criação, sua atitude faz pensar em Andy Warhol quando passa a imagem de Marilyn Monroe ou uma caixa de detergente pela mesma peneira serigráfica. No entanto no caso de Otacílio, essa relação com as imagens é muito mais subjetiva e atravessada por um olhar orientado pelo contexto e pelas circunstâncias em que vivia no Brasil, em uma situação socioeconômica de grande precariedade. A partir daí, utilizando-se sistematicamente de um meio de reprodução "anacrônico", como é o caso da xilogravura, o artista desenvolveu uma obra que rememora uma história da imagem enquanto reprodução. Esse processo produz um estranhamento e compõe uma coleção em que diferentes tempos emergem e coexistem, instigando um outro olhar sobre nossa arte e visualidade.

Para este estudo optei por deter-me sobre duas de suas obras, escolhidas dentre esse grande conjunto de xilogravuras em preto e branco referido anteriormente. Ambas as obras apropriam-se de imagens oriundas de meios reprodutivos e do universo da indústria cultural.

1. Reprodução e rememoração

Vivemos desde a revolução industrial do século XIX um processo de aceleração constante da produção, reprodução e disseminação em massa de todo tipo de objetos. A partir desse período, com a invenção da fotografia e posteriormente

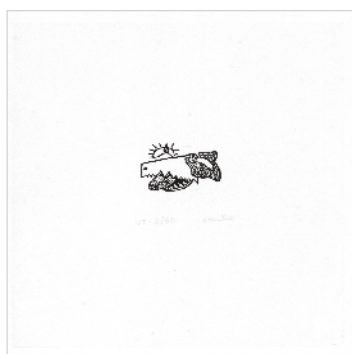


Figura 1 · Otacílio Camilo, Sem título, sem data (meados dos anos 80). Xilografia sobre entretela. Dimensões do suporte: 18x18 cm. Fonte: própria.

Figura 2 · Otacílio Camilo, Sem título, sem data (meados dos anos 80). Xilografia sobre entretela. Dimensões do suporte: 18x18 cm. Fonte: própria.

Figura 3 · Otacílio Camilo, Sem título, sem data (meados dos anos 80). Xilografia sobre entretela. Dimensões do suporte: 18x18 cm. Fonte: própria.

do cinema, também multiplicou-se de forma exponencial a produção e reprodução das imagens. Elas não são apenas produzidas em grande escala, mas já nascem potencialmente múltiplas:

Todas as novas técnicas usadas pelos artistas plásticos desde a invenção da fotografia são essencialmente reprodutivas: foto, filme, vídeo, todos eles suportes analógicos ou digitais, permitem cópias idênticas à matriz e, em sua vontade de afirmar-se como arte original, vem somar-se às técnicas mais antigas de produção reprodutiva das obras (gravura, litografia, serigrafia...). Esse conjunto de práticas é resultante não só da arte mas de outras coisas, sobretudo dos meios de comunicação e da indústria, o que traz um pouco mais de incerteza sobre o estatuto desses objetos e recoloca seriamente em questão essa ideologia da originalidade, ainda que ela permaneça solidamente ancorada nos conceitos das artes plásticas e visuais (Robic, 2008: 39, tradução nossa).

Aquilo que durante milênios era muito difícil e excepcional, ou seja, a reprodução em série e em larga escala de objetos e imagens, hoje tornou-se um fato banal. Praticamente todo nosso cotidiano pode ser vivenciado através da presença ou do uso de múltiplos, cópias, reproduções, sejam esses roupas, computadores, eletrodomésticos, edifícios, veículos, alimentos, medicamentos, imagens ou comportamentos sociais. Com o advento da engenharia genética, transformam-se ainda as possibilidades na reprodução de plantas, animais e seres humanos. São estas circunstâncias que constituem ou afetam tanto nosso ambiente e nossas condições materiais de vida, como nosso imaginário, nossas relações sociais, nossas crenças e ideologias: "A reprodutibilidade em arte não é separável da industrialização, incluindo aí a industrialização da cultura, mas sobretudo da hiperindustrialização da sociedade..." (Robic, 2008: 11, tradução nossa).

No contexto brasileiro e particularmente em relação às artes visuais, grande parte dos estudantes de arte – e talvez grande parte dos artistas – têm em sua formação e em seu imaginário uma relação com a história da arte estabelecida por meio de imagens reproduzidas em livros, filmes, televisão, internet, etc. Além dos motivos elencados acima, somam-se outros, mais específicos à realidade do país, tais como a escassez de acervos públicos e com coleções limitadas, a falta de recurso dos museus e instituições culturais, a condição de vida precária de grande parte da população e a profunda exclusão social e econômica, às quais o campo artístico não está imune.

Nesse contexto de reprodução e circulação de imagens, formas e informações, ao mesmo tempo global e local, é onde surgem e se inserem as duas obras aqui analisadas, e onde se inscreve a experiência artística de Otacílio Camilo.



Figura 4 · Otacílio Camilo, Sem título, 1986. Xilogravura sobre papel artesanal. Dimensões do suporte: 28x19 cm. Fonte: própria.

1.1. Snoopy

A xilogravura em questão (Figura 4), realizada em 1986, reproduz uma imagem de Snoopy, o conhecido cachorro da raça beagle, protagonista da história em quadrinhos "Peanuts", criada por Charles Schulz. Na xilogravura, a figura de Snoopy é retomada sem sinais de alteração, permanecendo muito fiel ao modelo impresso em offset. Ao olharmos para ela, identificamos imediatamente com aquela que circula nas histórias em quadrinhos impressas aos milhares. Ela parece uma simples e banal reprodução de Snoopy, e não uma imagem "artística."

Há ironia no absurdo desse gesto de copiar a figura a partir de uma cópia impressa em offset e gravar manualmente a imagem de Snoopy em uma matriz de madeira. O processo pressupõe dificuldades, devido à resistência do material, à lentidão dos cortes e do manuseio das ferramentas e aos procedimentos de impressão manual, enquanto a imagem poderia ter sido facilmente reproduzida por meios fotomecânicos.

A figura de Snoopy é refeita por Otacílio Camilo em um procedimento que a transporta e a reenvia para um tempo anterior, mais próximo das origens da reprodução impressa das imagens, considerando que a xilogravura é um dos mais antigos meios de impressão. Há então a produção de um deslocamento e um contraste. O procedimento dá passos para trás, nos faz voltar, recuar no tempo. Ele nos faz lembrar a precedência e a antiguidade dessa forma de imprimir, e ao fazê-lo (de forma absurda, pois desnecessária), instaura um processo de estranhamento e de desnaturalização da imagem impressa e de sua natureza reprodutiva.

O gesto de reproduzir o Snoopy tão fielmente em relação a seu referente impresso em offset faz com que a xilogravura se coloque no lugar desse offset e o substitua simbolicamente. Essa passagem de um meio de reprodução para outro enfatiza o caráter de reprodução da figura: ela é uma cópia. Ao mesmo tempo, essa passagem se dá de uma técnica atual de reproduzir imagens para uma forma muito mais antiga e obsoleta. A xilogravura, nesse caso, substitui o offset, mas de forma anacrônica, fora do uso atualizado das técnicas de reprodução cotidianas. Do ponto de vista da economia, é uma técnica obsoleta, não pertencente à ideologia dominante e às formas atuais de reprodução e circulação de imagens e informações.

Na percepção da imagem dessa xilogravura, temos a rememoração de uma conhecida figura do universo da indústria cultural e ao mesmo tempo uma rememoração da origem e da natureza reprodutiva dessa imagem. A esse respeito poderíamos evocar Benjamin Buchloh, e dizer que esses procedimentos



Figura 5 · Otacílio Camilo, Sem título, sem data (meados dos anos 80). Xilogravura sobre entretela. Dimensões do suporte: 19,5x13,4 cm. Fonte: própria.

e processos aí implicados tentam "...lançar faíscas de dimensão mnemônica..." (2000: 91, tradução nossa), numa investigação sobre a natureza da imagem reproduzida.

1.2. Nosferatu

A obra de Otacílio Camilo que veremos a seguir (Figura 5) se apropria de uma imagem do Conde Drácula interpretado pelo ator Klaus Kinski no filme *Nosferatu – O Vampiro da Noite*, de 1979, dirigido por Werner Herzog, com roteiro baseado na obra *Drácula*, de Bram Stoker. Esse filme é uma homenagem ao clássico *Nosferatu* de F. W. Murnau, de 1922, e podemos dizer que ele também o rememora. Há uma série de citações, adaptações e reenvios nesse processo, se considerarmos ainda que a obra de Murnau já era uma adaptação do livro de Stoker, e que este teria se inspirado de narrativas anteriores. A obra de Otacílio Camilo em questão se conecta e se ativa, então, a partir dessa já bastante espessa rede de citações e reenvios entre elas.

Especificamente em relação aos procedimentos na xilogravura e antes de entrarmos propriamente na análise da obra aqui em questão, seria importante considerarmos uma especificidade desse meio. Se entintarmos com tinta preta uma matriz de madeira antes de qualquer corte ou interferência em sua superfície e a imprimirmos, iremos obter um plano inteiramente preenchido por essa cor. Para que possa surgir ali qualquer imagem, essa tem de ser recortada e "retirada" desse fundo, como se as formas ou figuras viessem da escuridão para a luz.

Na xilogravura aqui estudada, Otacílio Camilo utilizou-se dessa característica para conectar, num mesmo gesto, o personagem e seus atributos. Drácula surge do fundo preto da matriz: ele foi literalmente retirado, extraído, escavado na madeira antes de ser impresso. Há uma lentidão implicada na fatura da imagem, que contrasta com o movimento mecânico de captação da imagem pela câmera durante uma filmagem. Há contraste também com o movimento da imagem projetada no cinema. Nesse sentido, a imagem de Drácula encontra-se suspensa, como se fosse um fotograma retirado do filme. Há ainda outro contraste, que ocorre entre a imagem produzida fotográfica e industrialmente no cinema e a manualidade da imagem reproduzida por Otacílio Camilo.

O cinema surge no final do século XIX em decorrência da industrialização e torna-se também uma indústria, baseada nos mesmos princípios de organização de produção. Com o tempo, o cinema - assim como os outros produtos industriais, tais como automóveis e roupas - se tornou um dos âmbitos de uma

“percepção simultânea coletiva” (Buchloh, 2000: 78, tradução nossa), pois grande parte das nossas experiências perceptivas e do nosso imaginário está relacionada à produção e circulação em grande escala dos mesmos objetos e imagens. A memória, então, aparece aqui não simplesmente como ação de trazer novamente à mente o registro de percepções e fatos singulares ocorridos individualmente. A obra ativa um trabalho de rememoração ao interpelar o que constitui a natureza reprodutiva da memória coletiva.

Conclusão

A passagem das imagens por entre diferentes meios de reprodução trouxe algumas implicações para as obras estudadas. Se olharmos mais detalhadamente para a xilogravura do Snoopy e a compararmos com a história em quadrinhos, é possível constatar que há pequenas mudanças no que diz respeito às soluções na representação das figuras. A figura de Snoopy, por exemplo, continua a mesma, mas há uma alteração do fundo no qual ela se situa. Diferentemente dos quadrinhos, nos quais o fundo é branco, a gravura tem o fundo preto, sugerindo uma cena noturna, mas a nuvem no céu – preta, mas nitidamente delineada em branco – contraria essa primeira impressão.

Há então um distanciamento nesse processo. Isso se deve em parte às características plásticas das gravuras, que trazem os rastros e as marcas de sua fatura manual, produzindo uma alteração perceptiva das imagens. Essa mudança, na qual as imagens são também retiradas de seus respectivos meios narrativos (história em quadrinhos e cinema), enfatiza a “condição opaca dos signos” (Davis, 2010: 98), prolongando a percepção das imagens e revelando sua condição enquanto reproduções.

Nessa passagem de imagens oriundas de meios de reprodução industriais e do imaginário da indústria cultural para um único meio de reprodução, mais antigo e anacrônico, como é o caso da xilogravura, Otacílio Camilo produz também um deslocamento no registro temporal no qual se situavam os meios que veiculavam essas imagens.

As duas xilogravuras analisadas instigam percepções sobre a reprodução e a memória coletiva das imagens. Essas obras tornam visíveis os sentidos da reprodução ao evidenciar seus procedimentos. Elas tornam sensível o sentido de dar forma outra vez às imagens, através de outros gestos, em um processo no qual a experiência artística pode dar outro sentido à memória coletiva.

Referências

Buchloh, Benjamin H.D. (2000) "Gabriel Orozco: La escultura de la vida cotidiana." Ruiz, Alma (Org.) *Gabriel Orozco*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art. ISBN: 0-914357-75-1

Davis, Fernando (2010) "Otros espacios de intervención: la calle y las redes alternativas". Romero, Juan Carlos; Davis,

Fernando; Longoni, Ana. Romero. Buenos Aires: Fund. Espigas. ISBN: 978-987-1398-05-8

Robic, Jean-François (2008) *Copier-cr  er: essais sur la reproductibilit   dans l'art*. Paris: L'Harmattan. ISBN: 978-2-296-04994-9

Álvaro Siza, escultor

Álvaro Siza, sculptor

ANA FILIPA SIMÕES DA SILVA*

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

*Portugal, arquitecta. Licenciatura em Arquitectura, Universidade de Évora (UÉ).

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto (UP); Faculdade de Arquitectura (FAUP) Via panorâmica S/N, 4150-755 Porto – Portugal.
E-mail: up201306697@arq.up.pt

Resumo: Sobre o arquitecto que queria ser escultor, pretende este artigo analisar as abordagens de Álvaro Siza à escultura. Sendo a sua produção artística desenvolvida sob a existência desta vocação original associada a uma formação e prática arquitectónicas, a sua obra apresenta-se, naturalmente, como um produto da relação entre as duas artes.

Palavras chave: Álvaro Siza / Escultura / Arquitectura.

Abstract: *About the architect who wanted to be a sculptor, this article intends to explore Álvaro Siza's approach to sculpture. Being his artistic production developed under the existence of this original vocation associated with an architectural formation and practice, Siza's work naturally presents itself as an outcome of the relation between the two arts.*

Keywords: *Álvaro Siza / Sculpture / Architecture.*

Introdução

Álvaro Siza (1933) manifestou desde cedo o gosto pela escultura. Em 1949 ingressa no curso de arquitectura na Escola Superior de Belas-Artes do Porto, com uma intenção: mudar depois para escultura. Mas não o fez (cf. Cruz, 2005: 14).

As suas primeiras experiências nesta arte datam de 1950, mas o facto de lhes reconhecer pouca qualidade e muita carência técnica, fez com que nunca procurasse qualquer tipo de orientação especializada (cf. Belém, 2012: 33). Esta postura é determinante para o abandono da modelagem, mas não da escultura, cujo desenvolvimento manteve depois em paralelo com a prática arquitectónica. E quando em 1998 expõe publicamente pela primeira vez as peças que marcavam o início de uma fase antagónica à das experiências anteriores, afirma não existirem no seu espírito diferenças entre as duas artes, manifestando o seu desacordo em relação às fronteiras que as separam (cf. Siza, 1998).

Siza move-se assim num território que considera alheio à sua formação (cf. Siza, 2009: 213).

1. A obra de arte como produto do espírito do seu autor

A arte corresponde “a uma necessidade primitiva que consiste na exteriorização e concretização das representações e das ideias nascidas no espírito” (Hegel, 1993: 356). Ao afirmar não existirem no seu, diferenças entre a escultura e a arquitectura, Álvaro Siza conduz-nos ao entendimento das premissas que configuram a sua produção artística, cuja génese se encontra num passado marcado pelo gosto original pela escultura e desencadeador do desejo de ser escultor, mas também pelo interesse pela arquitectura despertado pela obra de Antoni Gaudí e que o conformou enquanto estudante de arquitectura.

Estando introduzida na *realidade sensível*, a obra de arte deve ter, por um lado, um *conteúdo interno* e por outro, representá-lo (cf. Hegel, 1993: 356). É a constituição desse *conteúdo* que se associa a leitura inerente à referência à Acrópole de Atenas. O Parthénon como exemplo da perfeita fusão entre as artes; e a Estátua de Athena Promachos como um importante elemento na definição do espaço que o antecede e que como refere, “qualifica e define o conjunto, como um edifício” (Siza, comunicação pessoal, 2014). Siza remete-nos assim, para a arquitectura como “uma única arte, (...) que reunia harmonicamente nas suas diversas manifestações, pintura e escultura” (Aalto, apud Göran, 2000: 46-7).

Constitutiva do *conteúdo interno* da arte, a *representação sensível* – senso que Hegel soma à visão e à audição como serventes na concepção de obras de arte (cf. Hegel, 1993: 347) – marca o início do processo metodológico, mas é na representação desse *conteúdo* que se formaliza, revelando a importância do seu contributo no processo artístico. Tal como refere Siza, “aprender a ver é fundamental para um arquitecto, existe uma bagagem de conhecimentos aos quais inevitavelmente recorreremos, de modo que nada de quanto fazamos é absolutamente novo” (Siza, 2013: 139). O valor da observação é, no seu caso, explorado em duas vertentes complementares: a primeira, como método de recolha/aplicação do conhecimento ao qual associa o desenho como forma de registo, pois “ao desenhar aprende-se a olhar e a ver. As ideias ficam registadas, guardadas na memória, e irão fazer sentido no sítio certo, no momento exacto” (Belém, 2012: 30); a segunda, como método de compreensão do problema, onde o desenho surge como forma de entendimento do lugar em que intervém, pois “quanto mais observamos, tanto mais clara surgirá a essência do objecto” (Siza, 2013a: 135).

Por intermédio da sua *mão pensante*, conjectura depois uma possível solução, porque para Siza, desenhar é “potencializar e complementar, puramente pensando e imaginando” (Siza, 2013b) os resultados alcançados. “Vai-se mais longe. É uma forma mais penetrante de desbravar as muitas hipóteses e os muitos caminhos a tomar” (Siza, 2013b). Enquanto desenha (e desenhará até à conclusão da obra), é executada uma maquete do local de intervenção, mas sem que antes Siza defina a área de abrangência e a escala a que a pretende. O estudo das proporções está agora em curso e para isso, recorre ao desenho de perspectivas à escala onde incorpora apontamentos referentes a todas as dimensões das peças. À solução quase final é então conferida a tridimensionalidade necessária à inserção na maquete, permitindo a revisão da obra e da sua relação com o espaço envolvente, sendo que Siza tem em mente aquele que ali não está contemplado. Paralelamente executam-se modelos digitais tridimensionais, cujas dimensões e proporções vai apurando entre esboços e o ecrã do computador transmitindo, simultaneamente, as modificações ao responsável pela incisão na máquina, da peça em estudo. Logo que esteja completamente definida, executam-se desenhos rigorosos recorrendo às ferramentas habituais da projecção arquitectónica.

Siza não esculpe, como também não constrói, dá a esculpir. Em função da matéria, adjudica esse trabalho ao pedreiro, carpinteiro, ou serralheiro, cuja especialização recorrerá ao primor e à tecnologia para se associar à figura participada do escultor. As matérias, que naturalmente podem transformar as peças, são seleccionadas e dadas à aprovação. Executam-se protótipos.

De acordo com Alberto Carneiro, a metodologia depende do equilíbrio que o autor encontra. O método é construído ao longo do tempo como uma construção do próprio corpo. E talvez por isso refira que Siza concebe escultura como concebe arquitectura (Carneiro, 2014).

1.1

Sendo o espaço a matéria essencial das duas artes, é ele o responsável pela sua aproximação. Como uma realização concreta num espaço determinado, é a partir da sua organização que a escultura gera um outro espaço, que naturalmente funcionará também como escultura (Carneiro, 2014). Também na escultura de Siza revemos a importância do espaço na determinação do tipo de intervenção e consequentemente, na definição da sua escala, cujas variações aparentam induzir abordagens mais ou menos profundas às questões arquitectónicas, conduzindo a relações íntimas entre as intervenções e o espaço em que se inserem, tal como acontece na sua arquitectura.

As suas primeiras experiências nesta arte são peças em argila – retratos de familiares, figuras e máscaras – que, como refere, foram desenvolvidas sob a influência da escultura clássica e sem qualquer tipo de interesse pela arquitectura (Siza, 2014). O processo e as premissas que lhes deram origem foram depois por ela *interrompidos*, impossibilitando a leitura da evolução a que esse processo inicial, como produto do pensamento do escultor, poderia ter estado sujeito. Uma análise literal e comparativa entre estas obras e aquelas que desenvolve já como arquitecto fica assim inviabilizada.

Mas em 1998 na Exposição *DAVID Golias* – apresentada pela Galeria de Arte Dário Ramos na Feira Internacional de Arte Contemporânea ARCO, em Madrid – Siza apresenta o seu regresso à escultura numa prática *object trouvé*, recorrendo ao trabalho artesanal de um serralheiro para unir peças metálicas por si seleccionadas, formando figuras e composições (Figura 1). E quando no mesmo ano volta a expor na Fundação ICO, também em Madrid, Siza faz da madeira a matéria principal, elaborando perspectivas à escala real que na mão do carpinteiro ganham corpo, mas por meio do acompanhamento em tempo real dessa transformação. “É quase um trabalho artesanal, em que a ferramenta é a mão, mas não a minha” (Siza, comunicação pessoal, 2014), explica. Apesar destas primeiras obras surgirem como objectos aparentemente isolados, existe uma relação com a arquitectura em duas vertentes: a primeira consiste na consideração prévia da existência de um espaço expositivo específico, ao qual é atribuída parte da responsabilidade pela definição da composição que nele se irá instalar. Conforme refere, “não se trata de um projecto pré-estabelecido, existe uma relação entre o que vai surgindo sem essas preocupações e essas preocupações e coerções” (Siza, comunicação pessoal, 2014); a segunda consiste na relação entre materiais distintos e na exploração das suas propriedades, assumindo igualmente um papel preponderante na composição final.

Na Bienal de Arquitectura de Veneza (2012), Siza cria com a sua intervenção um desvio ao percurso já existente nos jardins do Arsenale (Figura 2), colocando quem passeia entre “paredes, janelas e portas – e Veneza” (Siza, 2012), estabelecendo simultaneamente a ligação com a paisagem e com as construções existentes. A forma esteve dependente de sistemas de relações no espaço – entre os edifícios existentes, a porta por onde se entra e a porta por onde se sai do jardim e as árvores – cuja implantação originou uma reacção inicial traduzida no desenho de torções que no decorrer do processo se tornaram evidentes. A definição das transições entre pavimentos procurou a integração dos novos volumes no jardim. “A cor é de Veneza. É uma forma de passar a integrar o que já existe” (Siza, comunicação pessoal, 2014). Neste caso, Siza extrai do local



Figura 1 · Álvaro Siza. Trabalho de serralharia, Arcozelo, 1998. Fonte: Arquivo Álvaro Siza.



Figura 3 · Álvaro Siza, *Percorso*, 2012. Instalação no Giardino delle Vergini, Veneza. Fonte: FG + SG, www.ultimasreportagens.com/ultimas.php

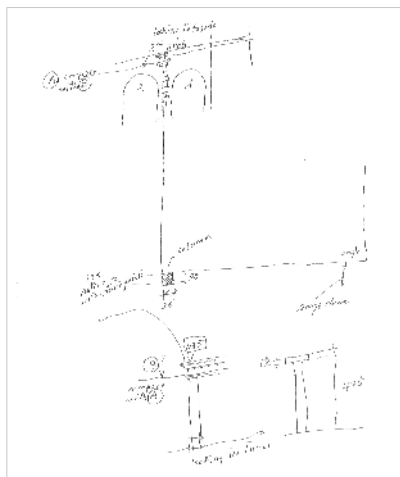


Figura 4 · Álvaro Siza, *Sensing Spaces*, 2014. Instalação no pátio da Royal Academy of Arts, Londres. Estudo. Fonte: Arquivo Álvaro Siza.

Figura 5 · Álvaro Siza, *Sensing Spaces*, 2014. Instalação no pátio da Royal Academy of Arts, Londres. Fonte: Royal Academy of Arts, www.metalocus.es/es/noticias/sensing-spaces-architecture-reimagined-v%C3%ADdeos

a sua essência que depois associa à intervenção, servindo-se da paisagem como seu suporte numa prática *site-specific*, onde a matéria é trabalhada com o único propósito de criar espaço, organizando simultaneamente aquele que o envolve (Figura 3).

Enquanto *gesture-figures* (Baldeweg, 2013: 29), as esculturas concebidas para a Exposição *Personaggi*, na Pinacoteca Comunale de Gaeta (2013), fundem-se com o espaço em que se inserem, elevando a sensação de estarem fechadas em si mesmas para meditar, ou de se abrirem expansivamente para que sejam contempladas. Para a definição da escala e da composição da intervenção, Siza considerou as proporções e características desse espaço, sendo portanto produto de uma análise espacial prévia, que naturalmente lidera o processo escultórico. O conhecimento das potencialidades dos materiais e respectivos processos construtivos foi adquirido durante a prática arquitetónica, o que faz com que neste caso, os remates e entalhes da madeira nos possam remeter para a sua arquitectura.

No projecto para a Exposição *Sensing Spaces: Architecture Reimagined*, na Royal Academy of Arts, em Londres (2014), Siza parte também da leitura espacial e compositiva do pátio onde intervém e que descreve no seu texto *Sensing Spaces*, como um espaço “rodeado por colunas cinzentas, janelas delicadas e frisos horizontais. Os mais antigos – ou quase – elementos da arquitectura” (Siza, comunicação pessoal, 2014). Enquanto contemplava o pátio, a sua atenção recaía sobre as “longas fileiras de colunas diante das paredes, os apoios verticais dos telhados que nos protegem desde que existimos” (Siza, comunicação pessoal, 2014). Siza imaginou então “o nascimento distante de uma coluna – o erguer de uma pedra ou de um tronco de uma árvore” e introduziu no pátio “a sugestão da memória desse acto primitivo” (Siza, comunicação pessoal, 2014). Cingindo a intervenção à zona central do pátio, Siza recorre ao levantamento do espaço previamente fornecido para fazer coincidir as fundações das peças com duas das pedras do pavimento, permitindo assim a sua remoção por inteiro e posterior recolocação. Ao dimensionar as três colunas, copia as dimensões daquelas já existentes no pátio (Figura 4). A primeira, vertical – sugerindo o apoio de uma protecção – é implantada no alinhamento de uma das colunas da fachada; a segunda, também vertical, no alinhamento do arco que acede ao pátio a partir da rua; e a terceira, deitada sobre o traçado da diagonal da área de intervenção. “Um autocarro amarelo passa de repente pela entrada, obstruindo a vista. Durante segundos ele transformou o pátio. As três colunas deveriam ser amarelas” (Siza, comunicação pessoal, 2014) (Figura 5).

Conclusão

Na escultura – ainda antes da formação em arquitectura – encantava-o “a possibilidade de trabalhar as formas” (Cruz, 2005: 13), fascinava-o “o trabalho criador nascido da manipulação de materiais vários” (Cruz, 2005: 13), premissas que se entendem ser comuns às duas artes e que se manifestam aquando da representação do *conteúdo interno* da obra de Álvaro Siza. Na escultura, distingue-se o ressurgimento dos pressupostos inerentes à prática arquitectónica e princípios construtivos que lhe dão forma, como os responsáveis pelo fornecimento dos meios necessários à prática escultórica. Na arquitectura, revemos a manipulação da matéria em busca de uma adaptação contextual e progressiva, que associada à plasticidade imanente à escultura nos remete para uma espécie de escultura habitada – aquilo em que Constantin Brâncuși entendia que a arquitectura se deveria converter (Read, 1964: 191).

Ambas as artes são fruto de uma relação recíproca e determinante para o processo projectual, cujo resultado, como um produto do seu espírito, é gerado pela fusão das duas. Revela assim uma coerente e incessante procura, motivada pela ambição de uma obra de arte total, porque “nada antigo renasce de novo, mas também não desaparece completamente. E o que alguma vez existiu, sempre reaparece numa nova forma” (Aalto, apud Göran, 2000: 46).

Como refere Siza, “atrever-se um arquitecto a fazer e expor escultura não é usual – nem original” (Siza, 2009: 213). Nesta condição, é assim que se move no território que considera alheio à sua formação.

Referências

- Baldeweg, Juan Navarro (2013) "Lo sguardo dello scultore." *Domus: La Città Dell'Uomo*. ISSN 0012-5377. N° 974: 25-29.
- Belém, Margarida Cunha (2012) *O essencial sobre Álvaro Siza Vieira*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. ISBN: 978-972-27-2082-3.
- Carneiro, Alberto (2014). Entrevista concedida a Ana da Silva. São Mamede do Coronado, 8 março.
- Cruz, Valdemar (2005) *Retratos De Siza*. Porto: Campo das Letras – Editores, S.A. ISBN: 972-610-938-8.
- Göran, Schildt (Ed.) (2000) *Alvar Aalto: de palabra y por escrito*. Madrid: El Croquis Editorial. ISBN: 84-88386-13-3.
- Hegel, Friedrich (1993) *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores. ISBN: 972-665-378-9.
- Read, Herbert (1964) *La Escultura Moderna*. Buenos Aires: Editorial Hermes, S.A..
- Siza, Álvaro (1998) "Álvaro Siza encuentra en la escultura "el placer de trabajar"." *Jornal El País* [em linha]. ISSN: 1139-1979. [Consult. 2014-01-08]. Disponível em URL: www.elpais.com/iario/1998/11/13/cultura/910911607_850215.html
- Siza, Álvaro (2009) *01 Textos*. Porto: Civilização Editora. ISBN: 978-972-26-2923-2.
- Siza, Álvaro (2012) [Carta] a David Chipperfield [Manuscrito]. 1f. Acessível no Arquivo de Álvaro Siza, Porto, Portugal.
- Siza, Álvaro (2013a) *Imaginar a Evidência*. Lisboa: Edições 70, Lda. ISBN: 978-972-44-1390-7.
- Siza, Álvaro (2013b) "O melhor arquitecto é o tempo". E Siza diz que o tempo lhe deu razão." *Renascença* [em linha]. [Consult. 2014-01-29]. Disponível em URL: www.rr.sapo.pt/informacao_detalhe.aspx?fid=25&did=119407
- Siza, Álvaro (2014) "Sensing Spaces" [Memória descritiva]. Acessível no Arquivo de Álvaro Siza, Porto, Portugal.

Agradecimentos

A autora é bolsista da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP).

As partituras gráficas e sonoras de Ernesto Melo e Castro: sua construção e performance

The graphic and sound scores by Ernesto Melo e Castro: its construction and performance

JORGE DOS REIS*

Artigo completo submetido a 4 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Portugal, Designer de Comunicação. Licenciatura em Design Comunicação, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes. Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE) Doutoramento em Belas-Artes / Design de Comunicação, Universidade de Lisboa.

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. E-mail: the.jorge.dos.reis.studio@gmail.com

Resumo: É partindo do contraponto fonema-grafema que se chega à obra de Ernesto Melo e Castro, assentando a presente observação num critério fundamental, centrado na produção de uma poesia que permita uma performance fonética ou até, em certos casos, um poema sonoro. Assim, as obras do autor aqui seleccionadas assentam no conceito de partitura gráfica e notação.

Palavras chave: partitura / notação / grafismo / poesia experimental.

Abstract: *It is starting from the counterpoint phoneme-grapheme that we reach the work of Ernesto Melo e Castro, bottoming this observation on a fundamental criterion, centered on the production of a poetry that allows phonetic performance or even, in certain cases, a sound poem. Thus, the author's works selected here are based on the concept of graphic scores and notation.*

Keywords: *score / notation / graphic / experimental poetry.*

Introdução

Ernesto Melo e Castro nasce na Covilhã, em 1932, no seio da família Campos Melo, uma família de industriais têxteis na cidade da lã e da neve. Haveria de rejeitar um percurso formativo ligado à engenharia, imposto pela família, revelando já aqui uma rebeldia e um carácter plasmado nas acções poéticas da maturidade.

Vai para Inglaterra em 1953 e forma-se em Bradford, em engenharia têxtil, em 1956. De regresso à Covilhã, cidade marcada pelas sequelas da ditadura e pelos grandes senhores industriais, inicia funções técnicas na fábrica da família que logo abandonaria. Dedica-se ao ensino do desenho têxtil e à direcção técnica de empresas através de consultadoria durante quarenta anos.

Paralelamente desenvolve uma intensa actividade criativa e de investigação no campo da poesia concreta brasileira e depois na poesia experimental portuguesa, tornando-se num dos nomes mais focados e importantes destas duas áreas artísticas.

Em 1962 publica *Ideogramas*, que viria a ser a primeira edição portuguesa enquadrada nos ideários programáticos da poesia concreta brasileira, contudo a obra de Melo e Castro singulariza-se em relação a este movimento do Brasil e encontra um caminho muito particular, no ceio da poesia experimental portuguesa, recorrendo a ligações intertextuais diversas, numa actividade intensa de quarenta anos de divulgação desta actividade no estrangeiro.

A sua obra fica registada nos inúmeros livros de poesia experimental editados, de que se destaca *Visão/Vision* de 1972 e *Visão Visual* de 1994 onde a sua obra é revelada de forma extensiva. Das suas exposições destacam-se os *Poemas Cinéticos* na galeria 111, em 1965, que constitui uma das primeiras exposições realizadas em Portugal de poesia experimental; depois desta mostra, Melo e Castro realizaria um conjunto alargado e intenso de exposições individuais e colectivas concluindo na retrospectiva do seu trabalho realizada em 2006 no Museu de Serralves, intitulada *O Caminho do Leve*. No campo dos *happenings* e *performances* é de assinalar a sua participação em *Concerto de Audição Pictórica*, na Galeria Divulgação em 1965, um evento de grande importância no percurso da poesia experimental e que marcaria uma nova atitude social perante a poesia em Portugal.

1. A designação poesia tipográfica

A estratégia de Melo e Castro assenta na concepção do desenho da letra, na escolha do tipo de letra para o poema e na sua combinação sobre a página, encerrando a letra isoladamente, dentro de uma palavra ou dentro de um texto.

A poesia tipográfica de Melo e Castro assenta numa estrutura ideográfica onde a composição visual, que utiliza exclusivamente letras, baseia-se no princípio do ideograma, onde o grafismo geral da peça fornece a ideia e o poema vale por si.

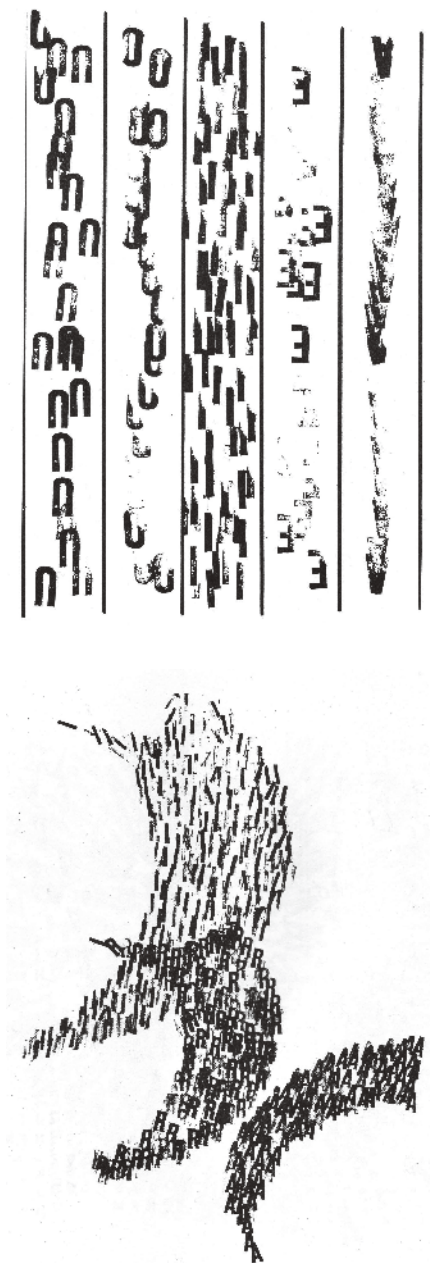
A letra e a palavra não estão unicamente circunstanciadas nas regras da escrita alfabética do ocidente, tendo em conta que no trabalho de Melo e Castro há um duplo princípio da tipografia: alterando os desenhos das letras através da sua propositada má impressão, quando a letra é carimbada, e alterando o sentido de leitura, tendo em conta que a letra não se encontra no lugar convencionalizado pela sintaxe. Este autor parte do princípio aparentemente óbvio de que o cérebro vai conseguir ligar os elementos que formam o ideograma presente na página, onde o planeamento operacional se realiza ao nível da letra, para construir esse mesmo ideograma.

A poesia tipográfica de Melo e Castro evidencia uma posição materialista na medida em que utiliza a tipografia e trabalha com esta matéria, constituída por letras, por palavras e por sinais. O materialismo de quem trabalha com a textualidade conduz paradoxalmente à produção de um efeito lateral baseado no carácter contagiante da tipografia e nas capacidades expressivas do desenho de cada tipo de letra.

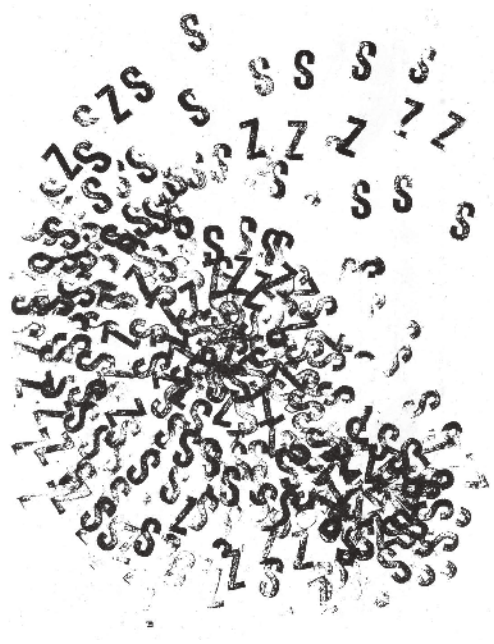
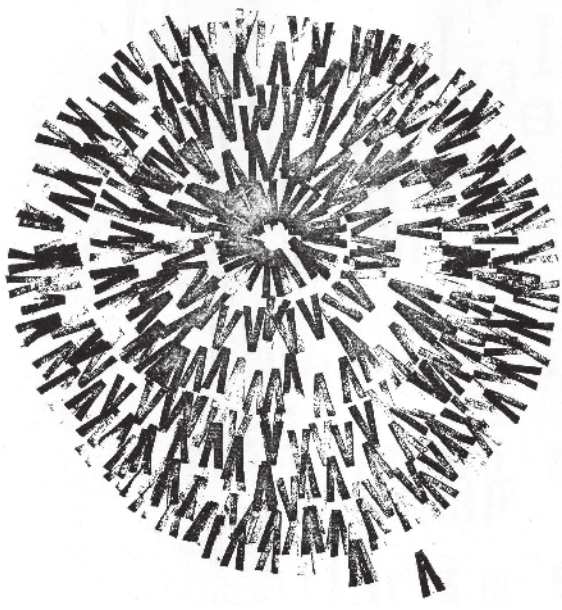
2. A sonoridade da letra

O primeiro conjunto de poemas tipográficos em análise concretizam-se através de um dispositivo manual, de manipulação gráfica, constituída por um conjunto de carimbos comprimidos repetidamente contra o papel, formando variações de tintagem parcialmente controladas (Fig. 1, 2, 3, 4). O efeito rasurado ou de registo gráfico rudimentar encontra vários níveis de tintagem, caminhando de pequenos resíduos e mínimas fissuras até um entupimento da letra quase total. Este registo variável de impressão contrasta com as (poucas) letras de preto total e com definição de recorte, criando uma textura que pode ser vista e pode ser lida.

Melo e Castro enuncia já no início dos anos sessenta uma atitude gráfica assente no princípio da imperfeição da letra que viria a ser continuada pelos novos tipógrafos dos anos setenta, oitenta e noventa. Devedor da espacialização tipográfica de Mallarmé e de uma estruturação em sistema de notação como no caso da *Ursonate* de Kurt Schwitters, este poema está ligado à oralidade e a uma leitura em voz alta marcada por silêncios e sinais de notação retirados do universo da semiótica.



Figuras 1, 2, 3, 4 - Ernesto Melo e Castro (1963/68)
Quatro Poemas Tipográficos da Série *Ideogramas*.2: *AEIOU*,
IRA, *SZ* e *V*. (Castro, 1994)



4. As partituras gráficas

As próximas obras em análise transportam a letra para o campo da notação tipográfica. Nas suas partituras, Melo e Castro faz uso de letras, linhas, setas e símbolos diversos que se afastam da pauta de música convencional, aproximando-se das práticas de notação dos autores da música experimental americana.

A partitura tipográfica de *Poesia Sonora Interactiva* (Fig. 5) faz uso de um tipo de letra não impresso mas desenhado. Melo e Castro elabora um registo de letra maiúsculo que mimetiza a homogeneidade da tipografia. O carácter gestual da letra evidencia uma intensidade fonética que se depreende da própria escrita, fixa na partitura, onde a rapidez do gesto e a rasura são características dominantes.

Esta partitura assenta numa criação interactiva em torno da fonética e do som, fazendo uso de um teclado de sintetizador com palavras *sampladas* e onde o utilizador realiza sequências poéticas de forma aleatória à medida que vai carregando nas teclas. O observador depara-se com um conjunto de palavras: 'liberdade', 'amor', 'acção', 'acaso' e 'paz', dentro de um círculo, funcionado como *pivots* de leitura, proporcionando combinações de palavras graficamente notadas. O utilizador realiza associações e sequências, como refere Joaquim Pedro Jacobetty, "aprende tal como um músico aprende uma peça musical, produzindo encadeamentos conceptuais de palavras" sendo que as "associações não serão necessariamente lógicas nem gramaticais, podendo ser casuais e portanto produtoras de sentidos novos e inesperados" no plano "sonoro e conceptual" (Jacobetty, 2006, 109) acrescentando ainda que a "virtuosidade criativa do utilizador será assim estimulada na criação de sequências verbais de uma oralidade sintética e inusitada de elevado valor estético e fruição lúdica" (Jacobetty, 2006, 109).

Esta peça está, como refere Melo e Castro, entre "poesia, escrita e música" (Castro, 2006, 108) que não sendo nem canto nem fala enquadra-se dentro de uma mediação entre o cantar e o falar, técnica sistematizada por Schoenberg, que constitui um dos critérios mais importantes no carácter sonoro da obra. Partindo de um estudo da fonética básica do português esta peça é "utilizada para produzir uma fala sintética" onde os fonemas são "sujeitos a dois processos transformadores: um musical e outro visual" (Castro, 2006, 109). Melo e Castro fornece alguns elementos sobre o conflito constante com a poesia sonora, revelando um ponto de vista objectivo a propósito da notação:

Certamente recuperação da voz humana como instrumento criador em si próprio e não já a voz de alguém que fala, mas sim a voz de quem inventa e de quem se inventa.

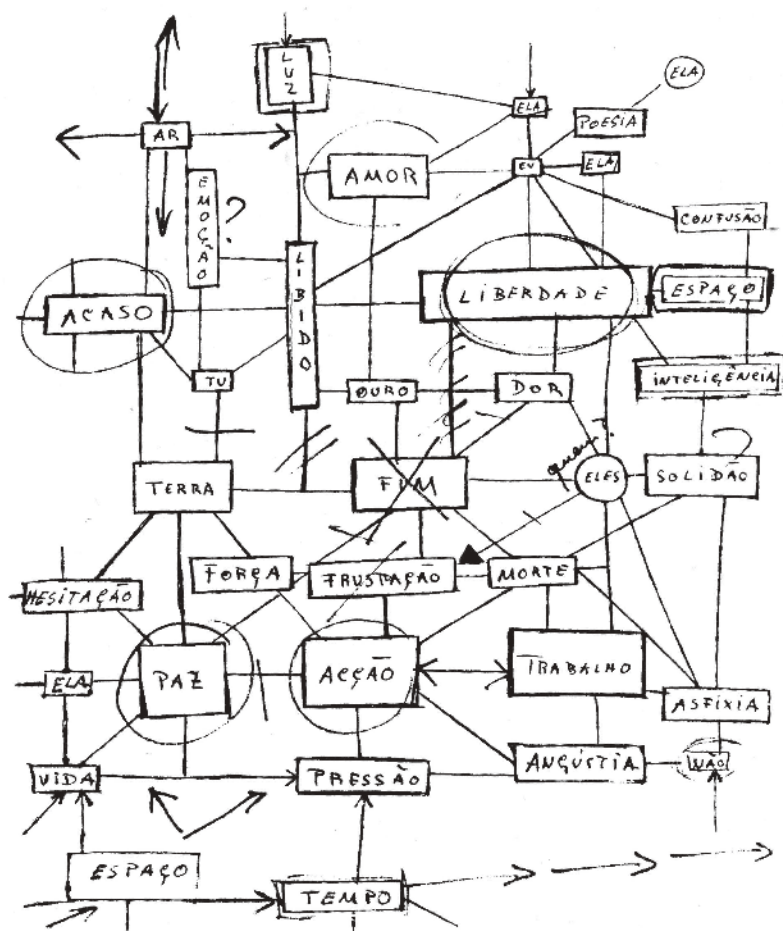


Figura 5 · Ernesto Melo e Castro (2005), Partitura de Poesia Sonora Interactiva (Castro, 2006).

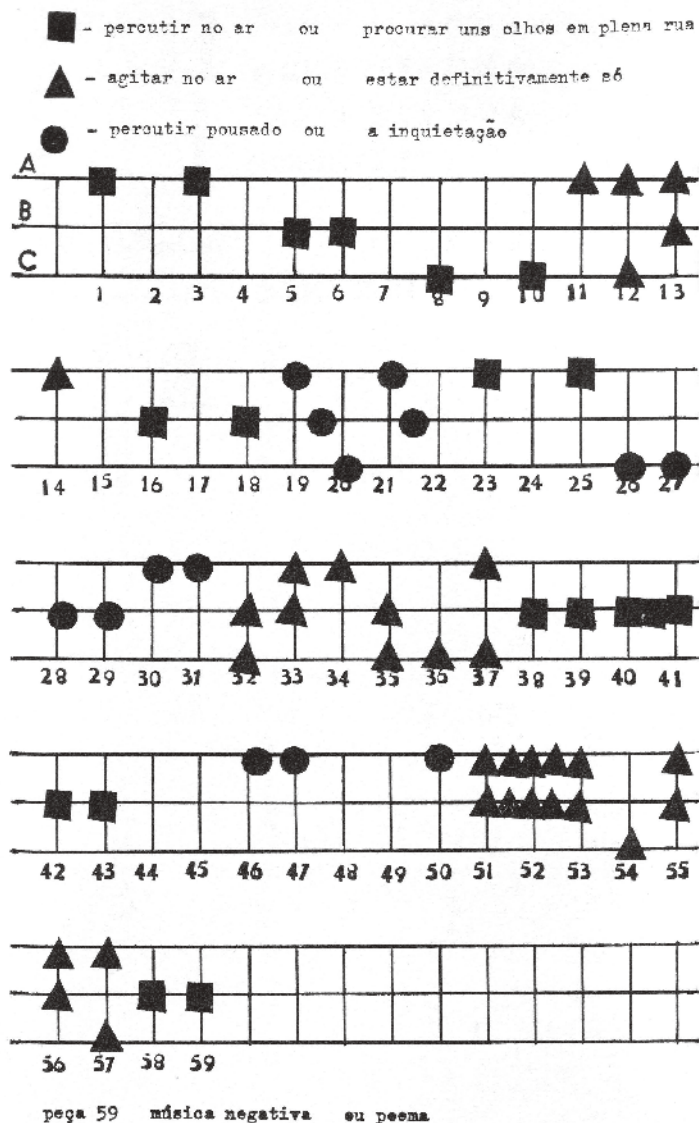


Figura 6 - Ernesto Melo e Castro (1965), Partitura de Música Negativa (Melo e Castro, 2006).

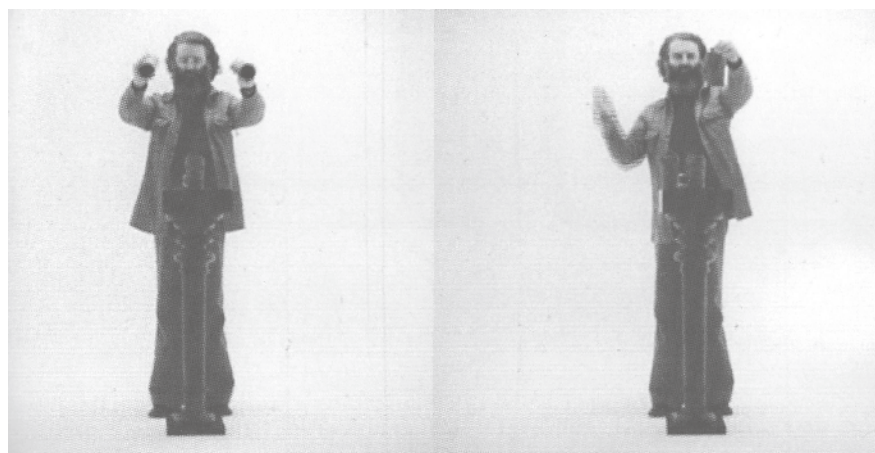


Figura 7 · Ernesto Melo e Castro (1965) interpretação de *Música Negativa*, no evento *Concerto e Audição Pictórica* na Galeria Divulgação. Dois fotogramas do filme de Ana Hatherly, 16mm, pb, sem som, 3' 55" (Castro, 1994).

Primeiro os sons dessa voz na sua articulação e ritmos sequenciais naturais; depois a voz humana registada pela gravação analógica e com possibilidade de ser reproduzida e transportada à distância em cilindro, em disco; depois o registo electromagnético analógico em fita, possibilitando o tratamento e a manipulação da voz humana através do magnetofone e no estúdio analógico de som (poesia fonética); depois o registo e modificação da voz por meios digitais (poesia sonora); depois a simulação dos sons humanos para além da fala. ao encontro do indizível críptico e misterioso. Poesia meta sonora? (Castro, 2006, 108)

A partitura *Música Negativa* (Fig. 6) apresenta também princípios diferentes da notação musical tradicional, onde o intérprete – o próprio Melo e Castro – percute uma campânula, um chocalho sem badalo, de três modos diferentes, sempre que a partitura assim o indica. Essas indicações são realizadas por um alfabeto de símbolos (quadrado, triângulo, círculo), cada um deles definidor de uma acção e assentando ao longo das três linhas da pauta. O poeta utiliza a máquina de escrever para realizar o texto desta partitura, complementada pela estrutura gráfica de notação, formando um conjunto de grande riqueza plástica.

Em *Música Negativa* (Fig. 7) não se efectua, como nas obras de Cage, uma valorização do silêncio musical, apesar deste facto parecer à primeira vista evidente. Tratando-se de uma peça para os olhos e não para os ouvidos ela tem a ver, como refere Melo e Castro, com a “ausência de som, da física vibração do som existindo como vibrações psicovisuais” (Castro, 2006, 208)

Para lá da sua vertente funcional, a notação de Melo e Castro apresenta um forte pendor gráfico e tipográfico, com uma preocupação notória em produzir um objecto de características visuais onde se verifique um equilíbrio entre os seus constituintes. A vertente instrumental de uma notação tem por função primordial fornecer dados fundamentais para a interpretação, sem que a dimensão estética constitua uma prioridade para a realização da pauta.

Conclusão

Na poesia tipográfica de Melo e Castro a letra é um objecto de desenho, de construção ideográfica, através de linhas de texto legíveis que corroboram o significado do poema. É no campo da notação gráfica que Melo e Castro produz a sua melhor poesia tipográfica ao construir pautas de fisionomias várias, recorrendo a carimbos ou à máquina de escrever, registando o som e a fonética através de estruturas inovadores, colocando o intérprete – o próprio Melo e Castro – perante novos desafios.

Referências

- Ellen, Mary (1970) *Concrete Poetry: A World View*, London, Indiana University Press.
- Sousa, Carlos Mendes de, Eunice Ribeiro (2004) *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa*, Coimbra, Angelus Novus.
- Castro, E. M. de Melo e (1998) *Poética dos Meios a Arte High Tech*, Lisboa, Veja.
- Castro, E. M. de Melo e (1994) *Visão Visual*, Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- Castro, E. M. de Melo e; (1997) *Cara lh amas*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Jacobetty, Joaquim Pedro (2006) *Poesia Sonora Interactiva 2*, Castro, E. M. de Melo e; *O Caminho do Leve*; Porto; Museu de Serralves.
- Castro, E. M. de Melo e (2006) *O Caminho do Leve*, Porto, Museu de Serralves.

O tempo das coisas em Posta, de Nydia Negromonte

*The time of things in Posta,
by Nydia Negromonte*

JANAINA THAIS RODRIGUES LUIZ*

Artigo completo submetido no dia 15 de fevereiro de 2017.

*Brasil, artista visual. Mestrado em Poéticas visuais no Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bacharelado em Pintura na Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

AFILIAÇÃO: Artista independente. Bairro Milionários, Belo horizonte, Minas Gerais. Cep: 30620-110. Brasil. E-mail: nainaluiz@gmail.com

Resumo: Posta, de Nydia Negromonte, inspira, neste texto, discussões relacionadas à duração das coisas e ao processo de descrição de elementos perecíveis. Partindo deste trabalho, a natureza-morta é abordada por meio de provocações sobre a sua presença nas produções artísticas contemporâneas, perpassando, brevemente, por seus temas e conceitos. Por fim, faz-se um convite aos artistas para experienciar os subtemas e ferramentas da natureza-morta.

Palavras chave: natureza-morta / Nydia Negromonte / arte contemporânea.

Abstract: *Posta, by Nydia Negromonte, inspires, in this text, a discussion on the duration of things and on the procedures for the description of perishable elements. Regarding this work, the essay approaches still life approached through provocations regarding its presence in contemporary artistic productions, briefly considering its themes and concepts. Finally, an invitation is made for artists to experience the subthemes and tools of still life.*

Keywords: *still life / Nydia Negromonte / contemporary art.*

Introdução

O objeto mesa contém uma superfície que nos convida a observar o que está sobre ela e ao seu redor. Na obra *Posta*, de Nydia Negromonte, tal objeto oferece

um suporte às formas encapadas de barro, nas quais percebemos brotos que escapam de uma espessa camada marrom acinzentada. São legumes e frutas que vão se finando pouco a pouco e, paradoxalmente, levantando brotos verdes. Por lidar com objetos perecíveis, a obra se modifica com o decorrer da exposição. Em 2012, tive a oportunidade de experienciá-la em dois diferentes momentos, ambos no Brasil: nas primeiras semanas de exibição, no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte e, nos últimos dias, na 30ª Bienal de São Paulo. Estar diante da mesa de *Posta* acionou lembranças e conexões com a duração das coisas e, sobretudo, com a natureza-morta, e são a elas que recorro para este artigo.

Nos trabalhos recentes da artista, que mantém seu ateliê em Belo Horizonte, Brasil, percebemos que ela articula, com leveza, uma gama de materiais, entre eles a água, madeira, barro, papel e algodão, e de procedimentos artísticos como a gravura, fotografia, colagem, modelagem, ações performáticas e instalação. Ademais, notamos que os trabalhos aguçam as qualidades destes elementos e técnicas, agregando seus inerentes gestos e conceitos.

A instalação *Posta* fez parte, em Belo Horizonte, da exposição intitulada *Lição de coisas*, o que remete propositadamente a manuais de conhecimentos gerais comuns no final do século XIX. Como explicitado no catálogo da exposição, a artista faz referência a um manual da década de 40, constituído por diversas ilustrações e frases curtas, que introduziam pequenos conhecimentos sobre as coisas ao nosso redor, tais como a eletricidade, objetos domésticos, situações diárias, vegetação, entre outros (Negromonte, 2012). Apesar dos trabalhos desta exposição serem conectados entre si, a intenção deste artigo é remirar as questões que surgiram diante de *Posta*, entre elas o ato de observar e descrever.

1. *Posta*

Diante de *Posta* somos convidados a percorrer a estranha cena apresentada. Notamos que as diferentes formas embrulhadas no barro são volumes de alimentos presentes nas nossas cozinhas: bananas, carás, abóboras, batatas, melões etc. Ao lançarmos os olhos nestes volumes percebemos, então, que cores vivas escapam das rachaduras do barro. Elas são evidenciadas com o decorrer da exposição, quando os brotos dos tubérculos ousam atravessar a mesa a procura de luz e as cascas coloridas das frutas se despregam do barro desidratado. Há uma progressiva desordem na cena monocromática inicial.

Durante a experiência da obra fiquei atraída pela situação paradoxal entre o que morria e vivia. Afinal, o que apodrecia estava, ao mesmo tempo, se

transformando em evidência de matéria viva. E ela se apresentava colorida, contrastada com as cores acinzentadas do barro. Na ocasião lembro-me de ter associado os carás em processo de estiolamento, em que os brotos procuram uma área de luz, com a duração do meu corpo. Ali, estávamos no mesmo dercurso do tempo.

Durante uma conversa pública sobre a exposição, transcrita para o catálogo (Negromonte, 2012), a curadora Renata Marquez revelou que, durante os meses de exibição, alguns alimentos podres foram substituídos por outros mais frescos, também embalados com barro. Tendo em vista esse fato, poderíamos pensar em quais foram os cuidados para a cena apresentada, para a realização dessa mesa posta. Foram elegidos os brotos, a matéria fresca e a planta em estiolamento, enquanto o podre foi descartado. Antes de fixar possíveis significados desta escolha, cabe uma reflexão sobre as ações presentes no montar uma cena, do cuidado de construir a composição para alguém – um espectador ou o próprio artista – observar. Mas, que ações há em *Posta*?

Para pensar uma das ações de *Posta* convido o leitor a uma breve volta pelo processo de outro artista, Giorgio Morandi. Como relata a pesquisadora Janet Abramowicz (2004), que conviveu com o artista italiano em seu ateliê em Bolonha, ele modificava os objetos utilitários para o seu processo de observação. Ele formava uma camada fosca nas porcelanas ao aplicar tinta nas superfícies externas delas. As jarras e potes, agora encapados, deixavam de ter seus funções nas tarefas diárias para serem vistos por olhos perscrutadores. Havia um zelo pelos objetos utilitários de sua coleção, os quais eram tocados apenas por ele. Durante a cena montada, as posições eram testadas, anotadas e revistas constantemente. Afinal, numa cena de natureza-morta sabemos que os espaços e os detalhes das formas dos objetos perecíveis ou utilitários são escolhas fundamentais. Nessas minúcias há perguntas difusas.

Nos detalhes de *Posta* vemos rupturas, desprendimentos, transformações, desidratações, cores e brotos. A cena posta oferecida aos nossos olhos persiste em estar fixa e em transformação. Encapados, eles estão expostos para o tempo da descrição e da observação. Por meio da sugestão destas ações, somos convidados a nos desprendermos das tarefas urgentes para estar e ver o tempo das coisas, para ver detalhes. Neste tempo, pude sentir o escape da matéria viva no que perece. E, me parece que o trabalho realça – e oferece – a alegria sutil do rompimento e da perda.

2. A duração das coisas

Ao trazer as coisas inanimadas como protagonistas de nossos procedimentos



Figura 1 · Nydia Negromonte, *Posta* no Museu de Arte da Pampulha, 2012. Instalação. Fonte: Flávio Del Re.



Figura 2, 3 · Nydia Negromonte, *Posta* na Trigésima Bienal de São Paulo, 2012. Instalação. Fonte: Daniel Mansur



artísticos e dos temas de pinturas, instalações, performances ou curadorias, nós artistas estamos lidando, possivelmente, com o assunto da natureza-morta. Tema que requisitou o campo do doméstico, mercados, feiras, arranjos de flores, assuntos insignificantes da vida comum, crânios, relógios, bolhas de sabão, chamas de velas, caça, tratados de alimentos, catálogo de frutas exóticas, cestas, doces e banquetes. Seu passado, um reino de devaneios (Skira, 1989:150), está marcado por catalogações hierárquicas, por alegorias religiosas e políticas e, também, por investigações sobre o ato de observar e descrever. A pesquisa sobre os gestos e os conceitos presentes na natureza-morta, que um dia foi considerado um gênero da pintura, nos permite perambular por um caminho labiríntico dos sentidos humanos e de suas preocupações existenciais.

Realizado em 2007, o trabalho *Time after Time: Blow up No.8*, de Ori Gersht, sugere um violento rompimento com a composição tradicional da natureza-morta. Nele o artista remonta uma composição de flores baseada nos arranjos do século XIX, de Henri Fantin-Latour, e capta 1/6000 de segundo da sua explosão. Em grande escala (250 x 183 cm) as porcelanas e pétalas de flores transformam-se em estilhaços no fundo preto. O tempo passivo da natureza-morta é irrompido. Não é por acaso que este trabalho está na capa do livro *Nature morte: contemporary artists reinvigorate the still life*, de Michael Petry (2013), que compila produções artísticas contemporâneas que dialogam com o passado histórico da natureza-morta. A metáfora do trabalho de Ori Gersht é útil para pensarmos a presença da natureza-morta na contemporaneidade, após suas inflexões. Para essa reflexão, cabe a pergunta de como os seus fragmentos estão presentes nas produções contemporâneas artísticas interessadas no tempo das coisas, na memória do doméstico, no tempo da descrição e da observação, no ato de ser hóspede e anfitrião e em outros temas presentes na natureza-morta.

Norman Bryson (1990) em seu estudo aprofundado sobre as interfaces da natureza-morta, introduz algumas noções e procedimentos típicos deste antigo gênero da pintura que nos auxiliam a compreender sua relevância nas práticas contemporâneas – quando, efetivamente, o gênero clássico já se implodiu. Dentre os diversos aspectos e subtemas discutidos, destaca-se a relação particular entre observador e coisas do mundo que Bryson identifica na natureza-morta. Para o autor, ela é algo que exhibe o que é negligenciado, reforçando os seus detalhes:

It Attends to the world ignored by the human impulse to create greatness. Its assault on the prestige of the human subject is therefore conducted at a very deep level. The



Figura 4 · Nydia Negromonte, *Posta* na Trigésima Bienal de São Paulo, 2012. Instalação. Fonte: Daniel Mansur

human figure, with all of its fascination, is expelled. Narrative – the drama of greatness – is banished. (...) The human subject that it proposes and assume is anonymous and creatural, cut off from splendour and from singularity. All men must eat, even the great; there is a levelling of humanity (...) (Bryson, 1990:61).

Hoje, nos estilhaços da natureza-morta, nós artistas montamos outras cenas, reconhecendo (ou não) a sua historicidade. Temos um processo de reflexão que, frequentemente, não se passa estritamente pelo antigo gênero da pintura, mas por seus motivos: pela matéria das coisas, sua duração, sobre o que é doméstico ou insignificante. Junto à eles, hoje conjugamos outros verbos: romper, transformar, subverter, copiar, justapor, apropriar etc..

Conclusão

Posta, delicadamente, lembrou-me que o processo de perda é de renascimento e que é preciso produzir trincas. No convite ao tempo da descrição, diante da mesa posta, ela me soou como um *vanitas* invertido. Ao qual, além de ser um alerta de que todos iremos apodrecer (*memento mori*) ela sinaliza que haverá brotos. Sem ser literal (e com bastante frescor) o trabalho me levou à reflexões sobre temas da natureza-morta. Mas, para além disso, a experiência deste trabalho acionou o lugar do observador que vê detalhes e suas minúcias.

A provocação deste artigo, sobre a presença da natureza-morta no nosso tempo, não almeja a construção de uma definição, mas sim de nomear – ação tão própria da tradicional natureza-morta neerlandesa – alguns temas que são próprios dessa área de conhecimento. É um desafio ao artista de levantar assuntos esquecidos do tema e se permitir a experienciá-los.

Se um dia a natureza-morta foi esquecida, o seu próprio conceito reafirma o seu ressurgimento: de que nada é estável e que haverá rompimento. Ao se deparar com uma cena posta, com seus gestos e perguntas difusas, percebemos que é, também, um olhar para um espelho. Este artigo, finalmente, convida as pessoas a imergir no imenso campo de conhecimento da natureza-morta e, assim, enriquecer a experiência artística com suas ferramentas, abordagens, gestos e reflexões.

Referências

- Abramowicz, Janet, e Giorgio Morandi (2004) *Giorgio Morandi: the art of silence*. New Haven, [Conn.] ; London: Yale University Press. ISBN 978-0-300-10036-5
- Bryson, Norman (1990) *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting. Essays in Art and Culture*. London: Reaktion Books. ISBN: 9780948462061
- Gersht, Ori (2007). Time after Time: Blow up No. 8 [Impressão lightjet montado em alumínio].
- Negromonte, Nydia (2012) *Lição de coisas – Nydia Negromonte*. Organizado por Renata Marquez. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha. ISBN: 978-85-98964-09-6. [Consult. 2017-02-05] Disponível em URL: www.bhfazcultura.pbh.gov.br/sites/bhfazcultura.pbh.gov.br/files/2012_1_CATALOGO%20LI%C3%87%C3%83O%20DE%20COISAS.pdf
- Petry, Michael (2013) *Nature morte: contemporary artists reinvigorate the still life*. New York, NY: Thames & Hudson. ISBN: 978-0-500-23906-3
- Skira, Pierre (1989) *Still Life: A History*. New York: Rizzoli. ISBN: 978-0-8478-1111-3
- Volz, Jochen (2014) *Natureza* [Consult. 2017-02-08] Disponível em URL: www.inhotim.org.br/blog/tag/natureza-morta/

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 Acadêmicos 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 retracts a publicação.

Editores

Os Editores deverão avaliar os manuscritos pelo seu mérito sem atender preconceitos raciais, de gênero, 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 acadêmicos 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 académicos

A revisão por pares académicos 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 académicos 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.

- 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, 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 (eliminá-la 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 (eliminá-la 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 referência 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 & Maneschky, 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

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) 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

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 referência 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

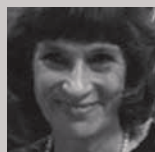
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes

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*



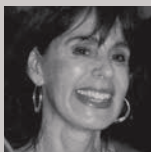
ALMERINDA DA SILVA LOPES (Brasil). Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e Universidade de Paris I. Pós-Doutorado em Ciências da Arte pela Universidade de Paris I. Mestrado em História da Arte pela 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.



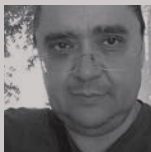
ÁLVARO BARBOSA (Portugal / Angola, 1970). Professor Associado e Dean da Faculdade de Indústrias Criativas da Universidade de São José (USJ), em Macau, China. Exerceu a função de diretor do Departamento de Som e Imagem da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (UCP- Porto) até setembro de 2012, foi co- fundador em 2004, do Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), fundou 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).



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.

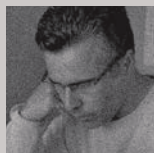


APARECIDO JOSÉ CIRILLO (Brasil). É artista e pesquisador vinculado ao LEENA-UFES, Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes, do qual é coordenador geral. É professor Associado na Universidade Federal de Espírito Santo (UFES), sendo docente permanente dos Programas de Mestrado em Artes e em Comunicação — 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

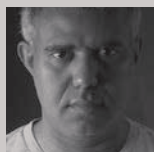
temas: processos criativos nas mídias contemporâneas, com ênfase no campo das artes, cultura, e paisagem e arte pública. Desenvolve pesquisas com financiamento público do CNPQ, CAPES e FAPES.



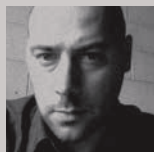
ARTUR RAMOS (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes 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 em Estudos Culturais pela UFRJ, e em Tecnologias da Inteligência e Design Digital pela PUC-SP.



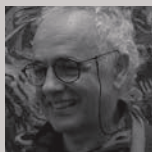
FRANCISCO PAIVA (Portugal). Professor Auxiliar da Universidade da Beira Interior, onde dirige o 1º Ciclo de estudos em Design Multimédia. Doutor em Belas Artes, especialidade de Desenho, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco, licenciado em Arquitetura pela Faculdade de Ciências 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, arquitetura e património e dos livros *O Que Representa o Desenho? Conceito, objects 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). 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 weltschmerz icon Antifluffy desde 2013. Investigação recente nas áreas das implicações lexicais dos novos media, ecologia da percepção e criminologia cultural. 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).



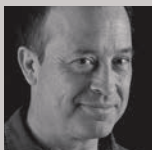
JOÃO PAULO QUEIROZ (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade 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.



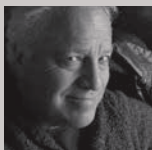
J. PAULO SERRA (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela UBI, onde é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no LabCom.IFP. É vice-presidente da Sopcom e presidente do GT de Retórica 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 en 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 HORTALANO (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).



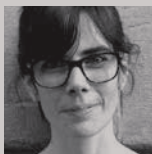
JOSU REKALDE (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959) Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. 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 Universidade 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.

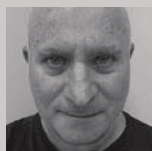


LUÍS JORGE GONÇALVES (Portugal, 1962). Doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese *Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. A docência na Faculdade de Belas-Artes é entre a História da Arte (Pré-História e Antiguidade), 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.

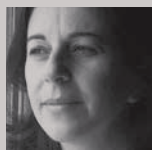


LUÍSA SANTOS (Portugal, 1980). é curadora independente e Professora Gulbenkian na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica, em Lisboa, desde 2016. Doutorada em Estudos de Cultura pela Humboldt-Viadrina School of Governance, Berlim (2015), com bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia (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 grønne", 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



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 Ema M tem realizado exposições individuais e coletivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura.



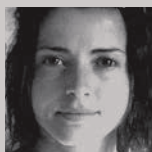
MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Maria do Carmo Freitas (nome artístico). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo 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).



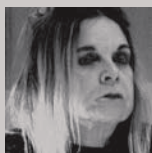
MARILICE CORONA (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no 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.



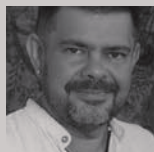
MÒNICA FEBRE MARTÍN (Espanha). Licenciada em Belas Artes pela Universidad de Barcelona em 2005 e doutorada na mesma faculdade com a tese “Art i Disg: L'obra Artística, Font de Desitjos Encoberts” em 2009. Premio extraordinário de licenciatura, assim como prêmio extraordinário Tesis Doctoral. Atualmente continua ativa na produção artística e paralelamente realiza diferentes actividades (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. Prémio de gravura no concurso Joan Vilanova (XXI), Manresa, 2012. Atualmente, e por três anos, trabalhando em uma escola secundária, James Callis em Vic.



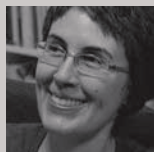
NEIDE MARCONDES (Brasil) Universidade Estadual Paulista (UNESP). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, análises de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, 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*, 35º 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; *Pororoca: 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 Mestre 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 Artes 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 conhecidos, 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

Arte, vaidade, um novo olhar

Se há coisa que a arte inclua na sua definição é a sua vaidade: os homens morrem, a sua arte permanece, é cuidada, merece ser conhecida, ensinada, mostrada, protegida, divulgada.

Neste propósito se justifica o projeto GAMA: há obras em risco de desconhecimento, outras que precisam de voltar a ser olhadas, outras ainda que não são conhecidas. A plataforma do Congresso CSO tem permitido uma valorização e disseminação de muitos autores. As afinidades vão-se desenhando.

Aqui está enunciado um projeto de formação artística não formal: criação de públicos, disseminação, geração de interações, promoção de conhecimentos, deslocações, construções, interrogações.

ISBN 978-989-8771-64-3



9 789898 771643 >

Crédito da capa: Lygia Clark, *O Eu e o Tu*, 1968.
Cortesia Associação Lygia Clark, Brasil.