



D I S F A R C E

Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura, Poiesis e
Oficina Cultural Oswald de Andrade

Projeto Leandro Muniz.

Texto Leandro Muniz.

Design gráfico Yuli Yamagata.

Foto Mariana Teixeira, João GG, Rodrigo Arruda.

Capa Renato Pera.

Agradecimento Oficina Cultural Oswald de Andrade,
Valdir Rivaben, Letícia Pinto, Nina Knutson, Liliane
Benetti.

Realização:

POIESIS
ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA

OC
OFICINAS
CULTURAIS
OSWALD DE ANDRADE


GOVERNO DO ESTADO
SÃO PAULO
Secretaria da Cultura

D I S F A R C E

Flora leite

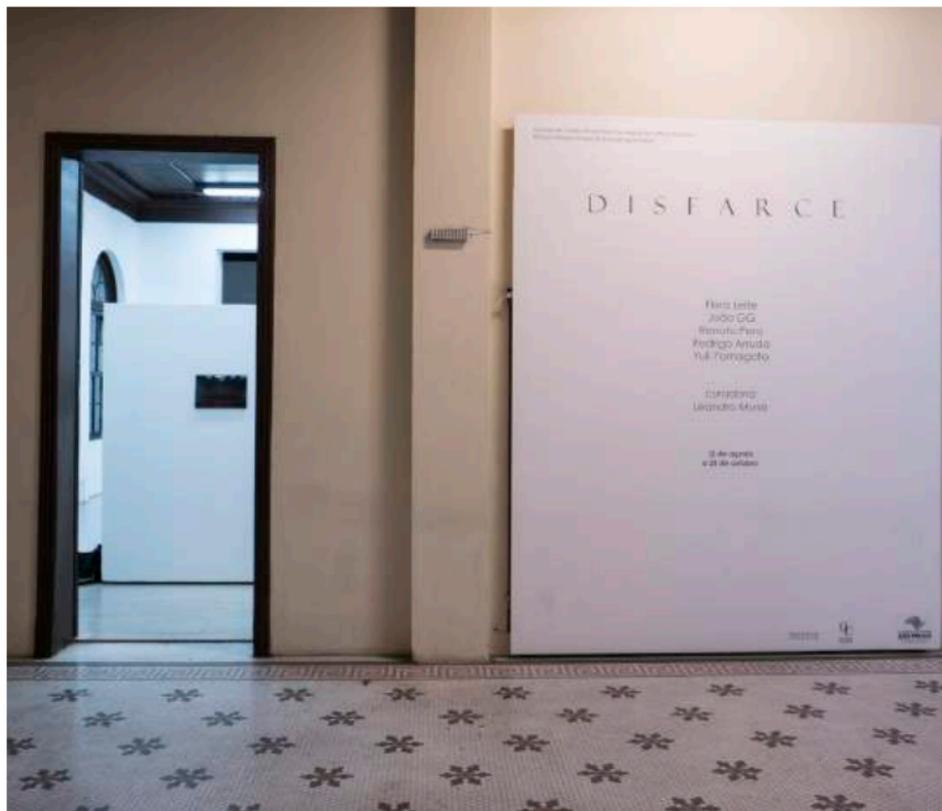
João GG

Renato Pera

Rodrigo Arruda

Yuli Yamagata

Curadoria Leandro Muniz



DISFARCE
Oficina Cultural Oswald de Andrade
2017

São Paulo (SP)



Sem título
Fotografia
Rodrigo Arruda
2017



DISFARCE (vista da exposição)
Oficina Cultural Oswald de Andrade
2017

São Paulo (SP)



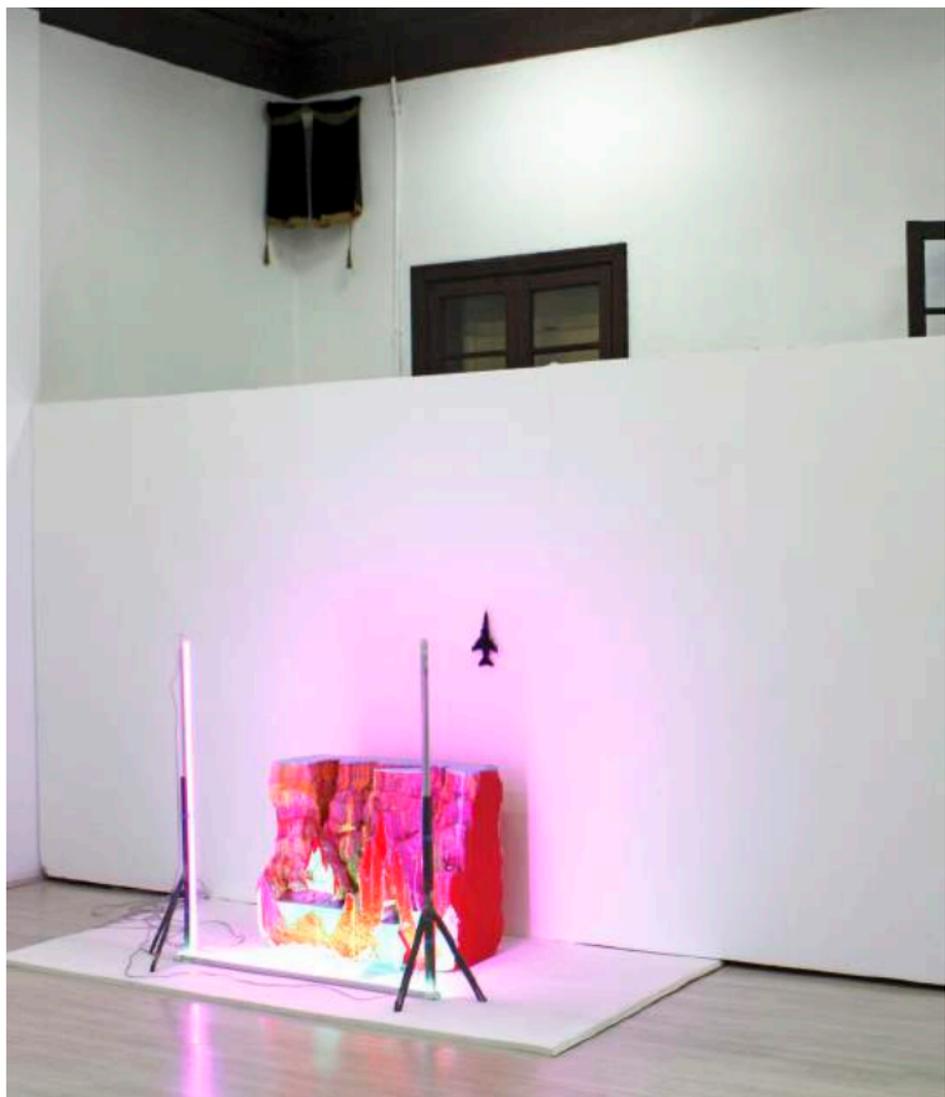
Tijolo-caveira

fibra de vidro e corante vermelho
Renato Pera
2017



Showtime

Veludo alemão, corda de seda, franja de seda, ferro
Yuli Yamagata
2017



DIS FARCE (vista da exposição)
Oficina Cultural Oswald de Andrade
2017
São Paulo (SP)



Canyon

Isopor, látex pigmentado, silicone, óleo de silicone, miniatura de avião,
lâmpadas de LED, ferro, fiação

João GG

2017



DISFARCE (vista da exposição)
Oficina Cultural Oswald de Andrade
2017
São Paulo (SP)



Lesma

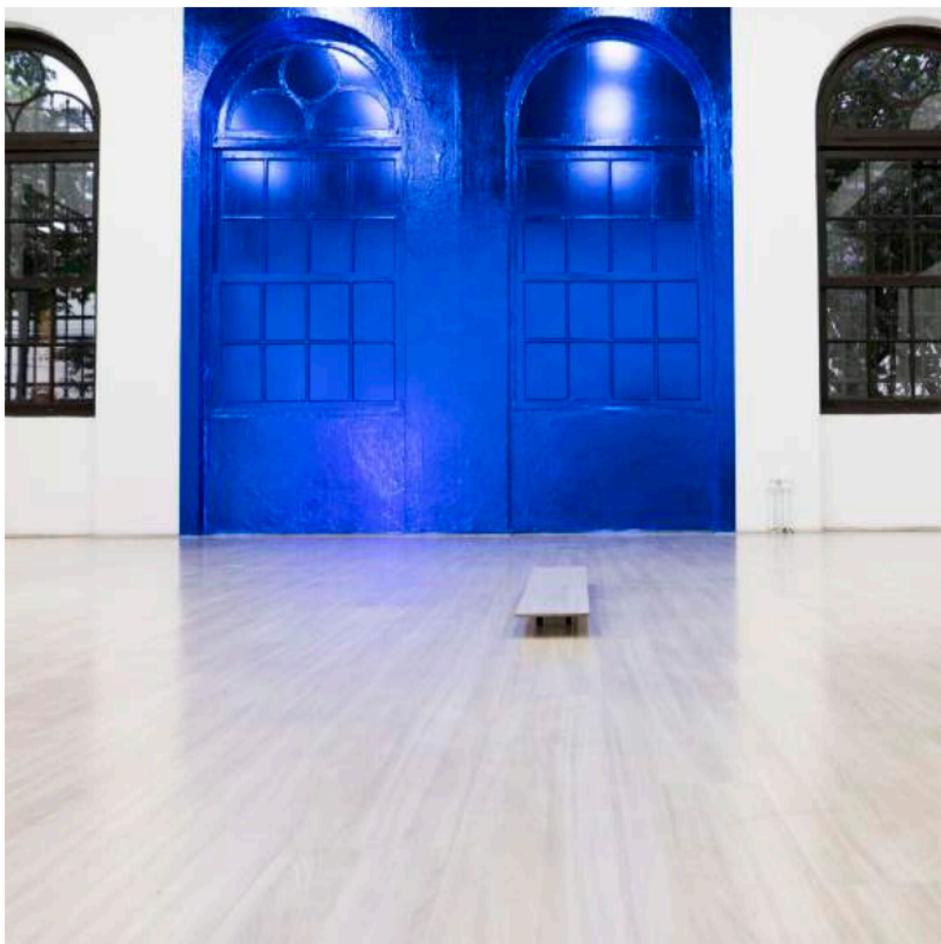
Piso laminado, sistema eletrônico e motor

Flora Leite (consultoria: Marina Pinto Pizarro de Freitas, Wesley Lee, Alison Claudino)

2017



Jéssica
Lycra, fibra siliconada, linha, tênis infantil
Yuli Yamagata
2017



DIS FARCE (vista da exposição)
Oficina Cultural Oswald de Andrade
2017

São Paulo (SP)



Fig.II (Espelhados)

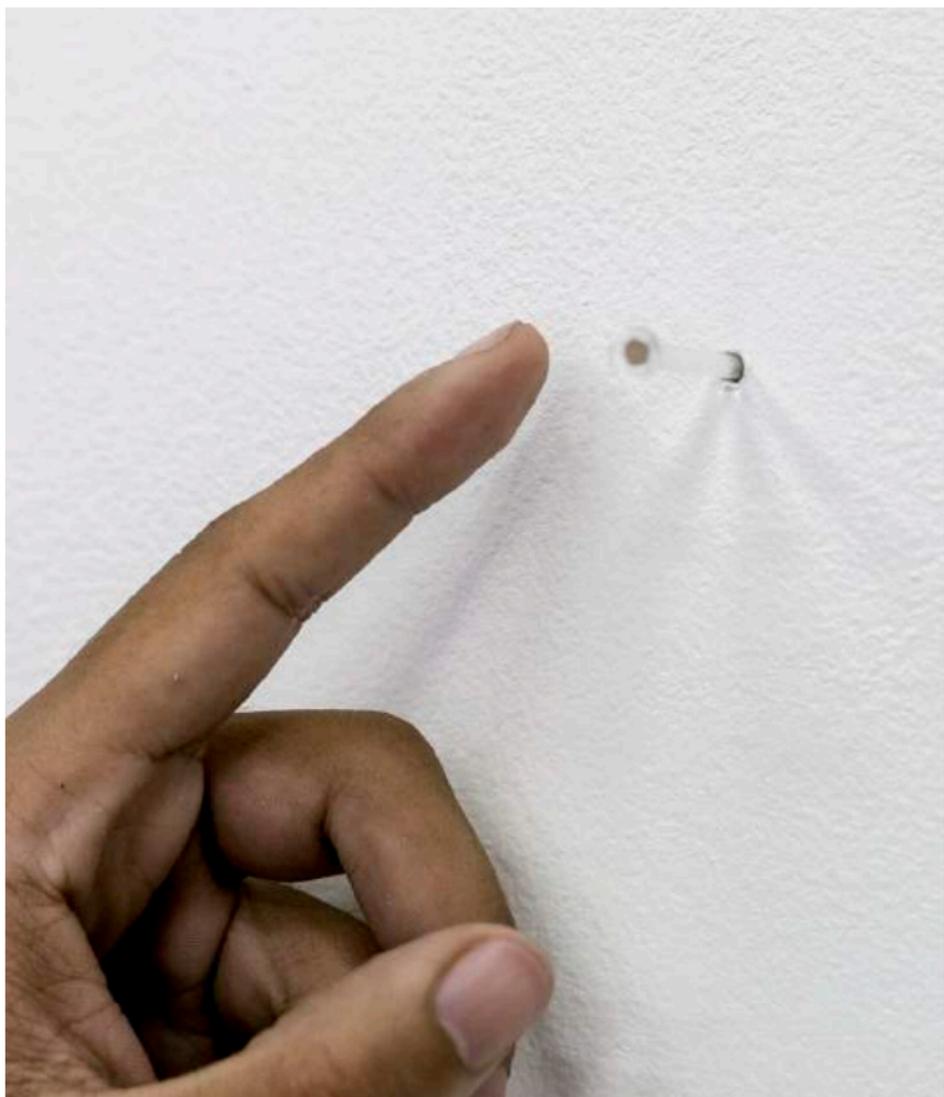
Papel espelhado azul aderido diretamente à arquitetura vedando duas janelas.
Renato Pera

2017



DISFARCE (vista da exposição)
Oficina Cultural Oswald de Andrade
2017

São Paulo (SP)



Sem título
Prego de vidro
Rodrigo Arruda
2013



DISFARCE (vista da exposição)
Oficina Cultural Oswald de Andrade
2017

São Paulo (SP)



Sem título
Vídeo em looping
Rodrigo Arruda
2014

DISFARCE

Flora leite

João GG

Renato Pera

Rodrigo Arruda

Yuli Yamagata

curadoria Leandro Muniz

A noção de disfarce busca descrever as operações e procedimentos destes artistas e os modos de formação de seus trabalhos com seus paradoxos constitutivos, antes de se definir como um tema ou um conceito, propriamente. E anunciada tão diretamente, a ideia de disfarce deixa uma dúvida pendente: Há algo que não se entrega completamente, mas também não há verdade a ser revelada por trás. Algo entre o falseamento e a camuflagem. Máscara.

Ocultar, revelar, mimetizar, encenar, posar, simular, aparentar, parecer, exhibir, mostrar, imitar. Ainda que resultem em visualidades banais, são trabalhos que partem de raciocínios de formalização complexos - do ponto cego onde os limites entre falso e verdadeiro pouco importam, desde que encontrem alguma lógica interna. Não apenas uma repetição do modo supostamente transparente com que esses materiais e operações circulam habitualmente, mas tomando-os em sua opacidade: Focos de tensão que justamente por sua banalidade condensam contradições de experiências psíquicas e sociais que vivemos hoje.

Revestimentos que imitam a superfície dos objetos. Formas de representação que se comportam como os seus referentes. Mediações que encobrem outras mediações – uma cebola que revela uma camada nova igual a anterior. Narrativas em abismo. Sobreposições de muitos esquemas de representação genéricos. Mesmo que construídos com massas, trabalhos

que se apresentam como blocos sólidos, icônicos e frontais importando pouco a diferença entre a superfície e a estrutura. Afinal é justamente sobre a aparência das coisas que está a discussão, sem promessa e sem nostalgia. Independentemente de se tratar de espaço ou volume, o enfoque está na superfície das coisas, com uma virtualização da matéria, que aparece convertida em imagem, seja na opulência, na precariedade ou na simulação de opulência e precariedade. Neste sentido há um tempo sem processo, já que são trabalhos feitos por uma única operação.

São trabalhos que explicitam, entre outras coisas, suas estratégias de apresentação sem tentativa de repor ou acessar um real mais íntegro que se escondesse por baixo. Ou apelam para uma visualidade excessiva, ou se reduzem. Maneiras diversas de discutir as mediações que constituem o próprio trabalho de arte no lugar onde ele surge, com seus reflexos e distorções em relação a vida social mais ampla. Eles posam, se insinuem ou se ocultam. Posicionamentos até opostos que problematizam o sentido de seu aparecimento em público em meio a uma cultura de aparências. Afinal, problematizar a opacidade dos artifícios e de sua distância com o real, não deixa de ser um modo de agir e interferir nele.

Os trabalhos encontram formas de se autonomizar por incorporar ou destacar-se completamente das contingências do espaço e da relativa conformidade com as informações contidas nele. A própria ideia de exposição, conseqüentemente, de auto exposição, é dramatizada ou embaralhada, considerando que esse é um ponto de discussão tanto no campo da arte, quanto em relação à situação social atual. Contradições que são tratadas sem reconciliação, sem julgamento e sem elogio.

Seja por uma “redução analítica”, seja por uma “mimese excessiva”, os trabalhos lidam com materiais, imagens e códigos rapidamente reconhecíveis, articulados com algum rebatimento interno, o que resulta num comportamento ao mesmo tempo imediato e reflexivo. Camadas de apresentação.

A lógica do fake. O excesso de códigos. Os limites entre a representação e o referente. O direcionamento para o lugar onde se está. Recobrimentos que evidenciam a estrutura. Do arquitetônico ao invisível. Da presença a virtualização. Representações de representações. Imitação da imitação. Imagens de imagens de imagens. Explicitar para reiterar a duplicidade. Mascarar, esconder, recobrir, disfarçar sem nada a ser revelado, exceto a própria estratégia de simulação.

A ambivalência do título “Disfarce” não sugere nem adesão nem crítica, exatamente. Ao mesmo tempo em que há fascínio, há desconfiança em relação a esses materiais e seus usos sociais. Uma ambiguidade, digamos, ideológica da própria arte que aqui é declarada. Aproximação e distanciamento se comutam, numa equalização que apenas põe em suspenso os discursos mais evidentes, sem devolver resposta, juízo, narrativa triunfante ou fatalista.

*Leandro Muniz
Agosto de 2017*



Drama e contenção

Em pouco tempo de produção, houve uma decisão central na pesquisa de Rodrigo Arruda de agir por métodos sintéticos, operações precisas e procedimentos concisos. No entanto, junto da absoluta contenção no curso dessa pesquisa, há uma série de índices dramáticos manifestos nas escolhas de objetos e materiais, eles mesmos dotados de drama e expressividade. Articulados com uma lógica interna nas manipulações do artista sobre eles que passam a ter multiplicados os seus sentidos e contradições.

Um tecido vermelho que pega fogo e revela por trás uma outra camada do mesmo tecido que também pega fogo exibidos em looping num vídeo. Um prego feito de vidro. A ausência geral de títulos nesta produção nos aponta algumas questões a serem pensadas numa perspectiva histórica – pensando que os materiais escolhidos por Rodrigo, antes de serem explorados em todas as suas possibilidades, ou algo que indicasse uma fenomenologia dos materiais, aparecem mais como “signos de arte”, numa tentativa incessante de se alinhar a artistas como Iran do Espírito Santo, Waltércio Caldas, Carlos Fajardo ou Jac Leirner, com a dúvida de igual peso de como se diferenciar e se singularizar em relação a eles.

O excesso de referências – explícitas e implícitas- nestes trabalhos de Rodrigo, assim como o excesso de narrativas que estes objetos, materiais e procedimentos sugerem, parecem ser sintetizados em formas ao mesmo tempo específicas e genéricas, que antes de surgirem de um espaço abstrato, idealizado ou puramente racional, constatarem as imperfeições dos materiais em relação às suas ideias, os acidentes de percurso e a fragilidade da matéria, por assim dizer. Flertando permanentemente com as ideias de abstração, idealização e racionalidade, o trabalho tensiona a percepção para o tanto de pathos e de falta de lógica que subjaz a elas. Basta pensar num trabalho em que um grid é perfurado a laser numa folha de papel,

revelando variações e diferenças em sua execução que não estavam previstas no projeto.

O trabalho diz sobre sua própria constituição, sobre suas próprias mediações e sobre os modos como ele aparece no mundo. Não à toa muito do que a produção de Rodrigo problematiza é a sua própria forma de exposição. Há uma pergunta sobre a especificidade da arte que permeia estes trabalhos, sobre as mediações da elaboração sobre a “forma” que só pode ser dita, expressa ou formulada através de uma certa articulação entre material, espaço, disposição e tempo. Assim que é condensada a relação entre espaço, objeto, material e corpo, seus sentidos se fazem num looping um pouco absurdo de apenas se verificar a situação onde se está. Daí um dado realista do trabalho. E considerando as mediações um tanto penosas impostas ao trabalho de arte na situação atual, é radical que se entrelacem e se condensem nesta produção um dado analítico, austero, preciso e outro patético, dramático.

Numa primeira visada, a produção de Rodrigo pode parecer distante de problemas de outros artistas da mesma geração ou dos problemas sociais mais imediatos da situação contemporânea – com muito pouco a dizer, mas com uma vontade insistente de dizer alguma coisa, que seja ao menos sua própria presença, sua própria existência. Um pouco de tempo, no entanto, revela um modo deslocado de lidar com esses problemas: Antes de dizer diretamente do mundo, a pergunta sobre o lugar onde se está, ou seja, da própria arte, com sua história e suas convenções e quais as possibilidades dela no mundo de hoje.

Leandro Muniz
Setembro de 2017



FIG. 1



Fig. II

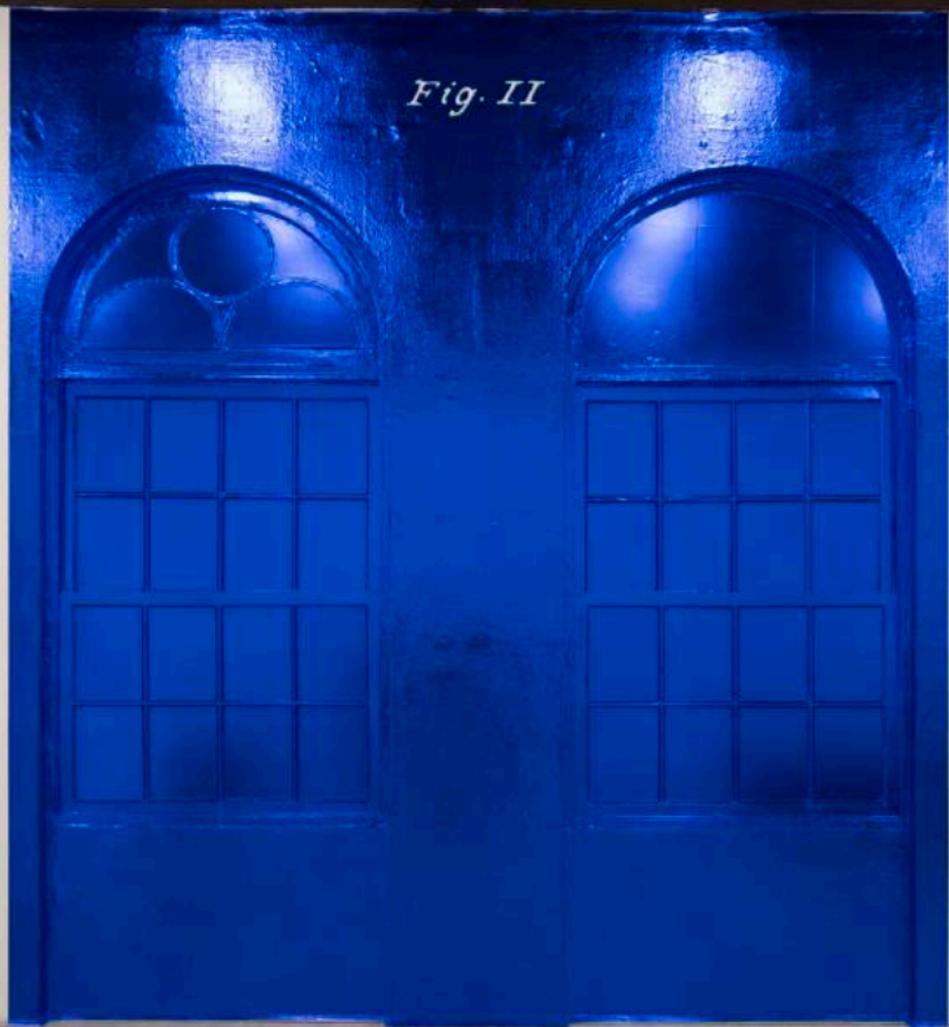




FIG. 3

Entrevista com Renato Pera

Leandro Muniz
Renato Pera

Eu sempre acho importante começar falando sobre a ideia de formação. Tanto no sentido acadêmico, pensando que você está fazendo doutorado agora, você fez mestrado e se isso reflete no trabalho, quanto outras experiências que você acha que são constitutivas. Interlocutores que são fortes, que aparecem... por exemplo, você foi assistente da Regina Silveira muito tempo e acho que existe um diálogo com o seu trabalho.

Eu já perguntaria para você o que você vê aparecer no trabalho, da minha formação, da pós graduação... Onde você acha que esses trânsitos acontecem. Não estou querendo reverter a pergunta, mas talvez você dê mais importância para isso do que eu dou.

É uma dúvida se isso aparece. Você tem um jeito bastante sistemático de produzir. Existem desvios, momentos em que aparecem coisas meio inesperadas, mas acho que tem uma ideia de programa, um método muito preciso que o trabalho segue. No *Caixilharia* é onde vejo isso mais evidentemente. É uma pergunta se isso tem a ver com o seu tipo de formação ou se já diz respeito às próprias coisas com que você lida.

No *Caixilharia* isso fica mais claro. É um trabalho em que reuni 16 desenhos de diferentes tipologias de janelas. Consistiu em uma pesquisa bastante sistemática de referências iconográficas, bibliográficas e modelos encontrados em experiências diretas. A “metodologia”, para usar o jargão acadêmico, reitera a sistematização e talvez seja parte do tema do trabalho.

Eu acho engraçada sua pergunta porque na graduação o Mario Ramiro e a Ana Tavares insistiam muito numa pesquisa em arte como uma sistematização do processo de trabalho. Isso pode ser interessante, no sentido de ir

se aprofundando, mas também pode ser muito viciante insistir em questões de estilo. Fico pensando em artistas como a Carmela Gross. Por mais que a gente veja uma certa continuidade, não parece que ela use os meios para falar de uma mesma coisa de modos variados. Cada trabalho tem uma particularidade que não necessariamente fica devendo para outros.

Na pós-graduação tenho procurado observar as informações heterogêneas que cercam os meus projetos e interesses, como o contato com outras trajetórias de artistas como o Robert Smithson e o Dan Graham, que começaram a olhar a cidade e começaram a entrar num embate crítico com a produção arquitetônica do seu tempo.

A experiência de trabalhar com a Regina foi fundamental, foram muitos anos. Entendo que o interesse pela arquitetura provavelmente está conectado com isso e outras coisas que eram mais difusas antes.

Acho que há um interesse em comum com o trabalho da Regina Silveira um interesse por formas muito diagramáticas, muito esquemáticas. O repertório de imagens é diferente, mas esse ponto de partida de usar formas muito codificadas é comum. Isso aparece no interesse pela tematização da arquitetura, mas mesmo quando você vai tentar falar de uma coisa mais corpórea, a forma é esquemática. O *Sangue*, por exemplo, é uma gota esquemática, mesmo a cor é uma cor de desenho animado, um vermelho gritante, não é orgânico. Ou na tentativa de lidar com relações mais cosmogônicas (o *Cosmogonia*). O que me interessa pensar nisso não é só em relação a lógica interna do trabalho, mas em relação a cultura contemporânea em geral. É um ponto de partida de assumir que está tudo esquadrihado, tudo esquematizado e é a partir disso que se pode criar um...

Um pequeno desvio, ou uma outra narrativa.... Não sei se uma disfunção, mas uma outra camada simbólica. Porque na verdade não é desfunciona

lizar nada. No projeto *Sangue*, por exemplo, trata-se de utilizar um procedimento arquitetônico, o revestimento de paredes com azulejos, para produzir uma camada narrativa. Quando você falou da cor, claro que é umacor do universo pop, industrial. Eu não me interesso em fabricar essa cor, então prefiro usar a do material que é o poliestireno. Tampouco me vejo usando um material mais “valioso” como a cerâmica. Quero que seja provisório, esse plástico termo formado, moldado a quente que remete também a objetos cotidianos como as embalagens de produtos. O azul do *Fig. II (espelhados)* poderia ser mais próximo dos espelhamentos dos vidros de algumas arquiteturas, mas se aquele é o material que tem na papelaria, é com ele que eu gosto de trabalhar.

Há trabalhos que intervêm na arquitetura e outros que a representam, seja no espaço interior, seja no exterior. O *Caixilharia*, o *Mostruário São Paulo*, mesmo os *Desenhos*, funcionam como catálogos e mostruários. Quando o trabalho vai para o espaço, por um lado é muito visível, muito chamativo, quer aparecer muito, mas também se mistura com a cidade. A cidade não é o suporte para um objeto impositivo. Parece que eles se camuflam um pouco.

Porque a cidade já está muito carregada. O *Vazão* nem acho que se camufla tanto, ele é bem visível, talvez um pouco além do que eu queria. Na primeira vez que foi instalado na galeria A Gentil Carioca, era menos impositivo. Não sei se porque a área ocupada era menor, ou porque localizava-se num canto, mais recolhido, não se via o trabalho de qualquer lugar. Diferentemente da estação Sumaré do metrô em São Paulo... lá beirava muito a adesão às estratégias de espetacularização da arquitetura. Era muito visível e de vários pontos. Mesmo assim, relaciona-se com a escala do pedestre, reage à sua presença. Demorei muito para ficar mais contente com esse trabalho. Foi um amigo que me falou “olha que interessante a relação disso com os vidros dos prédios em volta, como se os vidros tivessem uma metamorfose ali, ou derretessem”, aí pensei, “ah, bom, melhorou

um pouco”. Entendi que ele tinha um funcionamento metabólico que era o que eu buscava.

Mas de modo teatralizado como, de resto, o trabalho inteiro. O *Vazão* e o *Sangue* têm mais essa teatralização de funcionamento orgânico do que outros trabalhos. Não tem nada de orgânico ali, o trabalho simula.

Simula existir um metabolismo por trás da imagem. Mas tem questões da percepção que eu insisto. Embora os materiais sejam inorgânicos, o *Sangue* é feito de um tipo de plástico que reflete, são placas bastante flexíveis. Aquilo ganhava uma aparência líquida mesmo. Parecia que você entrava num aquário vermelho, com imagens distorcidas. Com o *Vazão*, nas gotas pretas espelhadas, isso acontece também.

Nos *Desenhos* principalmente, os materiais que você escolhe para recobrir as paredes em geral são precários, mas a percepção deles é virtualizada. Eles parecem ou projetos, ou parecem que foram escavados da parede, enfim, o espaço parece ser convertido em pura imagem. Parece que o espaço se descorporifica pelo revestimento homogêneo e monocromático. Tem algo de partir da lógica do próprio material, mas traí-lo em algum ponto. O material é precário, mas é levado a um ponto que diz mais respeito a uma percepção mediada pelo virtual do que da precariedade dele mesmo. Tem a ver com trair um pouco a lógica dos materiais, porque o que se espera dos materiais precários é que eles sejam descartáveis, embalagens por exemplo. E você leva esses materiais para o centro do “palco”, eles se tornam o personagem principal. Do mesmo modo que existe alguma traição com a perfeição que se espera do azulejo, ou da mera espetacularização da arquitetura por essas próteses. O *Vazão* flerta com esses acessórios usados em fachadas de buffet de festa infantil, esse tipo de cenografia, mas em algum momento o trabalho escapa disso.

Você foi mais ácido. Essa operação talvez tenha a ver com uma certa política do trabalho: Tirar o material de um contexto em que ele deveria ser descartado e levar para outro que a princípio já conferiria valor a ele. Você leva muito a sério a coisa da exposição. Eu entendo que o âmbito da exposição é o lugar do valor, mas não entendo que esse lugar seja absoluto ou que não é possível de ser modificado.

Acho que tem um deboche nisso. Como objeto ele não tem valor nenhum. Porque o trabalho vai ser destruído em seguida, a menos que se preserve para sempre (mas como seria preservar para sempre um revestimento de papel ordinário, de baixa qualidade?). Como objeto, ele não tem valor nenhum. O que se tem é uma experiência, que evidentemente pode ser capitalizada. Mas tento sempre manter os procedimentos e escolhas materiais o mais aparente possível, acreditando que haja aí um potencial reflexivo, não fetichista.

Claro, eles não deixam de ser descartáveis e podem ser remontados e repensados a cada contexto. Mas não deixa de passar por conferir valor a materiais que têm pouco. A lógica dele é fazer um lambe-lambe monocromático no espaço inteiro, mas a operação que me parece mais interessante neles quando você chama de “desenho” é inverter a relação entre suporte e imagem, entre o que cobre e o que revela, enfim, usar o papel como o material que desenha e não como suporte. Como eles surgiram?

Tinha essa questão, em trabalhos que eu vinha desenvolvendo, de utilizar um filtro de cor para modificar a experiência desses lugares. Já tinha entendido que as relações entre o espaço concreto, o desenho, a noção de projeto, a maquete e a representação ficavam comprimidas num mesmo ponto, confusas. E isso perceptivamente, não só intelectualmente. Ocorria isto que estamos chamando de virtualização.

Em 2010, durante uma residência artística no México, desenvolvi um pro

jeto a partir do meu interesse por objetos de diversas etnias mexicanas pré-coloniais, e a exposição aconteceu como uma intervenção no interior do edifício do Museo Anahuacalli - Diego Rivera, uma arquitetura desenhada pelo próprio Rivera. O museu é uma pirâmide invertida, e dentro toda a ornamentação é feita de pedras, vitrais, mosaicos com desenhos de serpentes, figuras desse repertório pré-hispânico. Tinham várias camadas de tempo ali, que eu procurei acentuar com a minha intervenção.

Como foi a escolha de incorporar a legenda “fig. 1, fig. 2...”. Vem do Marcel Broodthaers?

Não exatamente. Ele usou com um sentido muito específico de dizer que não importa que representação você associa à legenda, elas são permutáveis entre si, são equivalentes e ele não exatamente. Ele usou com um sentido muito específico de dizer que não importa que representação você associa à legenda, elas são permutáveis entre si, são equivalentes e ele usa a legenda como uma crítica a isso. Broodthaers inclusive inventa a figura 0. Tem um texto da Rosalind Krauss que discute o pós-meio e fala de como isso tem a ver com a circulação da mercadoria, de como todas as coisas se homogeneízam, podem ser trocadas. As coisas são sempre as mesmas independentemente da representação que você cria delas.

Eu não sei se isso fica articulado no meu projeto. Tem mais a ver com uma catalogação das janelas e dos materiais. Se o que eu quero problematizar é a virtualização dos espaços concretos, fico pensando que existe uma outra instância que é o catálogo dessas janelas todas. Quando você vê o “fig3” pressupõe outras.

Queria falar um pouco sobre a cor rosa. Há trabalhos em que isso é um dado do material, no uso do papel manilha, por exemplo. Mas tem outros trabalhos em que isso é uma escolha, talvez arbitrária. Rosa é uma cor que acaba tendo uma historicidade com uma série de associações

simbólicas e sociais que a gente pode tirar dela. Por outro lado, é rosa a cor que permite uma maior virtualização.

Arbitrariedade é uma ideia interessante, no sentido de que quando você começa a juntar uma coisa com a outra, vai perdendo a arbitrariedade. Não acho que é arbitrária a escolha do rosa. Se conecta com algumas ideias que hoje eu nem concordo, mas que fizeram sentido quando a pesquisa começou. Você mesmo afirmou que o rosa virtualiza mais que o vermelho ou qualquer outra cor. Acredito que foi uma decisão formal. Eu já havia visitado arquiteturas do arquiteto mexicano Luis Barragán e vi muitos planos de cores saturadas, inclusive rosas.

Mas o uso da cor em meus projetos esteve também ligado a uns percursos que fazia à noite na cidade, e à vivência do apagão de novembro de 2009. Era uma luz difusa e baixa, as sombras não eram marcadas, não sei como definir essa qualidade de luz, mas parecida como um render de computador. Quando comecei as experiências com o rosa senti que me aproximava dessas vivências. Não investiguei os simbolismos da cor, dependendo do lugar que você olha para isso as ideias podem mudar. Eu nem chamava de rosa na época, comecei a chamar para parar de insistir num dado de ciência de boteco ou de internet sobre o magenta. Eu lia sobre o espectro luminoso, sendo essa informação cientificamente relevante ou não, e o magenta é como a nossa percepção traduz a interação entre o azul e o vermelho. Isso foi uma revelação. Fazia muito sentido para mim usar o magenta para virtualizar as coisas, porque ela era em si mesma uma cor que só existia na nossa percepção. Isso alimentou uns dois anos de produção, depois me cansei, não sustentava mais. Passei a me interessar pela virtualização e por sobreposições de espaços e tempos.

Talvez por isso me pareça arbitrário. Não foi uma coisa pontual, tem vários trabalhos que lidavam com o rosa, vídeos, a exposição *Noite, o Quebra-cabeça*, um totem de escamas... Quando você faz tantos trabalhos

lidando com o mesmo problema, isso vira um assunto, um tema.

Ou um cacoete. Perdi o interesse, mudei porque não via motivo de ficar justificando o uso da cor rosa como problema de pesquisa. Ela virou um pouco um filtro onde eu ia colocando várias coisas. E também sentia necessidade de explicar, essas informações externas começaram a ser insuficientes. Estava ficando repetitivo.

A ideia de filtro me parece boa para pensar o trabalho como um todo. Layer. Tanto que nos *Desenhos* as pessoas sempre perguntam se é pintura. É muito homogêneo, como uma camada de tinta aplicada. Mas nos vídeos também tem isso.

Você falou do texto da Rosalind Krauss sobre uma condição “pós-meio” e essa é uma ideia que faz sentido no seu trabalho como um todo, mas internamente também, em cada um dos projetos. Não teria porque classificá-los em linguagens determinadas.

Eu acho esse assunto cada vez mais interessante. O mais legal do texto não é propor isso como paradigma, o texto suspeita disso. Outros textos do Hal Foster também falam disso, os dois desconfiam de quando isso vira um paradigma porque seria um modo de repor uma nova tradição, novas fórmulas, linguagens consolidadas que ficariam se repetindo. O interessante dos meios na arte contemporânea é a relação diferencial entre eles, quando um desliza pro outro e você não pode definir. Não posso dizer que meu trabalho é escultura, arquitetura, desenho, nem pintura porque ele fica em trânsito. Não só trânsitos formais, mas conceituais. Por exemplo, quanto da arquitetura improvisada, anônima, também informa as atitudes que eu tomo no trabalho.

Falar que a falta de definição dos meios não é um paradigma é uma boa saída.

Queria entrar no *Caixilharia*. Eu não concordo muito com a montagem desse trabalho. Tem algo disso que você estava falando, você pega imagens de elementos arquitetônicos, que não são lá os mais recentes, e você produz essas imagens com meios digitais de simulação de volume, de modo diagramático, gerando formas genéricas, sem descrições muito singulares dos tipos que você cataloga. Depois você imprime isso em MDF, que é um material resistente, mas do ponto de vista ambiental, por exemplo, bastante problemático. Tem a sobreposição temporal que você falou, de identificar um passado que subjaz no presente, quando você usa uma tecnologia recente para produzir uma imagem do passado, porque essas coisas convivem, mas também do ponto de vista da linguagem ele embaralha categorias. Também tem o trânsito entre experiências culturais diversas, às vezes as janelinhas se mostram muito contingentes, mas o conjunto pressupõe um projeto.

Também acho a organização a parte mais problemática dele. Foi justamente a parte que dei para alguém fazer, numa conversa. Não conseguia resolver muito bem. O jeito mais simples de expor era um depois do outro. Acabou sendo exposto como um display de produtos para construção, com alturas irregulares. A seleção dos desenhos não é uma racionalização cronológica, são diversos períodos juntos, algumas encontrei por experiência direta, outras por pesquisa iconográfica. A ideia de projeto advém tanto do pretexto para a escolha dos modelos, dispositivos que geram pequenas frestas, quanto desta noção de tipologias do passado que subjazem ao presente.

A gente começou falando de codificação, mas também tem essas experiências com diversos tempos, em alguns casos com algo de cosmogônico, que o trabalho insiste, para além dessa diagramação toda. Você tratou disso naquela tatuagem que depois é aumentada para a escala da arquitetura e vira um lambe-lambe.

Sim. Mas acho que é mais pelo potencial de ficção dessas coisas, do que por um potencial de verdade, ou de experiência sublime ou qualquer coisa que tenha a ver com o desconhecido. É uma ficção que tenciona os objetos e materiais com que lidamos todos os dias. Eu vejo relações de proximidade entre o *Cosmogonia*, o *Sangue* e o *Vazão*.

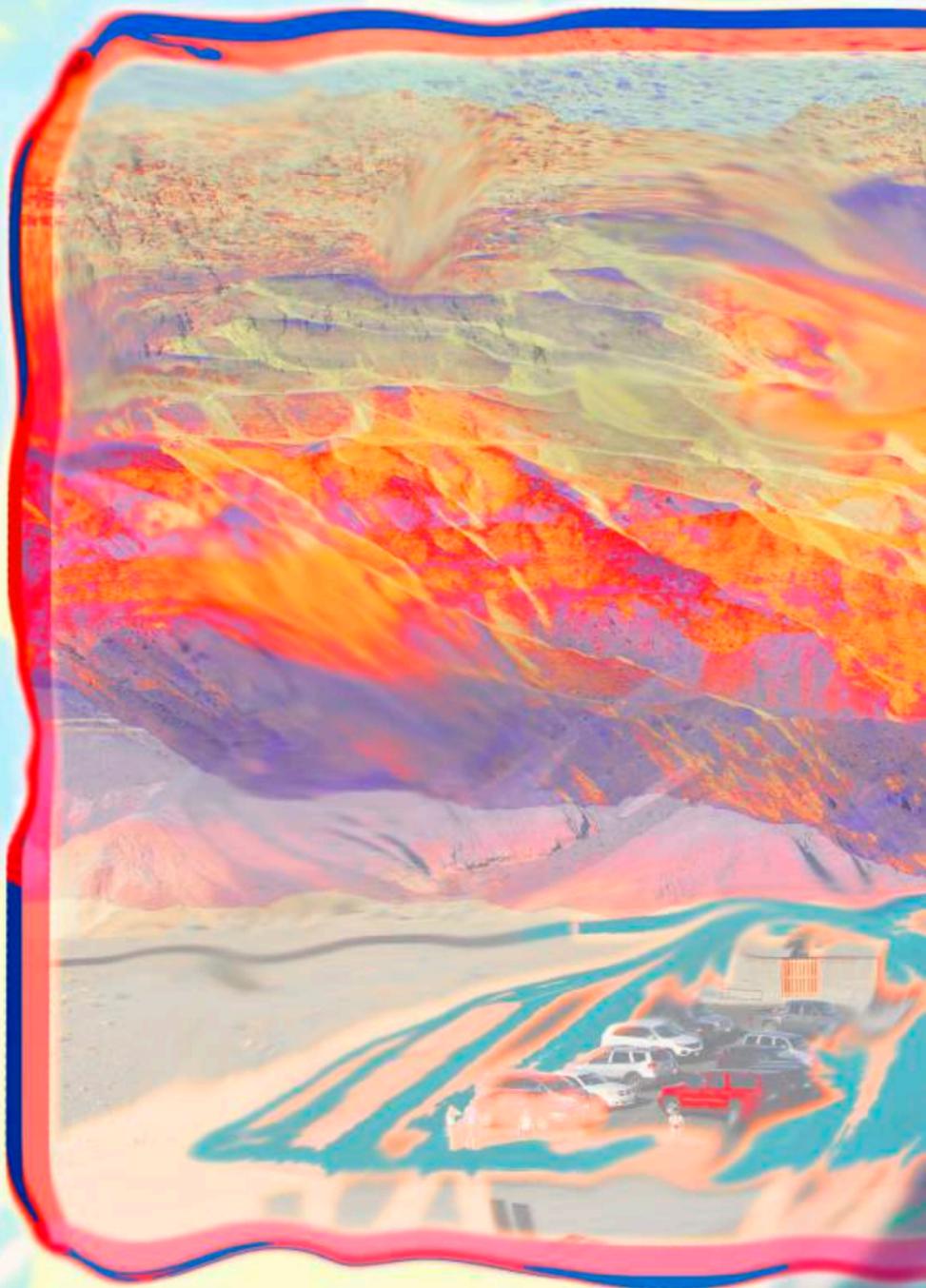
Você lidou com totens em dois ou três trabalhos e num deles você se apropriava diretamente da cena inicial do 2001 do Stanley Kubrick, ou seja, mediado claramente pela ficção. Você falou de novo do potencial corpóreo da arquitetura e no seu trabalho mais recente você usou a imagem do corpo de uma vez, a imagem mais clichê e cênica do corpo que é a caveira no *Tijolo-caveira*. Com um material bastante corpóreo que é a fibra de vidro, porque ele tem rugas, bolhas, não é idealizado.

Tijolo-caveira é um elemento modular que pressupõe uma estrutura, estou pensando como serão essas estruturas. Tenho estudado a ideia de recalque e coisas assim relacionadas a psicanálise, não para explicar o trabalho. Mas tenho lido um pouco de Freud mediado por textos do DidiHurbmann a respeito da sobrevivência das imagens, da sobrevivência do trágico, nas referências ao Aby Warbug que insiste...

Na história da arte como história dos fantasmas.

E a história da arte como sintoma. Ele vê o sintoma como uma estrutura em que duas forças se opõem: uma força que recalca e uma força que quer desrecalcar, sair. Estou pensando nisso, porque esses trabalhos têm que ter uma força que empurra para sair e outra para manter. Mas “vazão” já é um termo que explicitamente lida com essas ideias. Mesmo o *Tijolo-caveira* sozinho já tem esses conteúdos colocados, ele é uma espécie de arqueologia de algo que na ficção estaria dentro da parede.

Agosto de 2017



Panorama e fratura

Algumas das primeiras pinturas de João Gonçalves tematizavam espaços icônicos da vida contemporânea, salas de atendimento, estádios de futebol, centrais de telemarketing e funcionários esgotados, em cores sintéticas e brilhantes, grandes dimensões e uma fatura rala. Estações de telemarketing, shopping centers e estádios de futebol já são, neles mesmos, simulacros do mundo, com ideologias de transparência cujos recursos o trabalho passou a tomar como materiais e objetos de interesse em si. Postos os limites de uma totalização do mundo, é compreensível que a forma passasse a se fraturar de dentro. O trabalho passou a tomar os materiais sintéticos, lâmpadas frias, tintas industriais e narrativas que buscam dar conta da totalidade do mundo como um problema opaco: As ficções não são apenas reproduzidas, mas manipuladas como matérias.

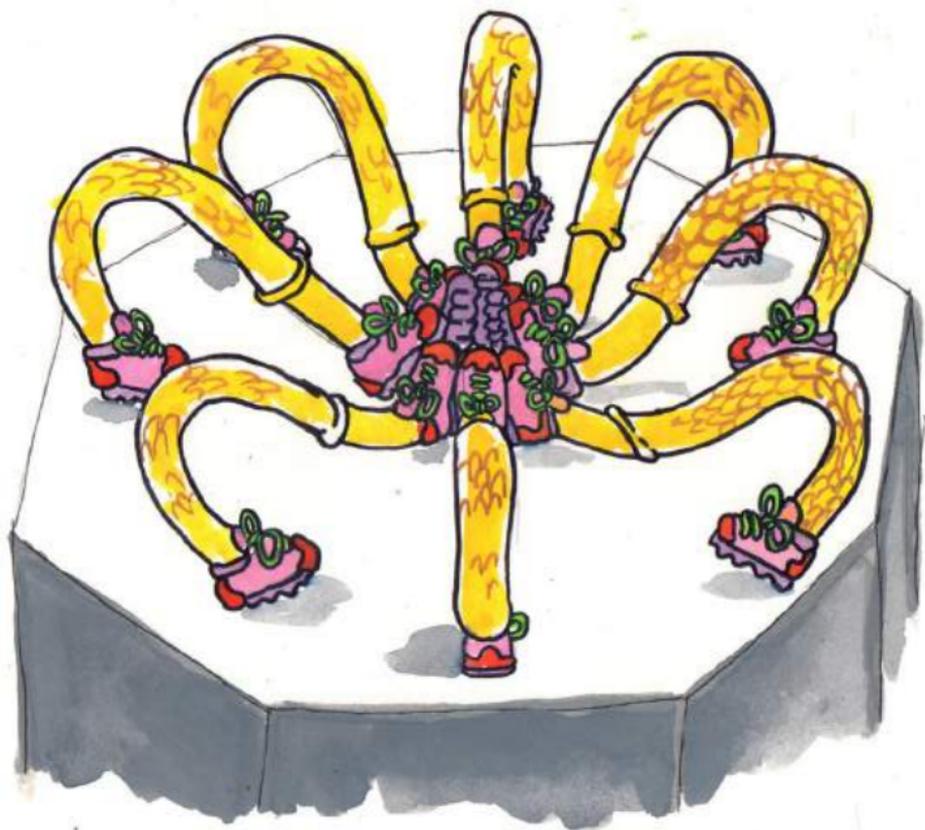
Canyon é um bloco de isopor escavado de modo a sugerir a paisagem do título, sobre o qual são aplicadas de modo por um lado displicente, por outro controlado, diversas camadas de tintas de aparência plástica e massas de silicone azul, que eventualmente também escorrem. Um aviãozinho de brinquedo é colocado na parede onde o trabalho está apresentado e três lâmpadas de cores complementares, que teoricamente formariam luz branca quando reunidas, o iluminam. Se há o desejo de repor um grande panorama, seja pelo uso de uma paisagem já panorâmica, seja pelo uso de materiais tão simbólicos da situação social e econômicas atuais, o trabalho anuncia suas próprias estratégias de aparecimento, suas mediações. Ao mesmo tempo, condensa os problemas a que se propõe por sobrepor, sem síntese, diversas estratégias de representação desse universo. Isopor, lâmpada fria, tinta sintética, brinquedo, imagem virtual, ficção científica. Ainda que permaneça a vontade de totalização do mundo, nas escolhas materiais e temáticas, o trabalho passou a atestar suas próprias impossibilidades, internalizando em suas estratégias de exibição os materiais e

procedimentos que antes apareciam nos temas.

Outro dado foi o aparecimento de imagens arruinadas. Blocos coloridos que sugerem ao mesmo tempo uma imagem do passado mais longínquo ou do futuro mais distante, como se as analogias formais criassem um entrelaço de tempos, um achatamento entre passado e futuro, entre ruína e ficção científica. Mesmo que o trabalho tenha passado a operar predominantemente num registro de materiais tridimensionais, sua aparência é virtualizada - um pouco lisérgica, um pouco infantil, resultado de um ambiente em que as imagens digitais são os primeiros referentes. Se podemos acusar esses trabalhos de “estetização das ruínas”, eles nos devolvem a pergunta exagerando seus elementos. Sobre um bloco de isopor escavado, vai uma camada de papel celofane, sobre o qual são aplicadas algumas manchas de tinta e é encaixado um cano de tubulação hidráulica pintado de azul por fora, vermelho por dentro de onde sai um pedaço de papel plastificado.

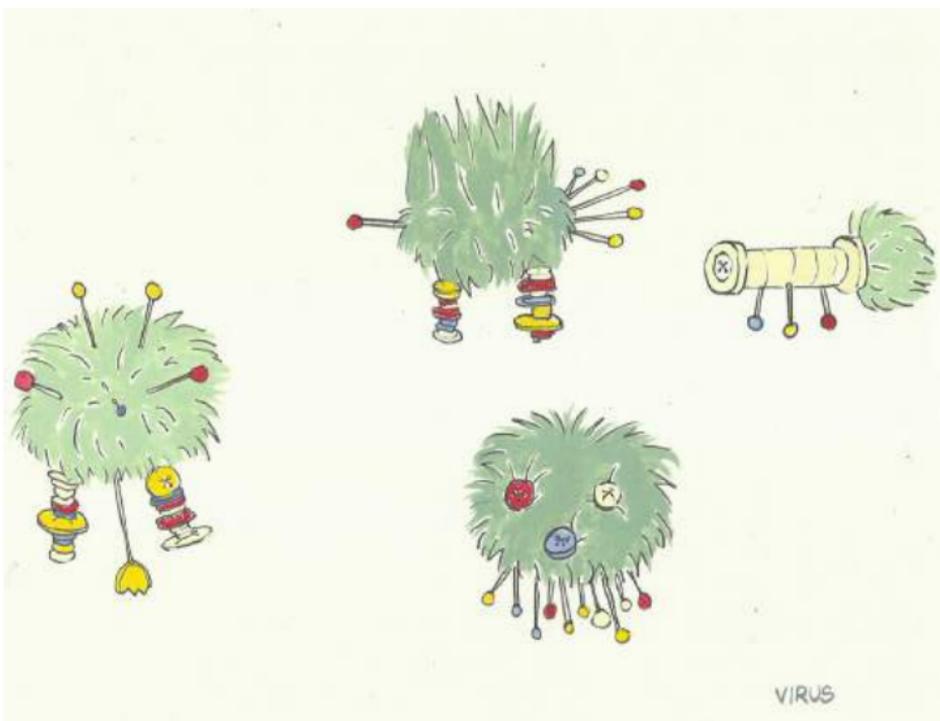
O uso desses materiais indicam uma crítica que se sabe de saída contraditória, especialmente porque seu aparecimento no trabalho é um tanto divertido. Também podemos dizer que são trabalhos que apenas aderem aos seus referentes, sem problematizar sua internalização. Na mesma medida, são trabalhos explícitos em sua teatralização e espetacularização e em somente mimetizar a realidade de onde surgem, tomando esse universo de materiais plásticos e cores cintilantes em sua opacidade, não apenas como um meio transparente para outros fins.

Leandro Muniz
Outubro de 2017



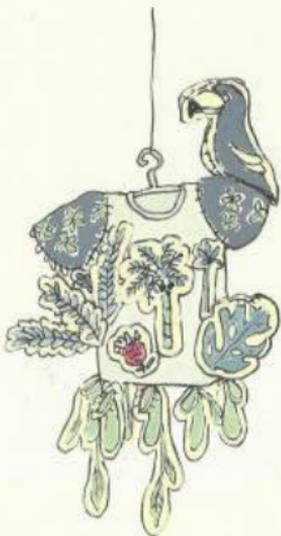








VIZINHOS DISTANTES



ABAYA BRASIL

Extravaganza

O procedimento mais recorrente do trabalho de Yuli Yamagata é partir de tecidos estampados, recortar suas imagens e reconstruí-las de acordo com os referentes que lhes deram origem, formando almofadas organizadas como os objetos representados naqueles tecidos. A partir de um tecido com estampa floral, a artista reconstrói uma planta, num tecido com imagens de fungos, levanta algumas das figuras como se elas fungassem a própria peça. Em alguns casos associa objetos de categorias diferentes, em analogias formais, como no tecido com estampa de camarões que forma uma espécie de bolsa, que também lembra pratos decorados de gastronomia, ou no grande ninho de cobras que termina em dois pezinhos infantis apoiados sobre uma cadeira no canto do espaço.

Partir das sugestões dos materiais e formalizá-los de acordo com seus referentes na vida cotidiana, com todas as mediações que as imagens nos colocam, é o tipo de raciocínio central nesta produção. Uma situação ao mesmo tempo analítica, quando se lida com imagens prontas para reconfigurá-las, e de um apelo erótico, pois o trabalho repõe uma série de experiências sensoriais, táteis, cromáticas sugeridas naquelas imagens. Não à toa uma série de trabalhos de Yuli tematizam comidas, movimentos físicos, coisas de apelo sensual, afetivo ou onírico.

Uma quantidade grande de desenhos é feita ao redor desses objetos. Importa pouco se foram feitos antes ou depois deles, afinal os objetos também se mostram como imagens. Ainda que discutam uma certa sensualidade dos materiais, seu peso, textura, brilho ou opacidade, a reiteração de devolvê-los para o plano da parede e seu aspecto icônico, em geral monocromático, os restituem como imagens. Uma das séries mais prolíficas de Yuli se chama Sticker album, como a insistir no seu aspecto de imagens de consumo rápido, por exemplo.

Os trabalhos apenas mimetizam o fluxo de produção das imagens e produtos de onde partem. Um mimetismo de como essas imagens aparecem e desaparecem no mercado, nas tendências de moda ou no gosto de certos grupos sociais. Se em poucos anos de pesquisa, há uma produção incessante de trabalhos, com uma variação temática também bastante permutável, isso já se deve em parte pela escolha em lidar com materiais, imagens e temas que circulam num fluxo excessivo.

E assim como o trabalho incorpora uma rotatividade muito grande de assuntos e formas, internaliza e exagera a própria ideia de exibição ou auto exibição. Onde quer que eles apareçam, sempre aparecerão muito, muito confortavelmente, às vezes com algum caráter lisérgico que aumenta ainda mais seu apelo de visibilidade. O aspecto rápido como cada trabalho se entrega e como a produção em geral se relaciona com os objetos do mundo não acontecem, no entanto, sem alguma reflexividade, uma reflexividade mínima, por assim dizer.

Leandro Muniz
Outubro de 2017

A experiência do banal

Aquarelas de donuts e churrasquinhos no espeto; construir um farol e levá-lo para iluminar uma montanha¹; pedras preciosas feitas de açúcar; peças de fórmica e azulejo que tentam abarcar alguma dimensão sentimental; estalactites falsificadas no freezer. Ao que tudo indica, o trabalho de Flora passa por um tipo de generalidade¹ cósmica, temporal e afetiva, através de materiais os mais vulgares possíveis. Um jogo² já sugerido pela própria lógica de seus objetos referentes, que é explicitado, reiterado ou questionado³ ao longo da produção da artista.

Um trabalho de formação é *Sobre toldos*. Por uma série de variações formais, cada trabalho teatraliza ou disseca algum aspecto do objeto. Um acentuando sua transparência, outro o aspecto molenga da lona, um outro o movimento geométrico das hastes, outros três associando as cores sólidas e saturadas das lonas com as das fórmicas, também mostrando, como exemplares de mercado, os três diferentes tipos de bambinelas, aquela bordinha mais ou menos curvada, com maior ou menor incisão. E se o toldo no mundo é no fim das contas um quarto de círculo, esses mesmos

¹ Refiro-me ao trabalho “Ronda parte 1” feito em parceria com a artista Maura Grimaldi.

² É uma operação onde o trabalho tenta fazer uma espécie de média do objeto, ou encontrar o mínimo múltiplo comum da categoria.

³ Jogo é uma palavra que diz de um interlúdio, uma atividade onde os fatores internos, quando alterados, não criam interferência, circunscritos nas regras gerais que definem o próprio jogo. O trabalho opera mais no sentido do *modo de funcionamento* dos objetos, em que a mudança de fatores internos potencialmente tem valor estrutural.

³ A pesquisa, mais do que transitar entre os três verbos, remonta os primeiros dois enquanto sentidos da operação (*explicitar, reiterar*). E nessa operação mimética esgarçada pode eventualmente aparecer o terceiro (*questionar*).

três trabalhos fazem metade da curva e num outro trabalho se completa o círculo inteiro, com fatias de cores que se intercalavam entre amarelo, laranja e vermelho. A analogia entre as qualidades materiais da lona e da fórmica, no limite também deve falar de suas histórias e usos sociais em comum. Um caso muito específico na trajetória de Flora até aqui, por se tratar de um trabalho feito em série. Em geral essa produção opera por sínteses⁴ entre o comportamento habitual dos próprios objetos e seu potencial de ficção.

Muito do trabalho passa por querer o mais longe, ou o muito pequeno, ou o muito grande, reiterando o tempo gasto na formação de suas narrativas. Em o *Zênite deles, zênite nosso*, a artista gravou num trecho de chão de cimento, ainda que numa paisagem “natural”⁵, uma espécie de mapa celeste a partir do qual, supostamente, o observador, se olhasse para cima estaria conectado com um ponto correlato no céu. O desenho é uma tradução de uma gravura do século XVI e ao reafirmar no título uma diferença do que é deles e do que é nosso, já contida na gravura, o trabalho reforça nesse incomensurável⁶ o que ele não comenta de político ou social. O trabalho desconfia do que permite esse tipo de cosmogonia, ao mesmo tempo em que a explicita e nos faz experimentá-la. O fato de ser feito numa paisagem fora do contexto urbano, justamente para esse tipo de experiência com a natureza (como simulacro), enfatiza ainda mais isso.

⁴ Alguns objetos, como toldos, aquários, e cristais se prestam de forma mais mole à pesquisa, e por isso - ainda que não sejam necessariamente séries - aparecem em vários trabalhos, e até em diferentes momentos da produção. Essa moleza parece também ser característica deles mesmos, vazios o bastante para tal.

⁵ Como se houvesse então um natural sem aspas, um *natural verdadeiro*.

⁶ É de certa forma um espelhamento de como a idéia de mínimo múltiplo comum opera dentro do trabalho: a possibilidade de existência entre uma idéia de cosmogonia e a desconfiança dela mesma.

De fato, o interesse pela natureza é uma constante dessa pesquisa. Ou, melhor, pelo que nos chega de natureza através de aquários, ficções científicas e artifícios de todo tipo.⁷

Aquarismos, por exemplo, apresenta numa parede um desses plásticos/cenários de aquário com sua imagem de paisagem feita de cores chapadas e plantas de plástico. Existem furinhos nessa imagem de onde escorrem alguns filetes d'água que são captados por uma canaleta discreta abaixo da imagem-objeto. O trabalho se chama *Tempo livre*. A outra peça que compõe a exposição é *Buffet colonial*: três aquários lado a lado, sobre uma estrutura de aço e dentro de uma moldura de fórmica que simula madeira mostram peixinhos dourados num fundo de cores lisas (azul na parede, verde no chão, uma paisagem codificada enfim), sem aquela imagem habitual de fundo de aquário que, sabemos, foi parar em *Tempo livre*. Um banco em frente a eles enfatiza que é um objeto para ser visto a tempo perdido, pelo puro prazer de olhar. Há uma ideia da artista como cientista⁸, anunciada num folder que mostrava em gráfico um sistema de trocas gasosas, além do próprio título *Aquarismos*, que sugere classificações e definições vindas da ciência. Todos os movimentos nesse trabalho reforçam a artificialidade dos aquários, das imagens que os integram e, no fim,

⁷ No trabalho não existe natureza fora da idéia de artifício - ou algum nível de simulacro - porque não há idéia de natureza sem mediação. Isso implicaria numa idéia de pureza, a qual o trabalho tenta não aderir. A Natureza, afinal é o que nos chega dela. Apesar de habitar o mesmo universo de significação e uso da palavra falso, artificial se distingue substancialmente ao que se refere à sua posição em relação ao natural. O artificial, assim como o falso, pode substituir seu oposto - o original, o verdadeiro. Nunca, no entanto, se opõe ao real - o artificial não apenas o substitui, mas pode ser sua versão aprimorada.

⁸ O trabalho parece operar mais com a noção de pseudo-ciência, no sentido de que há algo de enganador - explícito - mas se utilizam de alguns princípios científicos muito acessíveis.

dos próprios peixinhos dourados, que a essa altura da história são mais um elemento ornamental que natureza propriamente dita.

Em meio à dimensão consumível e descartável desses objetos, não deixa de haver uma espécie de absorção, constantemente reiterada e declarada nos trabalhos de Flora. Se eles partem de uma codificação geral das formas feitas pela indústria, a temporalidade que estes trabalhos repõem é a da lentidão. Seja o movimento flutuante dos peixinhos, seja o fluxo da água, ou a incorporação⁹ direta de um tempo lento num trabalho recente chamado *Lesma*.

Lesma é uma placa de piso laminado que simula madeira, sob a qual foram colocadas rodinhas e um motor elétrico que fazem a peça se mover lentamente de um lado para o outro da sala. Claro, ela é feita do mesmo material usado para revestir o piso do espaço onde aparece. Apontar para o chão é forçar a pensar sobre o lugar que se ocupa, onde se está – com suas contingências e escolhas. *Lesma* literalmente ou metaforicamente¹⁰ anima¹¹ os materiais inertes de que é feita, dobrando-os sobre si mesmos.

Em *Reconciliação*, no centro de uma bacia d'água está uma concha imersa numa solução de água equivalente à média da salinidade marinha feita

⁹ O trabalho *usa* o tempo, *é* tempo. No caso da *Lesma*, é enquanto dispositivo mimético que o trabalho *está* no tempo. E o título, para além da infâmia da piada, é consequência das condições do trabalho - seu rebaixamento, a aderência ao material do chão que também se assemelha à cor do bicho.

¹⁰ Não há metáfora no trabalho, na medida em que metáfora é uma coisa usada no lugar de outra. *Lesma* é ele mesmo. Talvez uma figura de linguagem que possa ser pensada como algo recorrente na pesquisa seja metonímia - o piso laminado apontando as decisões do espaço expositivo, ou cristais como um índice de sistemas de valor.

¹¹ Ânima é aquilo que diz do desejo interno, motor autônomo, da alma. Nesse sentido, *Lesma* teria tanta alma quanto um liquidificador.

pela artista. O trabalho parte de um procedimento científico e ao mesmo tempo poético¹². No entanto, o trabalho aparece analítico demais para ser comovente – ainda que várias vezes anuncie isso. *Fly me*, a ficção científica que é uma história de amor é o momento mais claro disso. E talvez seja o comportamento *high-low*¹³ desses trabalhos que os fazem simultaneamente próximos e descolados. Assim como a cultura de cores artificiais, clichês, materiais que socialmente mudam de estatuto¹⁴ ao longo do tempo, ora rebaixados, ora cool de onde eles partem.

No glossário/atlas² *Só se vive duas vezes*, várias imagens mostravam aquarelas de comidas em estado de derretimento (um picolé ou um doce) ou escorrimento (de uma gema de ovo, da gordura da carne) que não se tornavam propriamente abjetas, por serem codificadas demais para isso. Várias das pranchas também eram próximas às capas de discos de bandas indie (*You only live twice, this dream is for you, so pay the price*). Uma outra prancha mostra uns potes de plástico em formato de banana, cebola roxa e bisnaga meio abertos mostrando dentro uma banana, uma cebola roxa e uma bisnaga, respectivamente, num jogo de linguagem a partir do material ali onde ela aparece mais desgastada e funcional. O livro é composto de uma série de imagens soltas do tamanho de um cartão postal que apresentam no verso algum verbete ou aforismo cujas relações apenas

¹² Poético é uma palavra de uso difícil, no fundo vem de *poiesis*, diz do fazer, de uma ação perante a matéria que produz algo inexistente - e nesse sentido pareceria que qualquer trabalho seria então poético. Mas no caso de *Reconciliação* há algo de uma melancolia plácida.

¹³ Talvez seja nesse momento que a pesquisa revele esse procedimento de encontrar uma média das coisas; através delas, mas apesar delas. É esse comportamento *high-low* que afasta o trabalho de uma aderência completa aos objetos culturais dos quais se utiliza.

¹⁴ Talvez por isso - porque mudam de estatuto - que o trabalho se esforça para recuar do julgamento sobre o gosto.

² Em parceria com a pesquisadora Isabela Rjelle.

ramificam mais uma vez seus sentidos. Um meta trabalho, que em sua própria forma de cartão-postal repõe o tipo de materialidade de interesse ao longo da produção, ao mesmo tempo comentando vários dos projetos que já tinham sido feitos e outras possibilidades ainda por vir. E as figuras que a artista escolheu insistentemente se relacionam ao modo como essa produção encontra a linguagem no mundo. São recorrentes os fantasmas, os duplos, os simulacros, as coisas que se fingem de outras coisas.

Não se trata da constatação apressada do “tudo é falso, ficção” ou coisa do tipo. Parece que os objetos disfarçados de Flora acabam por reinformar aqueles “originais” de onde partem. E nisso surgem dúvidas sobre como as duas coisas e como atuam no mundo.

As *Preciosas*, por exemplo, são um conjunto de cristais que lembram quartzos e outras pedras de valor agregado, facilmente encontradas em lojas de decoração e vitrines, mas são feitas de açúcar, pedra hume e sal. Cristais de pedra hume e açúcar estão apenas sendo o que são. Ao mesmo tempo em que simulam ser algo mais (precioso). Como se o verdadeiro e o falso convivessem num único objeto. Por um lado, o interesse por cristais, rochas, estalactites, enfim, formações também lentas, por outro, uma sequência cíclica de paradoxos entre valor de uso e valor simbólico, e, de novo, valor daquilo produzido pela natureza e pelo produto da cultura, ou, melhor, pela arte que é quase como se a cultura filtrasse o mundo duas vezes – criticamente, no fundo.¹⁵

¹⁵ A produção coloca justamente a idéia de que esse antagonismo - verdadeiro/artificial, original/cópia - é mediado por valores produzidos histórica e filosoficamente, e que portanto, essas adjetivações - enquanto conferências de valor - são inúteis em certa medida. São como naipes de um mesmo baralho, que em jogos diferentes tomam valores diferente.

A dúvida que insiste sobre essa produção recheada de referências a filmes trash, devaneios cósmicos e materiais kitsch faz com essas coisas se encontrem, se informem e se rearticulem.

Se podemos encontrar uma série de elementos críticos nesses trabalhos, é menos pelo que eles têm de discursivo¹⁶ e mais pelos pequenos desvios nos usos habituais desses objetos, em geral por reiterar seu dispêndio de tempo, energia, desejo de olhar, ou por lidar analiticamente com seus conteúdos de gosto e com os sentidos ideológicos¹⁷ contidos neles.

Evidentemente não se trata de uma desfuncionalização, afinal são objetos já eles mesmos sem utilidade prática, ou cuja funcionalidade é marcada por elementos de puro desejo, gosto ou ornamentação. As operações de Flora apenas põem em suspenso as narrativas que esses materiais carregam, seus usos, seus gostos e suas escolhas.

Leandro Muniz

Outubro de 2016 - Outubro de 2017

Notas de Flora Leite

¹⁶ O que há de discursivo no trabalho são as concatenações lógicas que justificam suas decisões - a partir dos objetos escolhidos e a carga que arrastam - e nesse sentido, operam a matéria. Não são separadas de qualquer uma de suas operações ou resultado concreto. Não sei se então há qualquer coisa *não-discursiva* no trabalho, ou se *resta* qualquer coisa de discursiva no trabalho, já que o discurso é material.

¹⁷ Os objetos são restos materiais de um sistema de idéias, produtos dentro de determinadas ideologias, ou, vá-lá, uma grande e estrutural ideologia e seus possíveis meandros. Mas, se ideologia é justamente aquilo que oculta a realidade social como forma de dominação, não seria o objeto o contrário? Não estaria o ideário construído por uma determinada classe de um determinado tempo histórico na superfície de um objeto, disposto então a ser analisado?

NOTA SOBRE O TÍTULO: O trabalho, em certa medida, é uma pergunta sobre como se dá a possibilidade da própria experiência, e por isso essas operações que sempre alargam, achatam ou rebaixam regras dos objetos eles mesmos, testando-os - *dobrando-os sobre si mesmos* -, testando a experiência dos mesmos - *simultaneamente próximos e descolados, a temporalidade [...] é a da lentidão* -, a linguagem deles, a linguagem da arte - *são recorrentes os fantasmas, os duplos, os simulacros, as coisas que se fingem de outras coisas*, e a camuflagem.

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Geraldo Alckmin | Governador do Estado

José Luiz de França Penna | Secretário da Cultura

Dennis Alexandre Rodrigues de Oliveira | Coordenador da
Unidade de Formação Cultural

POIESIS – ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA

Clovis Carvalho | Diretor Executivo

Plínio Corrêa | Diretor Administrativo Financeiro

Maria Izabel Casanovas | Assessora Técnica

OFICINA CULTURAL OSWALD DE ANDRADE

Valdir Rivaben | Coordenador Geral

Eliety Teixeira | Coordenadora de Produção

Cristina Choung Chen | Técnica de Programação

Letícia Pinto | Produtora Cultural

Kátia Souza | Assistente Administrativa

Maria Pádua | Auxiliar Administrativa

Duarte Mariano, Jair Gabriel e Guilherme Pereira | Produtores

Raquel Emiliano | Recepcionista

Papel Super Bond 75g
Fonte Calibri
Gráfica Cinelândia

Distribuição Gratuita