ALGUNS APONTAMENTOS PRÉVIOS E UM POEMA

Júlio Castañon Guimarães

1.

Uma exposição recente (2015) de Manfredo de Souzanetto mostrava trabalhos em que se podia logo perceber alguns elementos novos, talvez mesmo inteiramente novos em relação à imagem que em geral se pode guardar de trabalhos anteriores seus. Essa percepção se acompanharia provavelmente de uma memória e implicaria assim um decurso de tempo, aspectos que bem podem parecer estranhos aos trabalhos. Mas a partir de certos dados da produção do artista talvez não sejam assim estranhos, ainda que com outra formulação.

De fato, na extensa produção de Manfredo não parece haver mudanças bruscas, rupturas radicais – ao longo dos anos e de um intenso trabalho, as modificações sucessivas se fazem pode-se dizer que paulatina, consequentemente. Nada de achados, reviravoltas, efeitos. Mais do que algo como inquietação, se poderia falar em exploração sistemática. Se poderia falar talvez até mesmo de um método. O tratamento que os diferentes elementos dos trabalhos vão recebendo ao longo da produção constitui o desenvolvimento de questões que eles próprios podem propor. Assim, ora a atenção incide mais sobre alguns do que sobre outros elementos, o que implica retomadas e rearticulações. Compassado e persistente, o trabalho avança com referências ora mais ora menos claras ao que foi explorado anteriormente, o que permite que em retrospecto se veja o que já estava em projeto em outras etapas. Talvez daí a sensação de que o ritmo seja lento e carregado da memória do próprio trabalho, o que pode parecer um tanto impreciso numa produção de natureza abstrata que essencialmente lida com o espaço.

2.

O percurso da obra de Manfredo já foi objeto de algumas poucas abordagens mais ou menos extensas que, às vezes de modo mais analítico, examinam as relações entre seus diferentes procedimentos; de outras vezes, de modo mais descritivo, apresentam essa produção na variedade de seu desenvolvimento. O próprio artista vem contribuindo para sua fortuna crítica por meio de alguns depoimentos, que talvez pareçam tender mais frequentemente, como é de se compreender nesse tipo de manifestação, ao relato de sua trajetória, mas que efetivamente salientam aspectos de sua elaboração, quando não cuidam ainda de sua situação, de seu enquadramento no contexto das artes plásticas do período.

Uma recensão dessas abordagens, mesmo que mais do que sumária, permitiria ressaltar não só os pontos de maior interesse já tratados, mas sobretudo aqueles que ainda esperam por maior atenção. Pode-se pensar que se poderia ganhar bastante, por exemplo, com análises mais minuciosas dos elementos materiais que compõem sua pintura. Como já ressaltado, há um trajeto que vai de uma parte dos trabalhos iniciais, de representação sintética, por assim dizer, de uma paisagem, até o trabalho mais persistente em que essa paisagem desaparece, ficando porém claro que remanescentes dela fornecem material constitutivo das obras daí em diante. No meio desse caminho, há os trabalhos que já não fazem mais parte das composições iniciais, nem adquiriram a constituição que define parcela substancial da obra posterior de Manfredo. Trata-se dos trabalhos, registrados fotograficamente, de atuação direta na natureza – como figuras geométricas pintadas em pedras e árvores. Além da discussão que se estabelece entre os elementos naturais e as figuras pintadas, ainda que estas tenham também o aspecto rudimentar de todo o material bruto em que se inscrevem, uma situação importante desses trabalhos é seu aspecto transitório, que traz para a obra uma dimensão temporal efetiva.

3.

A primeira exposição individual do artista, realizada em Belo Horizonte em 1974, chamava-se *Memória das coisas que ainda existem.* É um belo título, que pode sugerir um viés melancólico e talvez por isso até lembrar o título de um dos livros do poeta italiano Umberto Saba, *Ultime cose* [Últimas coisas]. Este é um livro de poemas quase desolados diante do que só resiste na memória, diante do que desapareceu – pessoas, convívios, afetos, expectativas. Num de seus poemas, encontra-se a lembrança da terra que lhe dava “flores frutas em abundância”, mas onde agora “lavro um terreno seco e duro”. Mesmo essa imagem com origem na natureza não nos deve enganar, pois tem a ver é com um estado de espírito. Na verdade, se o título da exposição de Manfredo lembra o título de Saba, isto acaba por ter função de oposição, ou seja, de por contraste ressaltar o ânimo não só do título da exposição, mas da perspectiva de abordagem das coisas. Havia ali um ânimo positivo, de atuação – não se trata de recuperar as coisas que não existem mais, mas de conservar as que existem, ainda que apenas pela memória, como forma de sinalizar os riscos que as cercam. Lembre-se aqui a denúncia do adesivo plástico criado por Manfredo com o mote “Olhe bem as montanhas”, chamando a atenção para o perigo de devastação que corria nos arredores de Belo Horizonte.

Se nos poemas as coisas se deslocam para o passado e a memória, há também um deslocamento das coisas nos trabalhos do artista plástico – um deslocamento devido talvez mais propriamente à maneira de as abordar, uma maneira que não implica perda, mas novas utilizações, ainda que as coisas se apresentem de diferentes maneiras ao longo da obra de Manfredo. Lembrando brevemente que a palavra “coisa” vem sendo empregada aqui em seu sentido mais corrente, nos trabalhos, feitos diretamente sobre pedras, terra etc., as coisas deixam de ser mencionadas, lembradas, representadas – estão presentes, são as coisas efetivas, registradas fotograficamente como suporte de intervenções. Mais adiante as coisas se tornam seu simulacro – as pedras produzidas em alumínio, chumbo, cobre, ferro e latão, bronze, porcelana. Quanto à pintura, quando ela se torna cada vez mais a exploração de seus componentes, de sua própria materialidade, estão ali em jogo as coisas que são seus componentes.

Para essas coisas referidas assim de modo generalizado, é possível ainda a lembrança de um outro poeta, Francis Ponge, em cuja obras as coisas estão presentes de modo central, como em seu livro intitulado justamente *Le parti pris des choses.* As coisas aí estão presentes pela descrição, mas também, e talvez sobretudo, por sua função e seu funcionamento mesmo. De diversos modos a crítica já chamou a atenção para o fato de que essa apresentação das coisas em Ponge se dá por uma organização do texto em que a palavra também se expõe como coisa. Essa apresentação faz-se pela exposição da função ou do funcionamento das coisas, que resulta de uma produção, uma organização textual. É em âmbito compositivo similar que estão os componentes materiais dos trabalhos de Manfredo. Assim, em boa parte de sua produção as formas criadas pelas cores estão diretamente relacionadas com as formas das próprias telas. A propósito do componente cor, não custa referir, por exemplo, que para Juan Gris as cores “se tornaram objetos”.

4.

Um trecho de uma das autobiografias de Gertrude Stein estabelece inesperada relação entre o solo e as artes plásticas – encontra-se no relato que ela faz de sua primeira viagem de avião, a que se seguiram várias outras, nos Estados Unidos, quando de sua volta ao país em 1934-5 para uma série de conferências, depois de décadas vivendo na França. Lê-se em sua *Autobiografia de todo mundo:*

Foi então de certa maneira que comecei realmente a saber como era o chão. As seções quadradas de terra compõem um quadro e deslocar-se sobre a América assim dessa maneira faz qualquer um saber por que a pintura pós-cubista era o que era. A linha vagueante de Masson estava ali, a linha confusa de Picasso indo e vindo e seguindo ela mesma até um começo estava ali, a solução simples de Braque estava ali e suponho que Léger devesse estar ali mas não o vi não por ali.[[1]](#footnote-1)

O contato direto com o solo é substituído, graças à distância, pela visão abrangente que permite a percepção de como ele se organiza – na verdade, de como se estrutura visualmente. Não se identificam somente os retângulos, resultantes dessa organização, mas também um outro elemento que se poderia tomar como resultante de um movimento, uma atuação nesses retângulos – as linhas, que, segundo suas diferentes características, são identificadas com as linhas desse ou daquele artista contemporâneo da escritora. É diante dessa vista do avião, desse quadro, ou desses quadros, que ela diz que passa a “realmente a saber como era o chão”, o que não lhe teria sido dado pelo contato direto. É claro que se pode orientar essa percepção em sentido contrário – Gertrude Stein só pôde formular essa concepção do solo como quadros porque havia seu conhecimento prévio de artes plásticas, que ela aplica ao que pode ver do avião. De qualquer modo há como que a formulação de uma espécie de passagem da matéria para sua organização. O trabalho realizado um pouco mais tarde por Jean Dubuffet, na década de 50, foi considerado por Hubert Damisch “uma dupla vontade de obrigar o olhar a considerar a superfície pintada como um solo visto de cima e, ao mesmo tempo, erigir o solo como parede que pede a intervenção do homem, pelo traçado ou pelas marcas”.[[2]](#footnote-2) Passa-se da organização para o estabelecimento de uma nova função. De qualquer modo trata-se de definições da visualidade – de uma superfície bruta transformada em material visual, não apenas pela disposição do olhar, mas pelo trabalho da inscrição.

O arranjo detectado pelo olhar construtivo de Gertrude Stein nos fala, no fim das contas, de como as obras podem ensinar sobre as coisas – pode-se até depreender que em especial sobre as coisas que integram essas próprias obras. Nisso está a importância do detalhamento dos componentes materiais no caso da obra de Manfredo. E por esse caminho de mão dupla entre coisas e obras de arte passa a compreensão de pelo menos alguns elementos de seu trabalho. O quadro, o paralelogramo, é claro, aí está presente em diversos momentos, mas é verdade também que ele pode ser composto de três telas triangulares. Já não se trilha apenas aquele caminho. Logo há uma como que proliferação de formas geométricas. Há uma complexificação, no que assim o trabalho segue seu rumo. A terra, inicialmente representada ou documentada, torna-se, na condição de pigmento, matéria do trabalho. Neste as coisas existem não apenas como tais, mas sobretudo em sua função na organização dos vários componentes.

5.

Por mais de uma vez, indagado sobre a associação de seu trabalho com o concretismo ou neoconcretismo, Manfredo afastou essa hipótese, recorrendo para isso ao histórico da abstração geométrica, ou seja, a um universo bem mais amplo no qual naturalmente seriam possíveis muitas outras associações. De qualquer modo, haveria aí pelo menos uma tentativa de contextualização, que se presta pelo menos para sinalizar o âmbito em que se dá seu trabalho. Pode-se lembrar que há outros casos em que ocorrem tentativas de aproximação similar (como com artistas tão diversas quanto Tomie Ohtake e Mira Schendel). Talvez se possa ver alguma explicação para essas aproximações no próprio concretismo, não exatamente em termos do que o caracteriza, mas pelo fato de se tratar de um movimento amplo, que articulava atividades em áreas diversas, sobretudo na área da literatura, com um grande embasamento teórico e crítico, além de significativa repercussão, ainda que pela polêmica. O movimento foi como que o intermediário para a circulação de muitas informações; passado o período inicial mais estrito, abriu espaços para produções que pouco ou nada tinham a ver com seus primórdios.

Nessa perspectiva, e levando em conta um tipo de trabalho como o realizado por Manfredo, aproximações por elementos outros que não a discussão de concepções mais abrangentes, mas mesmo por procedimentos de fatura, podem sugerir alguma compreensão. Em texto de 1978, Manfredo dizia: “O trabalho fala do modo como foi feito. Compro telas não preparadas (um material liso e bruto, sem qualquer preparo), que pinto pelo reverso. Pintar a tela no verso faz com que o avesso passe a ser o lugar do discurso-tema, ou seja, que o processo de fabricação, desnudado em si, torne-se o tema da tela finalmente fixada no chassi”. O que pode parecer uma simples escolha técnica, um constituinte da prática, tem, porém, como o próprio artista sugere, implicações na significação do trabalho. Essa situação exemplifica o que ocorre em boa parte do trabalho de Manfredo, onde se poderia falar de uma linguagem dos materiais.

Um depoimento de Haroldo de Campos sobre Mira Schendel descreve situação similar, para a qual ele faz comentários que parecem vir ao caso aqui: “Nessa exposição na Casa das Rosas, que o Aguilar organizou, há um quadro mondrianesco da Mira, mas obtido com a tela virada. Quer dizer, ela toma a estrutura da tela, a estrutura retangular da tela, e vira o quadro, numa intervenção pictórica que resultará numa espécie de Piet Mondrian brutalista, é o avesso de Mondrian. Ou, até para fazer uma brincadeira, seria um neoplasticismo tomado pelo lado grosso, pelo lado do avesso, pelo lado da matéria quase bruta”.[[3]](#footnote-3) Se se supõe, mais como imagem do que como conceito, algo como um “construtivismo brutalista”, será em atenção ao que resulta dessas operações dos materiais (lembrando a expressão “operação do texto” do próprio Haroldo de Campos). No caso de Manfredo, quase não é necessário lembrar as madeiras, pigmentos, vidros, metais, telas e assim por diante. Desse modo, não é à toa que em relação a seu trabalho surjam com frequência nomes como Torres Garcia, Amílcar de Castro, Celso Renato, Mira Schendel.

6.

Como na junção de duas superfícies se pode considerar que se forma uma linha, as telas de Manfredo compostas pela junção de várias telas organizavam-se formando linhas retas. Essas linhas podiam confundir-se, por exemplo, com os lados das telas triangulares que compõem vários dos trabalhos. De fato, o que podia ocorrer é que uma linha pudesse ser formada pela junção de três superfícies – duas menores de um lado, uma maior do outro lado –, quando então a linha só parcialmente se confundiria apenas com o lado de um triângulo, pois de fato se confundiria com uma sequência de lados. Assim, as linhas que atravessam os trabalhos de certo modo têm independência em relação aos lados dos triângulos. Como, porém, são formados graças a essas superfícies triangulares, não há intercessão de retas, há retas perpendiculares, que participam então dos vários ângulos das figuras.

Estavam ali como delimitações de territórios, definindo a organização do quadro. Desse modo, essas linhas estruturais, formadas pelas bordas internas das telas, se relacionam com as bordas externas do quadro, nas várias formas, às vezes as mais irregulares, que o artista foi explorando. No desenvolvimento de sua produção, esses aspectos foram tratados de modos às vezes bastante complexos e foram sendo alterados pela eliminação ou acréscimo de novos componentes. Isso fica mais claro a partir de um certo momento, quando os quadros são compostos por uma única superfície, uma única tela, e os espaços de cores convivem sobre a mesma superfície, intervindo aí outro tipo de linha.

Trata-se da linha sinuosa que se estira no mesmo plano da cor ou das cores que recobrem a superfície. Pode ser vista como um espaço estreito, estirado, de cor. Tem a ver com os contornos de certas superfícies de cor, que deixam de ocupar telas separadas, distribuem-se na mesma tela, mas como que delimitadas por uma cor que as circunda como uma linha. Lembra a linha referida por Gertrude Stein, a linha vagueante nas seções quadradas de terra – vagueante quando talvez se desembaraçasse da função de contorno e se soltasse num percurso narrativo. Continua certamente a ter função estruturadora, quando propõe, numa superfície de cor uniforme, intercessões, fronteiras; ou quando a mesma linha percorre diferentes superfícies, funcionando como elemento que tanto parece integrar diferentes espaços, quanto salientar que a organização do conjunto implica esses diferentes espaços. Pela impressão de desvencilhamento da função de contorno, essa linha salienta seu próprio movimento – a linha como deslocamento de um ponto etc. – e assim a função também narrativa. Mas a propósito de movimento, este está presente de vários modos no trabalho de Manfredo – quando abandona formas regulares, quando o quadro pode assumir variadas disposições na parede, quando se pensa no rearranjo das formas constituídas pelas cores. Esse movimento implica um tempo, que, como já se referiu, pode ser lento, e implica assim um ritmo. A propósito da pintura de Soulages, Henri Meschonnic nota que “é o ritmo que faz do tempo uma organização do espaço”.[[4]](#footnote-4) Mas observa também que há “ritmos do trabalho da matéria” a que “a espacialização acrescenta outros ritmos”.[[5]](#footnote-5) Há assim ritmos mais externos, da elaboração, como ritmos da organização. A memória que os trabalhos trazem – como aludido inicialmente – tem a ver com esses ritmos. Como essa memória tem a ver com o desenvolvimento lento e as retomadas dos projetos de trabalhos, o que talvez permita supor que, no caso da obra de Manfredo, haja pelo menos uma certa função do tempo no contexto da organização de seus espaços.

7

Esses aspectos aparecem nos projetos ou esboços conservados por Manfredo, que, além de seu interesse próprio, informam muito sobre o que está em pauta no trabalho. Não esgotam quando chegam à realização das obras, pois se prestam para a reformulação posterior delas ou mesmo para seu desdobramento em outras. Isso já seria suficiente para mostrar uma espécie de andamento, bastante lento, como o trabalho se desenvolve. Esse material pode cuidar do que se poderia considerar a estrutura do trabalho ou, isoladamente, da cor, da distribuição das cores, da concatenação das cores, ou ainda das duas dimensões em conjunto. Se isso pode parecer uma separação que não seria condizente com a inteireza do trabalho, no final vem a ter estreitamente a ver com sua organização. Uma mesma estrutura pode suportar uma variação na organização das cores, assim como essa organização se modificará em função de diferentes estruturas.

Os esboços, ou projetos, ou anotações, que no conjunto podem ser considerados materiais preparatórios, permitem observar uma relação mais interna entre os trabalhos. Eles talvez permitam falar em variante (termo mais propriamente da área dos textos), ou seja, uma alteração que faria do novo trabalho apenas outra versão do anterior. Essa maneira de perceber os trabalhos, sem deixar evidentemente de os considerar autônomos, apenas ressalta seu desenvolvimento constitutivamente interligado.

A esse respeito, diz o artista: “O meu método de trabalho passa sempre por um projeto, que é um desenho e às vezes um protótipo a partir do qual construo a obra. Mas nem todos são realizados no momento em que são concebidos. Permanecem como arquivo ou referências às quais retorno em busca de latitude e rumo”.[[6]](#footnote-6) Do comentário depreende-se o caráter de reflexão e rediscussão dos trabalhos, que não se despregam dos esboços – ao contrário, é como se os trouxessem sempre presentes. Esse tipo de material pode ser útil para a compreensão dos procedimentos adotados pelo artista e da própria elaboração da obra; no caso, porém, de Manfredo, o material parece ter um papel mais amplo, pois um projeto de trabalho pode na verdade se relacionar com diferentes trabalhos. É como se o vaivém entre trabalhos e projetos constituísse uma conversa, uma análise permanente, e como se os trabalhos sempre trouxessem embutidos os projetos, e cada trabalho fosse o projeto de outro.

8.

No caso de um artista como Manfredo, ou melhor, no caso da relação de sua obra com os materiais, a noção de ateliê acaba por ser mais ampla do que a de apenas o local de feitura dos trabalhos. O ateliê ganha uma dimensão em que se associa ao próprio trabalho de forma que se poderia dizer produtiva, sendo até mesmo um de seus elementos. Os organizadores da obra de Francis Ponge, na coleção Pléiade, intitularam “ateliê” as diversas seções referentes aos vários livros do autor nas quais se agruparam materiais como diferentes versões dos textos ou anotações prévias. Talvez essas seções pudessem chamar-se “arquivos”, mas a noção de ateliê sinaliza de modo mais evidente a ligação do material com a produção do trabalho. Manfredo, num depoimento, fala do ateliê como espaço físico que permite o trabalho do artista, e que pode até influir nas dimensões do trabalho. Fala ainda de uma relação de outro tipo: ”O artista acaba impregnando o entorno dele com sua própria subjetividade, com seu trabalho e isso cria um contexto para a eclosão da obra”. Assim, o ateliê deixa de ser apenas o espaço de realização, mas se relaciona mais intimamente com essa própria realização. Fala ainda de uma terceira situação: “Além do espaço físico de construção da obra existe o problema de você armazená-la. As obras anteriores são importantes para a criação das novas, por isso procuro sempre guardar aquelas obras quando pressinto que elas, ao serem executadas, indiciaram direções para mim. São como marcos que orientam o trabalho. E acho importante guardá-las”.[[7]](#footnote-7) O artista refere a preservação de todo esse material em sua condição de documentação, seu arquivo, mas uma documentação que se mantém ativa em sua produção. Assim seu trabalho implica, como referido anteriormente, essa documentação, os esboços e projetos, do mesmo modo como implica essa atividade constituída pelo ateliê. Trata-se de um aspecto até evidente, para o qual Aguinaldo Farias chama a atenção com uma ressalva que procura evitar equívocos: “o acabamento artesanal de seu trabalho, uma opção que mantém até hoje e que é patente em sua variada gama de materiais e técnicas, não pode ser tomado como um simples impulso anacrônico”.[[8]](#footnote-8) Assim em suas obras estão presentes, obviamente, os materiais, mas também os projetos para os materiais, o que pode ser um dos meios para a compreensão desse tipo de acabamento.

9.

Um trabalho recente (2015) de Manfredo – composto por quatro telas retangulares de formatos diferentes, dispostas de modo a que no centro se tem um retângulo vazio, cujo fundo é a parede. Sem molduras, com os lados também pintados, o que se soma à incorporação do fundo no quadrado central, ressaltando a profundidade do trabalho. As quatro telas não têm as mesmas cores, mas estas não se distanciam muito – duas são vermelho escuro, duas marrons (uma com uma pequena faixa preta numa das extremidades e outra também com uma pequena faixa numa das extremidades num outro tom de marrom). Assim, sóbrias, em cores e em formatos, elas no entanto propõem uma situação espacial e um movimento bastante especiais. Se há ocupação do espaço pelas cores, há o espaço fora das telas, não só o do retângulo central, mas o que está adjacente às diferentes telas – estas criam em torno delas vários recortes do espaço. Há, sobretudo, uma linha que, passando de uma tela para outra, forma um traçado, uma figura que se estende pelas quatro telas. A linha de cor bem mais clara constitui assim um traçado amplo que engloba as quatro telas, o espaço central e o espaço à volta. Ao passar de uma tela para outra, passa por sobre o espaço entre elas; aí, a linha, uma cor, desaparece, torna-se virtual; em seu movimento, propõe relações entre todos os componentes do trabalho, é uma cor que se desloca. Em seu impulso, como que transmite movimento ao conjunto, ou seja, virtual ali é o seu processo, o seu movimento. A linha é um impulso de movimento que se transmite ao conjunto. Cada vez mais, as cores, estirando-se em superfícies ou deslocando-se como linhas, constituem espaços e os articulam, o que parece ser o aspecto mais preponderante do projeto em andamento de Manfredo.

10.

QUASE ELEMENTOS

A.

tem a cor a matéria da cor a matéria da concreção da cor a matéria e o processo da concreção da cor tem onde a matéria e o processo da concreção da cor o exercício onde a matéria e o processo da concreção da cor o plano do exercício onde a matéria e o processo da concreção da cor a história do plano do exercício onde a matéria e o processo da concreção da cor tem as terras da história do plano do exercício onde a matéria e o processo da concreção da cor os estratos das terra da história do plano do exercício onde a matéria e o processo da concreção da cor tem as prospecções dos estratos das terras da história do plano do exercício onde a matéria e o processo da concreção da cor

B..

Assim como a cor que se expõe,

se expõe como matéria,

a tela que a suporta,

suporta-se a si antes

como matéria de si mesma,

e tudo integra do que

no todo se organiza

– sobretudo ali, nas margens,

onde de fato se entremostra,

com a cor deixando-a à vista,

numa fímbria de irresolução que,

se a seu tanto rude,

por fim de fato expõe,

a cru, toda a matéria de um projeto.

C.

O que sustenta a superfície,

não apenas a sustenta,

organiza-a, de tal modo

que dela acaba por fazer parte.

Ou:

Esse arcabouço

que sustenta o território

acaba por não se dissociar

de todo o corpo.

Ou:

Essas madeiras (a estrutura

mesma) que tudo (a tela) sustentam

acabam por se integrar

a toda a configuração

– até se impõem,

ao ultrapassarem, expondo-se,

os limites

daquilo que sustentam...

...e assim outras superfícies,

as projeções, as combinatórias.

D.

ocorra que uma ou outra linha se solte das fronteiras das cores

uma linha desenvolta um extravio em algum campo de cor

se um percurso se vai desenhando ao fio de um simulacro de incertezas

e ensaios sobre o que viria a ser o traçado de improváveis escavações

de fato ensaios sobre matrizes matizes de espaços

não as cores nem sempre apenas ocupam um espaço

às vezes as próprias cores chegam a constituir espaços

não há por que não dizer que as cores podem ser formas

E.

De algum vértice, como esquina

que se dobra com passos indubitáveis?

Por uma hipótese em curva?

As estimativas das disposições

carregariam algumas cismas?

Como a de que a cada reconfiguração

uma cor pode não ser sempre

exatamente igual a ela mesma?

Ou a de que ganha

como que inflexões tal uma voz?

Se os deslocamentos pelos

territórios de cor, como os calcular?

1. STEIN, Gertrude. *Autobiografia de todo mundo.* Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 198. [↑](#footnote-ref-1)
2. DAMISCH, Hubert. *Fenêtre jaune cadmium.* Paris: Seuil, 1984, p. 112. [↑](#footnote-ref-2)
3. CAMPOS, Haroldo de. Entrevista concedida a Sonia Salzstein. In: *Mira Schendel.*  Catálogo de exposição. Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Tate Modern, 2014, p. 253. [↑](#footnote-ref-3)
4. MESCHONNIC, Henri. *Le rythme et la lumière.* Avec Pierre Soulages. Paris: Éditions Odile Jacob, 2000, p. 198. [↑](#footnote-ref-4)
5. Id., p. 178. [↑](#footnote-ref-5)
6. MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Arte em diálogo: criação, produção processo. Manfredo de Souzanetto.*  Rio de Janeiro: 2008, p. 15. [↑](#footnote-ref-6)
7. SOUZANETTO, Manfredo de. *Depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006, p. 37-38. [↑](#footnote-ref-7)
8. FARIAS, Aguinaldo. « Paisagem da obra ». In: SOUZANETTO, Manfredo de. *Paisagem da obra.*  Rio de Janeiro: Contracapa, 2006, p. 25. [↑](#footnote-ref-8)