

---

# O corpo no vídeo e o corpo do vídeo: diálogos estéticos, arte eletrônica

Regilene Sarzi-Ribeiro\*

---

RESUMO: A linguagem audiovisual resulta da articulação sincrética entre o sonoro, o verbal, o visual e o cinético. Nas videoperformances, o sincretismo se dá entre o videográfico e o corporal. A palavra *vídeo* significa *eu vejo* e remete-se à ação de um corpo presente tanto no ato de olhar através da câmera quanto no registro do corpo visto. Este artigo propõe diálogos estéticos entre videoperformances singulares na dialética entre corpo e vídeo, corpo e arte eletrônica.

PALAVRAS-CHAVE: linguagem audiovisual, corpo, vídeo

ABSTRACT: The visual language results from the combined syncretic between sound, verbal, visual and kinetic. In the video performances, syncretism happens between the videographic and the body. The word *video* means *I see* and refers to the action of a present body both in the act of looking through the camera and in the record of the body. This paper proposes aesthetic dialogues between unique video performances in the dialectics between body and video, body and electronic art.

KEYWORDS: audiovisual language, body, video

---

\*Pós-doutora em Artes, com pesquisa em História da Arte do Vídeo, pelo Instituto de Artes - UNESP/SP. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP/SP. Coordenadora do curso de Design Gráfico e Professora Titular da Universidade Paulista – UNIP/Bauru. Membro pesquisador da ANPAP – Comitê História, Teoria e Crítica de Arte.

## A linguagem audiovisual e o vídeo

Entre as características singulares do sistema audiovisual está o movimento depreendido da relação espaço-tempo a que estão designados tanto os signos sonoros como os visuais. O movimento se destaca no estudo da enunciação videográfica na medida em que é por meio da percepção do andamento, ritmo e velocidade do som e da imagem que a comunicação audiovisual se estabelecerá. O cérebro humano interatua com a composição do som e da imagem em movimento associando simultaneamente as informações recebidas como lento/rápido e ou grave/agudo com as memórias visuais e acústicas que já possui, enquanto cognitiva e sensorialmente ressignifica aquele conjunto audiovisual conferindo-lhe sentido.

Nesta acepção, a linguagem audiovisual é um sistema produzido para ser perceptível ao corpo como um todo. A configuração audiovisual estimula todos os sentidos do corpo: o olho, o ouvido, o tato, o paladar e o olfato. Ao integrar som e imagem em movimento, o cérebro faz a leitura da mensagem por meio do despertar sensorial de todos os sentidos do corpo que atuam em relação, sensibilizados pelo sincretismo<sup>1</sup>.

Cabe acrescentar que a palavra *vídeo* origina-se do latim *video: eu vejo* e *videre: ver*. Na esteira dos estudos sobre o vídeo, os desenvolvimentos teóricos de Arlindo Machado (1997, 1998, 2007) e Philippe Dubois (2004) constituem referências que ressaltam a necessidade de discutir o sistema de produção do vídeo mais como um mediador entre o corpo e a comunicação audiovisual do que como mídia. Para Dubois, o vídeo surgiu historicamente entre o cinema e a imagem infográfica: tecnicamente, entre a imagem eletrônica e a analógica; esteticamente, entre a ficção e o real, entre o filme e a televisão, e entre arte e comunicação, sendo que o único terreno que explorou verdadeiramente suas formas e modalidades experimentais foi a videoarte e os documentários caseiros. (DUBOIS, 2004)

Não obstante, a afirmação “eu vejo” remete-se a um sujeito em ação, pelo ato de olhar algo através da câmera. As mensagens produzidas com vídeo implicam na ação do sujeito do ato de ver ao mesmo tempo em que acontece o decurso do ato em si na medida em que ver algo é um ato que se faz ao vivo, no aqui e agora. O vídeo é o objeto (processo) do ver e o sujeito que o constitui (ato). Dubois (2004, p. 72) o define como uma “imagem-ato” e também como uma imagem-pensamento, e afirma: “O vídeo pensa o que o cinema cria”. (DUBOIS, 2004, p.132)

A imagem eletrônica permite um alto grau de manipulação e de composição por meio de técnicas como encadeamento, sobreimpressão, incrustação e espessura da imagem, escalas, profundidade e montagem dos planos, “[...] cortinas e fusões eletrônicas de imagens para outras imagens ou fundo neutro – *wipes, fades e dissolves* –, superposição, congelamento e colorização, divisão de tela numa imensa diversidade de padrões, formas e configurações, ou fragmentação da imagem natural” (ARMES, 1999, p. 215), além de outros procedimentos que dão visibilidade a outra forma de linguagem e de estética visual.

Em suma, o vídeo é responsável por instaurar novas modalidades de funcionamento e de uso dos sistemas de produção e de veiculação de imagens pela estética videográfica. Ao mesmo tempo em que instala uma estética multiforme, múltipla, mixada, totalizante e globalizada composta de fragmentos, partes, detalhes, recortes, incrustações, espessuras, sobreposições, justaposições, transparências, imagens mosaicadas, caleidoscópicas que caracterizam a arte eletrônica.

### **Videoperformances: registros da máquina, memórias do corpo**

O contexto histórico no qual surge a videoperformance é amplo e teria ganhado os olhares curiosos e céticos dos estudiosos e críticos da arte na década de 1970. Tal conjuntura é repleta de fatos que marcam o desenvolvimento da linguagem do corpo com atitudes e comportamentos relacionados à negação da pintura como meio expressivo único e ações performáticas, como as descritas no Manifesto do Futurismo<sup>2</sup>, que atingem seu ápice com as novas tecnologias e uso da imagem eletrônica. (GOLDBERG, 2006)

A videoperformance é parte integrante dos desenvolvimentos artísticos propostos pela *pop art*, pelo minimalismo e pela arte conceitual que culminam nos *happenings*, nas performances e na *body-art*. As performances sem audiência são registradas por vídeos que se tornam fundamentais na resignificação do corpo nestas obras, pois são uma extensão da obra original que permite ao público o compartilhar da construção de sentido. (FRICKE, 2010) Nos finais dos anos de 1960 e começo dos 1970, muitos artistas fizeram vídeos tendo como objetivo a interação entre o corpo do artista e a câmera de vídeo/meio artístico, tornando esse diálogo uma forma de expressão visual com uma grande carga ideológica.

No vídeo *Mão apanhando chumbo* (1968) de Richard Serra, as mãos do artista têm uma atuação especial e pictórica ao mesmo tempo em que trata de assuntos políticos. Uma quantidade de chumbo escorre na tela do vídeo em pequenos intervalos. As mãos do artista empenhadas em apanhar o material sofre o esforço de abrir e fechar rapidamente o material. A tensão constante causada pelo movimento frenético das mãos vai cansando os músculos e isso lhe causa câibras e o tempo de reação torna-se mais lento até que para completamente diante da câmera tornando o efeito visual opressivo e doloroso. (FRICKE, 2010)

Vale ressaltar que corpo e máquina são explorados no limite da experimentação plástica de sua materialidade em produções audiovisuais que buscam questionar modelos sociais e culturais impostos aos corpos, tendo como estratégia discursiva um forte teor político e crítico. Daí as relações entre corpo, mídia e política serem a tônica de muitas produções da videoarte como o aspecto político contra os comportamentos impostos socialmente aos corpos femininos questionados por artistas como Hannah Wilke (1940-1993) e Marina Abramovic (1946).

Como parte da série de performances *Ritmo*, da artista Marina Abramovic, produzida entre os anos de 1973 e 1974, a obra *Ritmo 10* (1973) apresenta Abramovic sentada a uma mesa enquanto é filmada colocando a mão esquerda em uma folha de papel com 10 facas à sua frente. A seguir, a artista pega uma das facas e a prende entre os dedos de uma das mãos. Cada vez que se machuca, a artista troca de faca até que todas as facas sejam usadas e a mão bastante machucada. Enquanto isso, os sons das facas batendo na madeira da mesa ou sobre a carne de sua mão são gravados com um gravador de voz. Na obra *Gestures* (1974), Wilke se posiciona em frente à câmera que enquadra seu rosto em *close-up* e realiza gestos sexualmente sugestivos com os dedos e a língua. Aos poucos, esses gestos se tornam grotescos e violentos distorcendo as imagens do clássico rosto feminino, idealizado, modelo de beleza e de padrões estéticos alterados pela performance da artista.

De igual modo, a videoperformance *The Onion* (1995), de Marina Abramovic figurativiza o tema feminino da atividade doméstica, provedora do alimento com conotações sexuais. No começo, parece fácil, mas a agonia de comer a cebola vai ficando insustentável, tanto para a artista quanto para quem assiste ao vídeo. O *close-up* do rosto da artista, segurando a cebola com uma das mãos, ressalta seu olhar para cima e para longe do quadro do vídeo. Abramovic come a cebola e reclama de sua condição, como numa súplica proferindo frases que relatam a dificuldade da espera, das crises de dor de cabeça diárias, da solidão do quarto do hotel, das

chamadas de telefone de longa distância, dos maus filmes, de ser vítima do amor de homens errados, da vergonha que sente do seu nariz enorme. O desconforto de morder a cebola é contagioso, os olhos se enchem de lágrimas e a pele ao redor da boca começa a ficar avermelhada e queimada pela acidez da cebola. A tensão é reforçada entre o som e a imagem das cenas em *looping*. Somados à ação de consumir o legume, os sons emitidos pela artista figurativizam o ato sexual por meio de choramingo, gemidos e suspiros.

Na videoperformance de Hannah Wilke fica claro o recurso discursivo usado pela artista para metáfora da sexualidade disposto de igual forma no ato de comer a cebola de Abramovic que, como as relações sexuais e interpessoais, são ácidas e intensas, mas contra as quais não se pode lutar ou reagir.

Cabe citar que as obras ritualísticas que envolviam estratégias de libertação do corpo propostas pela *body art*, como as do grupo de Viena<sup>3</sup>, são uma vertente importante da videoperformance, sobretudo no tocante à materialidade corpórea relacionada à arte gestual e é uma presença constante nos anos 1970. Note-se a confluência de três fenômenos que alteram de maneira drástica o cenário da comunicação e das artes na contemporaneidade: a arte conceitual, a *performance* e a arte do vídeo. Estas três manifestações acontecem simultaneamente e uma se apropriará dos conceitos e da estética da outra, resultando numa pluralidade de objetos midiáticos híbridos.

A videoarte se define como meio de expressão sensível capaz de elevar a máquina – objeto câmera – a outro nível de experiência do corpo: o nível do corpo sujeito da obra, matéria sensível porque se faz presença visível e vivencial da união e copresenças da linguagem do corpo e da linguagem do vídeo. Os resultados se deflagram em ações do corpo projetadas pelo registro dos gestos do artista, permitindo que a obra possa ser fruída durante sua realização, ao mesmo tempo em que o corpo do artista se traduz no próprio ato gestual de criação da obra.

Colocar o próprio corpo como matéria artística da obra lhe confere um status de *locus* da obra, despertando interesse por sua personalidade, biografia e ato criador. Esta questão da identidade do enunciador e suas relações com a autorreferencialidade que transformam a obra videográfica em autorretratos permeados pela “estética do narcisismo”, a ponto de se comportar como “espelho do artista”, é discutida por teóricos como Rosalind Krauss (1978) e Kátia Canton (2004), respectivamente.

Para Canton (2004), o autorretrato desenvolve-se com a arte pelas diferentes épocas, mas o “autorretrato” na contemporaneidade está carregado de significados para além da ordem temática, revelando uma presença cotidiana, encontrada em toda parte tanto na autorreferencialidade do sujeito como no constante diálogo com o mundo e com o outro. Rosalind Krauss (1978), por sua vez, faz uma análise mais acentuada do comportamento psicológico e cultural da autorreferencialidade nas obras de vídeo cujos protagonistas são os próprios artistas. Krauss levanta algumas questões pertinentes à presença do artista e sua relação com os dispositivos eletrônicos, e discute por que o vídeo pode ser considerado um “médio” potencialmente mais mediador entre o sujeito e o mundo do que as demais linguagens artísticas. No texto *Video: The Aesthetics of Narcissism*, publicado pela primeira vez em 1978, Krauss ressalta o espelhamento causado pela câmera de vídeo e pelo nível de mediação gerado pelo corpo que se posiciona entre os dispositivos tecnológicos: câmera – corpo do artista – monitor.

Essas exposições da intimidade do corpo, de si mesmo e do outro, podem ser interpretadas como investigações sobre o lugar do corpo na arte que resultam em produções artísticas que migram paulatinamente da pintura para o vídeo na contemporaneidade. Esta nova realidade pode ser encontrada nas obras videográficas de Vito Acconci, Dan Graham, Bruce Nauman, Joan Jonas, John Baldessari, Nan June Paik e Ana Mendieta (1948-1986), entre outros.

No vídeo *Left Side, Right Side* (1972), a artista Joan Jonas realiza uma performance em frente a um espelho. A artista movimenta a cabeça ora para a esquerda, ora para a direita e, durante esta movimentação, repete as frases: “este é o meu lado direito, este é o meu lado esquerdo”, sucessivamente até o final do vídeo. Jonas usa efeitos ópticos e truques da câmera para confundir o observador que chega ao final sem saber de fato qual é o lado direito e o lado esquerdo da mulher em cena, pois não consegue mais distinguir o que é reflexo e o que é rosto filmado invertido. O jogo de cena posto pelo movimento do rosto da artista *versus* os enquadramentos da câmera criam um mosaico de formas e rostos fragmentados e expostos na intimidade da face feminina.

A primeira geração da videoperformance brasileira encontrou espaço na produção plástica de artistas como Sônia Andrade (1935), Letícia Parente (1930-1991), Antônio Dias (1944), Fernando Cocchiarale (1951), Anna Bella Geiger (1933), Ivens Machado (1942), pioneiros da imagem digital, como afirma Machado:

Ao perceber a imagem eletrônica como suporte de criação, em meados dos anos 70, uma geração de artistas inaugurou no Brasil uma práxis criativa, que elegeu o vídeo linguagem de experimentação. Nesse período embrionário, a referência eram as artes conceituais e a *body art*, o que determinou uma maneira peculiar de utilizar o equipamento de vídeo disponível – o *portapack* da Sony (câmera que gerava imagens em preto-e-branco, gravadas em fita magnética de ½ polegada em rolo aberto). A maioria desses vídeos tinha como característica um plano-sequência que registrava a *performance* ou atitude criativa do artista, realizada com base em um princípio narrativo prosaico – subir os degraus de uma escada, desenhar em um espelho ou folha de papel – ou em muitos casos, surrealista – bordar com agulha e linha nas solas dos pés, mastigar e engolir folhas de jornal, enrolar na face um fio elétrico, entre outras propostas incomuns. (MACHADO, 2007, p. 09-10)

No vídeo *IN* (1975), Leticia Parente entra em seu próprio armário vazio e se pendura, pelos ombros, no cabide. Em seguida, fecha a porta do armário como se ela fosse mais uma combinatória de corpo vestido arquivado na cabine como “pronto para usar” (*prêt-à-porter*). O sentido do corpo vestido se dá pelas roupas que escondem a natureza dos corpos e são costuradas culturalmente para cotidianamente aprisionar corpos fechados em espaços privados, como o de seu próprio armário. E em *De Afflicti* (1979), a artista contorce suas mãos e seus pés diante da câmera em imagens fixas e sucessivas de gestos entrelaçados, contraídos e contorcidos. Cada imagem surge do escuro e depois se dissolve no escuro, ao fundo uma voz feminina reza uma litania: *ora pro nobis*. O ritmo é como o fechar e abrir de um olho, convocado pela invocação, cuja resposta ao que surge do escuro é ritmada e tem a cadência de uma ladainha. Entre as características dos vídeos de Leticia Parente estão a ausência de falas ou de uso de músicas com ênfase para ruídos e barulhos dos ambientes, a ausência de cor e as gravações ou tomadas de cenas, que se dão por meio de planos-sequência. A autora é quase sempre a protagonista de seus vídeos e, como “atriz” principal, atua, realiza e sofre a ação performática. Esse estar no vídeo como sujeito da ação nos faz pensar nos processos poéticos desencadeados pela arte contemporânea com a arte conceitual, em que os processos criativos passam a incorporar a personificação do artista na obra como um produto de sua subjetivação. De igual modo, a presença e a subjetivação do corpo nos vídeos de Leticia Parente extrapolam modelos e padrões de comportamento de uso racional e disciplinar do corpo, para exatamente levar à crítica tais disciplinas impostas ao mesmo. Entre as produções artísticas em vídeo de Leticia Parente destacam-se *Preparação I* (1974-1975), *Preparação II* (1976), *IN* (1975), *O*

*homem do braço e o braço do homem* (1978) e *Tarefa I* (1982). No vídeo *Preparação I*, a artista está diante do espelho, se penteia e se arruma para sair de casa. Antes, cola esparadrapo sobre a boca e sobre os olhos, depois se maquia e sobre os olhos e sobre a boca, vedados pelo esparadrapo, desenha outro olho e outra boca. Em seguida, ajeita o cabelo, pega a bolsa e sai de casa, do espaço privado para o espaço público da rua. No vídeo *Tarefa I* (1982), a artista deita-se sobre uma tábua de passar e alguém passa roupa a ferro, com a artista dentro da roupa. A objetivação do corpo sugere que o corpo feminino pode ser passado a ferro, uma vez que sua superfície cultural resiste e se molda com a ação do instrumento do trabalho, símbolo da atividade doméstica. O corpo se “dobra” e suporta ser aquecido sobre a tábua, como um tecido que se modela com o aparelho eletrodoméstico, aqui figura que tematiza o papel masculino e social, que impõe a ação sobre o fazer feminino.

Em *Preparação II* (1976), a artista aplica em si mesmo quatro injeções. Após cada aplicação, são escritos dizeres em uma ficha de controle sanitário internacional para a saída do país: “anticolonialismo cultural”; “antirracismo”; “antimistificação política”; e “antimistificação da arte”. O ato de vacinar-se contra estas atitudes, entre povos, tematiza a imunização do corpo que recebe, por meio das vacinas, como que passaportes para circular por locais que não são originalmente o seu país. A ficha na qual a artista registra a vacinação é de controle internacional para viagens estrangeiras, e parece ficar claro que o que se quer é outro tipo de controle, libertário, que imuniza o corpo da artista deste tipo de imposição entre culturas e nações mundiais: colonialismos culturais, racismo entre povos, mistificação política entre países e mistificação da arte brasileira como algo excêntrico.

Na série de *08 VÍDEOS*, apresentados por Sônia Andrade em 1977 no Museu de Arte Contemporânea da USP, a artista martela pregos entre os dedos da mão direita, depois amarra-os com fios de cobre preto na obra *Sem título* (1977), tornando a mão prisioneira e ao mesmo tempo algoz da ação do próprio corpo. Em *Sem título* (1977), a artista torna visível a metamorfose da mulher transformada em monstro ao envolver seu rosto com fio de nylon até a total deformação. No vídeo *Sem título* (1975), Sônia Andrade come feijoada e bebe guaraná enquanto um aparelho de TV exibe imagens banais ao fundo. Ao final a comida é vertida sobre o corpo e sobre a câmera distorcendo a imagem, emporcalhando a si mesmo e o veículo que exibe sua imagem, em uma alusão clara de que o meio eletrônico nada comunica, mas impõe um consumo seja de alimentos ou imagens. Em outro vídeo da mesma série, Sônia Andrade corta os pelos das virilhas bem rentes ao corpo e em velocidade frenética, causando repulsa

e aflição que nos leva a refletir sobre os atos de higiene e beleza impostos aos corpos femininos e submetidos muitas vezes sem questionamento algum. Na videoperformance *Intervalo* (1994), como em toda sua obra voltada para o vídeo, a artista confronta a si mesmo e aos outros em diálogos críticos com a mídia televisão, veículo discursivo, revelando a incomunicabilidade da comunicação de massa. (MACHADO, 1998, p. 120)

Na atualidade a artista Lia Chaia se apropria do vídeo para discutir o corpo e as relações entre a metrópole, natureza e o homem, como nos vídeos *Um-bigo* (2001) e *Minhocão* (2006). No primeiro vídeo, Lia Chaia pendura um pequeno globo terrestre em um colar e este bate no umbigo da artista enquanto ela dança. As relações do corpo com a natureza e o ser humano egoísta que só olha para si mesmo no vídeo *Um-bigo* se referem às relações do corpo com o dispositivo videográfico, que media os olhares do corpo e da câmera, tornando-os ainda mais ensimesmados. Em *Um-bigo* a metáfora do corpo como planeta (o todo) – a Terra – e o órgão do corpo – o umbigo – (a parte), ambos redondos, que giram ao redor do próprio umbigo, ao redor de si mesmo, torna visível um corpo mediado pela máquina, corpo-máquina. No vídeo *Minhocão* (2006), a artista retira de dentro da boca fotos do viaduto do Minhocão de São Paulo, numa metáfora da cidade que sai do corpo ou um corpo que vomita a metrópole. A cidade que sai de dentro do corpo de Lia Chaia é composta de prédios sujos, pichados e mal preservados pelo tempo e pelo contato com o ser humano.

Amílcar Packer, entre outros artistas, se utiliza do corpo na intimidade de atos performáticos que levam à mesma discussão: o corpo do artista que se transforma na materialidade da obra em ato no momento de exibição do vídeo. Amílcar Packer experimenta a incômoda situação de se locomover em espaços minúsculos debaixo de móveis, como mesas e cadeiras, como no vídeo *#10* (2010) em que se coloca na difícil tarefa de se pendurar em uma mesa sentado em uma pequena cadeira, deixando seu corpo numa posição de instabilidade total. Nota-se que nos vídeos de Packer como *Still #57* (2006), *Vídeo #15* (2008), *Vídeo #03* (2006) e ou *Still #36* (1999), o corpo é colocado em situações limítrofes de periculosidade e incômodo que podem ser interpretadas como representações das situações cotidianas e das relações interpessoais a que os corpos são diariamente expostos.

A construção de sentido nestes textos performáticos e audiovisuais se dá no momento em que a obra artística acontece mediada pelo corpo no vídeo. O corpo no vídeo torna-se o corpo do vídeo. As vivências sensoriais com o corpo íntimo, privado, em interação com corpo do

outro, público, serão ressignificadas por estas superexposições corpóreas cuja matéria sensível é compartilhada todas as vezes que o vídeo é exibido, levando os corpos dos sujeitos a se tornarem corpos ressignificados pelas *performances* em ato. As videoperformances operam na expansão sensorial do corpo cada vez que o observador comunga com a obra a presença do corpo em ato.

*Artigo recebido em abril de 2014 e aprovado em maio de 2014.*

## Notas

1 Pode se considerar o sincretismo como o procedimento que consiste em estabelecer, por superposição, uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneas, cobrindo-os com o auxílio de uma grandeza semiótica (ou linguística) que os reúne. Quando o sujeito de um enunciado de fazer é o mesmo do enunciado de estado, o papel actancial que os reúne é o resultado de um sincretismo. (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 467)

2 Manifesto Futurista, publicado no *Le Figaro* em fevereiro de 1909.

3 O diálogo entre a *performance* e a *body art* pode ser visto nos trabalhos do Acionismo Vienense de Rudolf Schwarzkogler (1941-1969), Günther Brüs (1938), Herman Nitsch (1938) e depois em Bruce Nauman (1941) e Vito Acconci (1940).

## Referências

- ARMES, Roy. *On video: o significado do vídeo nos meios de comunicação*. Trad.: George Schlesinger. São Paulo: Summus, 1999.
- CANTON, Katia. *Espelho do Artista [auto-retrato]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DUBOIS, Philip. *Cinema, vídeo, Godard*. Trad.: Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FRICKE, Christiane. Novos Media. In: RUHRBERG, Karl; WALTHER, Ingo F., et al. (orgs.). *Arte do Século XX*. Volume II. Colônia, Alemanha: Taschen, 2010. p. 577-620.
- GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance*. Do Futurismo ao Presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- KRAUSS, Rosalind. *Video: the Aesthetics of Narcissism*. In: BATTOCK, Gregory. *New Artists Video*. Nova York: E.P. Dutton, 1978. p. 43-64.
- MACHADO, Arlindo. *Made in Brasil. Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo no Brasil*. Catálogo 16º. Salão Nacional de Artes Plásticas. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. p.75-123.