

# Percursos contemporâneos: entrevistas com os artistas visuais Fabio Miguez e Manuel Caeiro

Contemporary paths: interviews with the  
visual artists Fabio Miguez and Manuel Caeiro

Caminos contemporáneos: entrevistas con los  
artistas visuales Fabio Miguez y Manuel  
Caeiro

Taís Cabral Monteiro (UFES-Brasil)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Artista visual e professora adjunta do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (CAr/UFES). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0271902571806042>; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9630-867X>; E-mail: [taiscabral7@gmail.com](mailto:taiscabral7@gmail.com).

## RESUMO

Este artigo apresenta um recorte da pesquisa de doutorado “Percursos Poéticos” (ECA/USP, 2017), que reúne entrevistas com os artistas contemporâneos Fabio Miguez (São Paulo, 1962) e Manuel Caeiro (Évora, 1975). As conversas, realizadas entre 2014 e 2016 em São Paulo e Lisboa, abordam procedimentos, materiais e reflexões sobre a pintura e a paisagem urbana. O projeto contou com apoio da CAPES e da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da USP. Não se trata de um estudo comparativo, mas de aproximações que revelam inquietações comuns em torno da cidade e da prática artística. A escolha dos artistas deriva da experiência do pesquisador e da afinidade com suas próprias questões. A cidade, suas paisagens e os processos intelectuais e materiais da produção artística são elementos partilhados, fazendo de São Paulo, Lisboa e outras cidades espaços de criação e experimentação.

## PALAVRAS-CHAVE

Arte Contemporânea; Entrevista; Paisagem Urbana; Processos Criativos; Pintura.

## ABSTRACT

This article presents an excerpt from the doctoral research “Percursos Poéticos” (ECA/USP, 2017), featuring interviews with contemporary artists Fabio Miguez (São Paulo, 1962) and Manuel Caeiro (Évora, 1975). Conducted between 2014 and 2016 in São Paulo and Lisbon, the conversations address procedures, materials, and reflections on painting and the urban landscape. The project was supported by CAPES and the University of São Paulo’s Pro-Rectorate of Culture and Extension. Rather than a comparative study, it highlights shared concerns regarding the city and artistic practice. The selection of these artists stems from the researcher’s own experience and affinities with their inquiries. The city, its landscapes, and the intellectual and material processes of artistic production are shared elements, with São Paulo, Lisbon, and other cities emerging as spaces of creation and experimentation.

## KEY-WORDS

Contemporary Art; Interview; Urban Landscape; Creative Processes; Painting.

## RESUMEN

Este artículo presenta un recorte de la investigación doctoral “Percursos Poéticos” (ECA/USP, 2017), que incluye entrevistas con los artistas contemporáneos Fabio Miguez (São Paulo, 1962) y Manuel Caeiro (Évora, 1975). Realizadas entre 2014 y 2016 en São Paulo y Lisboa, las conversaciones abordan procedimientos, materiales y reflexiones sobre la pintura y el paisaje urbano. El proyecto contó con el apoyo de la CAPES y de la Pró-Reitoría de Cultura y Extensão de la USP. No se trata de un estudio comparativo, sino de aproximaciones que revelan inquietudes comunes sobre la ciudad y la práctica artística. La selección de los artistas surge de la experiencia del investigador y de la afinidad con sus propias cuestiones. La ciudad, sus paisajes y los procesos intelectuales y materiales de la producción artística son elementos compartidos, donde São Paulo, Lisboa y otras ciudades se presentan como espacios de creación y experimentación.

## PALABRAS-CLAVE

Arte Contemporáneo; Entrevista; Paisaje Urbano; Procesos Creativos; Pintura.

## Apresentação

Fabio Miguez e Manuel Caeiro são dois artistas contemporâneos cujas obras revelam importantes inquietações e reflexões sobre as paisagens urbanas e a linguagem pictórica. Miguez – nascido em São Paulo, em 1962 – é um pintor, gravador, fotógrafo e ilustrador, com obras que figuraram em importantes exposições internacionais, como a Bienal de São Paulo, a Bienal de Havana, a Bienal do Mercosul, entre outras. Caeiro – nascido em Évora, em 1975 – é um pintor cujos trabalhos têm um forte diálogo com a escultura e a arquitetura. Desde o início do século XXI, tem exposto individualmente e participado de mostras coletivas em diversos países, especialmente na Europa, nos EUA e no Brasil. As entrevistas com esses artistas foram realizadas durante minha pesquisa de doutorado – “Percursos Poéticos”<sup>2</sup> – finalizada em 2017 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob orientação do Professor Marco Giannotti. O recorte apresentado aqui recebeu o nome de Percursos contemporâneos e possui o intuito de refletir sobre a arte no tempo presente, ao propor os depoimentos dos artistas visuais Miguez e Caeiro, alinhados aos nossos tempos e lugares no mundo.

Entrevistei Manuel Caeiro no dia 04 de abril de 2014, em São Paulo, e em outra ocasião em Lisboa, em seu ateliê, dia 15 de outubro de 2014. A entrevista com Fabio Miguez foi realizada em seu ateliê em São Paulo, no dia 15 de julho de 2016.

Os artistas falaram sobre seus procedimentos e inquietações, mostrando seus trabalhos e materiais. Os discursos de Miguez e Caeiro foram editados a fim de melhorar a fluidez do texto e sua compreensão, com o mínimo de interferência sobre os conteúdos abordados. Os registros foram feitos em audiovisual, em seus ateliês; portanto, as imagens que ilustram a publicação são registros de seu local de trabalho.

Além do apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), a pesquisa recebeu o amparo da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo, com a participação do projeto Tanto Mar<sup>3</sup>, por Edital de Difusão e Intercâmbio Cultural e Científico<sup>4</sup>. Gostaria ainda de esclarecer que, apesar do estudo abordar um artista português e um brasileiro, essa pesquisa não se detém sobre nenhum tipo de estudo comparativo entre eles.

A seleção desses artistas advém da minha própria experiência, do meu percurso e da aproximação entre as inquietações de todos nós. O problema da cidade, das paisagens urbanas, e dos processos intelectuais e materiais que constituem a produção artística, são elementos compartilhados aqui. Embora cada um de nós desenvolva soluções particulares às questões levantadas, o fato de serem perguntas aproximadas

<sup>2</sup> MONTEIRO, Taís Cabral. *Percursos poéticos* (2017). Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/T.27.2017.tde-01062017-095007. Acesso em: 28 set. de 2025.

<sup>3</sup> Realizado em colaboração entre a Eca/Usp e a Universidade de Arquitetura de Lisboa, FAU Lisboa/Portugal, em outubro de 2014, juntamente com pesquisadores do Grupo de Estudos Cromáticos coordenado pelo professor Marco Giannotti.

<sup>4</sup> Fomento que permitiu a viagem a Lisboa, Portugal, e ao ateliê de Manuel Caeiro, para a realização das entrevistas.

revela a transversalidade das preocupações – e, pragmaticamente, justifica a edição conjunta dessas entrevistas. Tendo as cidades como espaço processual da arte, nossos percursos criativos estabelecem relações com a urbanidade, com São Paulo, Lisboa e outros lugares: cidades que habitamos e por onde passamos, existentes ou imaginadas.

O problema das cidades é uma das questões fundamentais das reflexões artísticas desde, pelo menos, os primeiros avanços do modernismo, sobretudo tendo em conta as aproximações entre as artes plásticas, a literatura, a música e a arquitetura (Argan, 2005)<sup>5</sup>. (No Brasil, a *Semana de Arte Moderna*, de 1922, é um exemplo inequívoco desse fenômeno.) Houve diversas polêmicas a respeito de se a arte moderna deveria ser internacional ou focar nas cores locais, se deveria se aproximar do povo ou dialogar preferencialmente com as elites culturais, se deveria incorporar as novas técnicas, materiais e tecnologias ou se manter fiel às tradições específicas de sua representação etc. – e isso tudo foi herdado pelas discussões contemporâneas<sup>6</sup>. No entanto, nunca se colocou em xeque o lugar das cidades. A revolução industrial iniciou uma marcha acelerada em direção à urbanização, que jamais foi interrompida<sup>7</sup>. E os artistas, independentemente de sua especialidade, refletiram e continuam refletindo sobre essa questão.

Ao nos arriscarmos nessa seara, os artistas aqui apresentados e eu mesma enfrentamos problemas complexos, como o da paisagem (ou da paisagem urbana). Muitos autores discutiram sobre o que é paisagem, sobre como pensá-la, como representá-la, como historicizá-la, como problematizá-la. Embora não haja consenso, acredito que pensar a paisagem como síntese e totalização de uma determinada imagem e/ou experiência – acompanhando, por exemplo, os autores do livro coletivo organizado por Altamiro Sergio Mol Bessa<sup>8</sup> – é um caminho produtivo. E a transposição dessa experiência para o objeto artístico é um dos desafios compartilhados por nós três. Outro, ainda no mesmo campo semântico, é a reflexão sobre os materiais – presente, entre tantas coisas, na articulação entre as infinitas cadeias produtivas das indústrias que animam nossas cidades, mas também nos processos singulares de adaptação, transformação, reinvenção de técnicas artesanais, que se integram de maneira deslocada, incompleta, mas efetivamente integrada em uma das pontas daquelas cadeias.

A seguir, apresento as conversas com Caeiro e Miguez, nas quais essas e outras questões são discutidas a partir das experiências artísticas de cada um. Com a palavra, os artistas:

---

5 ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

6 KOPP, Anatole. **Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa**. São Paulo: Nobel/Edusp, 1990.

7 HOBSBAUM, Eric. **A era das revoluções**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

8 Bessa, Altamiro Sergio Mol. (org.). **A unidade múltipla: ensaios sobre a paisagem**. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2021.

## Entrevista com Manuel Caeiro (Évora, 1975).

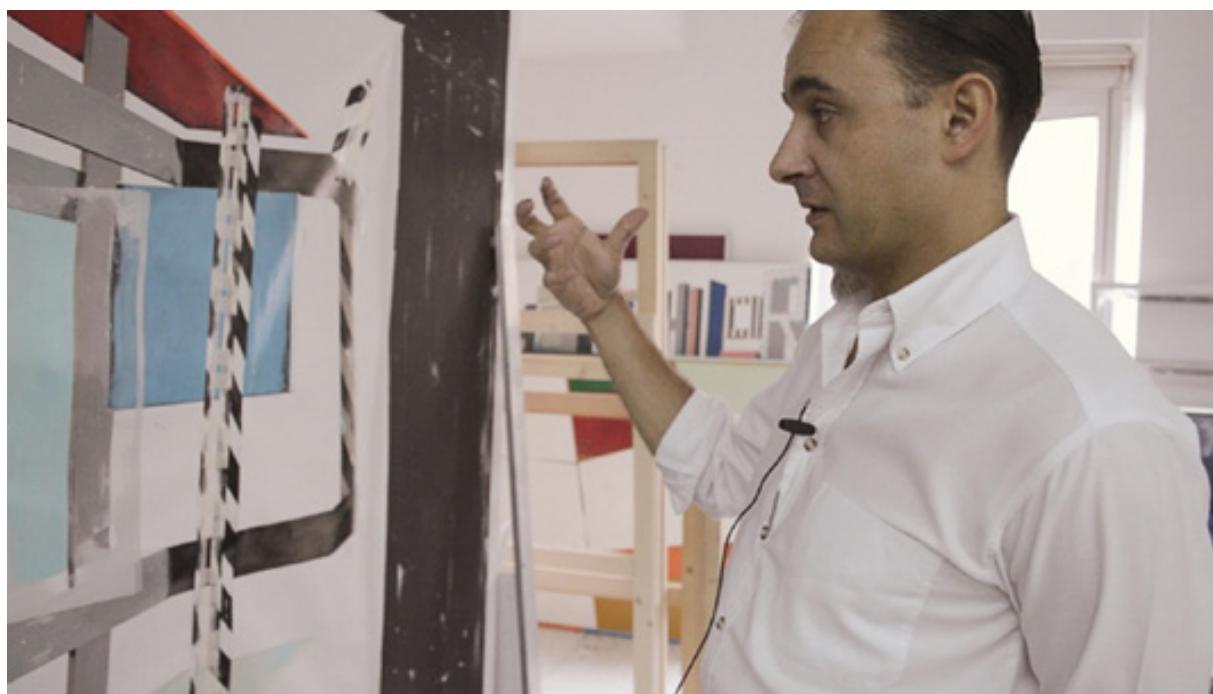


Fig. 1. Manuel Caeiro em seu ateliê. Fonte: Arquivo da autora. Lisboa, 2014.

### A casa

**Dia 04 de abril de 2014 - São Paulo, SP**

**P<sup>9</sup>:** Gostaria que você começasse falando sobre seu processo de trabalho, de onde vêm as ideias...

**MC<sup>10</sup>:** Meu processo de trabalho é complexo, mas ao mesmo tempo também não o é. Há uma premissa de que o objeto pode ser o ponto de partida para o desenvolvimento de uma ideia ou de várias ideias. No meu caso, esse objeto é tão simplesmente o caixote. Um caixote normal, de papelão. Esse caixote me permite desenvolver ideias, baseado não só no objeto em si, mas em todas as coisas, em todo o universo formal que eu proponho. Aí, vou pensando em muitos argumentos para o trabalho. Tem a ver com o espaço interior, com espaço exterior, com a ideia de invólucro, com a ideia de conteúdo, isso expande-se depois para a ideia de casa, para a ideia de espaço, para a ideia de volume, para a ideia de sombra. Todas essas ideias são possíveis, maneiras potenciais de representação do espaço, a maneira como os planos conseguem resumir um espaço em si. Todo esse espaço torna-se, em suma, o resultado duma situação de planos que interagem entre si. A partir daí eu desenvolvo todo o trabalho. Há uma outra faceta muito presente: eu faço meu trabalho muito

---

9 Obs.: Ao longo do texto, a sigla P refere-se a Pesquisador.

10 Foi mantida a versão europeia da língua portuguesa na transcrição das falas do entrevistado.

a partir do aproveitamento do lixo urbano – no sentido do que está na rua, por aí, o próprio caixote..., o lixo visual... tapumes das obras, uma porta velha, um vidro partido, qualquer coisa... Por exemplo, não me interessam muito as fachadas dos prédios, ou seja, não me interessa muito o esplendor da cidade. Interessa muito mais o beco, aquilo que está no passeio, aquelas coisas todas. Não interessa tanto aquela ideia do edifício, da reinterpretação do edifício. Meu trabalho passa muito mais pela recuperação dos elementos soltos. Portanto, seja em São Paulo, Rio, Madrid, Lisboa, Bruxelas, El Salvador, *whatever*, todas tem alguma coisa para oferecer. Eu consigo fazer uma metamorfose dessas coisas todas e isso traz a reconstrução dos objetos a partir desses momentos visuais que são, digamos, materiais pobres, e que eu tornos numa... – eu não vou chamar de uma obra de arte, eu vou chamar de um novo objeto com um outro valor.

**P:** Que tipo de valor?

**MC:** Não é um valor sentimental, mas um valor funcional. Porque o valor funcional tem muito a ver com a situação que nós temos com os objetos. No meu caso, é curioso porque atribuo uma situação funcional a um objeto que não o é. Há um paradoxo qualquer, mas ao mesmo tempo é curioso porque esse objeto não funcional nos proporciona uma articulação de pensamentos, não só para a parte que faz mas para a que usufrui. E, claro, se pensarmos bem, a ideia inicial, do caixote, faz todo o sentido nesta perspectiva: eu uso o objeto para dar vazão à fabricação de novas ideias, novas coisas. A partir do caixote em si, que é, no fundo, um objeto que tem uma função, mas que eu uso como, digamos, um modelo para dar a orientação, para dar a linha de pensamento. Esse é o trabalho que tento desenvolver até agora.

**P:** É um conjunto de circunstâncias, portanto, que define o trabalho?

**MC:** Isso. É um trabalho não premeditado, vai acontecendo, e para o qual vou, de certa forma, aproveitando minhas próprias referências para continuar a desenvolvê-lo. É, assim, um trabalho muito autorreferencial, não autobiográfico, mas sim autorreferencial na medida em que utilizo todas as potencialidades que se vão criando no próprio trabalho. Eu vou fazendo uma reinterpretação disso tudo e, posteriormente, vou fazendo um desenvolvimento em outros âmbitos. Desse modo, minha linha de pensamento tem a ver com o espaço, com o vazio, com o interior, com o exterior, com a ambiguidade de sabermos que estamos do lado de fora do objeto, do lado de dentro do objeto.

**P:** É onde você se sente mais confortável?

**MC:** Sim. Me sinto mais confortável nesse meio, na distinção entre o abstrato e o figurativo, nessa linha que separa as duas coisas. Perceber a representação em que o quadro está, mas ao mesmo tempo perceber um espaço vazio. Daí meus contingentes em branco, sem pontos de referência, digamos, gravitacionais. A minha pintura pode mudar em si, ela pode fazer 180°, ter várias interpretações e todas elas

fazerem sentido e terem um suporte objetual consistente. Portanto, funciona mais ou menos assim: de maneira geral, tudo o que é construído tem esse ponto de partida, tem essa maneira em que tudo o que está feito faz sentido na posição em que está, e estabelece uma ponte muito direta para uma realidade vazia para a maior parte das pessoas. Mas, por outro lado, é como eu estava falando, uma cabana de um pescador, um barraco, interpretada de uma certa maneira ou reavaliada pode ser tornar uma *dream house, why not?* É essa construção, essa reinterpretação da realidade, que eu tenho feito nos últimos anos.

**P:** E os elementos de sinalização urbana, ou outros elementos que parecem invisíveis para a maioria das pessoas. Como eles entram no seu trabalho?

**MC:** Isso é um fenômeno que já tem mais ou menos uns 4, 5, 6 anos, não sei ao certo... E é precisamente uma consequência daquilo que eu estava falando, esses momentos vão acontecendo por uma observação permanente daquilo que nos rodeia, até que eu tenha necessidade de criar novos sinais e pegar novos elementos de forma que eu possa desenvolver os trabalhos com outros tipos de construção. Tenho utilizado muito agora aquelas barras de segurança de obras, construo esculturas com isso, dou um novo sentido às coisas, usando um elemento banal, do dia a dia, como os próprios tapumes, com eles eu construo uma biblioteca, eu reinvento espaços, espaços onde eu poderia estar, eles poderiam existir de fato se houvesse intenção de fazer, com um arquiteto, com um engenheiro. A criação das pinturas em arquitetura, por exemplo, são espaços onde eu poderia coabitar... É um elemento interessante no trabalho porque eles, todos os espaços que crio têm algo de..., não é intimidade, mas é uma edificação. Eu edifico esses locais, eles não existem, não existiram, são totalmente inventados, não são referências de coisas que já existem e isso me interessa muito, fazer essa reinvenção do zero. Que é outra vertente do trabalho. E então, só para responder a sua pergunta, os elementos que eu vou buscar na rua são, digamos, artifícios para eu construir essas coisas; ou seja, o espaço não é só feito por quatro planos, não é, tem mais do que isso... E eu tento procurar outros objetos, mexer com objetos, digamos, "pobres", objetos que na maioria das vezes passam desapercebidos às pessoas na rua. Quer dizer, eles estão lá e têm aquela função, e eu atribuo a eles outro estatuto.

**P:** E quando essa questão entra na pintura? Me fala um pouco dessa espacialidade que você cria no plano pictórico?

**MC:** Na pintura eu faço muito essa espécie de representação em perspectiva. Praticamente toda ela nunca é planificada, salvo alguns arranjos. Então há uma necessidade, uma vontade de volumetrizar e dar uma certa espacialidade na pintura. Mas nós temos que perceber que a pintura é um suporte limitado em si. Objetualmente, é um plano bidimensional. Mas eu tento subverter o processo e fazer a representação tridimensional num plano bidimensional. Hoje em dia, faço escultura também, mas eu acho que a representação tridimensional num plano bidimensional é um desafio grande. Todos os pintores têm um pouco essa ambição de representar,

digamos, nos padrões de captar a imagem e fazê-la num plano bidimensional. E é um pouco esse o exercício que eu faço. Subverter o olhar. Eu já fiz por exemplo outras experiências, como fotografar e pintar sobre a fotografia, mas... eu não estou falando só do exercício da pintura em si, eu estou falando mesmo do resultado da imagem que é criada a partir dessa representação tridimensional. Há uma grande ilusão visual no objeto que eu desenho, que eu pinto, tanto que você acaba por ter aí uma ilusão de realidade, que você olha e, por momentos, não tendo os limites da pintura, você se pergunta se aquilo é um objeto mesmo, em que enquadramento ele está, ou é uma pintura, essa ambiguidade é interessante para mim, eu gosto.

**P:** E você me disse também que você tem uma relação afetiva com o Rio de Janeiro, que você gosta muito.

**MC:** É, eu gosto muito do Rio sim, eu não sei explicar por quê. Eu sei que eu vim e gostei. Da mesma maneira quando eu saí para ir à universidade, aos 18 anos, eu senti logo uma empatia com Lisboa. Quando vim para o Rio, me senti da mesma maneira. É uma coisa que não se explica... Há atrações momentâneas e há relações para sempre. O Rio foi uma daquelas relações para sempre, e que eu quero manter.

**P:** E você mora em Lisboa, agora, então?

**MC:** Hoje eu moro no Alentejo, no interior de Portugal. Eu fui para Lisboa, para fazer a universidade, e fiquei por lá. Mas eu gosto muito do Alentejo também. A comida é boa [risos]. Agora voltando a falar do meu trabalho..., eu preciso muito do ambiente urbano. A maior parte das referências são do ambiente urbano. E em construção. Essa é uma das principais relações que eu tenho com a cidade: poder usufruir desse ambiente para o meu trabalho.

**P:** Tem mais alguma questão que você queira colocar, que você considera importante?

**MC:** Me parece que o trabalho, aquilo que eu faço, não tem um resultado, tem uma pesquisa. E enquanto eu tiver essa pesquisa, ele vai continuar a desenvolver-se. Vamos voltar ao caixote – que já juntou as linhas, mas elas foram reinterpretadas cortadas e juntadas de outra maneira, fazendo um outro ponto de vista. O trabalho está sempre numa procura constante, então eu não conseguia atribuir um resultado ao trabalho, não há um fim, há sempre uma consequência, uma coisa nova, um pensamento. E isso, digamos, se amontoa no trabalho, é a própria motivação, a tal da insatisfação permanente. É com esse princípio que eu faço as coisas: procurar sempre um novo caminho, uma nova realidade, uma nova concretização de ideias. E, para mim, é bom pensar que não há um fim nessa pesquisa, há sempre coisas novas acontecendo assim como na cidade, que passa. As cidades crescem todos os dias, ou são criadas, e isso é um pouco o todo do trabalho que eu faço também. Tem a ver com o crescimento, com a representação e a reinterpretação, com a desconstrução e a reconstrução permanentes.

**P:** Pensando ainda nessa questão que você falou, do ambiente urbano... Em São Paulo, eu percebo que tem uma construção infinita, diária. Você também vê as diferentes cidades que com as quais você convive se modificando?

**MC:** Sobretudo urbano, pode ser o espaço do campo, mas eu diria mais que é uma coisa qualquer, um lixo. Essas casas de pescadores que eu te falei, esses barracos, eles estão na praia. Se você for lá na rua e pegar cada uma dessas casas – são 36 – cada uma delas é uma escultura. Essa é a parte que me interessa, essa parte objetual das coisas. São elementos que não é só a cidade que tem, a cidade é uma parte, mas tem outras nuances. Eu posso estar no campo e ter qualquer coisa, quem sabe. Muitas vezes não é nada orgânico, mas pode vir a ser, eu não fecho essa porta não. Neste momento eu estou neste estágio, vamos ver o que a pesquisa me reserva.

**P:** Esse trânsito entre o interior, entre o Alentejo e Lisboa, também é interessante... As viagens...

**MC:** É, é um espaço que eu tenho para pensar, enquanto estou dirigindo. A cabeça não para, né? Essa coisa de que não há um expediente, você trabalha 24 horas. Eu não chamo de trabalho, aliás, é uma forma de vida mesmo. Você precisa estar pensando, sempre. Eu prefiro estar pensando neste processo, me dá muito gosto. As viagens para mim são um momento de pausa física, para eu poder sobretudo alinhar ideias. Passam bem por aí essas viagens. (...)

### **Dia 15 de outubro de 2014 - Lisboa, Portugal**

**[O artista fala sobre seus trabalhos e procedimentos em seu estúdio, mostrando seus desenhos, pinturas e materiais]**

**MC:** Este é um trabalho que tem várias fases, assim, há uma primeira abordagem ao desenho, em que eu faço cadernos de desenhos, digamos, estruturas que eu estabeleço como estruturas possíveis para a segunda parte do processo de pintura e registro tudo em papel, na primeira fase, para depois otimizar os desenhos e selecionar para fazer as pinturas a posteriori. Nesta fase de desenho, tem cadernos destes, vários, em que estabeleço algumas premissas que me permitem evoluir na concepção da estrutura que vai aparecer. São cadernos em que eu procuro a melhor forma de resolver alguns problemas, e tudo começa com o esboço prévio da ideia. Mas ela também não é uma pintura muito premeditada porque todas essas estruturas baseiam-se no princípio da ideia, mas depois elas se desenvolvem por outros caminhos em que, numa segunda série, eventualmente, numa quarta abordagem para a mesma pintura, elas acabam por ganhar uma consistência diferente, uma forma própria.

Depois, há uma segunda abordagem também ao desenho, mas já dentro do suporte da tela, em que eu não faço a cópia do que desenhei em instância, mas acabo por fazer já uma interpretação daquele desenho, e a partir daí começo a desenhar na tela, começam a aparecer formas diversas. Esse é um desenho muito construtivo,

depois pinto e volto a desenhar sobre a própria pintura e isso faz com que a estrutura do trabalho se vá desenvolvendo de uma maneira muito solta, de modo que eu nunca sei muito bem como é que vai acabar, mas a própria pintura vai dialogando comigo até chegar numa fase em que eu a considero pronta, num estado de exigência que faz com que seja impossível trabalhar mais sobre ela.

Depois que a pintura está pronta, eu faço uma comparação com aquilo que resultou em comparação com os desenhos que fiz, e acabo por decidir se a pintura que saiu corresponde à ideia inicial daquilo que eu havia premeditado quando fiz o desenho. Depois, numa terceira fase da pintura, quando parece que ela está mais ou menos concluída, eu paro e analiso se a pintura realmente tem a aproximação à estrutura que foi estabelecida de início, e se não estiver, eu volto a desenvolver um desenho sobre a própria pintura para, digamos, limar algumas arestas que ficaram no meio. Essa pintura é um exemplo claro disso. Há aqui muito trabalho de desenho por cima da pintura em que, no seu estado final, ela fica assim. Tem aqui também outro exemplo, talvez um pouco mais imediato, em que houve um primeiro desenho, houve a pintura do desenho e depois houve o acréscimo de algumas formas que eu achei que eram interessantes para concretizar a pintura, uma vez que ela não estava no seu auge. Fiz esse processo quatro vezes e o resultado final é esse, quando eu acho que a pintura está num ponto de equilíbrio que justifica a resposta que dei ao desenho inicial. Até se repararmos mais de perto podemos ver que existem transparências, coisas que estavam por baixo que eu decidi apagar porque não faziam sentido neste tipo de estrutura.

Pronto, o processo parte sempre desta premissa de que uma pintura nunca é uma coisa que está estanque, é uma coisa que tem que estar estabelecida, eu simplesmente vou atuando até chegar a um ponto em que as coisas acabam por se resolver por si mesmas. Este é um exemplo muito claro de várias interpretações que eu fiz, vários desenhos, de várias sobreposições de pinturas e o que aconteceu aqui é que houve uma primeira estrutura, houve um desenho, esse desenho funcionou em parte e depois não correspondia àquilo que eu pretendia mostrar então, só para arrematar essa ideia aqui. (...) As pinturas sobre tela acabam sempre por chegar a uma exaustão de abordagem e, digamos, quase que não consigo parar de fazer ou pelo menos de encaixar algumas formas até chegar a um ponto de exaustão total, e as pinturas acabam sempre por sofrer um pouco essa dúvida permanente sobre aquilo que ela pode ter como resultado. Depois, essas pinturas têm também uma particularidade que tem a ver com a sua capacidade de desenvolverem objetos tridimensionais, porque elas em si transmitem um pouco isso, transmitem essa possibilidade de concretização de objetos. Esse lado tridimensional, por vezes é posto em prática, por exemplo, tem aqui uma escultura na parede, é o resultado de uma série de trabalhos que eu fiz que chama-se Concentrado Cremoso. Quando acabei as pinturas,achei que seria interessante desenvolver algum tipo de estrutura que se relacionasse diretamente com a pintura, e saiu este trabalho que no fundo, se olharmos de frente, ele é claramente bidimensional, mas à medida em que vamos rodando sobre ele, vamos percebendo que é uma forma volumétrica, que não é tridimensional, é um objeto de parede, mas que tem relação muito próxima e está muito aliada às pinturas que faço.



Fig. 2. Manuel Caeiro. Concentrado cremoso 2017. Acrílico sobre tela, 200 x 105 cm. Fonte: Arquivo da autora. Lisboa, 2014.

Portanto, a base de trabalho é esta, algumas linhas de trabalho que eu considero que são relevantes na maneira como eu interpreto a realidade, mas ao mesmo tempo na possibilidade de criar objetos talvez um pouco mais funcionais do que aquelas que são as características da pintura hoje em dia, que tem a ver com um caráter mais contemplativo. (...)

**P:** Gostaria que você falasse um pouco sobre a ideia da casa, que é tão importante ao teu trabalho.

**MC:** A casa é uma consequência do objeto primeiro deste trabalho que é a caixa. A caixa desenvolveu um conjunto de ideias em que a casa faz parte. E por quê? Porque os elementos que me foram aparecendo para desenvolver as pinturas têm que ver, de uma maneira direta ou indireta, com a construção de uma casa e com aquilo que representa na sociedade. Portanto, a minha intenção, nesse caso, tem a ver com a maneira como se estrutura e que seja possível coabitar nesse espaço, portanto, a casa serviu como um elemento para desmantelar, para desconstruir e

para se reconstruir numa outra realidade. A casa pode me fascinar enquanto volume, enquanto objeto que faz parte de uma paisagem urbana, mas não tem que ser o último reduto da representação, formalmente, socialmente, plasticamente, mas todas as ideias que estão subjacentes. Não tem a ver diretamente com questões sociais, tem a ver com aquilo que a casa, enquanto objeto, potência para desenvolver novas estruturas, que são representadas através dos elementos acessórios à sua construção.



Fig. 3. Manuel Caeiro. Dream House. 2012. Acrílico sobre tela, 65,0 x 95,0 cm. Fonte: Arquivo da autora.

**P:** O Claudio Magris [no prefácio do livro do José Saramago, "Viagem à Portugal"] fala que "Saramago viaja em Portugal, ou seja, dentro de si mesmo e não só, como ele diz, porque Portugal é a sua cultura. É-o no mundo, no espelho das coisas e dos outros homens, que se encontram a si mesmos, como aquele pintor de que fala uma parábola de Borges, que pinta paisagens, montes, árvores e rios, e por fim repara que deste modo retratou o seu próprio rosto". Existem relações entre o seu trabalho e a cidade?

**MC:** A relação entre aquilo que é a cidade e aquilo que eu faço não é uma coisa tão lícita assim. Eu, quando trabalho numa cidade, e já aconteceu de trabalhar em várias, eu fico, digamos... Se eu puder usar a palavra inspirado, naquilo que a arquitetura dessa cidade me transmite, mas tem a ver com os elementos arquitetônicos disso, com os objetos que circundam, que gravitam à volta dessas construções, que de cidade para cidade mudam, e esse conjunto, esse dicionário que se cria, de formas, de cores e de elementos novos, são aqueles que me influenciam no meu léxico de

informação sobre as próprias pinturas. Portanto, a cidade influencia-me de uma maneira particular, por exemplo, eu já pintei no Rio de Janeiro, existe uma maneira de interagir com a cidade que tem a ver com os objetos que ela me oferece, e isso aconteceu também na Alemanha, aconteceu em Bruxelas, pronto. A linha de fundo da pintura é sempre a mesma, mas as alterações que se vão dando nesse vocabulário, eu posso dizer que são influências da arquitetura das cidades onde estou a trabalhar. De uma maneira mais genérica, aquilo que eu sinto quando estou numa cidade nova, quando estou num sítio novo, não é tanto a casa em si que me interessa como já foi, mas é a tipologia de elementos que cada sociedade tem para me oferecer. É isso que eu absorvo, principalmente. Pronto, eu quando fiz a exposição de arte moderna do Rio de Janeiro, era claro que as pinturas que estavam lá foram influenciadas de alguma maneira no ambiente do Brasil. E isso faz-me pensar que de fato existem relações muito próximas entre quem faz uma coisa e o sítio onde está. Por exemplo, só aqui em Portugal há muitos sítios que me ajudaram a construir um dicionário de elementos e eu considero que isso é muito importante, é parte das viagens, esse processo tem a ver com o trabalho que existe e que nós fazemos fora do atelier.

E se para alguns artistas as referências são importantes, no sentido positivo da coisa, para mim são as viagens; as viagens ajudam muito a compreender melhor aquilo que eu quero fazer. E uma viagem pode ser o caminho do atelier para casa, isso já é uma viagem para mim. Sair do país, ir para outros lugares urbanísticos, ir para uma parte mais degradada da cidade, ir para uma zona mais nobre, tudo isso para mim é válido e tem consequências boas naquilo que eu faço. Pelo menos neste trabalho que é muito... tem uma referência muito arquitetônica, quase como "não podemos ir ao Vaticano sem ver o papa", não é? Não faz sentido. Eu tenho que passar por essas experiências para desenvolver novos rumos do trabalho.

**[O artista comenta a frase “Teu criador não te olvidas”, que está inscrita em uma das paredes de seu estúdio.]**

**MC:** Então, há uma frase de um colega, que está ali na parede, e que diz que o teu criador não te esquece. É em homenagem às ideias que tive e não pude realizar. “Descanse em paz”. Essa frase para mim tem um significado especial, porque eu com outros colegas artistas conversamos muito sobre – há uma coisa que tem vindo a acontecer que é a falta de espaço e tempo para fazer todas as coisas que nós pensamos e queremos fazer, caracteriza e ao mesmo tempo preserva no tempo as coisas que não existem, mas que poderiam existir.

**Entrevista com Fabio Miguez (São Paulo, 1962)**

**Horizonte, deserto**

**Dia 15 de julho de 2016 - São Paulo, Brasil**

**[No ateliê do artista]**



Fig. 4. Fabio Miguez em seu ateliê, 2014. Fonte: Arquivo da autora. São Paulo, 2016.

**P<sup>11</sup>:** Eu vi sua exposição na galeria Nara Roesler<sup>12</sup> [em São Paulo], no ano passado e fui assistir aquela mesa redonda também.

**Fabio Miguez:** Qual delas?

**P:** A com o Tiago Mesquita<sup>13</sup>.

**FM:** E com o João Carlos<sup>14</sup>...

**P:** Isso. Eu gostei bastante, na verdade aquilo já foi um ponto de partida para essa conversa, tanto pela exposição quanto pela sua fala. Então eu pesquei algumas coisas lá que eu conseguia juntar com as minhas curiosidades e com as minhas dúvidas. Eu começo por aí, pensando no título da exposição, "Horizonte deserto tecido cimento"...

**FM:** Como era esse título? Eu tenho dificuldade de guardar esses títulos...

---

11 Obs.: Ao longo do texto, a sigla P refere-se a Pesquisador.

12 A Nara Roesler é uma galeria de arte contemporânea do Brasil, com espaços em São Paulo, Rio de Janeiro e Nova Iorque. Fundada em 1989.

13 Crítico de arte.

14 João Carlos de Figueiredo Ferraz, colecionador de arte.

porque esses títulos eram palavras que tinham nas pinturas (Risos). Foi o Tiago que fez a combinação.

**P:** Ah, eu não sabia!

**FM:** E como era o título?

**P:** "Horizonte deserto tecido cimento".

**FM:** Horizonte deserto tecido cimento. Acho que esse... Horizonte... deserto... tecido, cimento, eu acho que esse não é o texto de uma pintura só, acho que é uma junção de palavras. De todo jeito é um nome bonito, né? Horizonte deserto tecido cimento, é quase um poema, dá para entender, não é?

**P:** Você retirou essas palavras dos textos do João Cabral de Melo Neto e do Samuel Beckett, não?

**FM:** É, mais ou menos, é um pouco assim, não é que você vai achar isso no texto do Beckett ou do João Cabral. É assim: eu comecei a mexer com palavras em 2010, eu acho. Fiz uma exposição na galeria Marilia Razuk, em 2011, da produção dos anos anteriores e por isso eu acho que comecei a usar a palavra em 2009, 2010. E como eu comecei a usar palavras? Eu já sentia vontade de introduzir na pintura algum material novo, estava namorando essa coisa de ter as palavras. As pinturas de 2001, até 2008, 2009 eram essas telas brancas com esses elementos, às vezes num ambiente mais geometrizado e às vezes menos. Esses elementos vêm de um repertório antigo, de um trabalho meu onde fui agregando coisas novas. E eu achei que a palavra entrava bem nesse universo. Eu estava lendo João Cabral e percebi, apesar de não ver identidade entre o trabalho dele e o meu, percebi essa coisa dele com os substantivos. É um texto com muito substantivo, tem muito nome nos poemas. Se você pegar - eu fiz o teste, o Bandeira ou o Drummond, não é assim, é outro tipo de texto. E eu percebia que esses substantivos, que essas palavras, elas significavam um em si, não era um sentimento. Era muito imagético, pelo fato de serem coisas as palavras: deserto, horizonte, linha etc.

Então eu percebi que no João Cabral tinha um manancial, um lugar de onde eu poderia recolher palavras para poder pintar. Porque se você vai pintar e vai colocar uma palavra, a primeira pergunta é: qual palavra? Eu preciso ter algum contato com esse universo da poesia, esse universo verbal, para poder fazer as minhas escolhas no meu universo. E eu comecei com as palavras finais de todos os versos do João Cabral. Era quase como um método. E depois desse processo todo... e é um certo período do João Cabral, o período do [livro] *O engenheiro*<sup>15</sup>. Não estou com isso tão quente na cabeça agora, depois vou dar uma olhada. Enfim, trabalhando com esse material durante um tempo, eu construí uma espécie de vocabulário, que é composto de palavras utilizáveis. A partir dessa lista, fica mais fácil agregar outras palavras. Aí no Beckett eu também percebia que havia ali alguma coisa que poderia ser usada.

15 NETO, João Cabral de Melo. **O engenheiro**. Rio de Janeiro: Amigos da Poesia, 1945.

Por exemplo, "um sentido", "uma natureza", "um segundo" são do Beckett, desse texto que chama-se Bing. Então eu criei uma espécie de coleção de palavras que eu uso, a partir do João Cabral. Mas depois que a palavra vai pra pintura, a relação com o João Cabral meio que cessa. Qual a relação que eu teria com o João Cabral? Talvez o fato de o meu trabalho também ser seco, árido, econômico, mas eu acho que isso para por aí. Também não entendo tanto de poesia pra poder fazer essa relação. Mas eu não vejo uma relação enorme com o João Cabral, só a percepção de que existia ali um material que eu poderia usar. Existe uma vantagem enorme quando você pega palavras de um determinado universo, porque na origem dessas palavras, elas estavam juntas, então elas fazem sentido juntas. E esse foi o procedimento. Mas agora é muito livre, a utilização das palavras. Eu fiz agora uma valise, que eu levei pro Rio, que eu tirei a maior parte das palavras do Sebald<sup>16</sup>... é assim que se fala o nome dele? Ele é alemão... Então, tem palavras que entram e outras que não entram. Por exemplo, sol, entra. Mas lua, não. Areia...

P: Evocam um lirismo?

FM: Sim, isso. (...) A pintura "Paisagem zero", é de um poema com o mesmo nome do João Cabral, do qual eu tirei várias palavras. Eu achava que eu não deveria repetir as palavras, se eu fiz um quadro com "Fonte", então essa palavra foi gasta, foi usada e eu não deveria usá-la mais. E depois eu percebi que isso, não era não só inviável, porque eu não tinha um universo tão grande de palavras assim, mas também isso era uma besteira, porque, na verdade, a repetição das palavras, você reiterar essas palavras e essas palavras voltarem a aparecer, é o que cria um pouco esse ambiente. É como você repetir essa fórmula desse bloco com sombra azul claro, que tem naquele quadro ali, "Partida". Pra mim é uma fachada de blocos com uma sombrinha embaixo dos blocos. Eu repito esse tema em várias pinturas.



Fig. 5. Ateliê de Fabio Miguez, 2014. Fonte: Arquivo da autora. São Paulo, 2016.

16 SEBALD, Winfried Georg Maximilian (1944 - 2001), escritor e acadêmico alemão.

Esse tijolo se relaciona com os outros elementos de algum jeito, é como o Morandi replicando as suas latinhas, os seus bules e as suas xícaras, recombinando, entende? Parece que Morandi não pinta elementos variados, como livros... parece-me que, num universo restrito, quando você repete, você forma a poética.

É um pouco assim com as palavras e com as formas. Então, eu realmente espero que a palavra "partida" ganhe um outro sentido, [outro] significado... não vou dizer novo, mas um significado particular, dentro da minha pintura. Nesse quadro, por exemplo, tem a palavra "partida", eu faria então uma estrada, [e nela teria] escrito "partida"? Não se trata disso, não tem um caráter ilustrativo. Nem elas em relação à pintura e nem a pintura em relação a elas.

**P:** Você falou dessas imagens de fundo branco, que elas eram mais vazias, e depois você começou a pontuar com essas formas mais geométricas e depois com palavras, mas ao mesmo tempo, você foi abandonando o branco e usando o cinza. E aí você usou a palavra "metafísica". Você falou que o cinza te dá a possibilidade de se aproximar da metafísica. E aí eu achei muito interessante isso, porque você faz uma relação entre o cinza e a metafísica e você parte de uma cor para criar uma nova configuração, talvez de sentido, e uma configuração espacial também.

**FM:** É importante isso. Ali em dois mil e... nesse momento lá, antes da exposição da Marilia Razuk, em 2011, eu não me lembro quando é que começou esse processo, acho que foi muito, como dizer... civil. Parecia que o trabalho estava no espaço, na cidade, parecia que eu podia pintar parede, era uma coisa muito... parece que estava quase saindo da pintura para virar uma outra situação. Eu não estou valorizando isso se é bom ou se é ruim, eu fiz isso durante dez anos, e isso deu uma espécie de esgotada para mim. Esgotada essa que não é muito verdadeira porque eu estou meio que com coceirinha de voltar a fazer, quer dizer, essas coisas vão e voltam, mas naquele momento era um ambiente meio esgotado.

Então, juntamente com essa vontade de agregar outros tipos de elementos à pintura, foi daí que surgiu a ideia das palavras e de uma série de temas que eu comecei a colecionar, tinha essa história de sair e voltar a pintar como eu pintava antes. Não como eu pintava antes, não da mesma maneira, porque essa experiência que eu passei nesses dez anos não dá para apagar, mas voltar a pintar, a fazer pintura, de uma forma mais "tradicional", entre aspas o tradicional, mas voltar a pintar mais, a ser pintor, e não a trabalhar mais com espacialidades, com a sinalização e coisas assim. Isso surgiu primeiro quando eu falei "como é que eu vou fazer essa passagem?", não é? Como é que eu vou sair do branco para começar a voltar a pintar normalmente? Daí eu saí dessa e passei uns meses meio complicados, sem saber como fazer, e daí eu simplesmente substitui, peguei uma tela que eu tinha feito numa exposição anterior e fiz uma pintura com a mesma composição, com o mesmo tema, só que onde era branco eu pintei de cinza. Cinzas, né, porque tem vários planos, vários espaços, então são cinzas.



Fig. 6. Fabio Miguez. Sem título, 2007. Óleo e cera de abelha sobre tela, 200 x 230 cm.

Fonte: Arquivo Galeria Nara Roesler. São Paulo, 2016.

Quando eu fiz isso foi uma coisa muito importante, porque quando você sai do branco e pinta cinzas, você tem um ambiente de luz, luminoso. Não é o mesmo branco, não é o branco da parede, aquele branco que é um branco até abstrato, né? É que esse aqui é do início dos brancos, mas no final ele ficou um branco até mais seco. Eram retângulos, brancos, uma forma. Quando você faz isso ele [o branco] não é muito cor, ele é um lugar, você entende? Tanto faz se ele é meio amarelo ou meio azulado ou meio acinzentado; ele é branco.

A cor tem no branco, mas a cor, quando você pinta sobre um ambiente de cinzas, ela funciona de uma outra maneira, porque esse cinza forma um gradiente de cor, de luz. Ele é mais escuro. Quando você tem esses cinzas, você cria um ambiente, que eu chamo de metafísico. O metafísico era meio usado num sentido particular, mas eu estou pensando na pintura italiana e, sobretudo na coisa do Morandi. O metafísico ser mais o De Chirico mesmo, né? Por exemplo, o De Chirico foge disso, mas o

que é que tem o Morandi? O Morandi pinta com gradações de cinza. O Cinza do Morandi é cromatizado, ele é amarronzado, alaranjado, avermelhado, azulado, mas são cinzas. Isso é, sobretudo, um ambiente de luz, é um lugar ali. Eu estou chamando isso de pintura metafísica, precisaria ser mais bem especificado isso, mas eu estou chamando, e acho que quando fiz esses cinzas surgiu isso, essa metafísica, surgiu esse outro ambiente. É uma mudança grande no trabalho. Tanto que essa coisa das palavras entra. Parece que fica um negócio que é um lugar onde eu posso escrever. Um lugar. Entrou para dentro do quadro novamente. (...) Mas, basicamente falando, nos trabalhos antigos tanto faz isso ser uma pintura na tela ou na parede. Agora não, eles formam um todo dentro da pintura, dentro do campo da pintura. É isso que eu estou chamando de uma certa metafísica. Mesmo que vá pra dentro da pintura, vai não num sentido tradicional, como se dava antes - porque isso é um movimento histórico da pintura, sair de dentro dela pra ir pra fora dela. O que acontece na arte contemporânea é que você volta para dentro da pintura, sem dar um passo pra trás; você vai pra trás, indo pra frente. Se é que faz sentido essa lógica de ir pra frente e pra trás com o trabalho de arte. Então é isso, são essas duas questões que surgiram a partir de 2010, que é essa coisa dos cinzas, de uma certa metafísica e outra, a das palavras. Acho que é isso, nesse ambiente.

Tem um outro assunto, uma outra questão, que eu acho cada vez é mais presente, é muito comum eu pegar palavras de algum lugar, mas as formas eu também acabo retirando de algum lugar. Na verdade, existe um vocabulário, uma quantidade de pinturas e pintores que eu gosto, que eu sempre vi e que eu sempre trabalhei, e isso desde que eu comecei a pintar, uma espécie de ambiente, de eleições afetivas, e eu acho que eu transformei tudo isso numa espécie de paisagem, e isso eu pinto. Quer dizer, essa história da arte, pessoal, ela é uma espécie de paisagem que eu pinto. Então existem elementos que são do Piero della Francesca, elementos que são do Matisse, elementos que são do De Chirico, enfim, uma infinidade de pintores e de pinturas com que eu me relaciono. O Pancetti... Então eu acho que esse vocabulário passa um pouco por aí. (...)

**P:** Essa questão que você falou das pessoas, dos artistas... eu tinha achado bem legal quando você falou na outra entrevista [na Nara Roesler], quando alguém perguntou sobre a similaridade da sua pintura com o Volpi, e você falou: "Eu não olhei para o Volpi, eu olhei para pintores que o Volpi olhou também", e também: "Piero della Francesca não está tão distante, olhar as pinturas nos deixa mais próximos". Eu achei bonito isso, a maneira como você se relaciona com os artistas. Dá para ver o quanto eles são importantes para você, são relações que são muito caras e que foram sendo criadas pelo olhar.

**FM:** Isso que eu falei é verdade. é que naquele momento eu não estava olhando para o Volpi, fiquei até meio surpreso com essa opinião, que já tinham falado para mim, e com essa pergunta, porque eu não estava olhando para o Volpi, eu não olho para o Volpi. Mas, por outro lado, o Volpi a gente conhece muito bem, ele já entrou, então tem muito a ver com o Volpi. Mas então eu parei de ver o Volpi, eu falei "já

que é assim, então não vou nem mais olhar o Volpi", porque senão também fica uma loucura, fica muito a fome com a vontade de comer, entendeu?

Foi interessante ver essa exposição do Volpi lá no MAM, porque é engraçado, tem alguma coisa realmente incomum que eu percebo, e ao mesmo tempo é tão diferente, é tão... Isso aqui é arte contemporânea, né? O Volpi é outra coisa. Isso aqui já foi, já voltou, já foi, essa coisa da arte contemporânea, tem um cansaço da arte contemporânea, então é diferente do Volpi. Mas o Volpi parece introjetado já. Não só em mim, acho que em todos os pintores de São Paulo, brasileiros, né? Então a gente já viu muito, é muito presente, o Volpi, para mim, para o Paulo Pasta, para o Marco [Giannotti], ele é muito presente para o mundo. Então, acho que tem um pouco isso. Agora, eu realmente não estava olhando pro Volpi, estava olhando para o pessoal lá do Quattrocento, né? Piero della Francesca, Fra Angelico...

Tem essa coisa da pintura, a maneira que eu pinto com a cera, tinta óleo com a cera, quer dizer, cada vez mais só tinta óleo, mas tem a cera como *medium*, assim, para ou ter opacidade ou transparência, sobretudo para tirar o brilho, a coisa da cera com a pintura é que ela tem encáustica fria, na verdade. Isso dá um certo ar de têmpera, lembra um pouco a têmpera. Na verdade, se você olhar de perto não lembra, mas ele tem essa coisa sem brilho da têmpera, essa materialidade da têmpera, e isso talvez seja outro ponto que vai me aproximar do Volpi. Transparência, a luz da tela muitas vezes aparece. Muitas vezes o quadro é salvo quando a luz da tela aparece. No caso do Volpi isso é muito presente, não tem um quadro que não tenha luz da tela, ele não fecha. A luz do Volpi vem da tela. O preto do Volpi soa como um cinza, porque ele não fecha, ele não vedo, você vai ter sempre o ponto da lona, do linho, aparecendo. Eu uso muito esse recurso, isso acontece muito na minha pintura, então também lembra um pouco o Volpi. Mas para por aí.

**P:** Eu acho muito legal a maneira como você falou agora há pouco sobre seu universo visual. O Marco [Giannotti] chama de Museu Imaginário, ele fala um pouco sobre essa ideia nas aulas. Você chamou agora de outro nome...

**FM:** Chamei de Natureza, porque eu já vi isso, alguém já falou isso, não nesse contexto, eu achei uma ideia boa, não me lembro quem, onde foi que eu li isso, mas ele estava falando de outra coisa. Mas os pintores pintavam na natureza, certo? A questão era aproximação, separação da natureza; O que eu quis dizer é que esse meu ambiente afetivo, esses pintores e essas pinturas formam para mim uma espécie de natureza, eu pinto sobre aquilo. Então, o que acaba é que o resultado final é completamente diferente, mas é legitimo, porque o pintor, quando pinta uma árvore, ele não precisa fazer a árvore... ele pode estar pintando aquela árvore e retratando aquela árvore sem ter essa obrigação com a mimese total, com ser idêntico, com ser parecido. Então eu percebi isso, é uma ideia, para mim, nova sobre o meu trabalho, que na verdade eu tenho essa paisagem que se renova, que toda hora eu introduzo coisas, e é isso que eu pinto, é esse que é um pouco o assunto.

**P:** E você acha que existe uma relação entre a obra e o lugar, agora estou querendo trazer um pouco a discussão para o lugar onde você vive.

**FM:** São Paulo...

**P:** São Paulo. Pensando um pouco na cidade em que você mora, por mais indireto que seja...

**FM:** Eu acho que isso faz parte, talvez seja até uma pergunta mais simples. Aí eu acho que é o seguinte, acho que é algo que eu sou, eu sou de São Paulo, sou paulistano. Passei a minha infância em Ubatuba. Tenho uma memória dessa coisa, uma memória mítica de Ubatuba, porque a memória da minha infância de Ubatuba não existe mais, é outra. É outra cidade. E isso é o que eu sou, quer dizer, é aí que as coisas vão acontecer. É aí que essa cabeça que vai processar as coisas foi criada aqui, mora em São Paulo, passou a infância em Ubatuba, viaja para o litoral às vezes, mas para por aí. Não creio que tenha ou local ou...

Eu acho que tem uma coisa muito diferente entre a pintura que é feita aqui em São Paulo e a pintura que é feita em Nova Iorque, isso era super relacionado ao fato de as pessoas morarem em Nova Iorque ou morarem em São Paulo. Isso é um fato, isso existe. Isso não deve ser confundido com cor local, com coisas assim mais restritivas, não é? Porque, também, todo mundo tem acesso a tudo, atualmente. Ou por internet ou por viagens ou por livros, as pessoas têm contato com as coisas, não é? Então eu acho que é isso. Não vejo uma relação. Eu tenho aquele meu trabalho de fotografia, do qual eu fiz um livro, passei anos fotografando e juntei tudo. Ali tem uma coisa de lugar porque as fotos eram feitas em lugares onde eu vivi. São Paulo, lugares em que eu passava, e a coisa do litoral, de caminhos muitas vezes percorridos. Serra do Mar, Santos, ou por Caraguá<sup>17</sup> ou por Taubaté ali, não é?<sup>18</sup> Ali tinha uma coisa meio de tentar escarafunchar, de tentar ver um lugar, uma memória. Mas na pintura não, na pintura não sinto isso. O meu trabalho de pintura se relacionou muito com o meu trabalho de fotografia. No transcorrer do meu trabalho tem muita relação entre uma coisa e outra. Então é isso, eu não estou muito afiado para falar da fotografia, porque faz tempo que eu não fotografo e eu esqueci um pouco. Mas ali tinha uma vontade, um caminho de uma coisa que eu queria rever, que eu mais ou menos documentei esse tempo todo. Isso se relaciona com a pintura, porque a pintura é mais solta, surgem coisas de outros lugares. Acho que é isso.

---

17 Abreviação de Caraguatatuba, município brasileiro no litoral norte do estado de São Paulo.

18 Regiões da Serra do mar e do litoral do estado de São Paulo.

## Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como história da cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BESSA, Altamiro Sergio Mol (org.). **A unidade múltipla:** ensaios sobre a paisagem. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2021.

GIANNOTTI, Marco. **Reflexões sobre a cor.** São Paulo: Martins Fontes, 2021.

HOBSBAUM, Eric. **A era das revoluções.** São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

KOPP, Anatole. **Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa.** São Paulo: Nobel/Edusp, 1990.

MONTEIRO, Taís Cabral. **Percursos poéticos** (2017. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/T.27.2017.tde-01062017-095007. Acesso em: 28 set. de 2025.

NETO, João Cabral de Melo. **O engenheiro.** Rio de Janeiro: Amigos da Poesia, 1945.  
Hobsbawm, E. A era das revoluções. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

**Submissão:** 29/09/2025

**Aprovação:** 18/11/2025