



Esta entrevista aborda tanto o processo de criação quanto o pensamento do artista Albano Afonso acerca de seu trabalho plástico. Sendo parte de uma pesquisa sobre a relação entre imagem e superfície, as questões colocadas ao artista insistem na reflexão sobre a superfície em sua obra. A ênfase nesse assunto justifica-se pela necessidade de estabelecer uma atualização de conceitos próprios à arte moderna e, assim, compreender as transformações ocorridas entre um passado recente e o momento atual pelas suas possíveis conexões. Nesta conversa o pensamento do artista surge a partir das operações contidas no fazer de sua obra e das relações entre os materiais diversos utilizados por ele.

*Fabiana - A idéia desta conversa é apontar como alguns artistas pensam a superfície como meio do trabalho, como uma matéria mesmo.*

*Albano - A parede também pode ser superfície...*

*Sim, a parede também pode ser a superfície do trabalho.*

Este trabalho [das imagens perfuradas] é muito mais escultórico do que fotográfico. Para fazê-lo eu uso martelo e vazadores, um processo completamente físico, eu ponho no chão e aí eu vou tirando. Eu fico imaginando que eu sou um escultor batendo numa pedra.

*É, você esculpe essa superfície...*

Nestes das "florestas" eu determino algumas coisas e depois vou fazendo. A parte mais divertida do trabalho é essa. Mais cansativa e mais divertida. Porque todo o resto, o antes do trabalho, é muito cerebral. Eu pesquiso; quando é dos pintores, eu pesquiso que pinturas eu quero, que período eu quero, e vou atrás da imagem que eu quero. Enfim, se eu acho uma imagem legal, se eu acho um tema que me interessa, eu tenho que achar uma imagem boa. Nisso eu posso demorar anos. Então toda essa parte de pesquisa não dá muita margem para o acaso. Até tem, porque às vezes não tenho uma imagem, aí eu pulo para outro artista. Mas mesmo assim, eu escolho o tema. Por exemplo, eu tenho uma série de Van Goghs que comecei a fazer em 2002, 2003. São todos os auto-retratos que ele fez sem orelha, depois de ter cortado a orelha. Então tem alguns em que ele está com a bandana e outros em que ele vira de lado, aparecendo a orelha que sobrou. Mas eu acho que ele tem seis retratos disso, e eu tenho que achar tudo. Cada vez que eu viajo e acho um livro do Van Gogh, eu compro. Eu olho antes, porque, se tem retratos, eu tenho que comprar aquele livro, até achar todas as imagens. Eu já fiz dois que são os mais



clássicos, aquele com azul e aquele com fundo amarelo, que todos os livros têm, e essas duas fotos eu já ampliei. As outras quatro eu já consegui achar, de quatro ou cinco eu achei três ou quatro. E tem uma que eu achei só em PB. Então fica marcado, separado, e no dia em que eu achar a outra eu termino este trabalho. Tem toda essa pré-produção, fica nessa coisa que vai demorar anos. E eu também não tenho pressa... Tem esta série do Van Gogh, tem uma outra que é antes e depois, de que também eu só fiz dois, e tem mais dois que estão separados, e eu continuo pesquisando. Quer dizer, são coisas que, para mim, correm em paralelo, e aí, se eu paro de fazer, vou fazendo outras obras até achar aquilo que eu quero. Aí tem que escanear, a saída é fotográfica. No caso da imagem, é o mais legal de trabalhar, porque eu posso trabalhar com dimensões... Eu tiro de livros mas eu nunca sei como é isso, quer dizer, sei, mas eu imprimo como eu acho que pode ser bom aquele trabalho. Depois, quando tudo isso está pronto, e eu tenho as imagens, aí é um trabalho puramente plástico, formal.

No retrato eu sempre ponho uma coisa, que é deixar o olho, eu prismo os olhos, os dois, e na pintura nunca mexo com a proporção. É sempre a proporção dela. E então, quando o cara escaneia, ele mantém a proporção da pintura sem nenhum corte. E aí eu me fotografo, ou alguém me fotografa na mesma posição em que está o cara [o pintor], e aí, no computador, eles põem meu olho no olho dele. A minha imagem acompanha a proporção da pintura. Então a distorção que há nem é distorção, mas você vê bem a diferença entre o que é a pintura e o que é um retrato, a foto mesmo. As proporções são completamente diferentes. Mas os olhos, ou os dois, ou um olho, sempre batem. Quando não dá para prisma os dois, é um só. E aí eu sempre tiro os olhos do pintor. Isso é a única coisa que é padrão. A partir daí é composição. Daí que eu acho que vem esta coisa de ser muito mais um trabalho de esculpir a imagem, de tirar, ir revelando a imagem pela subtração, do que qualquer outra coisa. E aí é um barato. É a hora em que eu me divirto ao ficar fazendo uma nova imagem. Este aqui sou eu com Picasso, e aqui, com o Renoir. Aqui dá para ver bem a coisa do olho. O que eu penso mais neste trabalho é o que tem entre um e outro [entre as imagens sobrepostas dos dois artistas]. Eu acho que tem a coisa da superfície, que é quando você retira, da fotografia, de uma foto. Elimina coisas dela para construir outras. Você vê muito melhor este trabalho quando ele volta a ser fotografia.

*Como assim, quando ele volta a ser fotografia?*

Porque ele tem essa coisa, vamos dizer, da superfície, de planos. Aqui tem um milímetro de um plano para outro. Mas esta imagem, a fusão das imagens – não sei o que acontece – você não tem muito bem resolvida quando você olha este trabalho. É o que eu acho legal dele. Você vê esta superfície perfurada e sabe que tem uma foto atrás, quer dizer, tem um plano entre uma coisa e outra.

*Esse plano da fusão?*

Não, é o que está entre a fusão e a coisa.

*Você apresenta essa fusão fotografada, numa só superfície?*

Não, ele é assim [duas imagens sobrepostas, a de cima perfurada]. Mas quando você vê uma reprodução dele, você consegue separar mais o que é frente, o que é fundo. Não sei se é porque muda a superfície que vem uma informação de que isto é vazado. Então talvez ele funda mais, fique mais confuso, o que eu acho até mais legal – a idéia é justamente esta, ele ficar confuso. Ele cria três momentos ali, a imagem que está na frente, a de trás e as duas juntas. Isto que sai [as perfurações na imagem da frente] é uma informação que parece que fica o tempo todo ali. Acho que isso deve dar um curto-circuito no cérebro...

*Ou seja, a parte ausente da imagem, que você retirou, fica presente de alguma forma na fusão das duas imagens...*

Eu acho que sim. Eu não sei o que acontece, mas acho que dá alguma coisa no cérebro e ele não consegue identificar isto nem como uma pintura, nem como uma foto; é difícil você ver isto. Você não vê mais nenhuma coisa, como uma pintura, ou uma reprodução de uma pintura – porque nem é uma pintura, é uma reprodução dela –, ou uma reprodução fotográfica. Quer dizer, você fica vendo uma imagem diferente. Muita gente que conhece este trabalho já sabe que tem eu ali, tal. Mas no Mercosul, eu levei para uma sala gigante estes retratos e as pessoas ficavam assim... elas não viam nada. Viam uma imagem. Os montadores não entendiam "lhufas" do que era aquilo. Achavam bonito, "ah, tem umas coisas grandes", "é bonita a imagem". Um fala que é algo pegando fogo, outro "ah, furou, que bacana". Eu falo "o que você vê aí?", "eu vejo... sei lá, uma figura bonita". Às vezes não vê nenhuma imagem, nem a do pintor, nem a minha. Aí eu falo "ó, eu tô em todas atrás". Então os caras: "ah, tem uma pessoa aqui atrás mesmo", e "ah, este aqui parece um príncipe, o outro parece não sei quê", mas é engraçado porque eles não me viam. E também, como eles não conheciam quem é o pintor, eles não tinham essa referência. Era uma grande abstração na cabeça deles. Isto é muito legal também, essa abstração que fica na cabeça.

*Acho que tem uma operação de confundir um pouco os códigos. A fusão das duas imagens não é nem a pintura, nem a fotografia. Do ponto de vista operacional eu vejo uma superfície ativa nesse sentido. Ela não está ali como um suporte para você colocar uma imagem sobre ela, mas ela já é um plano-matéria, entendeu?, um plano que você esculpe. A operação que você faz na superfície define essa imagem. Instiga-me pensar nessa mudança de referência de operações e materiais e nos usos que o artista cria em relação à superfície. A superfície, que era um suporte, um anteparo, algo que ficaria atrás da imagem, escondido, e de alguma forma sem importância, ou só tecnicamente importante, ela passa a ser – acho que desde a colagem, tem todo um processo aí –, hoje ela tem esta possibilidade de ser uma matéria da imagem.*

Quando você diz matéria de imagem...

*Quero dizer que a qualidade da superfície, ou o que você faz com ela, passa a interagir na imagem. De uma forma ativa, não passiva. Esta possibilidade de lidar com a própria matéria do suporte – e cada artista estabelece um uso específico, dentro do seu trabalho, dos seus interesses, enfim, isso tudo me chama a atenção. Vejo uma inversão, pois a imagem não está mais antes da tela; às vezes acontece da própria tela ou suporte virar a imagem do trabalho. No seu caso acho que tem essa manipulação da superfície, você usa mais de uma superfície, cria essa fusão.*

Eu nunca tinha pensado nisso. Normalmente, eu parto de algum conceito que eu fico matutando e aí eu vou tentar achar a coisa mais “ok” para fazer aquilo. Mas às vezes, pensando bem, eu vejo um material que me interessa. Esse foi o caso com isto aqui [aponta para os trabalhos que estão na parede da sala, feitos de fios elétricos e mini-lâmpadas sobre MDF]. Tinha uma coisa que eu queria fazer, que era um desenho com pontos, eu tinha feito vários estudos disso e eu tentava descobrir qual era o material ideal para fazê-lo. Na verdade, basicamente, é isto que me move. Tenho uma idéia e depois eu vou descobrir qual é o material mais apropriado para trabalhar. E aí, quando entra o material, você tem um diálogo com o material, a matéria vai influenciando a viabilidade da obra. Eu vou respeitando muito o material, ou o que a superfície desse material exige. No caso das fotografias eu vou perfurando, mas quando eu coloco ela aqui, pronto, ela para mim deixa de ser fotografia. Eu fico olhando a composição, é um diálogo muito mais entre todas as decisões anteriores que eu tomei. Aí eu fico pensando em ritmo, em forma, coisas assim...

*Só para esclarecer, você não o considera mais fotografia, mas continua considerando que este trabalho é uma imagem?*

Na verdade eu acho que tem vários trabalhos que são uma busca de uma coisa que você não vê. Quando eu separo as imagens dos artistas de que eu gosto, parece uma forma de descobrir a essência da minha formação artística. Para mim é uma coisa meio estranha, porque isto também não é um retrato. Eu chamo de auto-retrato porque é o que o pintor faz, mas é quase uma performance quando eu fico tentando imaginar o que é essa pessoa, o que aquela expressão daquela cultura está me dizendo. Para mim não é uma imagem mesmo, é uma coisa temporal. É como se, entre esta imagem e eu, o tempo já não existisse mais. Esta imagem, que é de cerca de 1800 e bolinha, e a minha, tirada em 2000, quer dizer, você dá uma plasmada nesse tempo. Não é mais o passado, nem o presente e nem o futuro, fica numa situação de suspensão. O pintor não é mais ele, não sou mais eu, não tem mais a data dele ou a minha, não tem mais a imagem dele ou a minha, quer dizer, fica quase o impalpável. A cada momento eu penso de um jeito este trabalho. Num certo momento era a busca de uma coisa. Agora, quando eu fico buscando esses Van Goghs sem orelha, é mais porque acho que tirar algo dele é superlouco, essa mutilação. Fico pensando e imaginando o que o cara pensava quando fazia aquelas coisas... Então cada vez mais eu não faço retrato assim, eu só faço

o que me interessa. No Paço [das Artes] tinha “O Caçador”, mas aquela imagem eu já tinha separado desde 2002. Quando surgiu “Adão e Eva na Floresta”, juntei o artista caçando imagens, o artista buscando coisas, achei bacana. Mas sei lá, essa coisa da superfície, eu não...

*Você nunca tinha pensado por esse aspecto?*

Não...

*Talvez não seja uma coisa presente na hora da produção, mas, de alguma forma, fica uma certa evidência do enorme leque que a gente hoje tem do fazer do artista. Mas esta discussão não é algo que vai definir o trabalho de alguém. Chama a minha atenção o fato de ter sido um tema muito presente na arte moderna; Greenberg tem um discurso sobre a superfície da imagem, a autonomia da pintura ligando-se à sua especificidade etc., mas isso parece estar totalmente fora do nosso tempo, fora de como se pensa uma pintura ou uma imagem hoje. No entanto, eu acho que coisas que aconteceram naquele momento ainda geram a situação atual...*

Hoje você tem uma grande coisa, não existe muito uma regra, um movimento, uma coisa, tudo é meio “desplugado”, o que eu acho muito legal. Ao mesmo tempo tinha muitas linhas de trabalho que apenas negavam, elas se negavam para afirmar um outro pensamento. E hoje acho que existe muito mais a matéria, a forma, a superfície, ela é superimportante. A plasticidade do trabalho. Aquela coisa de uma obra só de conceito raramente funciona. Até funciona em alguns trabalhos. Mas acho que também pode ter um trabalho extremamente conceitual e extremamente plástico. Essa plasticidade da matéria, de usar a matéria, usar estas coisas assim... Eu fui numa exposição do Matthew Barney, um show, esse pensamento que ele tem. A matéria se desloca, a escultura se desloca do filme, das coisas, ela ganha uma outra dimensão que é absurda. É muito legal, pois ela continua, a matéria transpira o pensamento do cara, impressionante. Mas em relação a este trabalho aqui [das fotografias perfuradas], eu estou tão distante dele que talvez eu não consiga ver isto mais nele. É um trabalho que eu faço há sete anos, então, fico divagando em outras coisas. Todo o processo dele já foi muito diluído por mim, eu já fico em outra coisa. Agora, é muito louco porque eu guardo todos os restos disto aqui [círculos retirados das superfícies perfuradas], eu não jogo fora nada. Acho tão bonitos estes furos. Eu vou, passo recolhendo-os, guardo tudo num saquinho. Um dia eu uso isto, eu guardo.

Teve uma bienal de fotografia no ano passado, e eu participei com aquelas coisas de projeção. Porque, para o curador que me convidou, aquilo é o processo fotográfico. Desmaterializando-se, como uma imagem que não se constrói. Uma discussão da não-imagem, que eu acho que tem muito a ver com estes trabalhos aqui. E ali [trabalho de recortes sobre um pequeno espelho, iluminado de forma a refletir formas de árvores numa parede] essa coisa da superfície não existe, na verdade. A imagem tenta se segurar na superfície de uma parede.

*É, ela não tem uma superfície própria, digamos assim, ela se apropria de superfícies estranhas...*

Ela é quase um parasita.

*Porque justamente não tem uma superfície fixa.*

Agora eu vou montá-lo, fazer um teste, não sei se vai funcionar, vai ser numa fazenda. Numa parede de árvores. Vou ver o que acontece. Uma projeção numa superfície que não é plana, mas que tem só escuridão.

*E como você vai projetar num terreno de árvores?*

Teve um reflorestamento, tem um bloqueio. Eu nem imagino onde isso vai dar porque acho que não vai funcionar coisa nenhuma. Porque, nas árvores, vai ficar ainda mais diluída a imagem. Quer dizer, ela não vai existir, só vai existir nesse jogo de árvores que vai criar planos absurdos. Na minha cabeça. Então eu vou fazer o teste.

Na verdade, às vezes eu elejo um material para trabalhar. Voltando para este trabalho [o das luzinhas], eu tinha um carro em que o estepe ficava sempre para fora. Um dia eu joguei, sem querer, uma coisa no lugar errado e ele quebrou minha lanterna. Quando eu levantei o estepe, depois de dois meses, para pôr de novo no lugar certo, eu reparei na lanterna. Eu tinha exatamente o que eu precisava quando olhei a lanterna. Um ponto e um fio, uma linha. Falei, "pô, este aqui é o meu trabalho, é o que eu preciso". É engraçado, vai chegando uma coisa, a superfície [de MDF]. Este trabalho é em parede, ele tinha esta coisa de chegar e se instalar numa superfície, que depois você remove. Você constrói a imagem com ponto e linha, até chamar de pictogramas, que é aquela coisa de completar a imagem pela linha. Eu montava uma exposição, desmontava, e depois montava outra, montava outra imagem, e assim ia. Fiquei fazendo isso de 2000 a 2005. Aí comecei a juntar a projeção a isso. Porque eram trabalhos completamente sem superfície.

*Eu vi isso exposto lá no Paço.*

Isto aqui [mostra "Fazendo Estrelas"] é uma foto dentro de uma superfície, é o registro de uma luz refletindo numa superfície de espelho. É o registro de algo que não existe assim. É um auto-retrato, porque sou sempre eu me retratando no espelho infinitamente... É um não-registro de uma imagem, quase a possibilidade de registrar, de me auto-retratar. O "Fazendo Estrelas" é uma luz que não existe. Eu sempre achei interessante esta idéia de ter um trabalho que não existe na verdade. Eu acho bacana, a luz engole o trabalho nas projeções. Por isto eu sempre achei que tinha que ser sobre a parede, porque aí se desmonta e acabou. Quando você pára na frente você bloqueia a luz, a superfície vira a pessoa.

*Você entra na imagem...*

Aí o curador disto aqui disse "pô, mas por que você não faz isto numa superfície?", eu disse "ah, a superfície é a parede". Ele falou: "ah não, faz, pensa numa coisa, é tão mais prático". Eu passei dez dias montando isto, com assistente, lá, depois desmonta, um desperdício. Eu tenho que achar a imagem certa para fazer a coisa, se eu achar, até faço. Aí eu fiquei com aquilo na cabeça, e por que não? Então fiz este aqui [aponta o das luzinhas sobre MDF]. A superfície é uma chapa de MDF. Eu pensei a coisa como uma pele mesmo, no caso, aqui, literalmente como uma árvore. Ou uma pele de pessoa. Por trás eu pinto de vermelho. Como se tivesse a pele e o sangue. Aqui é o enforcado, aqui a árvore... E o mesmo ponto de luz que tem na árvore, tem no enforcado. Cada ponto de luz da árvore se liga a um ponto de luz do enforcado. No caso, o enforcado está ligado todo na luz. Se queima uma luz no enforcado, queima uma luz da árvore! Quer dizer, tem esta relação, não existe um enforcado sem uma árvore. Essa coisa da superfície veio muito forte aqui, de pensar a coisa como algo que recebe essa imagem. E aí vem muito mais desenhado, porque, quando eu faço na parede, eu vou ligando, tem um desenho que eu vou fazendo, mas, como vai se desmontar, eu não tenho uma preocupação de como isso vai ficar organizado no espaço. "Este aqui vou fazer numa superfície", falei, "então ele vai ter que funcionar com luz ou sem luz". Se vai funcionar sem luz, então tenho que assumir isto como um desenho. Aí eu vou criando. Ele tem isto, como se tivesse saindo pelo pé, da mão, eu tentei, controlando, pelo fio, o desenho dele.

Agora, essa exposição que eu estou preparando vai ter toda a mistura de coisas. Vai ser em Belo Horizonte, e, claro, ou vai dar muito certo ou muito errado. Mas também, como ninguém me conhece lá mesmo... vai ter todos estes suportes misturados. Vai ter estas mãos, que são sempre mãos em posições opostas, que eu vou retirando por aí, de livros, e aí elas deixam de ser o que eram e é o gesto delas que interessa. E os gestos se equivalem. É muito bacana porque ela fica abstrata, não tem mais um corpo e você não identifica mais isto como mão num primeiro momento. Fica uma imagem qualquer. Pelo título ou por alguma outra coisa você vai ver que é uma mão, e as ligações começam a surgir. Mas eu não fico falando quem é quem. Pois não importa, porque justamente a idéia é que todas fiquem no mesmo patamar, a de agressão ou de atenção, de carinho.

Junto com elas vai ter fotografias, destas perfuradas, que vão ser pequenos conjuntos; deve ter uma outra mãozinha ou uma frase escrita em uma; aí vai ter de repente uma imagem destas, assim, de coisa; talvez tenha um vídeo, se der certo projetado junto, e em cima desta mão uma projeção de uma outra imagem. Quer dizer, essa mesma idéia desta coisa de luz impregnando aqui ou em outras fotos também. Aí essa coisa da superfície vai ser engraçada. Porque a luz é a matéria de toda a arte e a sala vai estar toda escura. É esta luz da projeção que vai iluminar as outras obras.

*Parte delas também é auto-iluminada.*

Eles são auto-iluminados. Mas essa luz não ilumina, é muito baixa.

*Mas eles são iluminados com outra luz, além da luz deles, quando você apresenta?*

Não. Normalmente, no ambiente, ela é mais “tranqueira” mesmo. Ela fica vermelha, mas não ilumina muito.

*Eu vim com estes trabalhos das florestas [os perfurados] na cabeça, com esta relação da manipulação da superfície. Mas acho interessante como o seu trabalho tem uma diversidade de usos da superfície, cada trabalho pede uma superfície diferente ou até uma não-superfície, ou uma superfície não fixa, ou trabalhos em que a superfície é ativa como um espelho, incorporando a propriedade refletora que ele tem.*

Sempre que você fala em superfície eu penso muito mais numa pele, numa película, aí ela é uma coisa que serve de anteparo para outra coisa. Para mim, a parede só está ali para receber alguma coisa. Mas aqui, neste aqui, em que a folha é de madeira, ela está entre essa coisa vermelha que vem de trás e isto vermelho que vem da frente, iluminado. Na foto também, a película, que é a pele que está ali, que é a foto, está para esconder ou revelar coisas que estão entre uma coisa e outra. Ela é quase negada. Mas na verdade ela se afirma muito, porque ela é muito importante, mas a situação dela é quase estar para receber uma coisa atrás dela.

Ali fica mais claro, é um pedaço de um trabalho que está todo nas caixas [são fotografias de ateliês de artistas com um vidro com insulfilm na frente]. Eu ponho insulfilm na superfície da frente do trabalho, mas atrás do insulfilm tem uma série de ateliês. Ele fica um trabalho, como quase todos, que você quase não vê. A superfície é quase uma coisa de teia de aranha, ela entra, seduz a princípio, mas não é ela que interessa. Quer dizer, ela é usada para outras coisas.

*Mas isso não é uma coisa que a grande maioria dos trabalhos...*

Todo trabalho tem. Mas esta foto, por exemplo, são séries em que eu faço os dias e as noites em todas as épocas do ano [são composições com diversas fotos do céu, sem nuvens]. As fotos vão mudando a cor e tudo mais.

*Mas tem a superfície do céu que é uma superfície sutil, não materializada da forma que a gente concebe as coisas em geral.*

Mas a superfície está dizendo que é isto e ela é isto. Nestes retratos, nesta perfuração, a superfície nunca é única. Como aqui, quando a superfície é um espelho. Esta superfície primeira está aqui para esconder e revelar que tem outra superfície por trás dela.

*Acho que é um jogo de superfícies, a gente não pode colocar a superfície no singular.*

Assim, aqui [no trabalho de fotografias do céu], ela é mais importante porque é o anteparo. Ela é mais presente. Ela é o que é. Ela é uma fotografia, acabou. E que representa outras coisas, várias. Agora aqui [nas fotografias dos ateliês com insulfilm], ela é mais importante até, mas ela não é única. Ela está aqui, é um espelho, mas atrás desse espelho tem uma outra coisa. Quer dizer, ela é um receptor de outras informações.

*Mas ela ativa o trabalho de tal forma que se não estivesse ali, do jeito que é colocada, com suas propriedades e materialidade, ele seria outro trabalho.*

Seria outro trabalho.

*É este o ponto. O trabalho não se resume à superfície. Mas o uso que você faz – por mais que ela esteja ali para ser atravessada –, o exercício do observador de ver o que está do lado de lá, isso só vai acontecer porque a superfície "x" está ali, diante dele, colocada daquela maneira, articulando-se com os outros conteúdos do trabalho.*

É, porque ela é muito presente.

*Eu penso que a superfície adquire uma espécie de significado para o trabalho, ela não é mais aquela matéria de anteparo neutra. Não sei se a palavra é “significado”; de fato estas entrevistas vieram da necessidade de tentar formular melhor estas questões sobre esse uso, complexo, da superfície. Eu fico pensando até que ponto ela traz uma informação que quase compete com a imagem. Acho que não há uma primazia da imagem na arte, mas a relação, ou o jogo, entre as imagens e os suportes, os materiais, as superfícies.*

*Fabiana Queirolo é artista plástica e professora. Atualmente desenvolve pesquisa de mestrado na linha de Poéticas Visuais na ECA/USP. Entre as exposições que realizou, destacam-se “latitude”, no Centro Cultural Banco do Nordeste, em Fortaleza, 2006; “enfim, tarde”, no “9o. Festival da Cultura Inglesa”, e “sonho”, no Ateliê 397, ambas em São Paulo, em 2005.*

*Albano Afonso é artista plástico e trabalha em São Paulo. Desde 1995 realizou diversas exposições individuais na Casa Triângulo, em São Paulo, e participou do Panorama de Arte Brasileira, no MAM-SP, 1999, e da Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, 2003. Além do circuito nacional, participou de mostras em vários países, como Estados Unidos, Luxemburgo, Portugal, Irlanda e Bélgica.*