



**RELEVOS
DA RIGIDEZ
À FLEXIBILIDADE**

LEONARDO LEAL LOUREIRO DE LIMA

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

RELEVOS: DA RIGIDEZ À FLEXIBILIDADE

Leonardo Leal Loureiro de Lima

Porto Alegre
2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Leonardo Leal Loureiro de Lima

Relevos: da rigidez à flexibilidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, em Artes Visuais,

Orientadora:
Prof^a. Dr^a. Teresinha Barachini (PPGAV-UFRGS)

Porto Alegre
2020

CIP - Catalogação na Publicação

Lima, Leonardo Leal Loureiro de
Relevos: da rigidez à flexibilidade / Leonardo Leal
Loureiro de Lima. -- 2020.
112 f.
Orientadora: Teresinha Barachini.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2020.

1. Relevo. 2. Escultura. 3. Flexível. 4. Repetição.
5. Moldura. I. Barachini, Teresinha, orient. II.
Título.

Leonardo Leal Loureiro de Lima

Relevos: da rigidez à flexibilidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais.

Banca examinadora reunida para avaliação em 05 de junho de 2020, 15h 30min, por videoconferência, sendo constituída pelos seguintes professores:

Prof^a. Dr^a. Teresinha Barachini (PPGAV-UFRGS- Orientadora)

Prof^a. Dr^a. Rebeca Lenize Stumm (PPGART-UFSM)

Prof. Dr. Alberto Marinho Ribas Semeler (PPGAV-UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Niura Aparecida Legramante Ribeiro (PPGAV-UFRGS)

Agradecimentos

À minha orientadora Prof^ª. Dr^ª. Teresinha Barachini, por sua orientação, atenção, paciência, dedicação e contribuições ao longo desses dois anos desta pesquisa.

À prof^ª. Dr^ª. Rebeca Lenize Stumm, por suas contribuições durante a banca de qualificação.

À Prof^ª. Dr^ª. Niura Aparecida Legramante Ribeiro, por observações importantes durante a qualificação, podendo desta forma, dedicar-me ao aprofundamento da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Alberto Marinho Ribas Semeler, pelas observações pontuais que se somaram à pesquisa aqui apresentada.

Agradeço ainda, a todos os professores e professoras deste Programa de Pós-Graduação, que de uma forma ou de outra, foram importantes para redimensionar a pertinência dos conceitos operatórios norteadores da minha pesquisa.

Ao arquiteto mestre Luís Francisco da Silva Vargas, por me incentivar a não desistir nos momentos mais difíceis desta caminhada.

Ao meu colega mestrando Thiago Trindade Oliveira, por ter feito a maioria das fotos de meus trabalhos.

Ao Prof. Tiago Coelho, por ter feito em seu estúdio fotográfico, fotos dos últimos quatro trabalhos da série *Flexíveis*.

Agradeço ainda, à Prof^ª. Maria Helena Bernardes, por sua orientação na fase de escrever o projeto para concorrer ao processo seletivo de mestrado, bem como o seu excelente curso preparatório para a prova de conhecimentos específicos.

Resumo

Esta dissertação de mestrado em poéticas visuais trata das materialidades e conceitos que perpassam as formas dos meus relevos em minha produção em poética visual e sobre os meus procedimentos operacionais criativos. Através de ponderações sobre a matéria que utilizo e as possibilidades da forma com suas ligeiras variações, sugiro uma reflexão sobre a grade composta pela repetição de elementos que estruturam os meus relevos enquanto superfícies rígidas e flexíveis com suas proeminências táteis e visuais. E, ainda, reitero que em todos os meus trabalhos permanece como fio condutor a ideia do movimento posta pelas configurações geométricas de suas estruturas flexíveis, as quais criam pontos de tensão e equilíbrio conforme a disposição dos trabalhos nos espaços expositivos, propiciando diferentes percepções e sensações ao espectador.

Palavras-chave: Relevo. Escultura. Flexível. Repetição. Moldura.

Abstract

The present Master's thesis in visual poetics addresses the materialities and concepts that go through the forms and reliefs, as well as the creative operational procedures, in my visual poetics production. Based on my analysis of the material I use and the possibilities of form and their slight variations, I suggest a reflection about the grid formed by the repetition of elements that structures my reliefs, as hard and flexible surfaces with their visual and tactile prominences. I also reaffirm that, throughout my work, there is the idea of movement through the geometrical configurations of flexible structures, which create points of tension and balance, according to the positioning of the pieces in their places of exhibit, thus providing the spectator different perceptions and sensations.

Key-words: Relief. Sculpture. Flexible. Repetition. Frame.

Listas das Figuras

Figura 1: <i>Os Jardins de Nebamun</i>	19
Figura 2: Abraham Palatnik. <i>Sem Título</i> (1992). Óleo sobre ripas de madeira. 67x 75,5cm Coleção do artista.	21
Figura 3: Leonardo Loureiro no seu ateliê com serra elétrica e molduras fatiadas.	22
Figura 4: Perfis de molduras fatiados.....	24
Figura 5: Furadeira e perfis de molduras fatiados para serem perfurados e outros já perfurados com a furadeira elétrica.....	26
Figura 6: <i>Monumento do rei Naram Sin</i> . c.2270 a.C. Encontrado em Sura. Pedra. Altura 200 cm. Louvre, Paris.	34
Figura 7: (Detalhe) <i>Coluna de Trajano</i> – Cenas mostrando a queda de uma cidade (em cima), uma batalha contra os bócios (centro) e soldados cortando trigo do lado de fora de uma fortaleza (embaixo).....	34
Figura 8: Auguste Rodi. <i>A Porta do Inferno</i> (1880-1917). Paris Musée d'Orsay.	35
Figura 9: Kurt Schwitters. <i>Fredlyst With Yellow Artificial Bone</i> (1940)	36
Figura 10: Max Bill. <i>Unendliche Schleife</i> (1960).	38
Figura 11: Oiticica. <i>Relevo Espacial</i> (1959). Acrílico sobre madeira.	39
Figura 12: Lygia Clark. <i>Bicho</i> (1960).....	39
Figura 13: Julio Plaza. <i>Circa</i> (1966) Planos, Relevo, em madeira aglomerada pintada.....	40
Figura 14: Lygia Pape. <i>Livro de Tempo</i> (1961-1963).....	42
Figura 15: Etienne Hajdu. <i>Bas-relief</i> (1968). Alumínio.	43

Figura 16: Sergio Camargo. <i>Sem Título</i> . (1969) Madeira pintada. 79x79x11,5 cm.	44
Figura 17: Leonardo Loureiro. <i>Simetria</i> (2018). Série Relevos. Perfis de molduras fatiados, colados em chapas de mdf. 87x64cm.	51
Figura 18: (Detalhe) Leonardo Loureiro. <i>Simetria</i> (2018). Série Relevos. Perfis de molduras fatiados, colados em chapas de mdf. 87x64cm.	52
Figura 19: Leonardo Loureiro. <i>Sensualidade</i> (2018). Série Relevos. Perfis de molduras fatiados, colados em chapas de mdf, 120x90 cm.	53
Figura 20: (Detalhe) Leonardo Loureiro. <i>Sensualidade</i> (2018). Série Relevos. Perfis de molduras fatiados, colados em chapas de mdf, 120x90 cm.	54
Figura 21: (Detalhe) Leonardo Loureiro. <i>Dinamismo</i> . (2019). Série Relevos. Perfis de molduras fatiados, colados em chapa de mdf. 87x64 cm.	55
Figura 22: Leonardo Loureiro. <i>Dinamismo</i> . (2019). Série Relevos. Perfis de molduras fatiados, colados em chapa de mdf. 87x64 cm.	56
Figura 23: Leonardo Loureiro. <i>Reverberações</i> . (2019). Série Relevos. 87x64 cm. Perfis de molduras fatiados, colados em chapas de mdf.	57
Figura 24: (Detalhe) Leonardo Loureiro. <i>Reverberações</i> . (2019). Série Relevos. 87x64 cm. Perfis de molduras fatiados, colados em chapas de mdf.	58
Figura 25: Leonardo Loureiro. <i>Passagem</i> . (2019) Série Relevos. Perfis de moldura fatiados. 175x95x10 cm.	59
Figura 26: Leonardo Loureiro. <i>Ressignificação-I</i> (2017). Exposição Coletiva Futurama 3 (2018), MAC-RS.	66
Figura 27: Leonardo Loureiro. <i>Ressignificação - I</i> (2017). Série Flexíveis. Perfis de moldura em madeira, fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado. 400x30x80 cm.	67

- Figura 28:** Leonardo Loureiro. *Ressignificação - I* (2017). Série Flexíveis. Perfis de moldura em madeira, fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado. 400x30x80 cm..... 68
- Figura 29:** Leonardo Loureiro. *Ressignificação-III*. (2018). Série Flexíveis. Perfis de moldura em madeira fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado. 370x30x80cm..... 69
- Figura 30:** (Detalhe) Leonardo Loureiro. *Ressignificação-III*. (2018). Série Flexíveis. Perfis de moldura em madeira fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado. 370x30x80cm..... 70
- Figura 31:** Leonardo Loureiro. *Ressignificação IV*. (2018). Série Flexíveis. Perfis de molduras fatiados, arame. 320x80x60 cm. ..71
- Figura 32:** Leonardo Loureiro. *Ressignificação IV*. (2018). Série Flexíveis. Perfis de molduras fatiados, arame. 320x80x60 cm. 72
- Figura 33:** Leonardo Loureiro. *Contorção I*. (2018). Série Flexíveis. 90x80x60 cm. Perfis de molduras fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado. 73
- Figura 34:** (Detalhe) Leonardo Loureiro. *Contorção I*. (2018). Série Flexíveis. 90x80x60 cm. Perfis de molduras fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado..... 74
- Figura 35:** Leonardo Loureiro. *Introspecção*. (2019). Série Flexíveis. Perfis de molduras fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado 715x90 cm..... 76
- Figura 36:** (Detalhe) Leonardo Loureiro. *Introspecção*. (2019). Série Flexíveis. Perfis de molduras fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado, 715x90 cm. 77
- Figura 37:** Leonardo Loureiro. *Ressignificação II*. (2017). Série Flexíveis. Perfis de molduras em madeira, fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado. 400x30x80 cm..... 78

Figura 38: (Detalhe) Leonardo Loureiro. <i>Ressignificação II</i> . (2017). Série Flexíveis. Perfis de molduras em madeira, fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado. 400x30x80 cm.....	79
Figura 39: Leonardo Loureiro. <i>Ressignificação II</i> . (2017)Exposição Coletiva Futurama 3, MAC-RS.	80
Figura 40: Leonardo Loureiro. <i>Enigma</i> . (2020). Série Flexíveis –Perfis de molduras fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado, 200 cm de altura x 100 cm de diâmetro.....	81
Figura 41: Leonardo Loureiro. <i>Enigma</i> . (2020). Série Flexíveis –Perfis de molduras fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado, 200 cm de altura x 100 cm de diâmetro.....	82
Figura 42: (Detalhe) Leonardo Loureiro. <i>Enigma</i> . (2020). Série Flexíveis –Perfis de molduras fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado, 200 cm de altura x 100 cm de diâmetro.	83
Figura 43: Leonardo Loureiro. <i>Flutuar</i> . (2019). Série Flexíveis. Perfis de molduras fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado, 215x109 cm.....	84
Figura 44: Leonardo Loureiro. <i>Flutuar</i> . (2019). Série Flexíveis. Perfis de molduras fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado, 215x109 cm.....	85
Figura 45: Leonardo Loureiro. <i>Flutuar</i> . (2019). Série Flexíveis. Perfis de molduras fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado, 215x109 cm.....	86
Figura 46: Leonardo Loureiro. <i>Voluta</i> . (2019). Série Flexíveis. Perfis de molduras fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado, 1200x40cm.	87
Figura 47: (Detalhe) Leonardo Loureiro. <i>Voluta</i> . (2019). Série Flexíveis. Perfis de molduras fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado, 1200x40cm.	88

Figura 48: Leonardo Loureiro. <i>Voluta</i> . (2019). Série Flexíveis. Perfis de molduras fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado, 1200x40cm.	89
Figura 49: (Detalhe) Leonardo Loureiro. <i>Voluta</i> . (2019). Série Flexíveis. Perfis de molduras fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado, 1200x40cm.	90

SUMÁRIO

Resumo	6
Abstract	7
Listas das Figuras	8
Introdução	15
1. Encontro com as molduras e a poética tridimensional dos relevos	18
2. Relevos: ponderações sobre sua história, procedimentos e conceitos	33
3. Relevos escultóricos: superfícies rígidas e flexíveis	49
Considerações Finais	101
Referências Bibliográficas	104

INTRODUÇÃO

Em 2018, busquei o curso de Mestrado em Artes Visuais junto ao PPGAV para qualificar o meu trabalho poético com o aprofundamento teórico, e também prático, a fim de dar maior sustentação à minha produção atual.

A minha atual pesquisa mantém em aberto duas frentes de desdobramento construtivo. Existem os trabalhos bidimensionais da série *Relevos* (2015-2019), os quais originam a partir dos seus desdobramentos dos trabalhos tridimensionais da série de *Flexíveis* (2017-2020), ambos construídos com molduras de madeiras fatiadas, os quais conservam as marcas da matéria-prima que os originam, permitindo que se perceba de onde são oriundos os objetos construídos. Através da repetição dos elementos constitutivos dos meus relevos, procuro produzir diferentes objetos (bidimensionais e tridimensionais), onde a repetição é vital tanto no processo criativo como no resultado final de cada trabalho.

A série *Relevo* explora o uso de superfícies fixas através de relevos realizados com molduras fatiadas, organizadas paralelamente em suporte de chapas de MDF¹, expostas na parede. Já na série *Flexíveis*, as superfícies dos relevos não se limitam a um suporte fixo de sustentação, o que permite serem alteradas, tomando a forma que as coloco no espaço expositivo, ao

¹ “MDF - A sigla significa Medium Density Fiberboard. Em português: placa de fibra de média densidade. Trata-se de um painel de madeira reconstituída, produzido por meio da aglutinação de fibras de madeira com resinas sintéticas e aditivos. As placas de madeira são coladas umas sobre as outras com resina, e fixadas através de pressão.” Ver sobre em: LIDER INTERIORES. Disponível em: <http://www.liderinteriores.com.br/blog/mdf-e-mdp-qual-e-a-diferenca/>. Acesso: em 29 de outubro de 2019

utilizar a parede, base de madeira branca ou preta, o chão e/ou o teto. E, ainda, podem assumir diferentes formatos tridimensionais em função da maneira como são manipulados pelos observadores.

Minhas esculturas flexíveis são construídas através da estrutura de grade em trama com molduras fatiadas e arame, evidenciando a repetição de seus elementos e seus intervalos. Considero os meus trabalhos da série *Flexíveis* formas abertas planares, que permitem acréscimos e retiradas de seus elementos constitutivos em infinitas possibilidades de expansão ou retração. Por vezes, podem adquirir proporções maiores, redimensionando a sua escala, de tal modo, que o espectador possa em alguns trabalhos entrar no objeto, onde o espaço arquitetônico passa a fazer parte deste. Nestes contextos, preocupo-me com a relação do espaço onde se encontram as minhas esculturas e a relação destas com a participação do espectador.

A metodologia utilizada para a construção desta dissertação partiu da análise da minha trajetória como artista plástico, resgatando os trabalhos que antecedem a esta pesquisa, especificamente os trabalhos bidimensionais da série *Relevo* e os trabalhos tridimensionais da série *Flexíveis*. Isso fez com que se realizassem desdobramentos em minha produção prática e se aprofundasse a pesquisa teórica em relação à história da moldura e do relevo e dos conceitos operacionais advindos das estruturas construtivas em grade e, ainda, aproximo-me de artistas, cujas produções evidenciam as discussões sobre abstração, a forma, a flexibilidade e a ideia de movimento.

O presente estudo está organizado em três capítulos com os conceitos e procedimentos que fazem parte de minha poética atual. No primeiro capítulo, abordo o encontro da prática vinculado ao processo construtivo e suas implicações. Faço um apanhado histórico sobre o surgimento da moldura e a transformação de seu uso até os dias atuais. Saliento a sua importância histórica e o porquê da escolha da moldura como matéria-prima em minha poética. Traço entre os artistas Abraham Palatinik (1928) como um dos artistas que influenciaram esta minha escolha. Também abordo a passagem dos relevos fixos para as estruturas tridimensionais flexíveis no meu processo criativo.

No segundo capítulo, a partir da história do relevo e sua importância para a discussão sobre tridimensionalidades e, ainda, levando em consideração os meus trabalhos atuais, trato de algumas questões, tais como: a forma, a grade, a repetição, a flexibilidade e o movimento. Apresento também a minha pesquisa realizada sobre os movimentos Construtivista, Concretismo e Neo-Concretismo, trazendo entre as referências práticas as obras dos artistas Júlio Plaza (1938-2003), Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark (1920-1988), Sergio Camargo (1930-1990) e Gego (1912-1994).

No terceiro capítulo, falo sobre meus trabalhos da série *Relevo* e da série *Flexíveis*, apontando características particulares de cada um, bem como os conceitos envolvidos em suas concepções e a sua relação com o espaço expositivo e com os espectadores.

1. ENCONTRO COM AS MOLDURAS E A POÉTICA TRIDIMENSIONAL DOS RELEVOS

Para Ana Raquel dos Santos Machado (2014, p.17) as molduras assumem historicamente relevância e, conseqüentemente, ao estudar a história da pintura, veremos o surgimento da moldura como delimitadora do mundo real com o mundo ficcional, destacando a imagem representada do meio físico em que se encontra. Segundo a autora, acredita-se que “o seu uso se generalizou na Grécia a partir do século IV a.C., protegendo a pintura e assegurando a sua estabilidade física” e, muitas vezes, tornando-se um “rebordo decorativo” ligado às diferentes técnicas e composições pictóricas.

Examinando-se o desenvolvimento histórico da própria pintura, segundo Machado (2014, p.23) é possível perceber o papel que a moldura vai assumir em sua trajetória nas diferentes épocas, e ainda destaca que “as molduras, como documentos históricos e artísticos, oferecem-nos marcos de referência para a sua leitura e entendimento dentro da História da Arte” e, ainda, afirma que “a moldura demonstra uma frente individualizante, um trabalho de desenho preparatório, revelando que escolher uma moldura é um acto de gosto, um acto subjectivo.” Neste sentido percebemos que a moldura revela e identifica questões culturais. A capacidade de identificar molduras no conhecimento de cada período toma como referentes: tipos de mobiliário, condições religiosas e sociais e os diferentes movimentos artísticos da época em que a moldura é confeccionada e utilizada.

Segundo Gombrich (1999), na Idade Média a arte da moldura assumiu na produção artística um papel de grande importância, servindo como um delimitador de espaço bem definido. Ainda, recuando ao Egito, Mesopotâmia e Creta, no livro *A História da Arte* (fig.1), Gombrich mostra

os jardins de Nebamun, 1400 a.c, mural de um túmulo em Tebas 64x74,2 cm, British Museum, Londres, onde percebe-se a pintura de uma paisagem delimitada por uma moldura pintada junto a pintura, isolando a pintura do restante que está ao seu redor. Com essa imagem, pode-se intuir que a moldura passou a surgir desde este período, embora não seja uma moldura tridimensional como conhecemos. (GOMBRICH, 1999, p.58)



Figura 1: Os Jardins de Nebamun 1400 a. cc. Fonte: GOMBRICH, 1999, p.60

Diante desta imagem, é possível intuir que embora não seja uma moldura tridimensional, estas imagens mostram a moldura como fator delimitador da pintura em relação ao espaço ao seu redor. O termo moldura aqui usado parece-me adequado por indicar limites dos alcances da tela, como aquilo que é, ao mesmo tempo, contorno e ruptura, como aquilo é demarcação de um campo e, ao fazê-lo, deixa de fora outras tantas imagens. Pensada em sua forma usual, a moldura cria um espaço interno preenchido que passa a significar o que muitas vezes faz com que se esqueça que a própria moldura é o resultado de uma interação entre os espaços internos e externos.

A necessidade de limitar espaços, criando leituras de transição, assim como protecção, são as suas primordiais funções. Assim, sendo trocadas, desmontadas, reaproveitadas, as molduras sofreram deslocamentos, desapropriações e novas utilizações. (MACHADO, 2014, p.06).

O seu surgimento tridimensional ocorre a partir do momento em que a pintura desce da parede para o cavalete. Durante a Idade Média, segundo Machado (2014, p.20-62), a moldura passa a ser feita por artesãos contratados pelos artistas para criar uma moldura específica para determinada pintura. Com a revolução industrial, as molduras passaram a ser produzidas em escala industrial. Tal procedimento ocorre até os dias atuais, embora ainda existam artesãos que fabricam molduras artesanais por encomenda. Machado (2014, p.20-23), ainda destaca que com o surgimento dos museus de arte e das suas práticas curatoriais de padronização, muitas telas tiveram suas molduras trocadas em função do tipo das molduras usadas nas pinturas de seus acervos, perdendo-se, de certa forma, a importância histórica de ambas, pois as molduras eram exclusivamente feitas para determinada pintura dentro de sua época.

Uma vez que utilizo a moldura como matéria-prima de meus relevos, achei relevante dissertar sobre esta, trazendo um pouco do seu papel no contexto da história da arte, com suas funções e sua importância, principalmente para a pintura.

Os meus trabalhos atuais consistem em uma série de objetos bidimensionais e tridimensionais a partir da utilização de diferentes perfis de molduras em madeira. O gesto contínuo de fatiar perfis de molduras com uma serra elétrica permite-me usá-las como matéria-prima na construção de objetos poéticos, transmutando-se assim a finalidade inicial da moldura.

A ideia de trabalhar com os diferentes perfis de molduras surge no momento da minha visita à exposição do artista plástico Abraham Palatnik, *A Reinvenção da Pintura*, ocorrida na Fundação Iberê Camargo, em outubro de 2015, em Porto Alegre.

Segundo Scovino, (2012 apud SCOVINO; TJABBES, 2015, p.43), Abraham Palatnik, no Rio de Janeiro, aproximou-se do meio artístico, mais precisamente do crítico de arte Mario Pedrosa, com quem discutia questões sobre o papel do artista, cibernética e teorias da percepção. Palatnik não quis se vincular aos movimentos de viés construtivo que estava se formando no Rio de Janeiro e São Paulo. Preferiu dedicar-se à pesquisa sobre o movimento. Suas obras passaram a explorar os relevos através de seus ritmos visuais (fig. 2) e as propriedades dos campos magnéticos.

Em *Relevos Progressivos* (1963), Palatnik passa a explorar o corte a laser, não mais com serra de fita, pois necessitava de cortes precisos e extremamente finos. Nestes trabalhos, segundo Frederico de Moraes (1999 apud OSÓRIO, 2004, p.173), ele se utiliza do papel cartão através do processo de empilhamento, que depois corta pelo topo com mecanismos de facas duplas, obtendo os relevos almejados.

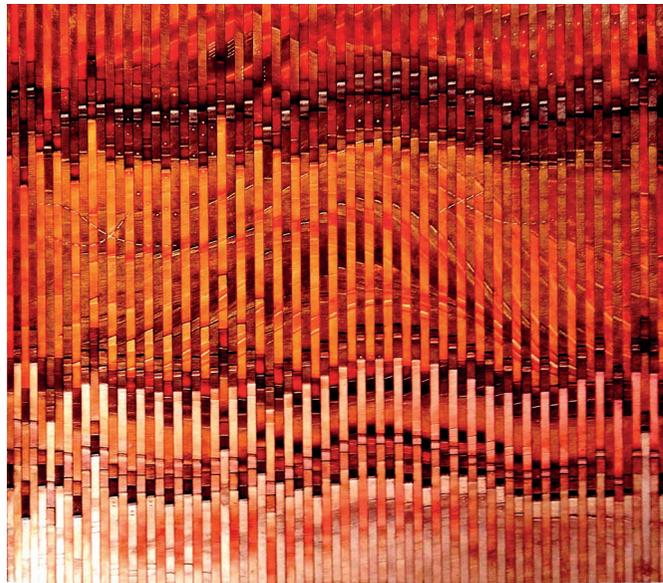


Figura 2: Abraham Palatnik, *Sem Título* (1992). Óleo sobre ripas de madeira. 67x75,5cm
Coleção do artista. Foto: Vicente de Mello. Fonte: SCOVINO; TJABBES, 2005, p.136.



Figura 3: Leonardo Loureiro no seu ateliê com serra elétrica e molduras fatiadas.
Foto: Leonardo Loureiro

Palatnik investiga tanto na série *Progressões* (1963) como em *Relevos Progressivos* conceitos ligados à pintura formados por sequências de lâminas de madeira, explorando as marcas dos nós que aparecem durante o processo de corte, tais como vibração, frequência, tonalidade, luz, sombra e também conceitos da física, como ondulações.

O processo construtivo utilizado por Palatnik, como a utilização de elementos distintos como a madeira e o papel-cartão duplex fatiados através do corte em lâminas e a colagem lado a lado das mesmas, despertaram-me interesse, uma vez que a etapa do fazer dos meus trabalhos poéticos possui ressonância com o seu modo de construir.

Meu processo criativo inicia-se através do pensamento intuitivo sobre a matéria-prima escolhida, transformando a mesma em objeto poético. A matéria-prima principal utilizada na confecção de meus objetos são perfis de molduras em madeira, cujo desenrolar criativo e técnico engloba diferentes processos construtivos, os quais são fundamentais para o resultado poético de cada trabalho.

No ato do meu fazer, procuro transcender a busca por origens pessoais, criando e recriando vestígios e unindo-os através de um fio condutor que evidencia a dialética destruição/reconstrução dos elementos que compõem cada trabalho. Viso com isso, resultados estéticos independentes e autônomos, que representem experiências do desenvolvimento sequencial de cada etapa, as quais multiplicam ações e processos para atingir novos resultados. Sempre estou pensando em desenvolver objetos que explorem as sensações da visão e, ainda, proponho colocá-los à disposição de todos.

Os processos intuitivos ocorrem de modo não conceitual, são processos de forma. Quando se intui, intui-se uma forma expressiva, isto é, não se trata de definir um fenômeno por meio de noções intelectuais (mesmo quando se trata de matérias abstratas, de pensamentos ou palavras). A ação abrangendo o intelectual é mais ampla. Ao intuir, procura-se alcançar um novo modo de ser essencial do fenômeno, através de estruturas que se configuram dentro da materialidade específica desse fenômeno. (Portanto, os componentes podem ser conceituais ou sensoriais). Nesse preciso sentido, a forma não traduz, ela é; ela capta o mais exclusivo do fenômeno porque jamais se desvincula da matéria em questão. (OSTROWER, 1978, p.69).

O cruzamento entre pesquisa teórica e prática artística possibilita que o processo de trabalho se amplie nos desdobramentos criativos e se aprofunde nas reflexões. Neste sentido, tento vincular a minha produção à arte contemporânea, mesclando diferentes conhecimentos teóricos a fim de buscar sintonia com meus referenciais práticos.

Decidi usar molduras em madeira como matéria-prima na minha poética visual em função de já ter trabalhado há algum tempo com essa matéria, quando prestava serviços de “emolduração”. As dificuldades advindas e investimentos orçamentários também são considerados por mim como experiências a serem aceitas, desenvolvidas ou refutadas durante os procedimentos para a realização dos trabalhos. Utilizo em minha poética visual perfis de molduras fora de linha de produção industrial, e foi isso que me levou a usá-los, uma vez que os possuía em estoque e tinha por objetivo dar um novo significado a eles.



Figura 4: Perfis de molduras fatiados. Foto: Leonardo Loureiro

O processo criativo e construtivo perfazem várias etapas: fatiamento, perfuração, colagem, entrelaçamento e separação das molduras conforme o desenho do perfil cortado; posteriormente a realização de esboços do que se quer construir; e, a separação de materiais de apoio como colas para madeira, serra elétrica, furadeira, arame, entre outros, até exercer o desapego de desconstruir a moldura e reconstruí-la como objeto poético. No processo criativo, estabeleço regras que irão nortear meu pensamento em direção ao que construir em função da matéria-prima que está à minha disposição.

A partir do momento em que faço a escolha da moldura a ser utilizada, passo a pensar em como explorar este material. Normalmente, decido fatiar os perfis de molduras, destruindo-as para reconstruí-las em uma nova roupagem, desta feita como objeto propriamente dito, tentando exercer assim a potência do objeto poético.

Em um primeiro momento, pensei em fatiar as molduras de madeira com espessuras menores, como 2 mm. Isso me possibilitaria a construção de objetos mais delicados. Esses cortes deveriam ser a laser, acarretando custos elevados. Então, optei por cortá-los com uma serra elétrica de esquadria, nas espessuras que variam de 7 mm a 14 mm, para poder explorar os diferentes desenhos que o perfil já possui (fig.4).

No meu trabalho final, não me preocupo muito com o acabamento, deixo que as imperfeições fiquem visíveis, podendo que sejam agradáveis ou não. Penso que o trabalho não precisa ser rejeitado se não tiver um “bom” acabamento.



Figura 5: Furadeira e perfis de molduras fatiados para serem perfurados e outros já perfurados com a furadeira elétrica. Foto: Leonardo Loureiro

A necessidade de perfurar os perfis já fatiados (fig. 5) com uma furadeira elétrica de bancada se impôs na etapa de construir os objetos da série *Flexíveis*. Os furos servem para passar o arame que possibilita a “tramagem” das peças fatiadas, criando uma malha flexível. Utilizo arame de aço galvanizado na espessura de 1,24 mm, de forma a obter a pequena rigidez e a flexibilidade almejada para o objeto projetado. No processo de tramar os perfis fatiados, poderia usar fio de nylon, cabo de aço de pesca ou um arame mais fino, mas a escolha do arame de 1,24 mm de diâmetro deve-se ao fato de o mesmo ser mais resistente e atender plenamente às minhas necessidades construtivas.

As molduras depois de fatiadas são acondicionadas em recipientes diferentes para que se possa identificar qual o perfil a ser utilizado em determinado momento para a execução dos trabalhos. Destaco que a interferência nos perfis de molduras é quase nula, pois deixo ver que, trata-se de molduras ressignificadas.

Após ter as molduras fatiadas, escolho algumas e faço experimentações explorando as diferentes soluções e desenhos que os perfis de molduras agrupados lado a lado me proporcionam. No instante da formação desses desenhos, escolho com qual perfil irei desenvolver o trabalho. O objeto começa a surgir pelo agrupamento da formação desses desenhos que a moldura fatiada me propicia tanto no eixo horizontal como vertical.

Busco o aprofundamento de conceitos envolvidos no trabalho, tais como: a subversão do uso tradicional da moldura e a exploração de elementos visuais como a sensação de movimento e, ao mesmo tempo, uma percepção voltada à sensorialidade do corpo, além da

possibilidade de novas investigações no processo construtivo, aprofundamento da reflexão teórica, e, também, investigação outras possibilidades de apresentação dos objetos no espaço expositivo. Considerando que o equilíbrio da obra depende da forma como o artista apresenta seu objeto, Salles (2011) fala que

uma atividade ampla se caracteriza por uma sequência de gestos em um processo construtivo que geram transformações na busca de uma expressividade poética, e estes gestos revelam uma intimidade como o movimento transformador. A experimentação e a percepção seriam campos da testagem que mostram a natureza investigativa do processo criador. O ato criador mostra os procedimentos artísticos com limites e tendências. (SALLES, 2011, p. 35)

Penso que no meu processo criativo, trago as experiências e a observação do meio onde vivo. Logo, a cada objeto criado, novas ideias vão surgindo e a capacidade criadora se transforma, gerando um novo trabalho, sempre na busca de uma expressividade que represente o meu pensamento poético. As investigações teóricas e as práticas se inter-relacionam em alternância em meu processo construtivo, ocasionando novas dúvidas, incertezas.

Os vestígios da matéria-prima ficam explícitos em meus objetos como registros de marcas do fazer. A forma e as texturas da matéria-prima definem a superfície e o relevo dos meus objetos. As superfícies lisas ou ásperas, bem como as diferentes texturas visuais dos relevos fixos ou flexíveis, coexistem em meus objetos compondo a “pele” do trabalho.

Piero Manzoni em seu texto *A Arte não é a verdadeira criação*, publicada no livro *Escritos de artista* de Glória Ferreira e Cecília Cotrim (2006, p.35-36), fala que o artista deve eliminar todos “os gestos inúteis, tudo aquilo que em nós é pessoal e literário”. Para ele, o espaço criativo deve ser um espaço de liberdade, sem a preocupação com coerências estilísticas e, sim, com a complexidade de significados advindos da “autoanálise” constante, desta forma, utilizar modos de escrever que possam ser reconhecidos no âmbito de nossa civilização.

Em meu processo criativo, não estou preocupado com as coerências estilísticas e tampouco em vincular minha produção com esta ou aquela linguagem, busco uma expressividade que possa despertar a percepção do observador através da experiência técnica que domino com estruturas rígidas e flexíveis, alcançadas através do material que venho utilizando.

Posso afirmar que no meu processo criativo não existe uma técnica racional consciente, eu experimento métodos diversos na tentativa de romper com regras e técnicas pré-estabelecidas. A minha técnica foi desenvolvida ao longo desses anos, é absolutamente particular e individual. Para Rancière,

a coisa da arte é aí identificada como a identidade, numa forma sensível, do pensamento e do não pensamento, da atividade de uma vontade que quer realizar sua ideia e de uma não intencionalidade, de uma passividade radical do ser aí sensível. (RANCIÈRE, 2012 p. 112)

No processo criativo, muitas vezes a intenção de realizar as ideias de um pensamento encontram impedimentos construtivos técnicos, acarretando por vezes uma passividade causada por obstáculos que devem ser superados.

Muitas vezes, afirmo que não tenho a percepção e o entendimento pleno do meu processo criativo, entretanto, esforço-me para entendê-lo e conceituá-lo dentro dos critérios da arte contemporânea. Durante o mestrado, surgiu a preocupação de estabelecer um diálogo entre a minha produção prática e os textos e a produção de outros artistas que influenciam o meu processo criativo e minhas reflexões sobre a arte. Para Flávio Gonçalves (2009), a teoria e a prática durante a pesquisa originam argumentos que podem se mostrar frágeis, atribuindo novas cargas de significação. A forma e o conteúdo se fundem nas minhas esculturas, evidenciando a interferência de um sobre o outro, proposto através da construção que escolho realizar sobre a matéria-prima.

Em seu Projeto de Graduação em Escultura (1993), IA-UFRGS, Rebeca Lenize Stumm fala que todas as suas peças tridimensionais tiveram cortes. São como fragmentos tirados e ampliados para análise. Para ela, nada se separa, tudo é decorrente de algo. E, ainda afirma:

Meu trabalho além de tentar trazer o passado, mostra também o rompimento com este. Em relação à FORMA E ESPAÇO, inicialmente a tendência era trabalhar com grandes dimensões. Com os cortes veio a simplificação da forma. E, mantendo o espaço real das figuras, conquistou-se o espaço ocupado pela imaginação do espectador. Agora o espaço

não é só considerado como lugar onde os volumes serão colocados, mas como elemento escultural, um elemento material flexível. Há um jogo entre o espaço e a escultura, ambos interferindo na arquitetura. (STUMM, 1993, s/p)

Stumm, afirma em relação à forma que esta,

conquista o espaço, e se tiver mais do que o necessário para comunicar, estará sendo enfeitada. Valoriza a forma não perfeita que pareça ser realizada por um humano e não as formas industriais. O impressionante no tridimensional é o fato de nos prender a atenção, como um vulto. Algo que incomoda que ocupa um espaço como nós ocupamos, que mexe com a nossa percepção, fazendo-se sempre notar. Nem que seja só para não batermos com ele, mas temos de nos conscientizar das suas dimensões no espaço. (STUMM, 1993 s/p)

Tais observações de Rebeca Lenize Stumm, falando de seu trabalho, ecoam em meu processo criativo e no modo de pensar sobre os meus relevos tridimensionais. Igualmente, quando estou produzindo-os, deixo à vista as marcas do fazer para enfatizar e valorizar que o trabalho é manual, aumentando a sua carga de significação em seu processo construtivo. Em relação aos meus objetos tridimensionais, sempre levo em consideração a questão de tentar impressionar pelas dimensões, pela flexibilidade, pela adaptação do objeto ao espaço expositivo, pela impermanência da forma e pelo equilíbrio/desequilíbrio do objeto no espaço expositivo.

Tento estabelecer um fio condutor que proporcione o desenrolar de minha pesquisa teórica e a poética em questões onde a forma, a plasticidade e a visualidade, dentro dos processos de criação, possam constituir “essencialmente processo de transformação, cujas formas de desdobramentos irão revelar novos aspectos característicos da própria matéria” (OSTROWER, 1990, p. 219). Portanto, é necessário que haja um questionamento constante entre a articulação da produção plástica e suas interrogações teóricas.

E, ainda, segundo Ostrower (1978, p.87), “há no ser de cada pessoa certas áreas de sensibilidade, a partir das potencialidades latentes que serão ativadas pelos acontecimentos, as quais se transformam em enfoques para os próprios acontecimentos”. Deste modo, cada indivíduo revela particularidades e tendências em seus processos perceptivos, desnudando ações do olhar e escolhas a serem colocadas em prática no momento da criação de sua poética.

O processo de criação é um modo de pensamento que o artista elabora através das diferentes materialidades plásticas e que o levará a novos conhecimentos, posturas e análise do caminho a ser seguido, por conseguinte o artista detém uma visão comprometida com a produção artística.

As possibilidades de obter uma forma, potencializada pela matéria-prima utilizada na confecção do objeto poético, gera novo significado à matéria-prima. Assim sendo, a escolha e o uso da matéria-prima e suas formas de desdobramentos dão origem a linguagens poéticas, cada qual com sua especificação e expressividade. Neste sentido, para Salles (2011, p.99), “a percepção do artista tem a força de transformar o mundo observado, e cada um encontra o seu instrumento – o agente de sua poética”. A autora concorda com Bakhtin (1988, p.69), ao afirmar “que

a criação não ocorre a partir do nada, mas pressupõe a realidade do conhecimento, que a liberdade do artista apenas transfigura e formaliza. (SALLES, 2011, p.100).” A autora, ainda destaca que a criação é como a

seleção de determinados elementos que são recombinados, correlacionados, associados e, assim, transformados de modos inovadores. (...) A poeticidade não está nos objetos observados, mas no processo de transformação desse objeto. (SALLES, 2011, p. 100)

Os meus relevos, conforme vão tomando forma, interpelam os meus sentidos e tornam-se propositores de novos significados, gerando constantes processos neles mesmos. O objeto em fase construtiva como “acabado”, sempre se torna proponente e desencadeador de novas ideias, novos conceitos poéticos que se podem obter ao olhar, ver e sentir o que a escultura está nos dizendo.

2. RELEVOS: PONDERAÇÕES SOBRE SUA HISTÓRIA, PROCEDIMENTOS E CONCEITOS

Na história da arte, segundo Gombrich (1999), percebe-se a existência do relevo desde a antiguidade e, sobre a arte egípcia, “podemos estudá-la melhor nos relevos e pinturas que adornavam as paredes dos túmulos (GOMBRICH, 1999 p.58).” Ainda, segundo o autor, os reis mesopotâmicos tinham por hábito achar que a imagem mantivesse vivos os feitos dos poderosos, sendo assim, contratavam artistas escultores para representarem os feitos épicos de batalhas e suas vitórias, mostrando seus soldados vitoriosos e o exército inimigo derrotado (fig. 6). Por outro lado, segundo Gombrich (1999, p.70), o relevo grego se desfez de limitações, mantendo a beleza e a lucidez das formas arredondadas livres e descontraídas. Outro exemplo, que cabe aqui citar, é a *Coluna de Trajano* (150 d.C), da Roma antiga, (fig. 7), onde pode-se ver através do relevo a representação os feitos bélicos.

O relevo atrelado à arquitetura está presente como forma de obter a terceira dimensão e sair das superfícies planas para o espaço tridimensional. Libertando-se totalmente e indo para o espaço através de obras escultóricas, nos frontões das igrejas, o espaço ao redor salientará através da luz e sombra as suas formas e é neste momento que o relevo começa a libertar-se da arquitetura.



Figura 6: Monumento do rei Naram Sin, c.2270 a.C. Encontrado em Sura. Pedra. Altura 200 cm. Louvre, Paris. Fonte: GOMBRICH, 1999, p.71



Figura 7: Detalhe da Coluna de Trajano – Cenas mostrando a queda de uma cidade (em cima), uma batalha contra os bócio (centro) e soldados cortando trigo do lado de fora de uma fortaleza (embaixo). Fonte: GOMBRICH, 1999, p. 123.

A exploração do relevo para a representação de cenas narrativas em diferentes períodos da história, tendo como principal temática cenas religiosas, pode ser encontrada em portas como a da Catedral de Hildesheim (1015), em objetos como na Pia Batismal (1107-18) da igreja de S. Bartolomeu, em detalhes de fachadas como o da igreja St. Trosphime, onde pode-se perceber o relevo nas figuras soltando-se em direção ao espaço.

Fazendo uma análise da obra *Marselhesa*, de François Rude (1784-1855), Rosalind Krauss (2007, p.15) afirma que a mesma é narrativa e que “o essencial para a interpretação desta narrativa é o fato de a obra ser em relevo. Isso porque, por sua natureza mesma, o meio de expressão do relevo possibilita a leitura da narrativa.” Nesta obra, o relevo representa a revolução francesa, explora o movimento e dramaticidade da cena. Deste modo, o relevo, portanto, “permite ao observador compreender simultaneamente duas qualidades recíprocas: a forma em sua evolução no espaço do plano de fundo e o significado do momento representado (KRAUSS, 1998, p. 16)”

Krauss (2007) ainda aponta como exemplo significativo do uso do relevo como forma narrativa a obra *A Porta do Inferno* – (1880-1917) (fig.8), de Auguste Rodin, iniciada em 1880, e afirma que

tal como *A Marselhesa*, *A Porta do Inferno* é um relevo, uma decoração esculpida para um conjunto monumental de portas que serviriam de entrada a um futuro museu. Também como *A Marselhesa*, a obra está vinculada a um esquema narrativo, tendo sido encomendada como um ciclo de ilustrações da *Divina Comédia*, de Dante. (KRAUSS, 1998, p.18)



Figura 8: Auguste Rodin. *A Porta do Inferno* (1880-1917). Paris Musée d'Orsay. Fonte: <http://passeiosculturaisemparis.blogspot.com><http://passeiosculturaisemparis.blogspot.com/2015/09/o-inferno-segundo-rodin.html><http://passeiosculturaisemparis.blogspot.com/2015/09/o-inferno-segundo-rodin.html>

A partir do século XVI até o século XX, vamos nos deparar com a exploração do relevo como forma de expressão artística, passando pelo figurativismo e pelo abstrato, como podemos observar nos relevos de Pablo Picasso (1881-1973), Georges Braque (1882-1963) e Kurt Schwitters (1887-1948) (fig. 9).

Trouxe questões históricas do relevo para demonstrar a sua importância e que o mesmo era utilizado para representar uma narrativa de um fato correlato ao período em questão. Também devemos lembrar que os artistas construtivistas, concretistas, e mais tarde, os neoconcretistas também se expressavam poeticamente explorando o relevo em suas obras plásticas. Cabe salientar que tanto os artistas construtivistas, como os concretistas e neoconcretistas tinham como diretriz de pensamento produzir uma arte não representativa, logo o relevo que aparece em suas produções não é representativo, e sim, abstrato.

Para pensar sobre esta questão entre a figuração e a abstração, trago Semeler, o qual aponta que, para Deleuze, “há duas maneiras de superar a figuração: primeira, rumo à forma abstrata (cerebral); segunda, rumo à figura, inscrita no corporal ou carnal, agindo direto no sistema nervoso, desencadeando blocos de sensações. (SEMELER, 2013, p.951)

Aaron Scharf, em seu artigo *Construtivismo*, publicado no livro *Conceitos de Arte Moderna*, organizado por Nikos Stangos, afirma que “o construtivismo, para dar ao termo o seu significado original, repudia o conceito de ‘gênio: intuição, inspiração, autoexpressão’ e por ser didático, “dirige-se mais para a fisiologia do que para a psicologia, tem intimidade com a ciência e a tecnologia, é concreto (SCHARF, 2000, p.146).” Para Ronaldo Brito (1999, p.36), “no Brasil, a arte moderna, em seus conceitos fundamentais, só veio de fato a ser compreendida e praticada a partir da “*vanguarda construtiva*” e segundo, Jhanainna Silva Pereira Jezzini



Figura 9: Kurt Schwitters. *Fredlyst With Yellow Artificial Bone* (1940) Collage
Fonte: <https://viciodapoesia.com/tag/kurt-schwitters/>

se o projeto construtivo brasileiro, representado pelos movimentos concreto e neoconcreto, foi realmente influenciado pelas vanguardas russas, (...); se é verdade que a influência do *Construtivismo* russo no nosso projeto construtivo surge num cenário que almejava, mesmo que no subdesenvolvimento, dar um salto à grandes mudanças econômicas e sociais pretendendo construir um futuro; e se tanto o Brasil da década de 1950, quanto a Rússia da revolução de 1917, acreditavam na possibilidade de um desenvolvimento econômico acelerado; podemos afirmar, mesmo que arriscadamente, que a aceitação brasileira do modelo construtivo soviético tenha envolvido a mesma vontade de ordenação do caos dos artistas russos. (JEZZINI, 2011, s/p)

Sabendo -se que o movimento *Construtivista Russo* influenciou a arte brasileira, em específico o concretismo e o neoconcretismo no Brasil, Ronaldo Brito (1999, p. 15) nos lembra que “as tendências construtivas surgiram como respostas possíveis no plano da produção e, por extensão, no plano da ação cultural” e, ainda, afirma que “a grosso modo: o concretismo seria a fase dogmática, o neoconcretismo, a fase de ruptura; o concretismo, a fase de implantação, o neoconcretismo, os choques da adaptação local (BRITO, 1999, p.55).

Foi Theo Van Doesburg (1883-1931) que utilizou, pela primeira vez em público, em 1946, o termo *Arte Concreta*, quando da edição da revista *Art Concret*, e irá afirmar no manifesto:

a obra de arte já deve estar inteiramente concebida e formada na mente antes de sua execução. Ela não deve receber nada de determinada forma da natureza, tais como sensualidade e afetividade. (DOESBURG apud ADES, 1997, p. 245)

Em 1946, Max Bill e Hans Arp escrevem: “chamamos de Arte Concreta as obras de arte criadas de acordo com determinadas técnicas e leis que lhes são inteiramente próprias (...) sem que interveinha qualquer processo de abstração (ADES, 1997, p. 245).”

Para Annateresa Fabris (1996):

O concretismo brasileiro, se pensado ante o contexto internacional, exhibe uma vontade de construção, um rigor lógico e formal num momento em que a Europa e os Estados Unidos se pautaram primordialmente pelas linguagens da crise, isto é, o informal action painting. Esta vontade de construção brasileira é uma resposta bastante prospectiva, até mesmo utópica, a uma situação de fato: a euforia desenvolvimentista dos anos 50, que leva a teorizações extremadas no campo artístico, a uma pesquisa muitas vezes projetual e autocentrada, interessada primordialmente na investigação em si e não tanto no produto. (FABRIS, 1996 p.75)

Sabrina Marques Parracho Sant'Anna (2005, p. 2-3) aponta que, “por volta de 1950, surgiram as primeiras manifestações de arte concreta no Brasil. Ao lado de vários movimentos de ruptura, a abstração geométrica se criava como expressão do sentimento de modernidade reinante”, e assim, em 1951, “o manifesto do grupo concretista é o marco fundador de um movimento artístico que emergiu no horizonte da produção cultural brasileira (SANT'ANNA, 2005, p.2-3)”. Buscando explorar a abstração geométrica como linguagem em suas poéticas, os artistas paulistas (*Grupo Ruptura*) tinham como propósito romper com todo o modernismo da *Semana de Arte Moderna* de 22 e ansiavam por um caminho para uma arte nacional universal.

Organizando-se nas instalações do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, liderado por Ivan Serpa (1923-1973), através de suas aulas, surge o *Grupo Frente* com a postura de explorar o abstracionismo geométrico. Entre os artistas que assinaram o *Manifesto Neoconcreto*, escrito por Ferreira Gullar (1930-2016), em 1959, com o objetivo de romper com o *Grupo Ruptura* de São Paulo, está Amilcar de Castro (1920-2002), Franz Weismann (1911-2005), Lygia Clark, Lygia Pape (1927-2004), Reynaldo Jardim (1926-2011), Theon Spanúdis (1915-1996) e o próprio Ferreira Gullar. Aproveito para destacar entre os artistas do *Neoconcretismo* que também exploraram o relevo: Lygia Clark (1920-1988), Hélio Oiticica (1937-1980) (fig. 11), Willys de Castro (1926-1988) e Lygia Pape (1927-2004) (fig. 14).

Em 1959, segundo Sant'Anna (2005, p.11), quando o “o núcleo do concretismo sediado no Rio de Janeiro assina o manifesto neoconcreto”, esta deixa claro as divergências entre o grupo de São Paulo e do Rio de Janeiro e, afirma que o *Neoconcretismo* ao criticar



Figura 10: Max Bill. *Unendliche Schleife* (1960). Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/max-bill-unendliche-schleife>



Figura 11: Oitíca. *Relevo Espacial* (1959). Acrílico sobre madeira. Acervo Projeto Hélio Oitíca. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66408/relevo-espacial>



Figura 12: Lygia Clark. *Bicho* (1960). Fonte: BRITO, 1999

a postura excessivamente racionalista do concretismo paulista, negando a arte como mero exercício de percepção e voltando-se para propostas mais expressivas da abstração geométrica, a arte neoconcreta preserva a rejeição ao figurativismo e ao abstracionismo informal, mas abre espaço para que a arte possa ‘assumir a expressão de realidades humanas complexas.’(...) que falaria à dimensão humana e afetiva do espectador. (SANT’ANNA, 2005, p.11)

Os artistas neoconcretas negam as questões perceptivas da *Gestalt*, trazendo o espectador uma relação mais efetiva e próxima as obras de arte e passam a propor “quadros sem moldura, superfícies moduladas, esculturas manipuláveis, penetráveis (SANT’ANNA, 2005, p.12).” Os artistas neoconcretos propunham uma arte baseada no abstracionismo que explorasse questões fenomenológicas, atraindo a participação direta do público com a obra. Para Ronaldo Brito,

o Manifesto Neoconcreto é claro: trata-se de uma tomada de posição crítica ante o desvio mecanicista da arte concreta. Mas trata-se também de defender uma arte não-figurativa, de linguagem geométrica, contra tendências irracionalistas de qualquer espécie. (BRITO, 1999, p.8)

Cito Júlio Plaza como um dos artistas brasileiros vinculado ao movimento concretista no Brasil que explorava o relevo em suas obras como forma de expressão poética. Cristina Freire (apud BARCELLOS, 2013, p. 62-75) insere Júlio Plaza, vindo de uma tradição construtivista espanhola dos anos 1960, e destaca a sua atividade com o concretismo

brasileiro e, Ignacio Gomes de Liaño (apud BARCELLOS, 2013, p.17), ao falar sobre a obra deste artista, afirma que na “nova arte construtiva, as particularidades se organizam e são organizadas pelo conjunto dentro da mais estrita *Gestalt*, quer dizer, é a função e solidariedade de uns elementos com outros.” Julio Plaza (apud BARCELLOS, 2013, p.26) nos diz que “as primeiras esculturas surgem como ‘estruturas primárias’ minimalistas que enfatizam o espaço e a relação entre os elementos. O espaço, a superfície, a geometria e o número começam a tomar forma e a traduzir-se em imagem concreta. Isso do lado poético” e que estas mesmas estruturas se projetam como “arte combinatoria, permutacional e modular, a qual se codifica na *obra aberta*” Segundo Regina Silveira, as obras de Júlio Plaza são

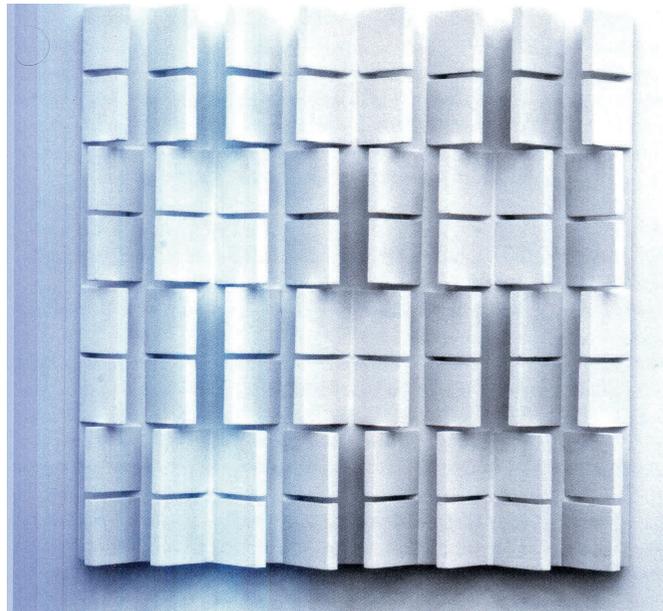


Figura 13: Julio Plaza (1966) *Circa. Planos, Relevo*, em madeira aglomerada pintada. Coleção: Fundação Vera Chaves Barcelos. Fonte: Catálogo da Exposição Júlio Plaza- 2013, p. 23

progressões geométricas modulares de relevos construídos em madeira e pintados de branco. Tais relevos provocavam sombras coloridas ao se projetar sobre áreas pintadas, devido às cores primárias localizadas no verso das superfícies brancas que estavam à mostra: uma cor/luz refletida (SILVEIRA apud BARCELLOS, 2013, p.38)

Lygia Pape, em uma entrevista sobre sua exposição *Estou em busca do poema*, no Centro de Arte Hélio Oiticica, afirma que:

O construtivismo começa no Brasil muito ligado a Max Bill. Em São Paulo, havia o *Grupo Ruptura*; aqui no Rio, o *Grupo Frente*. Quando o grupo *Neoconcreto* se forma, ninguém é mais construtivo. Passamos a inventar linguagens novas,

mas sem a necessidade daquele rigor, daquela sistematização. Era a liberdade absoluta. Minha obra sempre perseguiu isso. Não estou interessada em fazer um trabalho para a posteridade. Quero trabalhar com um estado poético intensamente. Estou em busca do poema. (PAPE, 2001, s/p)

Flávio Moura (2014, p.137), cita Mário Pedrosa como sendo o grande interprete e “formulador dos princípios teóricos que norteiam boa parte das formas assumidas pelo construtivismo no Brasil” e afirma que “por ocasião da primeira grande mostra da Calder nos Estados Unidos, em 1944, Pedrosa publicou no *Correio da Manhã* dois ensaios que sintetizam o programa crítico que seguiria pelos anos seguintes e que constituem seus primeiros trabalhos significativos na área. (MOURA, 2014, p.138)”

Ao aproximar a minha pesquisa as práticas e as reflexões realizadas pelos teóricos e artistas concretistas e o neoconcretistas no Brasil, percebi uma grande pertinencia as questões levantadas por estes e uma possibilidade de aproximação das minhas inquietações e da minha prática artística para futuros desdobramentos.

Retornando a análise dos meus relevos, considero importante trazer o texto *Enxertos de suas aulas* (1996, p. 544), de Hans Hofman, porque este define como espaço positivo “a presença da matéria visível” e espaço negativo como sendo “a configuração ou a ‘constelação’ dos vazios entre e em volta das porções da matéria visível”. Também define a cor no sentido artístico como sendo “a percepção das diferenças plásticas e psicológicas das nuances de luz”. Considera que essas diferenças são obtidas como intervalos de cor, os quais

“se assemelham às tensões, vale dizer, forças relacionadas entre duas ou mais formas sólidas”. Ainda conceitua como meios de expressão sendo “meios materiais pelos quais as ideias adquirem uma determinada forma visível (HOFFMAN, 1996, p. 545).”

Ao construir os meus relevos, as figuras que se formam nos espaços negativos, que também poderia dizer “ausências”, são tão importantes quanto as que se formam nos espaços positivos, nas saliências do volume como “presenças”. Existe assim, uma intencionalidade na exploração do fenômeno perceptivo figura-fundo, valorizando a sua alternância. Mesquita e Duarte, na distinção concebida pela psicologia da *Gestalt*, afirmam que, entre:

‘figura’ – parte do campo perceptivo que sobressai do fundo e que se individualiza e o “fundo” – estrutura indistinta e cujas partes não são nitidamente definidas. A figura aparece segregada do “fundo” e numa composição de relevo. Este fenômeno explica-se pelo fato de que, embora o contorno de uma forma divida o estímulo visual em duas partes, estas não podem ser simultaneamente observadas; só uma. Ou outra parte pode ser vista num dado momento. O exemplo mais comum deste fenômeno é o das figuras reversíveis quando uma forma, que aparece situada em um plano secundário, se revela subitamente em primeiro plano e *vice-versa*. (MESQUITA; DUARTE, 1966, s/p)

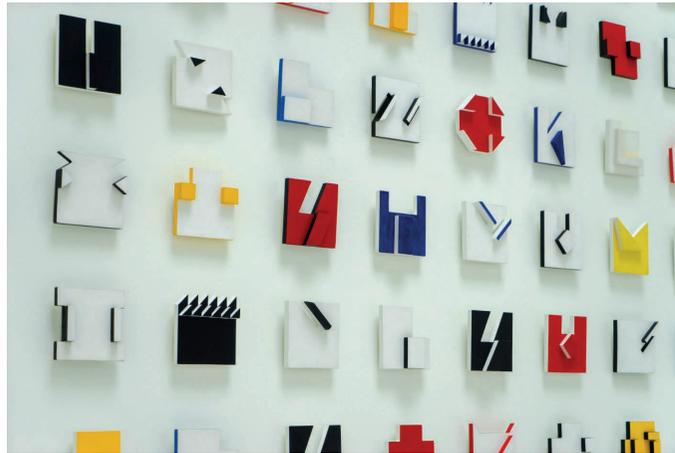


Figura 14: Lygia Pape. *Livro de Tempo* (1961-1963). Fonte: <https://archpaper.com/2018/09/glenstone-museum-pavilions-thomas-phifer/glenstone-lygia-pape-livro-do-tempo-i/>

E, segundo Pedrosa (2009):

O campo perceptivo é uma unidade constituída pela figura e pelo fundo. (...) A psicologia veio a abordar o problema da relação entre fundo e figura a partir de 1890, inicialmente de maneira indireta, com os trabalhos de William James ressaltando a distinção entre franja e foco, ou entre aspectos centrais e marginais da consciência (...). As relações existentes entre figura e fundo têm maior força nas figuras ambíguas, reversíveis e ilusões de percepção, mas em todo o ato perceptivo, em maior ou menor escala, elas estão presentes, valorizando ora o fundo, ora a figura. (PEDROSA, 2009, p.109)



Figura 15: Etienne Hajdu. *Bas-relief* (1968). Alumínio. Fonte: <https://www.martel-greiner.fr/fine-arts/etienne-hajdu-bas-relief-1968/>

Etienne Hajdu, em seu artigo *Sobre o baixo relevo* (1996, p. 617), afirma que voltou para o baixo-relevo porque ele “permite reunir tecnicamente muitos elementos contrários e assegurar a sua interação”. Para ele, a “ondulação do relevo pode unir a forma e o pano de fundo”, proporcionando “também uma sensação espacial sem perspectiva, a luz abre caminho pela superfície pouco a pouco”.

Na década dos anos 60, o artista brasileiro Sergio Camargo (1930-1990) iniciou sua série *Relevos*. Segundo Letícia de Castro (2015, p.15), “embora sempre seja associado à vertente construtiva, Camargo nunca aderiu de forma integral ao movimento” e ela nos lembra através da fala do Ronaldo Brito, que este “era um artista independente e tinha uma relação muito livre com o construtivismo, nunca se filiou ao programa, à ideologia. O que havia de construtivo

no trabalho dele era o método”. Paulo Sergio Duarte e Cauê Alves, curadores da exposição Sergio Camargo: *Luz e Matéria*, irão salientar que na produção de deste artista é possível observar

uma síntese das sucessivas experiências que guardam uma poderosa virtude: contidas na prática empírica da repetição, manifestam-se, no entanto, sempre na afirmação dos indivíduos isolados – tal como os relevos, semelhantes e, ao mesmo tempo, tão diversos. É a genealogia do trabalho, rigorosamente estrutural, que não admite apontar, em cada um de seus diversos momentos, antecessor e sucessor. (DUARTE ALVES, 2015, p.22-23)

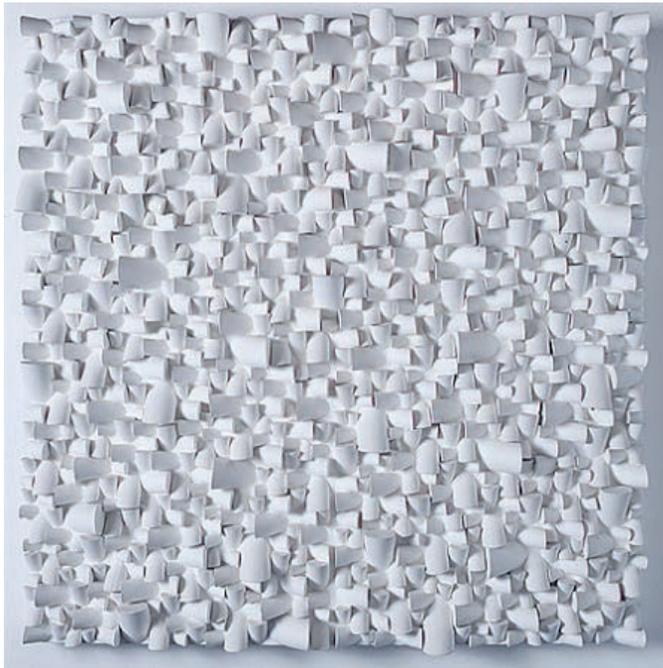


Figura 16: Sergio Camargo. *Sem Título* (1969). Madeira pintada. 79x79x11,5 cm
Col. Andréa e José Olympio Pereira. Fonte: BRITO, 2000 p.67

O que me instiga na obra de Sergio Camargo é como ele trabalha a forma na sua série *Relevo* (fig. 16) e como esta é disposta em espaços delimitados pelos seus suportes, e ainda, “a forma como o artista parece distribuir os cilindros de madeira aleatoriamente, num jogo randômico. No entanto, uma observação atenta nos leva a perceber que nem todos os relevos estão submetidos a essa ordem caótica (DUARTE ALVES, 2015, p.22-23).”

Hebert Read (1967, p.70) questiona se quando a forma supera a sua finalidade passa a ser “forma pela forma”. Neste contexto, ele aponta que o homem através da sua evolução se distingue pelo processo de fazer instrumentos, ou seja, utiliza-se de matéria pedra ou outro material, dando forma para construir objetos. A partir do momento em que o objeto deixa de ser um instrumento utilitário, esta forma pela forma poderá ser arte, ou seja, “a forma na arte é a aparência dada a um artefato, pela intenção e pela ação humana” (READ, 1967, p.69) e, ainda,

há duas possíveis hipóteses que poderiam levar-nos no sentido de uma explicação das origens da forma estética. A primeira poderia ser chamada de naturalista, ou mímica, a segunda, talvez de idealista. Segundo a primeira hipótese, todos os desvios formais em relação à eficiência são devidos à imitação consciente ou inconsciente de formas encontradas na natureza; de acordo com a segunda hipótese, a forma tem significação própria, isto é, corresponde a uma necessidade psíquica interior, expressando um sentimento, que não é necessariamente indeterminado; pelo contrário, é com frequência um desejo de refinação, clarificação, precisão, ordem. (READ, 1967, p.73)

Quando exploro as diferentes formas dos perfis fatiados, construindo através da justaposição destas peças em outras formas, enquadrando-me dentro da segunda hipótese apontada por Read (1967), pois busco expressar um sentimento determinado e preciso e não busco reproduzir formas da natureza. O que procuro é dar características estéticas harmoniosas através da repetição de determinadas formas que compõem o objeto que construo.

Kandinsky, no seu texto *Sobre a questão da forma* (1996, 155-170), aponta-nos que a forma é sempre temporal por ser o meio necessário “através da qual a revelação se manifesta, ressoa. Esta ressonância é, portanto, a alma da forma, que só pode ganhar vida através dela e que produz seus efeitos de dentro para fora (KANDINSKY, 1996, 155).” Portanto, Kandinsky afirma que “a forma é a expressão exterior do conteúdo interior” e o “espírito de cada artista se espelha na forma” que “traz o selo de sua personalidade” (KANDINSKY, 1996, p. 156). A forma, ainda, pode

ter um efeito agradável, desagradável, pode parecer bela, feia, harmônica, desarmônica, hábil, inábil, refinada, grotesca, etc.; e, não obstante, não se deve aceitá-la ou rejeitá-la nem por suas características, consideradas positivas, nem por suas qualidades tidas como negativas. (KANDINSKY, 1996, p. 157)

Penso que a forma é uma dinâmica que se sobressai e se inscreve no tempo e espaço. Portanto, sinto que posso afirmar que a forma em meus trabalhos flexíveis é transitória e possui um tempo de duração que irá depender do espaço expositivo e da intervenção do observador. E, ainda, entendo que a forma se sobressai sobre a denominação do objeto, como por exemplo, uma bola continua sendo bola, independente da matéria-prima de que é feita, pano, borracha, plástico, ferro, etc. As formas, em meus objetos da série *Flexíveis*, são totalmente temporais e surgem de uma necessidade interior que muda em cada espaço expositivo, alterando significativamente a sua configuração e percepção sobre os mesmos.

Para Ostrower (1978, p. 57) a percepção “envolve um tipo de conhecer, que é um apreender o mundo externo junto com o mundo interno, e ainda envolve, concomitantemente, um interpretar aquilo que está sendo apreendido.” Sendo assim, o “que percebemos, então, é apreendido em ordenações, e como o percebemos, são outras tantas ordenações. O perceber é um estruturar que imediatamente se converte em estrutura. É um perene formar de formas significativas (OSTROWER, 1978, p.57-58).”

Percebo, ainda, a existência de “grade” como estrutura primária dos meus relevos, a qual percebemos a partir da “repetição” de elementos que compõem os arranjos das minhas séries. A grade, em minhas esculturas, corrobora a ideia de que não procuro imitar a natureza, mas construir a partir de uma estrutura em grade as superfícies abstratas e abertas para todas as direções.

A grade reafirma a modernidade da arte moderna de duas maneiras distintas. Uma delas é espacial; a outra temporal. No sentido espacial, a grade declara a autonomia da esfera da arte. Nivelada, planificada, geometrizada e ordenada, a grade é antinatural, antimimética e antirreal. É a imagem da arte quando esta volta as costas à natureza. Na monotonia de suas coordenadas, a grade serve para eliminar a multiplicidade de dimensões do real, substituídas pela extensão lateral de uma única superfície. Na onipresente regularidade de sua organização, não é o resultado da imitação, mas da determinação estética. (...) A grade declara ao mesmo tempo o carácter autônomo e autorreferencial do espaço da arte (KRAUSS, 1996, p.23-24).²

² Tradução livre. Texto original: “*La retícula reafirma la modernidad del arte moderno de dos maneras distintas. Una de ellas es espacial; la otra, temporal. En el sentido espacial, la retícula declara la autonomía de la esfera del arte. Allanaada, geometrizada y ordenada, la retícula es antinatural, antimimética y antirreal. Es la imagen del arte cuando éste vuelve la espalda a la naturaleza. En la monotonía de sus coordenadas, la retícula sirve para eliminar la multiplicidad de dimensiones de lo real, reemplazadas por la extensión lateral de única superficie. En la omnipresente regularidad de su organización, no es resultado de la imitación, sino de la determinación estética. (...) La retícula declara al mismo tiempo un carácter autónomo y autorreferencial del espacio del arte*”. (KRAUSS, 1996, p. 23-24)

E, ainda, Krauss (1996, p. 33) nos fala que tem presenciado e participado “em debates acerca de se a grade proclama dentro de um caráter centrífugo ou centrípeto da obra de arte. Por lógica, a grade se estende até o infinito em todas as direções.”³

A repetição de elementos faz parte do processo construtivo de meus objetos, possibilitando explorar as diferentes alternativas de formas que posso obter com possíveis arranjos combinatórios com os perfis de madeira fatiados. Assim sendo, o objeto passa a existir através da repetição que origina figuras geométricas abstratas.

Ao repetir sequencialmente uma determinada forma, estou de certo modo operando uma mudança no objeto, pois um conjunto de peças repetidas justapostas, formando uma nova imagem, implica um novo objeto. Logo, o objeto construído se forma através da espera da próxima peça para dar a sequência e a imagem que se queira obter.

Embora a grade em meus trabalhos tenha surgido de forma intuitiva, sem uma preocupação nítida de aprofundar a sua utilização, ao repetir os perfis fatiados das molduras, acabo formando uma grade com os arranjos vindos da percepção que tenho de cada elemento em si e do todo. A estruturação pela grade gera um trabalho final geométrico abstrato, explorando os efeitos de ilusão de possíveis movimentos e a valorização da luz e da sombra. Assim, vou construindo minha poética visual através destas estruturas rígidas e flexíveis, propiciando diferentes sensações táteis e visuais quando concluídas.

³ Tradução livre. Texto original: “*debates acerca de si la retícula proclama el carácter centrífugo o centrípeto de la obra de arte. Por lógica, la retícula se extiende hacia el infinito en todas las direcciones*” (KRAUSS, 1996 p.33)

3. RELEVOS ESCULTÓRICOS: SUPERFÍCIES RÍGIDAS E FLEXÍVEIS

Em minha *Série Relevos* (2018-2020), investigo o uso do relevo delimitado em uma superfície, exposto no sentido vertical, tendo a parede como seu principal suporte. Por vezes, os relevos são apresentados diretamente na parede e, desta forma, adquirem características de instalação.

Este trabalho, *Simetria* (2018), (fig. 20 e 21), pertencente à *Série Relevos*, tem como proposta explorar o relevo em uma estrutura fixa. A forma construtiva com os perfis deitados justapostos gera uma imagem geométrica abstrata, tanto na figura (alto relevo) como no fundo (baixo-relevo). A forma geométrica que se forma tanto no alto relevo como no seu vazio possui, para mim, o mesmo grau de importância.

Saliento que a chapa de MDF também faz parte do objeto e não é mero suporte, porque esta determina uma área de presença. Ao mesmo tempo, a composição me permite adicionar novos perfis de tal modo que extrapolem os limites do MDF e passem a avançar sobre a parede.

Como o perfil de moldura utilizado na estruturação desse trabalho era laqueado, ao cortá-lo, salienta-se um contorno branco, o qual se apresenta como um arremate ou como um acabamento. Ao utilizar estes perfis laqueados, proponho despertar a percepção do observador para explorar os

desenhos que se formam por suas linhas curvas. As linhas curvas geram estruturas agradáveis ao olhar, quebrando a rigidez das linhas retas, propondo sensação de movimento ao objeto, apesar de ele ser estático.

Reafirmo que em todos os meus trabalhos tenho a preocupação de enfatizar o movimento, pois para mim tudo está em movimento. Nada é estático, tudo é constituído de átomos, e os átomos estão em constante movimento.

Neste trabalho, *Simetria*, represento o comportamento metódico e racional que muitas vezes possuímos em nossas decisões. Esse comportamento, de certo modo, deixa-nos presos às normas de conduta, muitas vezes difíceis de transpor. A formação em grade pode ser algo que nos aprisiona ou nos protege em relação à hostilidade do mundo exterior.

O trabalho *Sensualidade* (2018) (fig. 19 e 20), também pertencente à *Série Relevos*, surgiu da necessidade de misturar elementos fatiados explorando o desenho, os relevos, as cores e os diferentes tamanhos dos perfis de molduras.

Para explorar melhor estas questões, resolvi colocá-los a cutelo (em pé), conforme mostra a imagem abaixo. Na construção de *Sensualidade*, eu alterei constantemente a posição do perfil durante o processo de colar, de tal modo que o relevo do perfil se torne mais proeminente.

A disposição dos diferentes perfis fatiados em linhas curvas sinuosas possui como proposta explorar o movimento e dar a ideia de que essas formas podem extrapolar a estrutura de MDF. Os espaços onde não há perfis colados foram pensados para serem áreas de respiro. Esses vazios promovem uma leveza ao objeto constituído.

Figura 17: Leonardo Loureiro. *Simetria* (2018). *Série Relevos*. Perfis de molduras fatiados, colados em chapas de mdf. 87x64cm.
Foto: Thiago Trindade Oliveira

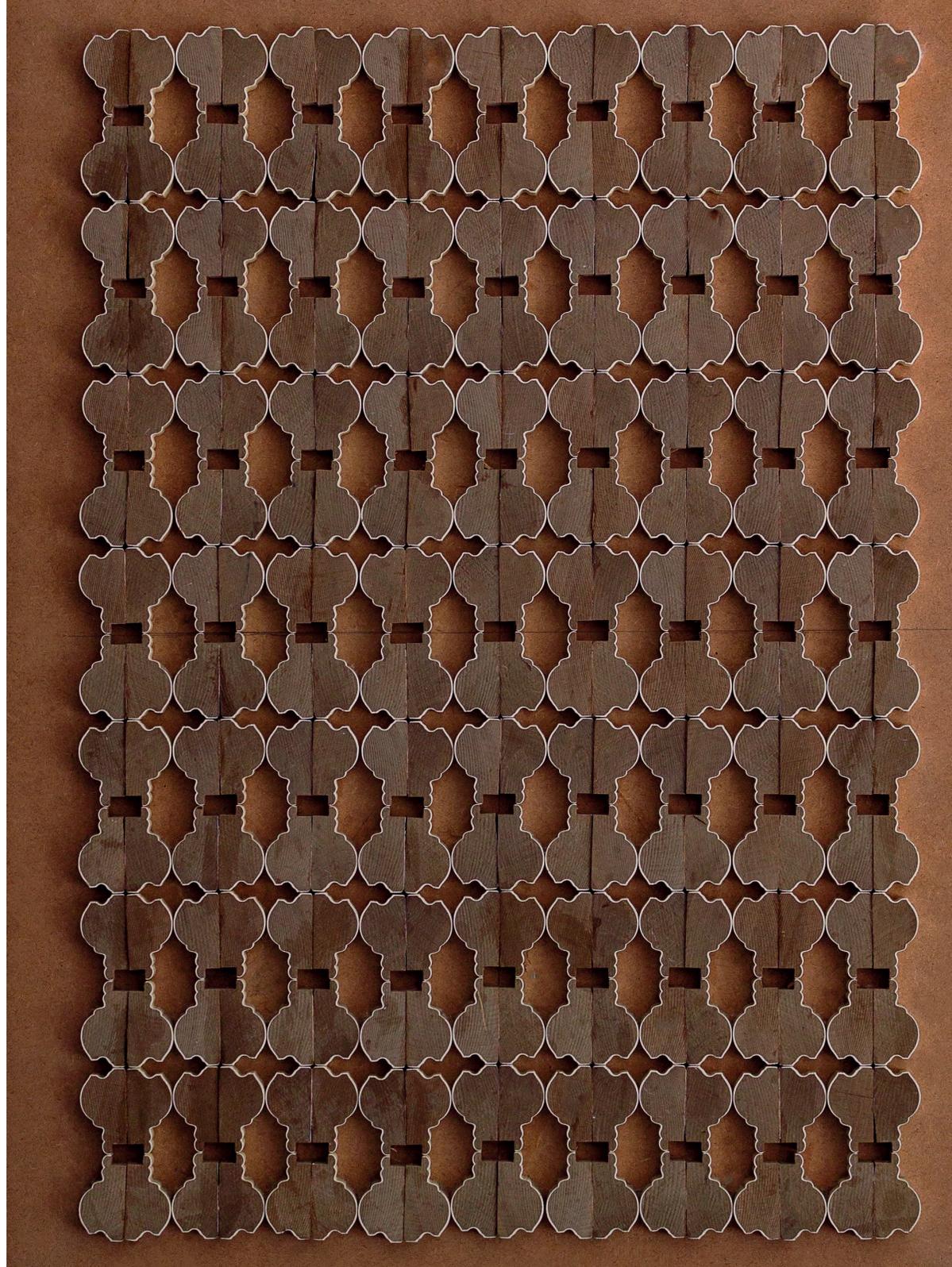


Figura 18: (Detalhe) Leonardo Loureiro. *Simetria* (2018). *Série Relevos*. Perfis de molduras fatiados, colados em chapas de mdf. 87x64cm. Foto: Thiago Trindade Oliveira



Figura 19: Leonardo Loureiro. *Sensualidade* (2018). *Série Relevos*.
Perfis de molduras fatiados, colados em chapas de mdf, 120x90 cm.
Foto: Thiago Trindade Oliveira.

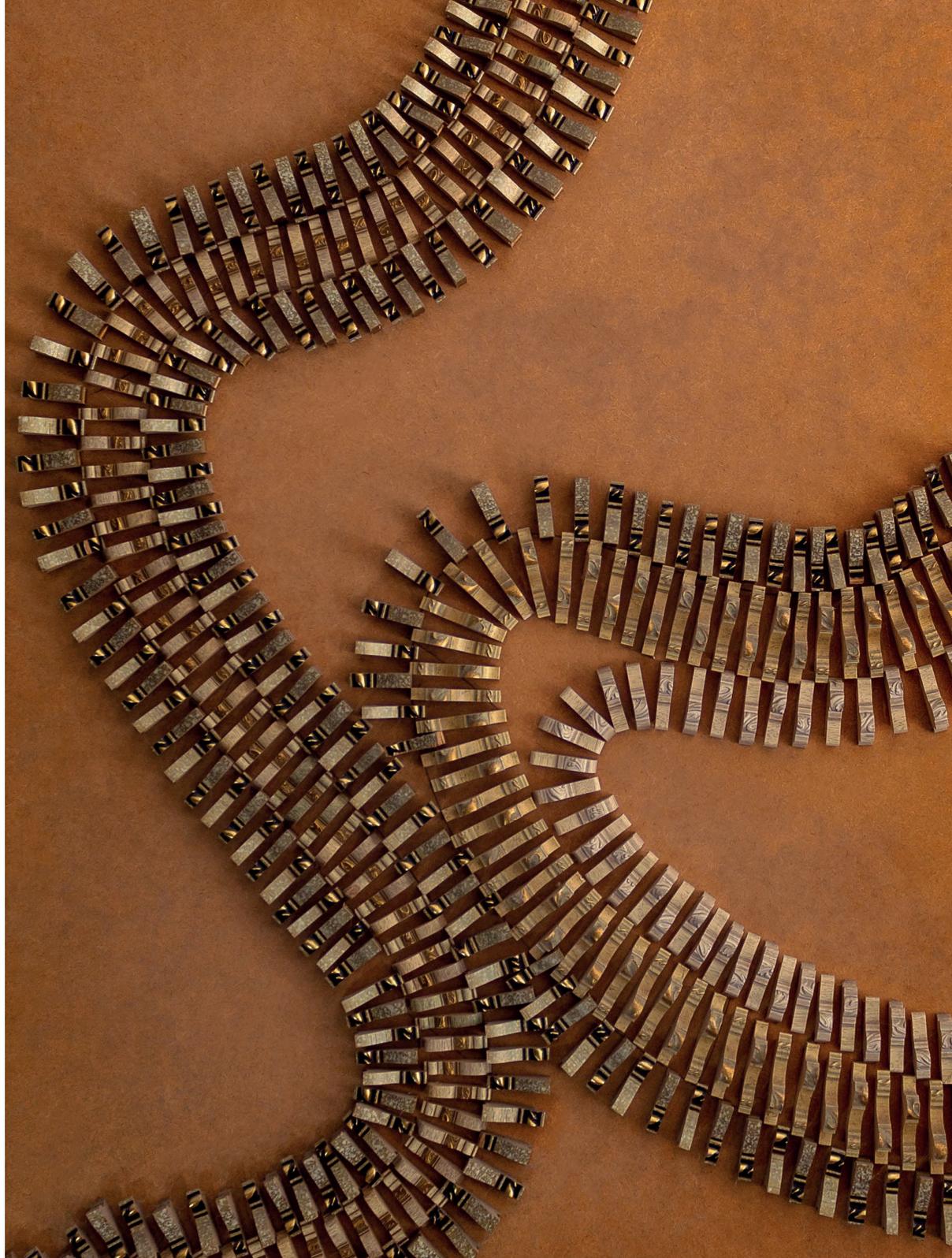


Figura 20: (Detalhe) Leonardo Loureiro. *Sensualidade* (2018). *Série Relevos*.
Perfis de molduras fatiados, colados em chapas de mdf, 120x90 cm.
Foto: Thiago Trindade Oliveira.

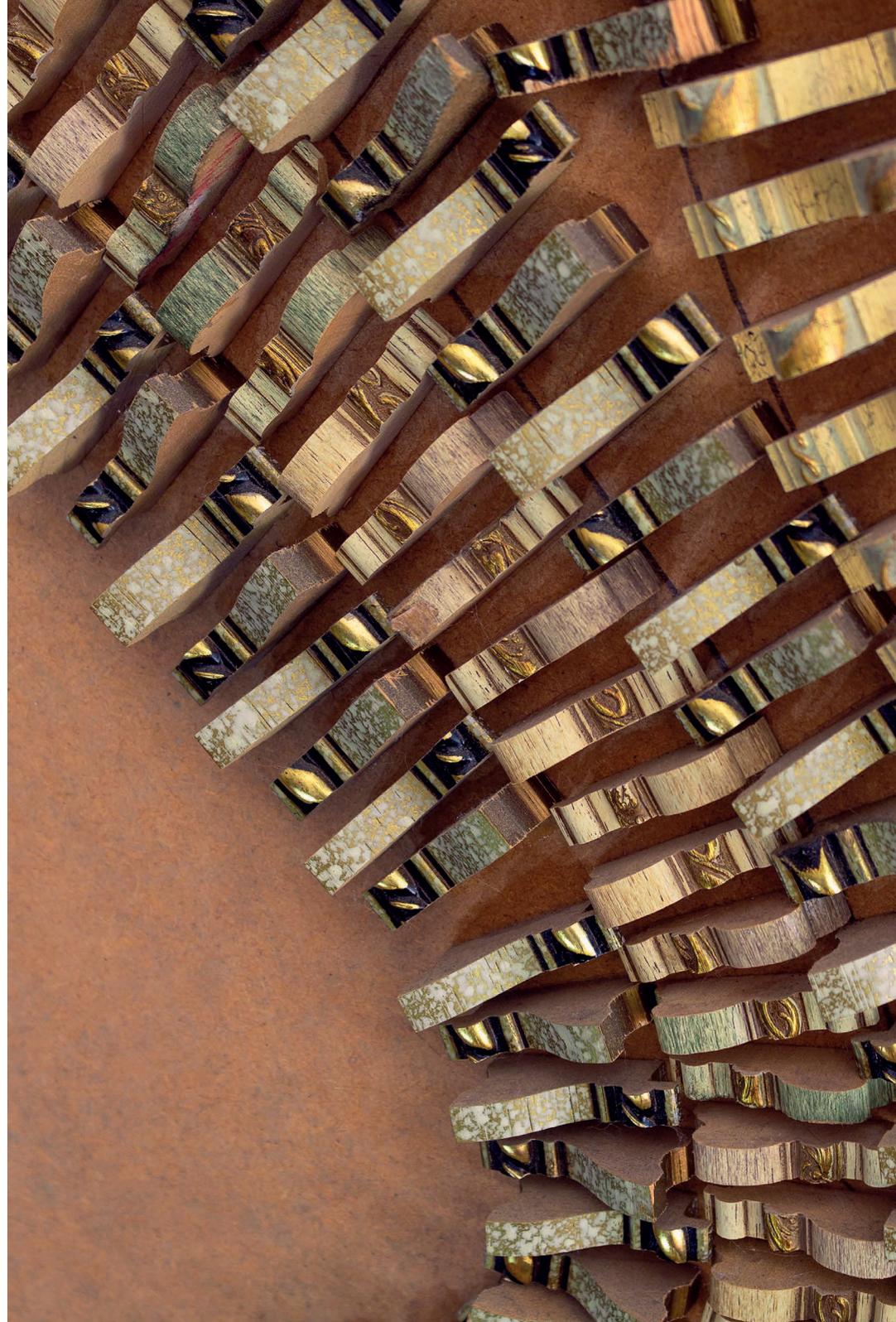


Figura 21: (Detalhe) Leonardo Loureiro. *Dinamismo* (2019). *Série Relevos*.
Perfis de molduras fatiados, colados em chapa de mdf. 87x64 cm. Foto:
Thiago Trindade Oliveira

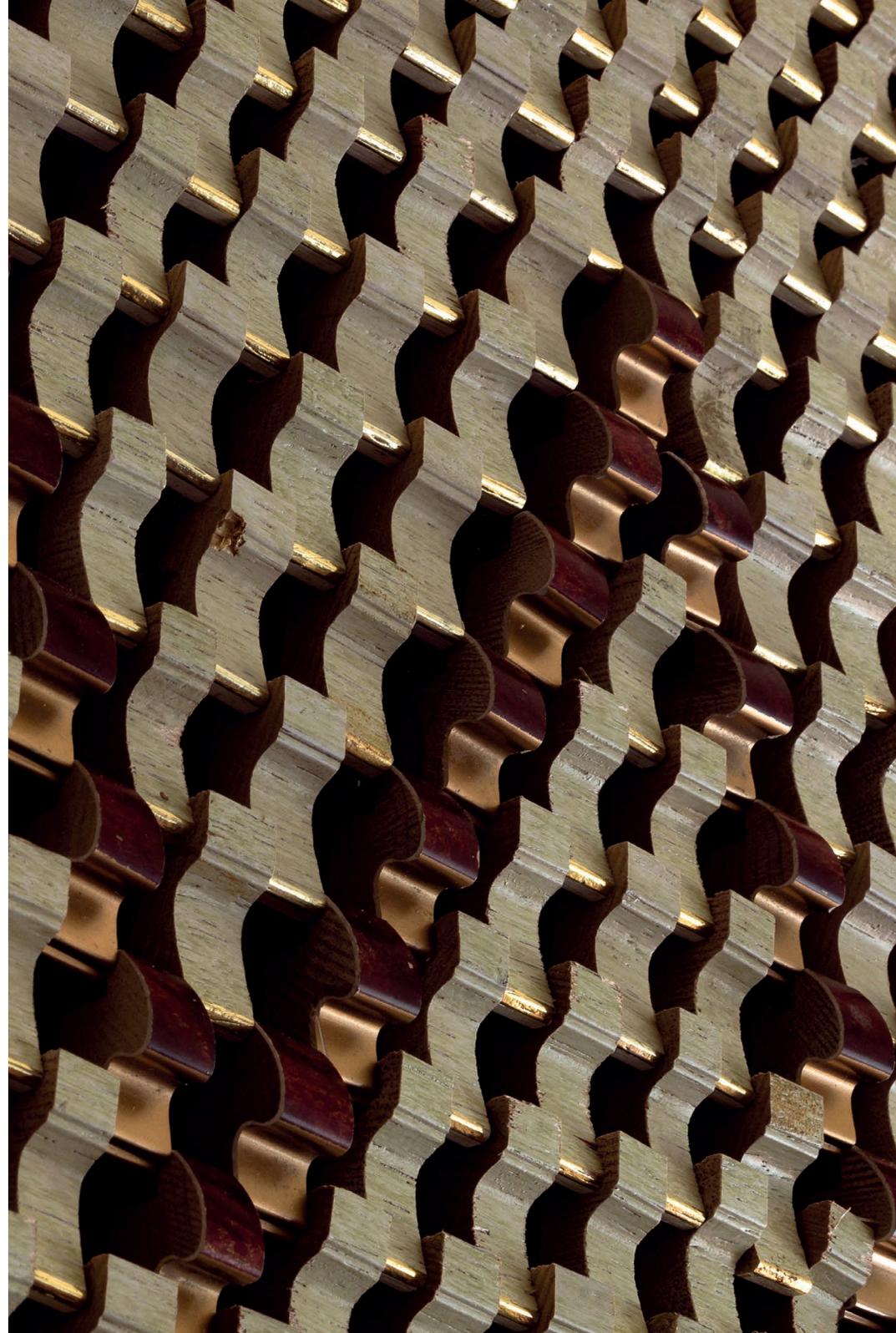


Figura 22: Leonardo Loureiro. *Dinamismo* (2019). *Série Relevos*.
Perfis de molduras fatiados, colados em chapa de mdf. 87x64 cm.
Foto: Thiago Trindade Oliveira



Figura 23: Leonardo Loureiro. *Reverberações* (2019). *Série Relevos*.
87x64 cm. Perfis de molduras fatiados, colados em chapas de mdf.
Foto: Thiago Trindade Oliveira.

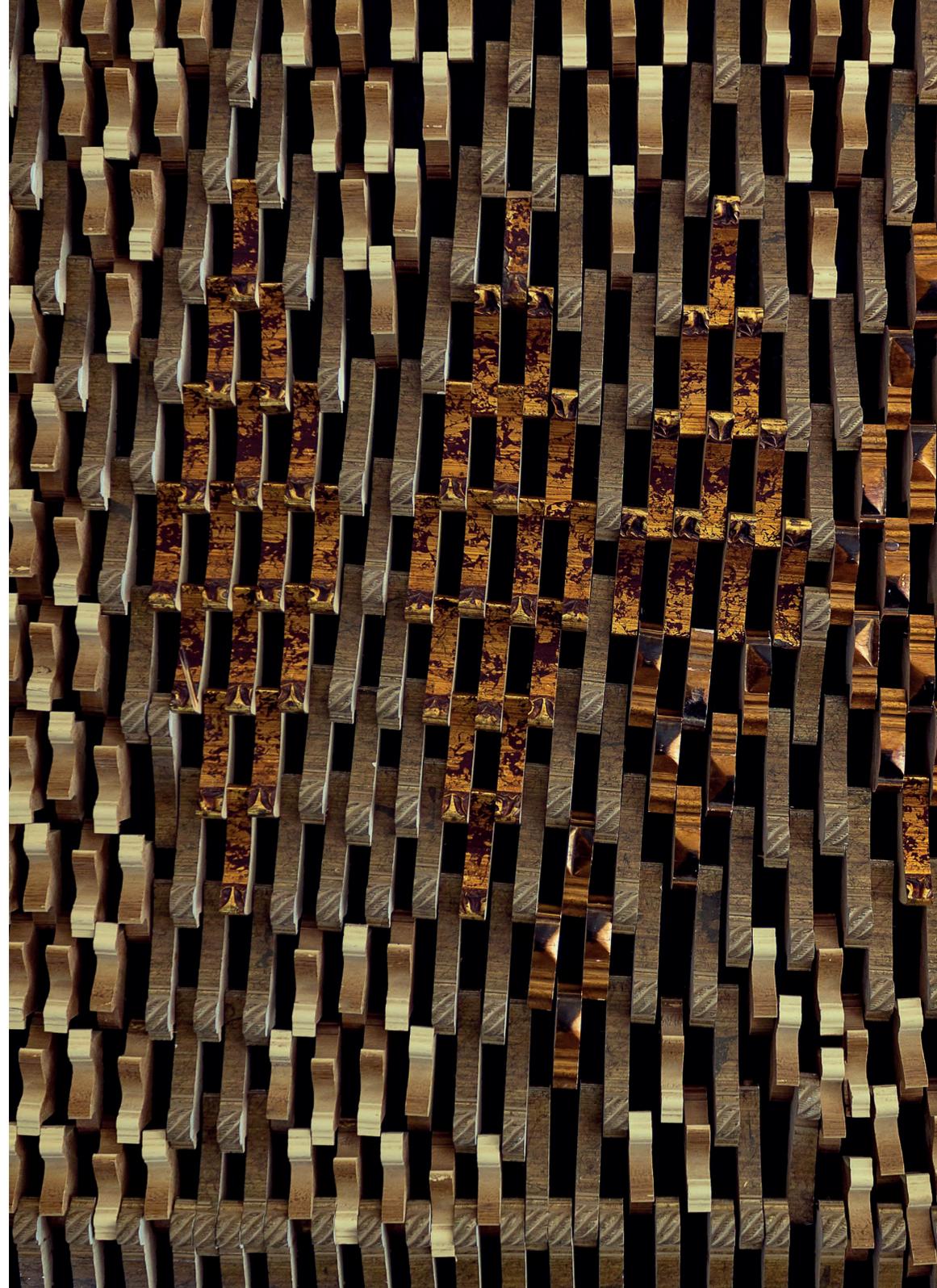


Figura 24: (Detalhe) Leonardo Loureiro. *Reverberações* (2019). *Série Relevos*.
87x64 cm. Perfis de molduras fatiados, colados em chapas de mdf.
Foto: Thiago Trindade Oliveira.

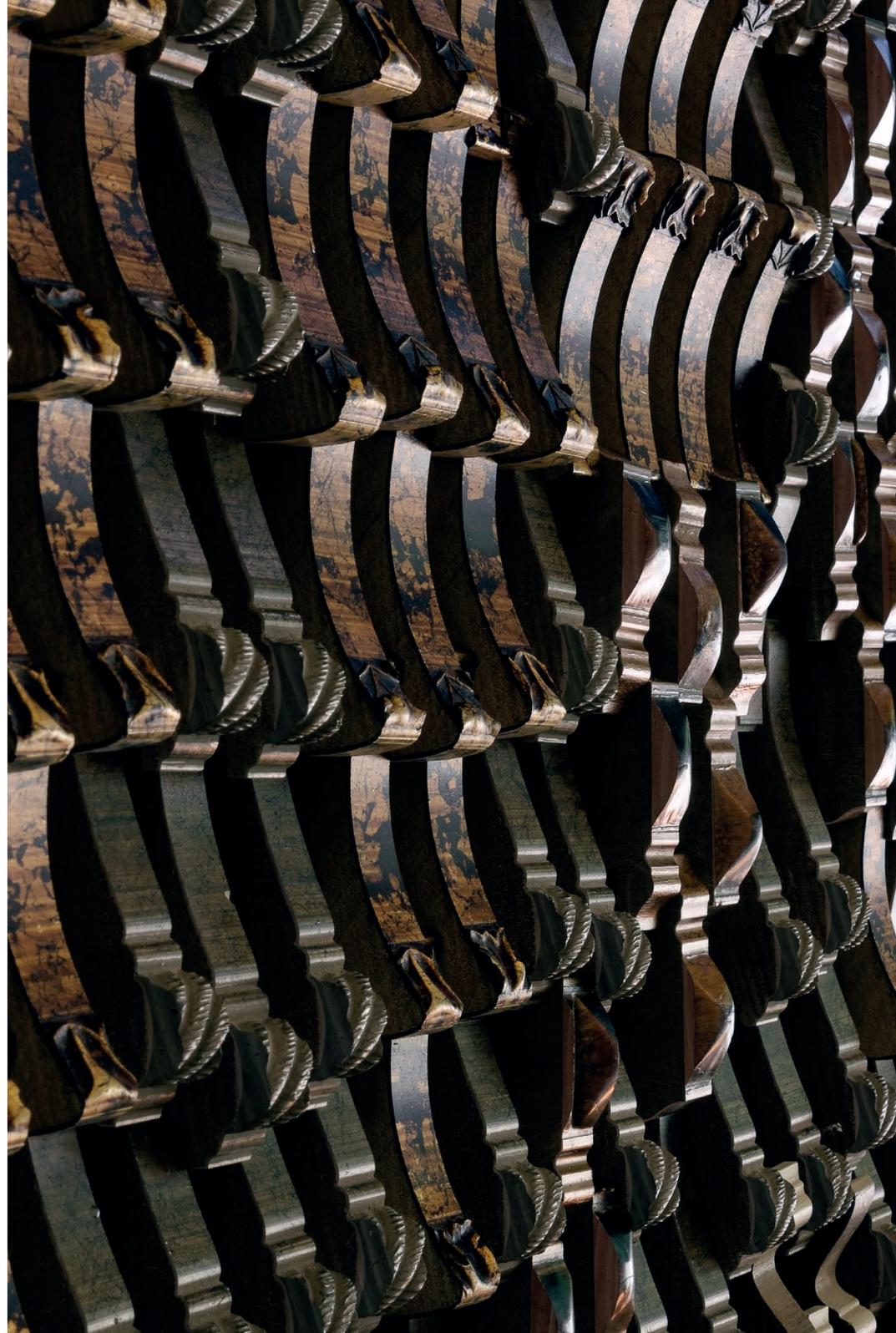


Figura 25: Leonardo Loureiro. *Passagem* (2019) *Série Relevos*. Perfis de moldura fatiados. 175x95x10 cm.
Foto: Thiago Trindade Oliveira



Em *Sensualidade*, tento representar as características sensuais que possuem as linhas curvas e sua forma libertária como significado da sensualidade e da representação de movimento. Na maioria dos trabalhos da *Série Relevo*, busco uma simetria na forma resultante através da exploração de imagens geométricas que se formam pela adição ou subtração de seus elementos.

Já no relevo *Dinamismo* (2019), (fig. 24 e 25), construí uma malha representando um desenho geométrico, onde a disposição dos elementos não é totalmente simétrica, há uma intenção de representar o movimento apesar de as linhas serem retas.

A disposição meio ondulada dos elementos compositivos da peça reforça a ilusão de movimento. Também existe uma exploração da cor dos elementos que compõem a peça, indicando uma passagem gradual das tonalidades.

A cor que aparece nos meus trabalhos é a da própria moldura. Preservando e explorando a coloração que vem de fábrica em seus diferentes tons, exploro-as na composição poética visual dos meus objetos. A cor, para mim, não é pintura, é um elemento que faz parte do objeto sendo explorado na composição do objeto em seus diferentes matizes e tons.

A visão é um processo ativo em que o cérebro descarta mudanças e extrai o necessário para categorizar os objetos no mundo. Por exemplo, a constância da cor é uma lei da percepção que nos permite ver objetos em diferentes condições de iluminação, ângulos e distâncias.

Um objeto deve ser categorizado de acordo com a sua cor, desse modo reconhecemos o ‘fruto maduro’ de um ‘não maduro’. Mesmo com a mudança de cor na luz ambiente, os objetos se mantêm reconhecíveis devido à sua constância cromática. (SEMELER; CARMO, 2011, p.6)

Fugindo da simetria, por considerá-la rígida e fria, passei a construir objetos assimétricos, onde a desordem e a desarrumação, do meu ponto de vista, enfatiza uma dinâmica quase visceral, libertária. Busco com isso causar no observador um certo desconforto.

O relevo que exemplifica esta questão é o trabalho *Reverberações* (2019), (fig. 23 e 24), pensado para explorar a luz e a sombra, assim como a cor, através dos seus diferentes perfis dispostos a cote-lo. Nesse trabalho, pinte a chapa de MDF de preto como artifício de levar o relevo para o fundo e aguçar o olhar do observador.

Dispus os perfis fatiados de forma assimétrica, propondo uma certa confusão de seus elementos, causando desconforto e irritabilidade visual aos espectadores, acarretados pela falta de organização simétrica.

Fazendo uma alusão aos fenômenos sonoros, diria que a disposição desordenada de perfis fatiados com diferentes tamanhos e cores tem como objetivo obter uma reverberação. Embora não haja um som, a descontinuidade da organização das cores e as diferentes alturas dos volumes unitários vibram como se estivessem produzindo ressonâncias e descontinuidades na superfície do relevo, reforçando os movimentos ondulatórios. Afirmo que, ao construir esse objeto, estava preocupado em simular movimentos ondulatórios assimétricos e desordenados.

A disposição meio torta dos perfis e a formação de figuras geométricas em desalinhamento têm como finalidade causar a ilusão de movimento para quem olha fixamente o objeto. Esse trabalho, assim como todos os demais, possuem características que se expandem além dos limites do MDF. Sendo assim, digo que a maioria de meus objetos estão em constante processo construtivo. Nunca posso afirmar em definitivo que estão finalizados.

A escultura, *Passagem* (2019), (fig. 25), fez parte da exposição coletiva *Tempo dos objetos*, realizada na Casa das Artes Villa Mimosa – Canoas – RS, com curadoria de Ana Zavadil. Este trabalho foi elaborado e construído para representar a passagem de um meio ao outro, como se fosse um portal. O aspecto estético remete-nos a “Cobogó”⁴ ou a “Muxarabi”⁵

Os perfis de molduras foram serrados com 10 cm de espessura em função da necessidade compositiva. O objeto se apresenta pela composição de agrupamento dos perfis, tanto no eixo horizontal como vertical, explorando a grade como estrutura compositiva. Possui as mesmas características de toda a minha produção atual, isto é, possibilita a adição e, portanto, a expansão da escala do objeto.

4 Cobogó: bloco vazado e com perfurações, construído em cimento, cerâmica ou gesso, amplamente utilizado em paredes e fachadas de construções. Possui como intuito arejar um espaço sem que este tenha a entrada direta de luz solar ou, então, para dividir cômodos, possibilitando a entrada de luz natural e de ventilação. A etimologia da palavra cobogó se origina da junção das sílabas iniciais dos nomes dos engenheiros: Coimbra, Boeckmann e Góis (Dicio – Dicionário on line de Português, 28 out 2019).

5 Muxarabiê ou muxarabi sm. Balcão mourisco protegido por grade de madeira, onde se pode ver e não ser visto. Constitui-se em um fechamento na configuração de treliça, geralmente em madeira. Possui como função a ventilação e iluminação de ambientes, bloqueando o calor, bem como isolar os ambientes internos da visão dos transeuntes de tal modo que, quem está dentro possa ter visão total do lado externo, preservando a sua intimidade. A principal função do muxarabi no mundo árabe era proteger as mulheres de olhares masculinos. Fonte: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda - Dicionário de Língua Portuguesa – Curitiba, 2004 p.570)

Projetei uma base em madeira para que a estrutura em grade pudesse ficar na vertical, desta forma, possibilita que o espectador possa circular em volta da mesma. Nesse sentido, saliento que a base nesta composição expositiva faz parte do objeto, mas não está fixa no mesmo. Assim, torna-se possível que o objeto seja exposto na horizontal ou vertical diretamente na parede, distanciado cerca de 15 cm, mantendo um espaço entre a parede e ele, para que este não perca as suas potencialidades.

Denominei-o Passagem por propor uma mudança de meio que pode ser de dentro para fora e vice-versa ou pode ter conotações subjetivas místicas como a passagem de um mundo corpóreo para um mundo imaterial.

Tanto em minha série *Relevos* como na série *Flexíveis* existem “espaços negativos” ou “ausências” de matéria que podem também ser considerados como buracos por onde a luz e o ar passam. Para Henry Moore (1996, p. 606), em uma escultura “o buraco liga um lado ao outro, tornando-a imediatamente tridimensional. O buraco pode ter, em si, tanto significado formal quanto uma massa sólida.” Ainda, segundo ele (1996, p. 605), “a apreciação da escultura depende da capacidade de reagir à forma em três dimensões. Talvez seja por isso que a escultura foi descrita como a mais difícil de todas as artes”. Portanto, para Moore (1996, p. 605), se faz necessário em escultura “pensar e usar a forma em toda a sua totalidade espacial” e cabe ao escultor e ao “observador sensível da escultura” saber

aprender e sentir a forma simplesmente como forma, e não como uma descrição ou reminiscência. Ele deve, por exemplo, ver um ovo simplesmente como forma sólida isolada, totalmente desligada de sua significação como alimento ou da ideia literária de que ele se transformará numa ave (MOORE, 1996, p. 605).

Ainda, sobre escultura, Moore (1996, p.607), irá discorrer sobre a questão da escala para cada trabalho e afirmará que “há um tamanho físico certo para cada ideia”, porque “há uma escala de tamanho que nada tem a ver com o tamanho físico real, sua medida em metros e centímetros – mas sim com a visão”, sem é claro, esquecer que o tamanho de uma escultura se relaciona diretamente com o nosso tamanho e com o nosso emocional. Neste sentido, venho repensando a escala dos meus trabalhos na produção atual e optei por aumentar significativamente a escala das minhas esculturas flexíveis, levando principalmente em consideração a proporção humana, com o objetivo de impactar e sensibilizar o observador.

Como tratei anteriormente nesta dissertação, a partir dos objetos da série *Relevos* (fixos), surgiu a necessidade de sair do suporte fixo de MDF no qual percebia que este estava preso, e resolvi construir esculturas tridimensionais moldáveis no espaço, dando origem à série *Flexíveis*. E, entre as questões de escala e flexibilidade das minhas estruturas em grade, aproveitei para trazer Krauss (2007), quando esta afirma que

um dos aspectos mais notáveis da escultura moderna é o modo como se manifesta a consciência cada vez maior de seus praticantes de que a escultura é um meio de expressão peculiarmente situado na junção entre repouso e movimento, entre o tempo capturado e a passagem do tempo. É dessa tensão, que define a condição mesma da escultura, que provém seu enorme poder expressivo. (KRAUSS, 2007, p. 6)

Ao longo do meu processo criativo, muitas dúvidas e experimentos vão surgindo, desde a concepção da ideia até torná-la realizável. As respostas surgem no momento em que consigo colocar em prática o que idealizo como obra. Canclini (2016, p.163) afirma que: “a arte não aparece como repertório de respostas, nem sequer como gesto de buscá-las. É antes o lugar onde as perguntas e as dúvidas se traduzem e se retraduzem, ouvem o seu ressoar”.

A minha poética está baseada na representação de movimentos e nas tensões que ele proporciona. Isso está presente de forma mais preponderante na *Série Flexíveis*, evidenciado pela possibilidade de torções de suas formas.

Hans Hoffmann (1996, p.550) afirma que “a vida não existe sem o movimento e o movimento não existe sem a vida”. Para ele, “o movimento é a expressão da vida” e todos “são de natureza espacial” e, “portanto, ritmo é a expressão da vida no espaço”, onde a tensão é gerada pelo “produto de dois movimentos contrários”, e “a forma é o invólucro da vida. A forma se nos revela como algo vivo nas suas tensões de superfície (HOFFMANN, 1996, p. 551).”



Figura 26: Leonardo Loureiro. *Ressignificação-I*
(2017) Exposição Coletiva Futurama 3 (2018),
MAC-RS. Foto: Leonardo Loureiro



Figura 27: Leonardo Loureiro. *Ressignificação - I* (2017). *Série Flexíveis*. Perfis de moldura em madeira, fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado. 400x30x80 cm. Foto: Thiago Trindade Oliveira

Figura 28: Leonardo Loureiro. *Res-significação - I* (2017). *Série Flexíveis*.
Perfis de moldura em madeira, fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado. 400x30x80 cm.
Foto: Thiago Trindade Oliveira

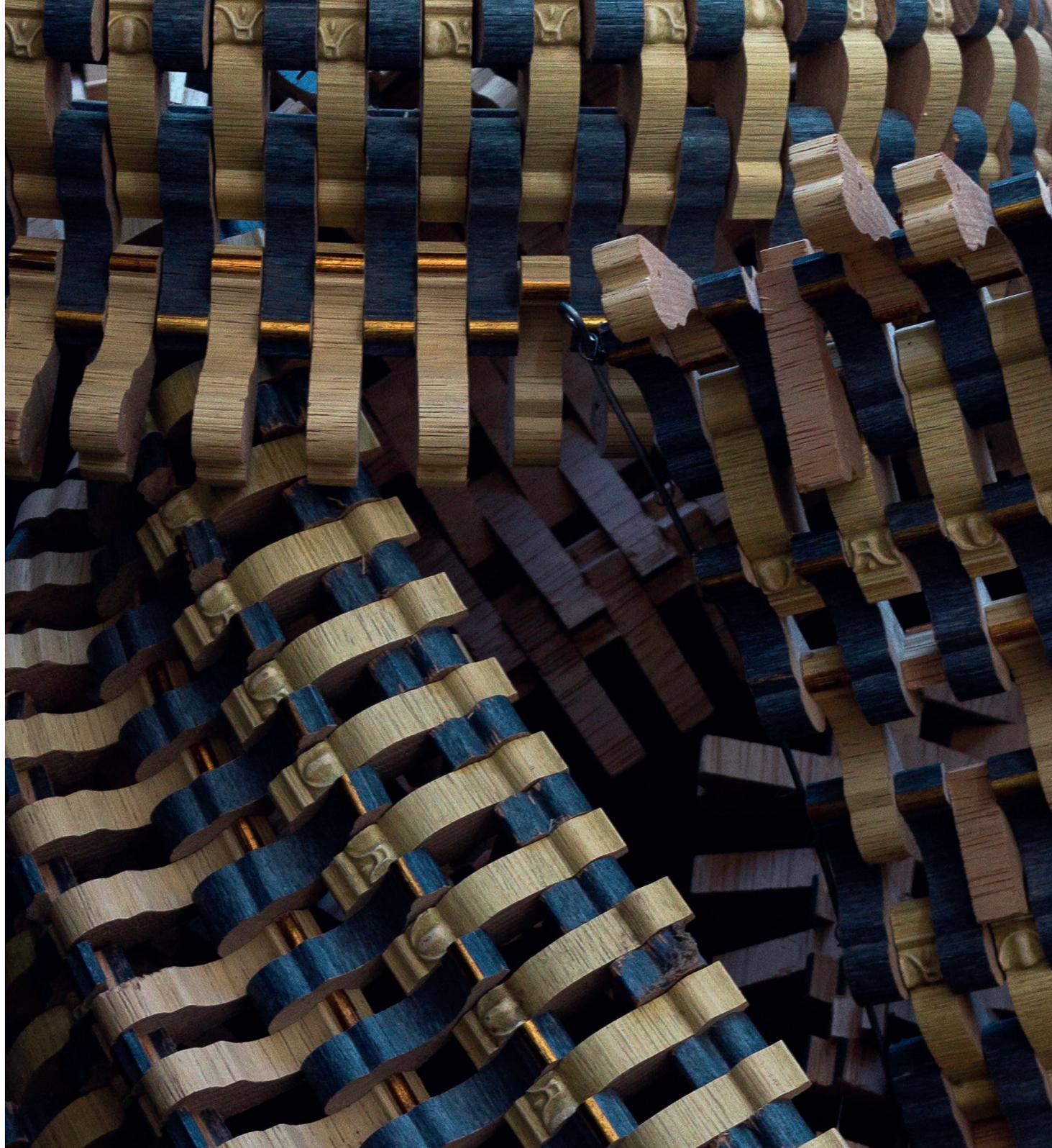




Figura 29: Leonardo Loureiro. *Ressignificação-III* (2018).
Série Flexíveis. Perfis de moldura em madeira fatiados,
entrelaçados com arame de aço galvanizado. 370x30x80cm.
Foto: Thiago Trindade Oliveira

Figura 30: (Detalhe) Leonardo Loureiro. *Ressignificação-III* (2018). *Série Flexíveis*. Perfis de moldura em madeira fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado. 370x30x80cm. Foto: Thiago Trindade Oliveira



Figura 31: Leonardo Loureiro. *Ressignificação IV* (2018).
Série Flexíveis. Perfis de molduras fatiados, arame.
320x80x60 cm. Foto: Thiago Trindade Oliveira



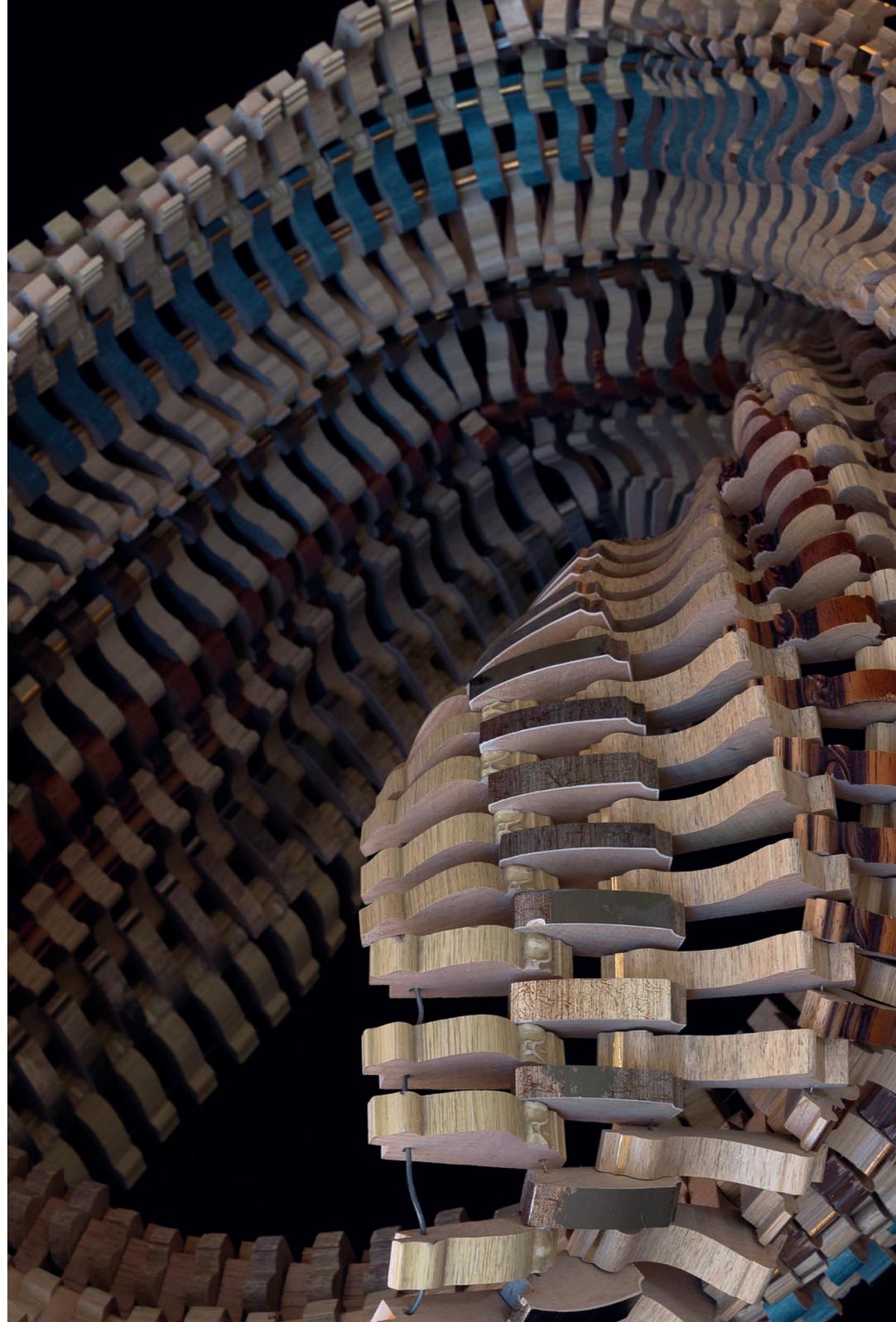
Figura 32: Leonardo Loureiro. *Ressignificação IV* (2018). *Série Flexíveis*. Perfis de molduras fatiados, arame. 320x80x60 cm. Foto: Thiago Trindade Oliveira





Figura 33: Leonardo Loureiro. *Contorção I* (2018).
Série Flexíveis. 90x80x60 cm. Perfis de molduras
fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado.
Foto: Thiago Trindade Oliveira

Figura 34: (Detalhe) Leonardo Loureiro. *Contorção I* (2018). *Série Flexíveis*. 90x80x60 cm. Perfis de molduras fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado. Foto: Thiago Trindade Oliveira



Na *Série Flexíveis*, as estruturas iniciais foram construídas como grandes fitas que, conforme o modo de expor, adquirem a forma escultórica, evidenciando as três dimensões e as tensões em suas torções. Em todos os trabalhos permanece a minha preocupação de explorar a superfície dos relevos e a ilusão de movimento. A primeira escultura estruturada a partir de perfis de molduras em madeira fatiados e amarrados com fios de arame foi *Ressignificação – I* (2017), (fig. 27 e 28)⁶. A proposta deste trabalho desencadeou a atual *Série Flexíveis*. São esculturas participativas que podem assumir diferentes formas em função do manuseio do espectador e da disposição expositiva, porque os mesmos podem ser expostos diretamente no chão, integrando-se ao espaço expositivo ou isolando-se do mesmo, sendo exposto sob uma base ou, ainda, poderão ser expostos pendurados na parede.

Pertencente à *Série Flexíveis*, *Contorção I* (2018), (fig. 33)⁷, esta é a minha primeira escultura que possui uma forma definida, ou seja, não pode sofrer alteração por parte do observador. A entorse existente na estética visual do objeto, bem como a exploração da cor azul de um dos perfis utilizados nesse trabalho está para realçar o movimento e a dinâmica compositiva do mesmo. *Contorção-I* possui a forma do infinito, assim, este trabalho propõe que tudo se transforma, portanto não é finito, que origem e fim se encontram sempre em ciclos.

⁶ Esta escultura *Ressignificação-I* fez parte da exposição coletiva “FUTURAMA 3”, realizada no Museu de Arte Contemporânea – MAC- RS, Galerias: Xico Stockinger e Sotero Cosme - 2018 com curadoria de Ana Zavadil e Fábio André Reinheimer e o *Ressignificação-IV* fez parte da exposição coletiva “QUAL ARTE É LIVRE”, realizada na Sala Anexa da Galeria Espaço IAB – 2018 – curadoria: Roberta Agostini

⁷ Esta escultura *Contorção-I* (2018), fig. 38, fez parte da exposição coletiva internacional “Festival de Esculturas Itinerantes”, realizado na Casa de Cultura Mário Quintana – MAC RS – Sala Sotero Cosme e Xico Stockinger – 2018, com curadoria de Paulo Branquinho.



Figura 35: Leonardo Loureiro. *Introspecção* (2019). *Série Flexíveis*.
Perfis de molduras fatiados, entrelaçados com arame de aço
galvanizado 715x90 cm. Foto: Tiago Coelho.

Figura 36: (Detalhe) Leonardo Loureiro. *Introspecção* (2019). *Série Flexíveis*. Perfis de molduras fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado, 715x90 cm.
Foto: Tiago Coelho

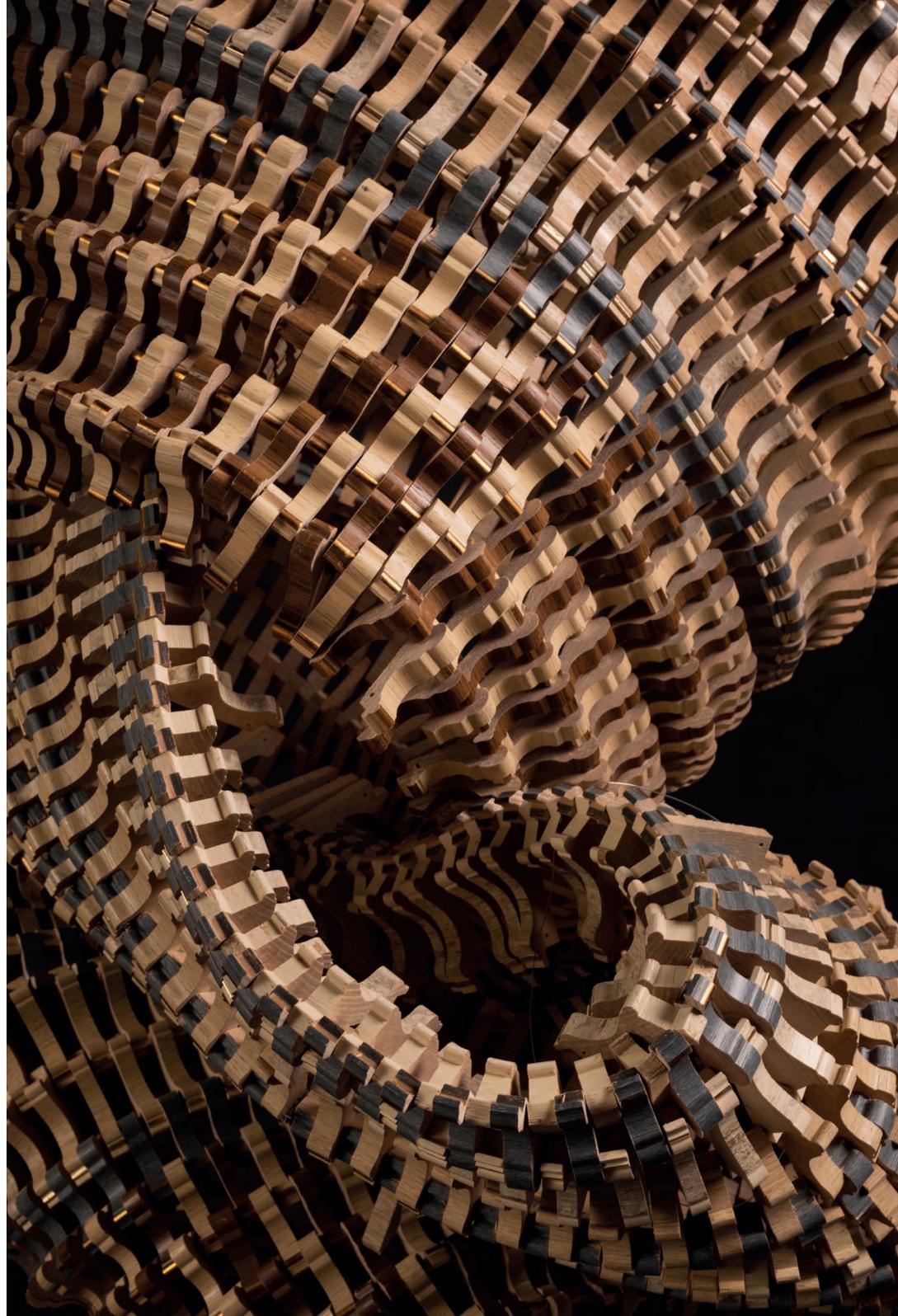


Figura 37: Leonardo Loureiro. *Ressignificação - II* (2017). *Série Flexíveis*. Perfis de molduras em madeira, fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado. 400x30x80 cm. Foto: Thiago Trindade Oliveira

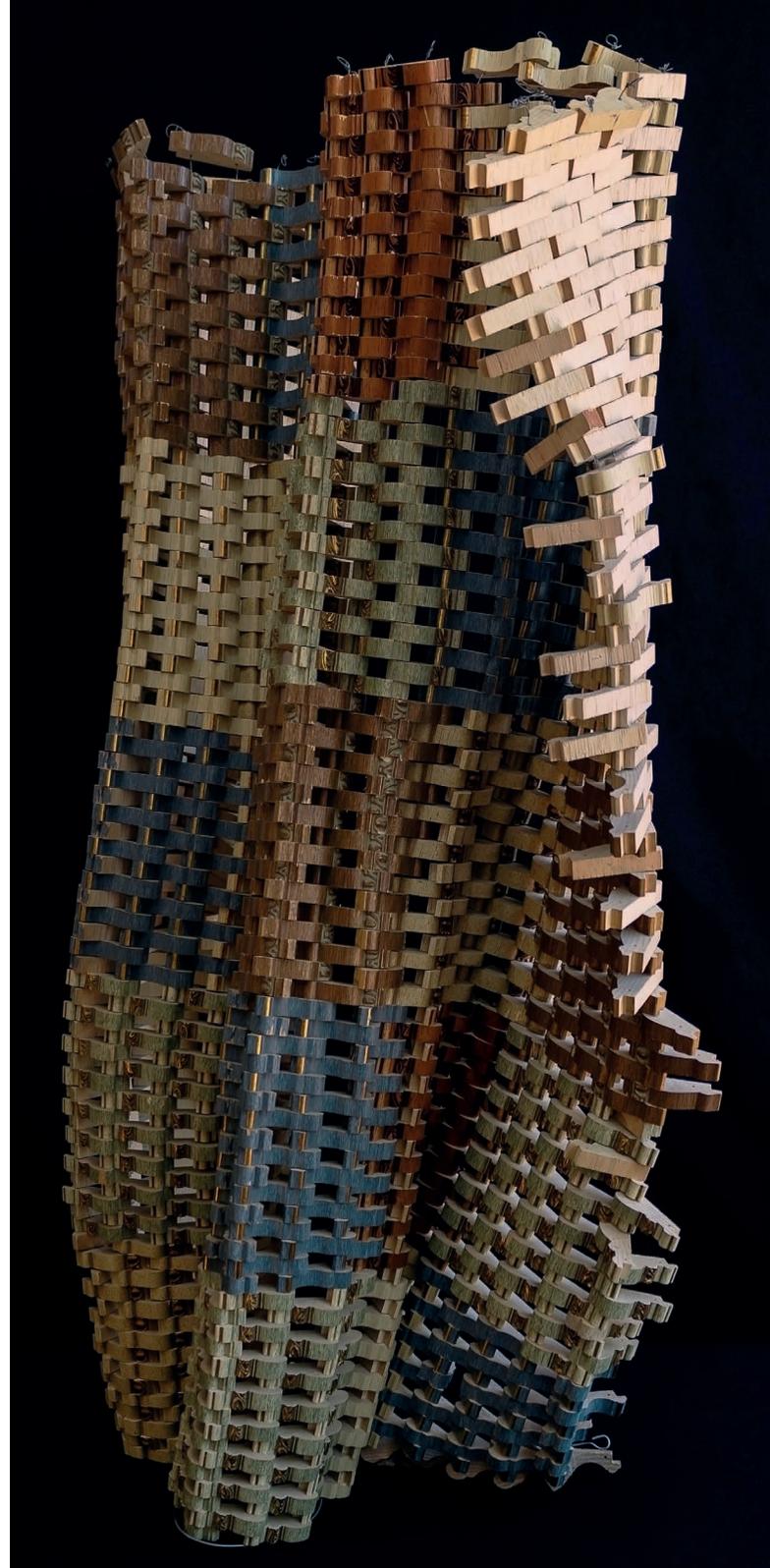


Figura 38: (Detalhe) Leonardo Loureiro. *Ressignificação - II* (2017). *Série Flexíveis*. Perfis de molduras em madeira, fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado. 400x30x80 cm. Foto: Thiago Trindade Oliveira

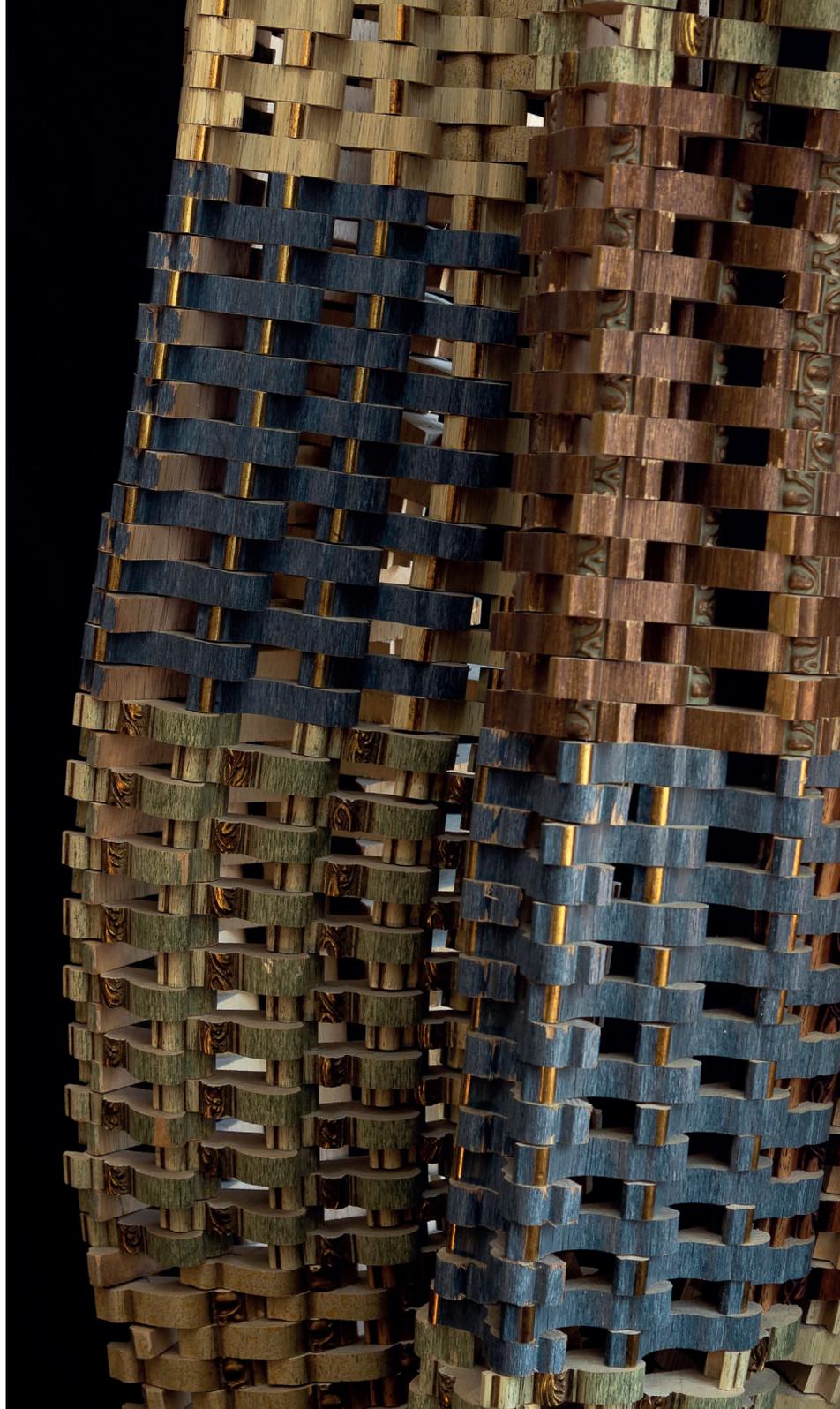


Figura 39: Leonardo Loureiro. *Ressignificação-II*. Exposição Coletiva “Futura-
ma 3”, Museu de Arte Contemporânea – MAC- RS. Foto: Leonardo Loureiro



Figura 40: Leonardo Loureiro. *Enigma* (2020). *Série Flexíveis* – Perfis de molduras fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado, 200 cm de altura x 100 cm de diâmetro. Foto: Tiago Coelho



Figura 41: Leonardo Loureiro. *Enigma* (2020). *Série Flexíveis* – Perfis de molduras fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado, 200 cm de altura x 100 cm de diâmetro. Foto: Tiago Coelho



Figura 42: (Detalhe) Leonardo Loureiro.
Enigma (2020). *Série Flexíveis*. Perfis de
molduras fatiados, entrelaçados com
arame de aço galvanizado, 200 cm de
altura x 100 cm de diâmetro.
Foto: Tiago Coelho

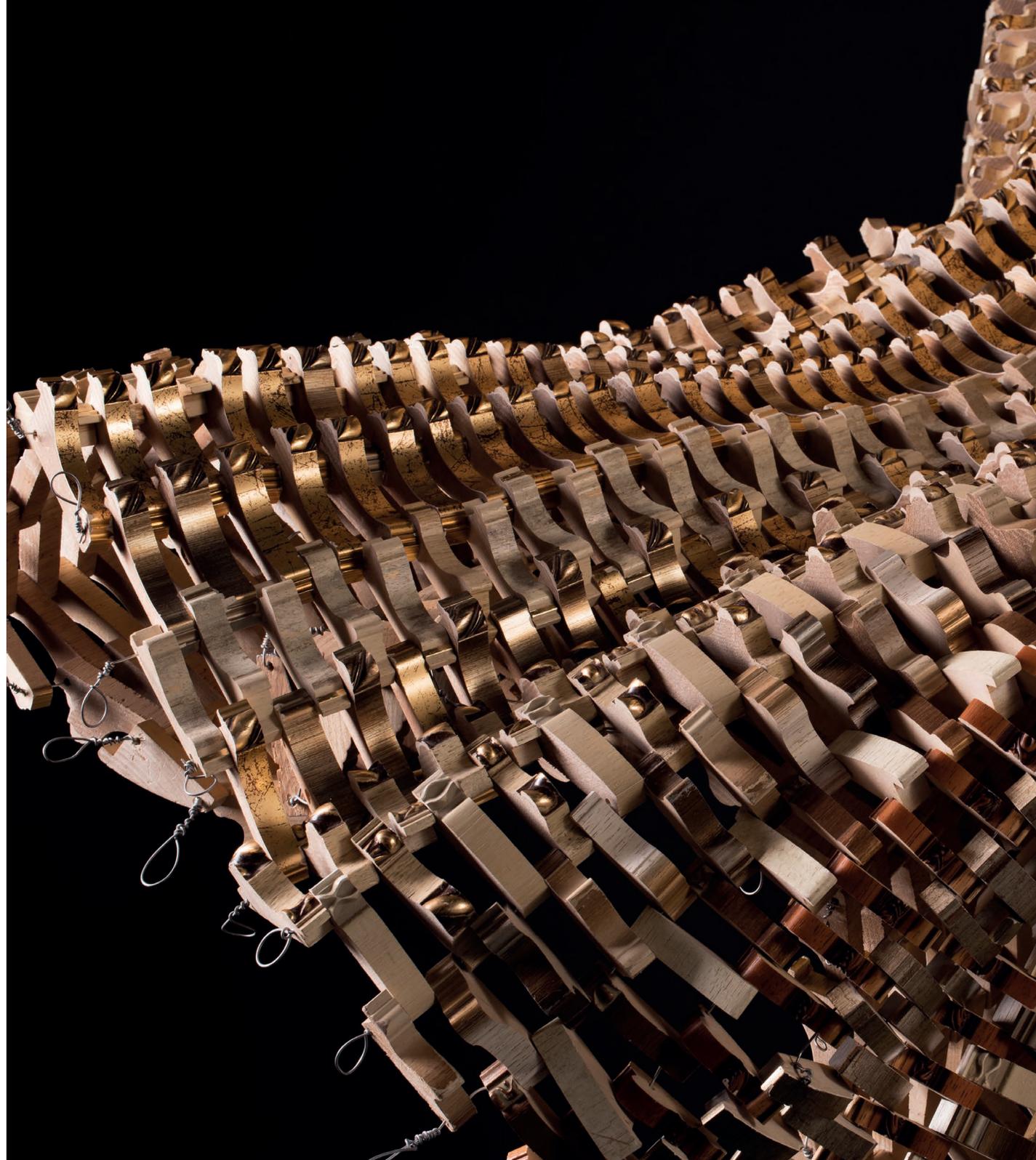




Figura 43: Leonardo Loureiro.
Flutuar (2019). *Série Flexíveis*.
Perfis de molduras fatiados,
entrelaçados com arame de aço
galvanizado, 215x109 cm.
Exposição coletiva "A fala da
falha". Casa de Cultura Mario
Quintana. Porto Alegre - RS.
Foto: Sergio Bohrer

Figura 44: Leonardo Loureiro. *Flutuar* (2019). *Série Flexíveis*. Perfis de molduras fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado, 215x109 cm.
Foto: Tiago Coelho.



Figura 45: (Detalhe) Leonardo Loureiro.
Flutuar (2019). *Série Flexíveis*. Perfis de
molduras fatiados, entrelaçados com ara-
me de aço galvanizado, 215x109 cm.
Foto: Tiago Coelho.



Figura 46: Leonardo Loureiro.
Voluta (2019). *Série Flexíveis*. Perfis de molduras fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado, 1200x40cm. Foto: Tiago Coelho.



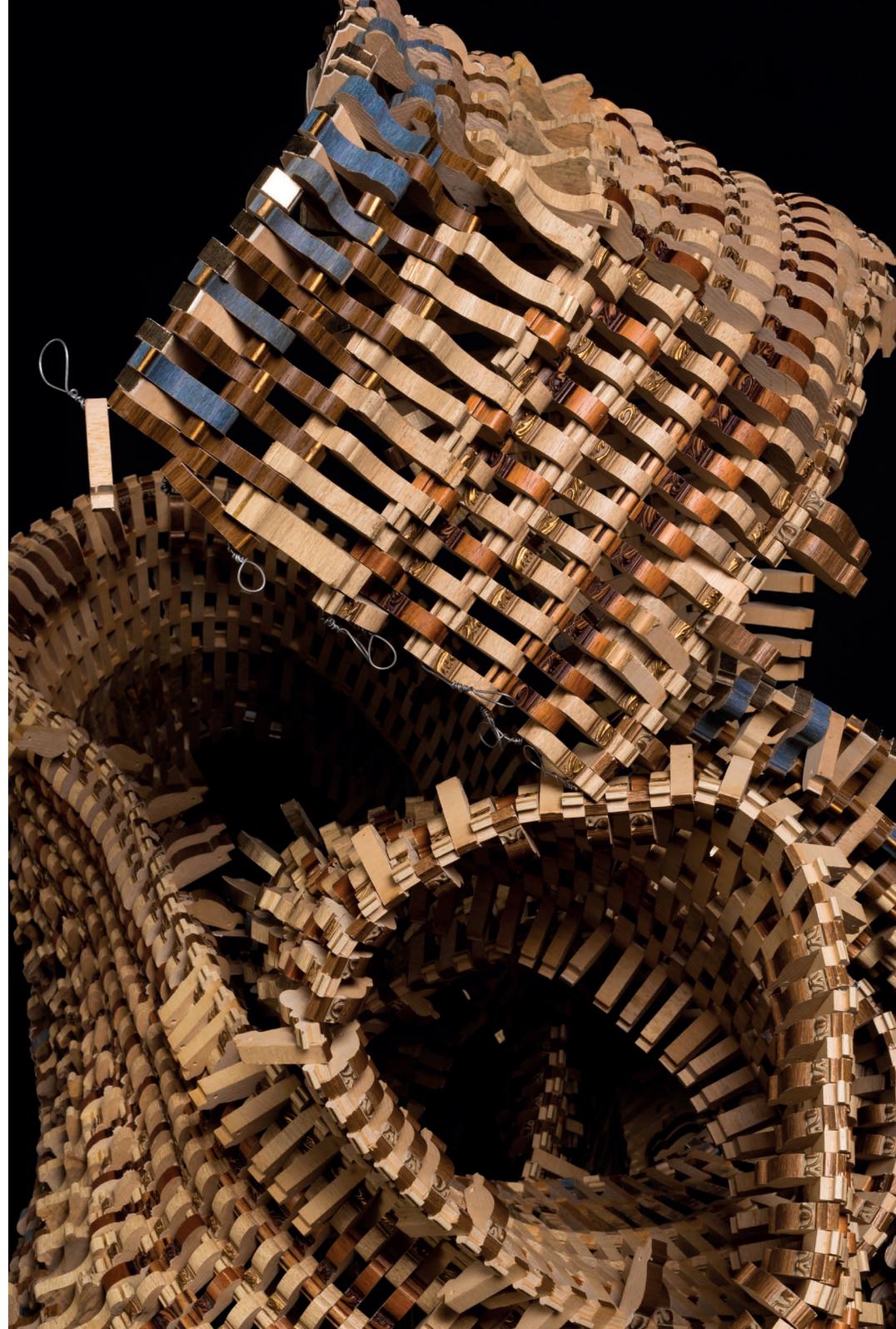
Figura 47: Leonardo Loureiro. *Voluta* (2019). *Série Flexíveis*. Perfis de molduras fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado, 1200x40cm.
Foto: Tiago Coelho.



Figura 48: Leonardo Loureiro. *Voluta* (2019).
Série Flexíveis. Perfis de molduras fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado, 1200x40cm.
Foto: Tiago Coelho.



Figura 49: Leonardo Loureiro. *Voluta* (2019). *Série Flexíveis*. Perfis de molduras fatiados, entrelaçados com arame de aço galvanizado, 1200x40cm.
Foto: Tiago Coelho.



Considero que o perfil de moldura possui dois lados, um lado com relevo e um lado sem relevo. O lado com relevo chamo de parte de dentro e o lado sem relevo chamo de lado de fora, dentro e fora. Portanto, a forma geométrica proposta leva-nos a intuir que dentro e fora sempre se encontram ou, ainda, que o início e o fim convergem ao mesmo ponto, pois a forma geométrica abstrata deste objeto se fecha em movimento de contorção.

Em *Introspecção* (2019), (fig. 35 e 36), conforme o nome do objeto, trago como proposta representar as atitudes que estão fechadas em nós mesmos. Nesse sentido, a forma enroscada proposta pelo objeto tem por significado representar pensamentos pessoais íntimos, tais como crenças, imagens mentais, memórias relacionadas aos sentidos táteis, visuais, olfativos, gustativos e auditivos. Também poderia acrescentar as intenções, emoções e conteúdos do pensamento (conceitos, raciocínios e associações de ideias). Nesse sentido, represento a atitude de uma pessoa que se aparta do ambiente externo para focar em uma reflexão de si mesma numa atitude de recolhimento, introversão e reflexão de comportamentos.

A cor azul tem por objetivo dar dinâmica à forma e quebrar a monotonia da composição cromática da peça. A entorse, como em todas as minhas peças, neste objeto também tem como intenção mostrar o movimento e dinâmica da escultura. É uma peça de grandes proporções (715x80 cm) em fita que, ao ser enroscada, adquire proporções menores. O aumento da escala do objeto é um propositivo de sentidos, causando impacto visual ao observador.

Ao retirar a superfície dos relevos de sua base rígida e deslocar para o espaço, tento problematizar uma nova concepção para os meus relevos, tendo como princípio a abstração através da linguagem geométrica e da estruturação compositiva em eixos horizontais e verticais. E, claro, equilíbrio entre as formas delimitadas, ou não, e a flexibilidade destas superfícies construídas a partir de módulos de molduras fatiadas, transformando os meus relevos em esculturas.

Proponho trabalhos flexíveis cuja temporalidade possa ser um produto da situação em que os objetos são inseridos e, ao vinculá-los ao local da exposição, converto-os no produto do espaço real em que o observador se encontra.

A flexibilidade se faz presente em meu trabalho através do meu processo construtivo, com o qual proponho uma estrutura articulável, flexível, aberta ao outro e ao espaço. Pergunto, quais são as implicações que a produção de um trabalho flexível gera nas esculturas? Barachini (2013), em sua tese, *Maleabilidade: impermanência explícita*, ao falar sobre seus objetos maleáveis, diz

considero que o objeto pertence ao espaço e ao tempo presente e, no caso dos meus objetos, reconheço neles uma corporalidade ampliada que potencializa as relações subjetivas entre o observador, o meio, e eles em um tempo de duração, pois a maleabilidade posta em sua materialidade recoloca ou se coloca propositora de espaços não apenas projetivos e propositivos, mas dobráveis pela ação do outro que o acessa (BARACHINI, 2013, p.17-18).

E, ainda, conforme Barachini:

Minha hipótese principal é que a maleabilidade, carrega consigo a instabilidade formal, dando ao observador a partilha do possivelmente mutável no objeto, ativando-o, pois, em trabalhos tridimensionais, a maleabilidade passa a ser uma qualidade intrínseca que estabelece percepções distintas em relação ao objeto em si, bem como no espaço no qual este se insere ou dá a perceber ao sujeito, enquanto o outro, da sua inserção neste e com este. (BARACHINI, 2013, p.18)

Tais afirmações corroboram com meu processo criativo, porque ao propor esculturas a partir de matéria-prima rígida, mas com possibilidades de flexibilidade, estas passam a ser pensadas como objetos tridimensionais, os quais dependem que aconteça a participação do outro, ocasionando, desta maneira, alterações na forma do meu trabalho. Cabe aqui esclarecer que a flexibilidade do objeto é obtida através de arames utilizados para efetuar a trama de peças que constituem o mesmo. Portanto, o que se torna “flexível” em meus objetos não é a constituição física da matéria-prima utilizada em sua construção, mas o arame que é utilizado na junção e construção das partes da escultura. Essa possibilidade se dá pela capacidade de articulação que os objetos possuem em função de sua montagem, tramagem, texturas e da própria modelagem proposta em cada uma das esculturas.

Os meus objetos flexíveis possuem uma efemeridade em suas formas. Exploro a transitoriedade da forma no tempo e no espaço, pois as esculturas podem ser dispostas de diferentes maneiras. O tempo de duração fica vinculado a cada formato que o objeto vier a ter após a interação com os observadores e podem tomar formas esculturais ou não, implicando também a relação entre repouso e movimento. A participação direta do espectador com o objeto, alterando-o, estabelece um tempo de inclusão no espaço do objeto e, ao alterar a forma deste, o espectador está interferindo no espaço do mesmo. Para Tassinari (2001, p.94), “uma escultura contemporânea não apenas convida a participar, desde fora dela, desde o mundo em comum, de sua espacialidade. Ela também se põe como algo exterior ao espectador. Há um duplo movimento, num espaço em obra, de inclusão e exclusão do espectador.” E, ainda, segundo o autor, o “mundo da obra e o mundo comum comunicam-se por sinais do fazer, e, do mesmo modo, o mundo em comum se altera e persiste”, onde a “relação do espectador com a obra é ao mesmo tempo de inclusão e de exclusão no espaço e no mundo da obra. (TASSINARI, 2001, p. 94-95)

Ao propor a participação do público junto as minhas esculturas, percebo que existe uma troca direta entre as minhas esculturas e o espectador, despertando diferentes sensações táteis e visuais. Proponho que a superfície dos meus trabalhos seja um corpo orgânico como uma entidade viva.

Na série *Bichos*, de Lygia Clark, (1960-1964), (fig. 12), cujas articulações permitem assumir formas diversas e onde o objeto é um corpo que se oferece ao espectador, fica evidente que sua “obra tem vida própria: não se fixará em qualquer das posições que o manipulador deseja. Assim, ao manipular a obra, ele está consciente de que existe uma certa intencionalidade dentro dela (BARRET, 2000, p. 193).” Para Barachini,

a artista Lygia Clark, propositora na essência de sua prática, nos instiga com seus objetos a percepção do espaço presencial, aproximando-os ao nosso corpo, e deflagrando o seu acontecimento no tempo da “duração”, reportando-se, assim, a uma temporalidade própria e irreconhecível do próprio ato e, desta maneira, conferindo sentido nas ações de permutações entre objeto e sujeito. Lygia nos lembra que a experiência se vive no instante, ‘como se toda a eternidade habitasse no ato da participação’ e, o ato ‘precisa ser recebido com alegria para ensinar a viver sobre a base do precário’ (Clark, 1980, p.29). Portanto, com seus objetos do início da década de 60, o plano bidimensional não apenas ganha tridimensionalidade, como projeta-se conscientemente para o espectador, fundando o espaço maleável, não monumental, mas antropomórfico, de uma flexibilidade implícita do precário, do efêmero e do existencial. (BARACHINI, 2010, p. 492)

Ao instigar a percepção do espaço no entorno do objeto, exploro características próprias da tridimensionalidade, volume, profundidade e altura em superfícies tridimensionais. Ao desenvolver a série Flexíveis, busco investigar as sensações táteis e corpóreas do observador. Deste modo, a interação do observador com o objeto se caracteriza como um acontecimento de vivenciação entre objeto e espectador.

O que norteia a criação do meu fazer artístico nestas esculturas está intimamente ligado à flexibilidade das mesmas no espaço e à transmutação do uso original da moldura utilizada em sua elaboração como matéria-prima, bem como à proposição de uma participação direta do público receptor no espaço expositivo.

Na *Série Flexíveis*, concebo objetos que tomam a forma escultórica em função de como são expostos e em relação a sua escala próxima à escala humana, facilitando a manipulação do espectador. Preocupo-me com o espaço circundante na montagem da exposição para que este não impeça a participação do espectador com a obra, de modo que o mesmo possa interagir com a escultura.

A transformação da obra se dá nesta aproximação e na possibilidade de articulação da escultura no espaço. Assim sendo, o público pode se tornar coautor do objeto ao mexer e ao modificar a sua forma exposta. A partir desta interação, questiono se o objeto escultórico continua sendo o mesmo, uma vez que a sua forma passou a ser outra.

No trabalho que leva o título de *Enigma* (2019), (fig. 40), proponho representar a força da natureza manifestada através do vento. A peça mede dois metros de altura e um metro de diâmetro e, em função de sua forma estrutural, não aparenta ter essas medidas construtivas. Mais uma vez aqui, saliento que o objeto pode sofrer alterações em sua forma a cada ambiente expositivo, ou seja, a peça está aberta a mudanças, adequando-se ao espaço e à interferência do espectador.

Os efeitos causados pela luz e sombra projetados sobre esta escultura salientam a expressividade, levando-nos a múltiplas leituras. Nesse sentido, a luz é um suporte propositor utilizado para intensificar as tensões que a escultura fala. E, ainda, tenho claro que esta escultura está aberta à adição de novos elementos que aumentariam ou diminuiriam a sua escala, podendo adquirir proporções gigantescas.

A necessidade que tenho de explorar o movimento em todos os meus objetos fez com que, ao propor a torsão nesta escultura, evidenciasse mais dramaticidade e expressividade como se fosse a representação do movimento circular de um ciclone e, ainda, diria que o movimento que dá forma ao objeto gera uma organicidade que parece dar vida ao mesmo.

Esta escultura pode ser exposta na posição vertical ou horizontal. Assim, na maneira de expor, evidenciam-se alterações nos significados e nas diferentes leituras que poderão ser feitas. Diria, ainda, que embora afirme que o objeto representa um “ciclone”, minhas formas são despidas de representação e, sim, são rigorosas formas abstratas dotadas de presença. Quero dizer com isso que o objeto se torna presente e se impõe por suas formas e dimensões.

Flutuar (2019), (fig.43), possui como proposição representar a leveza de uma folha de papel tocada ao vento. Desta forma, a estética expositiva possibilita, através da entorse, mostrar o movimento quase circular que um papel sofre ao ser empurrado por um deslocamento de ar mais forte. É um objeto pesado, mas do modo como é exposto, passa a sensação de leveza. E, mesmo assim, termina por significar tal leveza, serenidade e equilíbrio.

Sendo construído por diferentes perfis, exploro o relevo de sua superfície através da grade que se forma pelo entrelaçamento promovido pelo arame. Por possuir a forma de fita, a configuração estética expositiva está sujeita a mudanças em função do modo pelo qual será exposto. Desta forma, diria que este objeto não detém uma forma definitiva, isto é, sofre mutações.

A sombra projetada na parede salientando os espaços entre os perfis, causada pela incidência da luz no objeto, é um elemento compositivo que se soma à peça. Portanto, essa incidência da luz projetada salientando movimento, sombra, volume, relevo e texturas é propositora de sentidos.

O trabalho *Voluta* (2019), (fig. 46), também pertencente à Série Flexíveis, constitui-se de uma grande fita de 1200 x 40 cm de altura em movimento espiralado. Tenho como proposição fazer alusão com este objeto ao movimento de redemoinho da água escoando pelo ralo de uma pia.

Como em todos os trabalhos desta série, a matéria-prima empregada na construção são perfis de molduras em madeira fatiados e tramados com arame de aço galvanizado para permitir a flexibilidade e a resistência necessária para o manuseio.

Na fase de sua construção, ele foi idealizado para ser exposto diretamente no chão, mas nada impede que seja exposto na parede, esticado e até suspenso no teto. Como em outros trabalhos, neste é possível a adição ou supressão de componentes alterando suas dimensões totais. Reafirmo que é uma forma aberta tanto na finitude de sua construção como na possibilidade do observador poder manipular a forma disposta do trabalho quando este está exposto. Portanto, apesar de ser uma escultura de grandes dimensões, sua forma pode ser alterada pelo espectador através da manipulação de toda a sua estrutura, mudando a relação dos envolvidos com o espaço.

Percebo que meus trabalhos são muito parecidos entre si e que de certa forma persigo as mesmas formas com ligeiras variações buscando extrair a essência destas, transformando-as incessantemente. Busco, com isso, aguçar o olhar através de uma escuta secreta, silenciosa e quase invisível sobre a matéria-prima para perceber o que ela me proporciona ao usá-la.

Proponho, com esses trabalhos, um pensar sobre a matéria que utilizo e as possibilidades da forma que venho obtendo. O diálogo principal que permanece entre todos os meus trabalhos é a ideia do movimento, a grade como estrutura e o relevo como superfície composta pela repetição de elementos

Existe ritmo em minhas esculturas e, embora pareçam iguais ao mergulharmos nos trabalhos, constataremos a impossibilidade do idêntico e perceberemos na realidade elementos que as tornam desiguais. Assim, ofereço ao espectador experiências individuais em cada um dos trabalhos.

Assim sendo, proponho que quando o espectador se coloque diante de meus objetos possa perceber que os trabalhos poéticos possuem um tempo decorrido, um presente e um futuro. O estado da matéria-prima dura instaura embate, e tal sensação reverbera no observador. Digo embate no sentido de questionar as possibilidades de como o artista conseguiu criar um objeto flexível com essa materialidade.

Na execução das minhas esculturas, deixo-me mergulhar nos acasos poéticos da matéria, permitindo que ela me conduza a soluções de problemas que apareçam, sendo incorporados no meu processo de criação. Quase sempre as minhas esculturas são criadas a partir da geratriz de uma escultura anterior. Desse modo, as derivações dos meus trabalhos subsequentes podem, ou não, guardar características de seus antecedentes.

Ao utilizar a moldura como matéria-prima para as minhas esculturas, estou produzindo alterações no uso deste objeto - moldura, em sua função primeira. E, ainda, ao propor esculturas flexíveis em grande escala, estas acabam por interagir com o espaço expositivo e com o espectador, através da sua percepção visual e tátil com as mesmas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar o mestrado, entre os meus principais objetivos encontrava-se a minha preocupação para entender melhor como a “moldura” era ao mesmo tempo matéria-prima e ativadora de toda a minha poética.

Trabalhar com a moldura, de certo modo, é o reencontro com lembranças do passado que ficaram guardadas na memória e fazem parte deste imenso emaranhado de acontecimentos que compõem a minha trajetória pessoal. Dar um novo significado a estas molduras e subverter o seu uso e sentido é abrir novos horizontes e, ao mesmo tempo, valorizar esta matéria-prima. Desta forma, ao subverter a realidade da moldura em um processo de fragmentação, parte-se para o ato de criar obras em plano bidimensional e tridimensional.

A moldura tem sido usada por muitos artistas para abrir discussões sobre a suas implicações no trabalho de arte. A contundência deste uso está em saber como transformá-la para que esta tenha uma força e um significado poético que contribua para o campo da arte.

Realizei um mergulho histórico em relação ao surgimento da moldura, seus usos e sua importância na história da arte e, a partir disso, dando sequência, aprofundei a exploração do relevo como expressão artística em diferentes momentos da história da arte e seus desdobramentos para a arte.

Busco extrair a beleza da matéria-prima utilizada na construção das minhas esculturas, seja da série *Relevos* ou *Flexíveis*. Tendo propor com as minhas esculturas da série *Flexíveis*, mecanismos que explorem o equilíbrio, pesos e tensões através dos arranjos estruturados pela repetição de elementos em grade.

Ao abordar os conceitos operatórios dos meus trabalhos, bem como suas principais proposições, acabei por compreender melhor as questões relacionadas ao meu processo criativo. Ao longo do texto, vou apontando meus referenciais teóricos e práticos que colaboram e direcionam a minha poética atual.

Através destes aprofundamentos, foi possível entender a repetição de elementos que compõem a multiplicidade, as superfícies em relevos fixos e flexíveis, a grade como estrutura construtiva e a importância da materialidade de moldura fatiada para a minha produção em artes. Além, é claro, de entender as potencialidades que a flexibilidade, enquanto qualidade, propõe para a ideia de movimento e as diferentes formas de expor um mesmo trabalho.

Permanece em mim a impressão de que todos os meus trabalhos até este momento deixaram a sensação de algo a ser resolvido, em suspensão, na iminência de algo por acontecer. Isso está presente principalmente nos objetos escultóricos flexíveis que, de certo modo, tensionam tempo, espaço e equilíbrio.

No momento, não me interessa a noção de escultura como algo material maciço, não transparente, com forma fechada e volume, e sim, como uma estrutura flexível, tensionável, com áreas abertas, buracos, por onde o ar e a luz possam circular de um lado ao outro. Afirmo que o curso de mestrado propiciou a revisão de conceitos e a revisão dos meus procedimentos na prática artística.

Creio que a pesquisa não se encerra aqui, e novas pesquisas e trabalhos poéticos surgirão no exercício da continuidade da minha atividade como artista e pesquisador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ADES, Dawn. *Arte Moderna na América Latina – A Era Moderna, 1820 – 1980*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.
- ALVES, Cauê; DUARTE, Paulo Sergio. *O método é o trabalho*. In *Sergio Camargo: luz e matéria. (catálogo)*. São Paulo: Itaú Cultural, 2015, p. 20-24. Disponível em: <https://issuu.com/itaucultural/docs/sergio_issuu> Acesso em: jan/2020
- AMARAL, Aracy. *Arte para que? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012
- ARGAN, Giúlio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BARACHINI, Teresinha. *José Resende: gestos que estruturam espaços*. Portugal, Lisboa: Revista GAMA, Estudos Artísticos, V.2 n° 4, p.145-153.
- BARACHINI, Teresinha. *Lygia Clark e seus objetos de flexibilidade implícita*. In: Actas I Congresso Internacional Criadores sobre outras obras, CSO'2010, Portugal, Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes, 2010. Disponível em: <https://ufrgs.academia.edu/TeteBarachini/Conference-Presentations> Acesso em: junho/2019

- BARACHINI, Teresinha. *Maleabilidade: impermanência implícita*. Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013. Disponível em:< <http://hdl.handle.net/10183/87679>> Acesso em: jan/2019
- BARCELLOS, Vera Chaves (Org). *Julio Plaza, Poietica*. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013.
- BARRET, Cyril. *Arte cinética*. IN STANGOS, Nikos. Conceitos da arte moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000, p. 184-195
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRANCUSI, Constantin. *Buracos na Escultura e Tamanho e Forma*. In CHIPP, Herschel Browning. Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.606-607.
- BRET, G. Lygia Clark: *seis células*. In: Lygia Clark. Catálogo de Exposição ocorrida, entre 21 de outubro de 1997 e 28 de fevereiro de 1999 em Barcelona, Marselle, Porto, Bruxelas e Rio de Janeiro, 1998, p. 22-23.
- BRITES, Blanca (org.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: UFRGS, 2002
- BRITO, Ronaldo. CAMARGO, Sergio. *Espaço da Arte Brasileira - Sergio Camargo*. Cosac & Naify Edições, 2000.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNART/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.
- BUENO, Francisco da Silveira. *Dicionário Escolar da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: FAE, 1991.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *A Sociedade sem Relato: Antologia e a Estética da Iminência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

- CASTRO, Leticia de. *A consolidação da Arte Moderna no Brasil*. In *Sergio Camargo: luz e matéria*. (catálogo). São Paulo: Itaú Cultural, 2015, 15-19. Disponível em: <https://issuu.com/itaucultural/docs/sergio_issuu > Acesso em: jan/2020
- CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella. *ABSTRACIONISMO – Geométrico e Informal – A Vanguarda Brasileira nos Anos Cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é Filosofia?* São Paulo: 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988, 2006.
- DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: *Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo, História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG, Hidalgo, 2015.
- DORFLES, Gillo. *Últimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona: Editorial Labor, 1966.
- DURAND, Régis. *Territoires Partagées. Peinture et Photographie Aujourd'hui*. Paris: Skira, 2007.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O Espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.
- FABRIS, Annateresa. *Desconstruir/Construir*. Porto Alegre: Revista Porto Arte, v.7 n° 13, p.69-90, nov, 1996.
- FAVARETTO, Celso Fernando. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, Coleção Texto e Arte; 6, 1992.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário de Língua Portuguesa*. Curitiba, 2004

- FRANÇA, Patrícia. *Uma repetição pode esconder uma outra?*. Revista Porto Arte, nº 21, Porto Alegre: 2004, p.53-59.
- FREIRE, Cristina. *Museus e poetas concretos em três tempos. Julio Plaza em dois tempos* In BARCELLOS, Vera Chaves (Org), Julio Plaza, POIETICA. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013, p.62-75.
- GOMBRICH E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC- Livros Técnicos e Científicos Editora S. A., 1999.
- GOMBRICH E. H. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- GONÇALVES, Flávio. *Um argumento frágil*. Revista Porto Arte, Porto Alegre: PPGAV, nº 27, 1990, p. 137-145.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea, Do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.
- HAJDU, Etienne. *Sobre o baixo-relevo, 1953*. In: CHIPPI, Herschel Browning. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 617.
- HOFFMAN, Hans. *Enxertos de suas aulas, 1948*. In: CHIPPI, Herschel Browning. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 544 – 551.
- HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- JEZZINI, Jhanaina Silva Pereira. *A arte brasileira no espaço e no sentido da construtividade*. REVISTA OHUN do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia - ANO 8 - nº 6 - 2011. Disponível em: < <http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/janaina.pdf> > Acesso em: 08/04/2020

- JIMENEZ, Ariel. *Desenhar no Espaço: Artistas abstratos do Brasil e da Venezuela na Coleção de Patricia Phelps de Cisneros*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010.
- JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.
- KANDINSKY, Wassily. Sobre a questão da Forma, 1912, In: CHIPP. H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.154-170.
- KRAUSS, E. Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- KRAUSS, E. Rosalind. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial, Madrid, 1996
- LEONÍDIO, O. *Caminhos comoventes: Concretismo, neoconcretismo e arte contemporânea no Brasil*. Viso: Cadernos de Estética Aplicada, Revista Eletrônica de Estética, Rio de Janeiro: PUC-RJ, nº13, jun/2013 endereço on-line do artigo, Disponível em: <http://www.revistaviso.com.br/> Acesso em: outubro/2019
- LIÑÓ, Ignacio Gomes. Sobre o Julio Plaza em 1967. In BARCELLOS, Vera Chaves (Org), *Julio Plaza, POIETICA*. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013, p.16-18.
- MACHADO, Ana Raquel dos Santos. A arte da moldura em Portugal durante a Idade Moderna (Séculos XVI e XVII). Portugal, Lisboa, Universidade de Lisboa: Faculdade de Letras – Departamento de História, 2014. Dissertação de Mestrado em Arte: História e Patrimônio. Orientador: Professor Dr. Vítor Serrão e coorientada pelo Dr. Miguel Cabral de Moncada. Disponível em: <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/17854> >. Acesso em: 12/2019
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1908-1961, *O primado da percepção e suas consequências filosóficas/Maurice Merleau-Ponty*. São Paulo: Papirus, 1990.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MESQUITA, Raul; DUARTE, Fernanda. *Dicionário de Psicologia, colaboração*. São Paulo: Plátamo Editora, 1966.
- MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: Obra-Trajeto*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1992
- MOORE, Henry. O Escultor fala, 1937, In CHIPPI, Herschel Browning. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 604-605.
- MOURA, Flavio. Mário Pedrosa e o Neoconcretismo: a centralidade de um projeto crítico. *Novos Estudos – CEBRAP* (online) 2014, n.99, p.137-157. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002014000200008> Acesso em: nov/2019
- OSÓRIO, Luiz Camilo. *Abraham Palatnik*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- OSTROWER, Fayga, *Acesso e criação artística / Fayga Ostrower*, Rio de Janeiro: Campus, 1990
- OSTROWER, Fayga, *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis, Vozes, 1978
- PAPE, Lygia. *Estou em busca de um poema*. Entrevista com Lygia Pape sobre sua Exposição Trabalhos da artista. Centro de Arte Hélio Oiticica - São Paulo - Publicada no Jornal “O Globo” - Segundo Caderno em 13/12/2001 <http://www.nossacasa.net/recomeco/0017.htm>
- PEDROSA, Israel. *Da Cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.
- PLAZA, Julio. Memórias e trajetórias. In BARCELLOS, Vera Chaves (Org), *Julio Plaza, POIETICA*. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013, p. 22-31.
- READ, Herbert. *As Origens da Forma na Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editoras, 1967.
- READ, Herbert. *Escultura Moderna – Uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

- REBECA, L. S. *Escultura*. (TCC) Porto Alegre: IA-UFRGS, 1993.
- RESENDE, José. *José Resende*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998.
- REY, Sandra. *Da Prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais*. Porto Alegre: Porto Arte, v.7n. nº 13 p-81-95, nov.1996.
- RIBEIRO, Niura Legramante. *Nelson Wiegert: fórmulas abstratas*. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcelos, 2015.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado – Processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP, Intermeios, 2011.
- SANT'ANA, Sabrina Marques Parracho. *Neoconcretismo e Sociabilidade*. São Paulo: Trapézio (UNICAMP), v. 5/6, p. -, 2005 p. 1-13.
- SCHARF, Aaron. Construtivismo. In STANGOS, Nikos. *Conceitos de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahart Ed., 2000, p.148-146.
- SCHWITTERS, Kurt. De Merz In: CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 387-393.
- SCOVINO, Felipe. Entrevista: Abraham Palatinik. In: SCOVINO, Felipe; TJABBES, Pieter. *Abraham Palatinik: A reinvenção da Pintura*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2015, p.43-55.
- SEMELER, A.M.R.; CARMO, Juliano. *A Neuroestética como retomada da experiência estética enquanto forma de conhecimento visual*, Intuitio – Revista Eletrônica do PPg em Filosofia da PUCRS Vol.4 No 2, 2011. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/intuitio/article/view/10271/7219> Acesso em: nov/2020
- SEMELER, A.M.R.; TASCETTO, L. R. *Intercensões entre Arte, Ciência e filosofia na perspectiva do pensamento deleuziano*, Anales del II Encuentro Internacional de conocimiento: diálogos en nuestra América/II Encuentro de las Ciencias Humanas y Tecnológicas para la integración en el Conosur 2, 3 y 4 de mayo de 2013, Bogotá, Colombia – Bogotá: 2013 - Universidad Sergio Arboleda, 2013, - v.1, 2013. ISSN 2 238-0078 ,2013, p 944-952. Disponível em: www.dialogosenmercosur.or/publicações

- SILVEIRA, Regina. Espanha e Porto Rico: os primeiros anos. In BARCELLOS, Vera Chaves (Org), *Julio Plaza, POIETICA*. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013, p. 34-47.
- STIGGER, Verônica. *A Merzbau de Kurt Schwiters e a dimensão cultural da arte moderna*. Revista Porto Arte, Porto Alegre, nº 24, 1990, p.95-106.
- VALERRY, Paul. *Varietades*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- WITTKOWER, Rudolf. *Escultura/Rudolf Wittkower*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- WONG, Wucius. *Princípios da forma e desenho*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SITES

- <http://kurtschwitters.org/kurt-schwitters-029.html>. Acesso: 14/01/2020 às 13:25 hs
- <http://passeiosculturaisemparis.blogspot.com/2015/09/o-inferno-segundo-rodin.html>. Acesso: 14/01/2020 14:00 hs
- <http://www.liderinteriores.com.br/blog/mdf-e-mdp-qual-e-a-diferenca/>. Acesso: 18/12/2019 às 9:30 hs
- <https://www.martel-greiner.fr/fine-arts/etienne-hajdu-bas-relief-1968/>. Acesso: 06/11/2019 às 21:00 hs
- <https://archpaper.com/2018/09/glenstone-museum-pavilions-thomas-phifer/glenstone-lygia-pape-livro-do-tempo-i/>
Acesso: 04/11/2019 às 22:30 hs
- <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66408/relevo-espacial>.
Acesso: 12/11/2019 às 20:15 hs
- <https://www.artsy.net/artwork/max-bill-unendliche-schleife>.
Acesso: 12/01/2020 às 15:00 hs
- <http://passeiosculturaisemparis.blogspot.com/2015/09/o-inferno-segundo-rodin.html>. Acesso: 20/12/2019 às 19:00 hs
- <https://www.artsy.net/artwork/max-bill-unendliche-schleife>.
Acesso: 15/12/2019 às 22:30 hs

CRÉDITOS

Fotografia: Leonardo Loureiro, Sergio Bohrer,
Thiago Trindade Oliveira, Tiago Coelho

Diagramação e Capa: Geovane Neves da Silva

Revisão: Susana Mendonza.