

HUGO FRANÇA

Paulo Herkenhoff (Org.)



FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS

PRIMEIRO PRESIDENTE FUNDADOR

Luiz Simões Lopes

PRESIDENTE

Carlos Ivan Simonsen Leal

VICE-PRESIDENTES

Clovis José Daudt Darrigue de Faro

Marcos Cintra Cavalcanti de Albuquerque

Os textos são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, a opinião da FGV.

The texts are of authors' responsibilities and do not necessarily reflect the opinion of FGV.



HUGO FRANÇA

ESCULTURAS MOBILIÁRIAS | SCULPTURAL FURNITURE

Paulo Herkenhoff

ORGANIZADOR

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA MARIO HENRIQUE SIMONSEN/FGV

Hugo França : esculturas mobiliárias – Hugo França : scultural furniture
Paulo Herkenhoff, (org.). Rio de Janeiro : FGV Arte, 2025.

276 p. : il.
Textos em português e inglês.

ISBN 978-65-83308-50-4

1. França, Hugo. 2. Ecodesign – Brasil. 3. Talha em madeira – Brasil.
3. Trabalhos em madeira – Brasil. 4. Arte decorativa
I. Herkenhoff, Paulo, 1949-. II. FGV Arte

CDD – 736.40981

ELABORADA POR MÁRCIA NUNES BACHA – CRB-7/4403

P.1

Escultura Yapira, 2019

Yapira Sculpture

Baraúna

231 x 290 x 215 cm, 400 kg

Brasília, DF

Coleção Palácio do Itamaraty

Palácio do Itamaraty Collection

Doação do artista Hugo França

e da Galeria Karla Osório

Gift from Hugo França and

Galeria Karla Osório





Engenheiro de produção, nascido em 1954 em Porto Alegre, foi apenas na década de 1980, em Trancoso, que Hugo França se aproximou do mundo da arte. Influenciado pela técnica milenar dos indígenas pataxó, que usavam árvores da espécie *Caryocar edule* Casar (pequi-vinagreiro) para a confecção de canoas, se voltou para a criação escultórica do mobiliário doméstico e público.

O resíduo florestal caído, e nunca derrubado, em meio a Mata Atlântica, passou a servir de principal matéria-prima para o trabalho de interpretação e reformulação das imagens naturalmente formadas nas árvores. Resgatando também memórias da infância, em que trabalhava junto ao pai em uma marcenaria doméstica, passou a criar esculturas funcionais e não funcionais que hoje estão presentes em inúmeros museus, galerias, coleções privadas, além de parques públicos, nacionais e internacionais.

O design de grandes proporções de Hugo França, no entanto, ultrapassa a releitura das formas existentes no meio ambiente. Ele sugere uma integração perdida entre o ser humano e a natureza. Voltando-se para uma educação ambiental integrada e urgentemente necessária, sua obra tem como centro a renovação dos elos fundamentais entre a nossa espécie e o consumo sustentável e consciente.

Como sugerido por Paulo Herkenhoff nesta obra, a arte pode ser uma forma potente de repensar o destino da terra. Assim, o resgate de uma vivência mais harmônica,

A production engineer born in Porto Alegre in 1954, it wasn't until the 1980s in Trancoso that Hugo França became involved in the art world. Having been influenced by the ancient technique of the indigenous Pataxó people, who used *Caryocar edule* Casar (pequi-vinagreiro) trees to make canoes, he began sculpting domestic and public furniture.

In the middle of the Atlantic Forest, fallen forest residue (never felled), became the main raw material for the work of interpreting and reformulating images naturally formed in trees. Also drawing on his childhood memories of working with his father in a domestic carpentry workshop, França went on to create functional and non-functional sculptures that can now be found in countless museums, galleries, private collections and national and international public parks.

However, Hugo França's large-scale design goes well beyond re-reading existing patterns in the environment. He propounds the reintegration of human beings and nature. Focusing on integrated and urgent environmental education, his work centers on renewing the fundamental links between our species and sustainable and conscious consumption.

As Paulo Herkenhoff suggests in this work, art can be a powerful way of rethinking the earth's destiny. Thus, the restoration of a more harmonious way of living, anchored in a poetic awareness of the future, warrants attention and admiration.

Pequi nativo, com cerca de 400 anos, Assentamento Pau-Brasil, Itamaraju, BA
Native pequi, around 400 years old, Pau-Brasil Settlement, Itamaraju, Bahia



ancorado em uma consciência poética do futuro, merece visibilidade e admiração.

A Fundação Getúlio Vargas vem publicando desde 2012 uma série de obras dedicadas à arte e ao design brasileiro. A série *Móveis brasileiros (Moderno e Contemporâneo)*, agora incorporada à *Coleção Design*, com a publicação deste volume, foi continuada com *Arte e mercado no Brasil, Décio Vieira, Galeria de artistas – Centro Empresarial Rio (1983-1990), Amazônia XXI, Minha pátria é minha língua*, e a série *Rio XXI (Vertentes contemporâneas e Vertentes construtivas)*.

Em 2023, os projetos editoriais se expandiram em um espaço expositivo: a FGV Arte, espaço de arte, educação e cultura, inaugurado com a mostra *A quarta geração construtiva no Rio de Janeiro*. Seguiram *Brasília, a arte da democracia*, *Brasília, a arte do planalto*, no Museu Nacional da República no Distrito Federal, *Guanabara, o abraço do mar*, e *Afro-brasilidade*, na sede da FGV, no Rio de Janeiro.

O livro *Hugo França – esculturas mobiliárias*, primeira obra destinada ao trabalho do artista, é, também, a primeira publicação com o selo da FGV Arte. É uma honra para nós ter em nossa linha editorial a história de um artista que propõe novas formas de relação com o mundo.

Sidnei Gonzalez

DIRETOR – FGV CONHECIMENTO
FGV CONHECIMENTO DIRECTOR

Since 2012, the Getúlio Vargas Foundation has been publishing a series of works dedicated to Brazilian art and design. The *Brazilian Furniture series (modern and contemporary)*, now part of the *Design Collection* with the publication of this volume, continued with the subsequent releases of *Décio Vieira*, the books *Arte e mercado no Brasil, Galeria de artistas – Centro Empresarial Rio (1983-1990), Amazônia XXI, Minha pátria é minha língua*, and the *Rio XXI* series (contemporary and constructive strands).

In 2023, the editorial projects were extended into an exhibition space: FGV Arte, a space for art, education and culture. The space was inaugurated with the exhibition *A quarta geração construtiva no Rio de Janeiro*. This was followed by *Brasília, a arte da democracia*, *Brasília, a arte do planalto*, at the Museu Nacional Museum da República, in the Federal District, *Guanabara, o abraço do mar* and *Afro-brasilidade*, at the FGV headquarters in Rio de Janeiro.

The book *Hugo França – furniture sculptures*, the first book to focus on the artist's work, is also the first to be published using the FGV Arte branding. We are honored to feature an artist who creates new ways of relating to the world in our publishing portfolio.

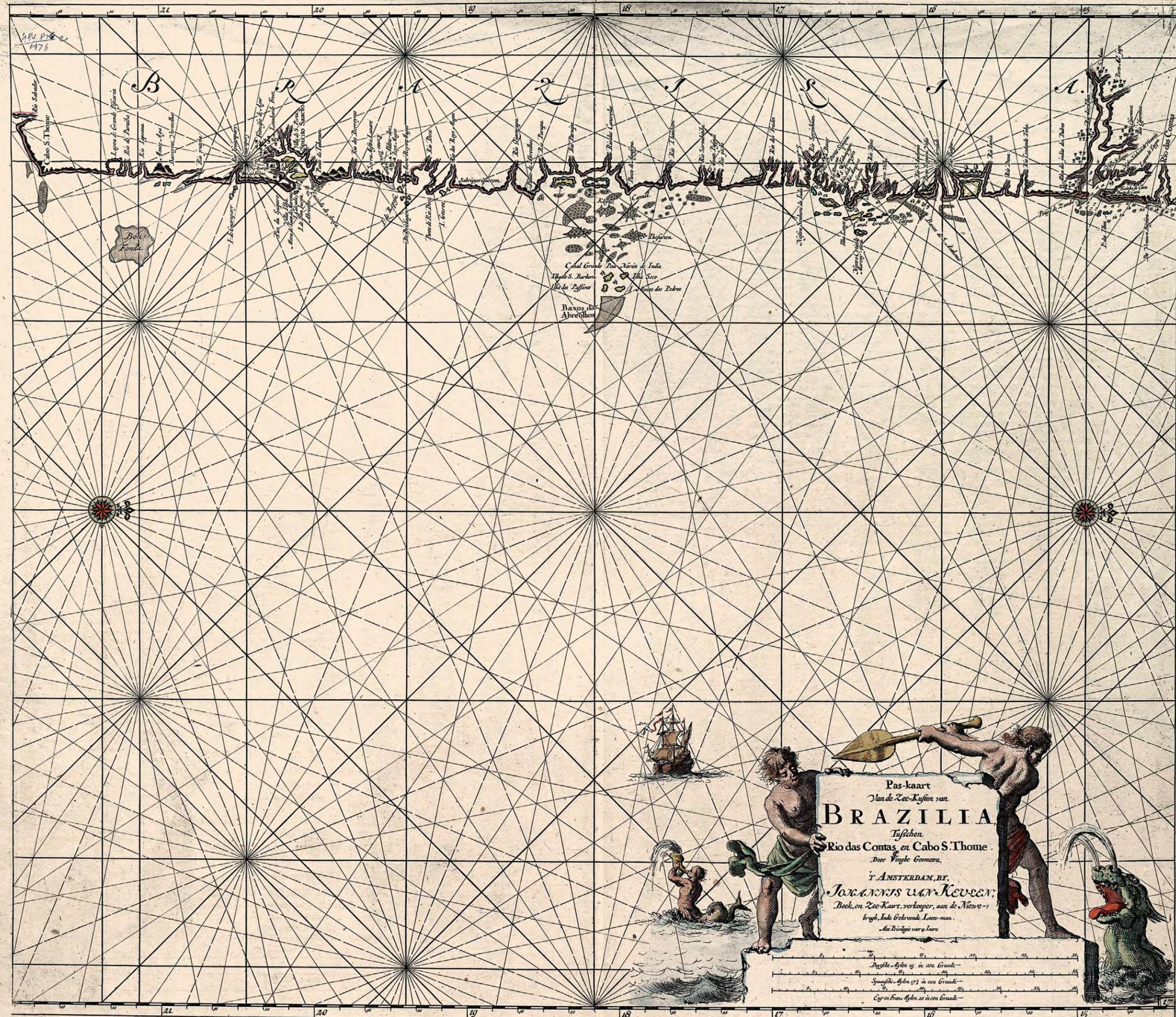
Banco Araguira, 2023
Araguira Bench
Pequi
102 x 250 x 136 cm, 485 kg
Rio de Janeiro, RJ
Coleção / Collection
Museu Nacional
de Belas Artes (MNBA)



SUMÁRIO | CONTENTS

- 15 CONVERSA COM HUGO FRANÇA
INTERVIEW WITH HUGO FRANÇA
Paulo Herkenhoff
- 47 NATUREZA E CULTURA NAS OBRAS
DE HUGO FRANÇA
NATURE AND CULTURE IN HUGO FRANÇA'S WORKS
Cauê Alves
- 65 O RESGATE NA NATUREZA
RESCUING NATURE
Hugo França
- 85 A OBRA DE HUGO FRANÇA E
O CICLO SUSTENTÁVEL DA NATUREZA
THE WORK OF HUGO FRANÇA AND
THE SUSTAINABLE CYCLE OF NATURE
Denise Tarin
- 111 O MÓVEL DA FLORESTA
THE FOREST FURNITURE
Sérgio Campos
- 137 UMA TRÍADE DE ARTISTAS DA MADEIRA MILENAR
A TRIAD OF MILLENARY WOOD ARTISTS
Paulo Herkenhoff

- 149 **DIÁLOGOS IMAGINÁRIOS ENTRE HUGO FRANÇA E A ARTE BRASILEIRA**
IMAGINARY DIALOGUES BETWEEN HUGO FRANÇA AND BRAZILIAN ART
Paulo Herkenhoff
- 173 **COMO SE ESCRIVE HUGO FRANÇA?**
HOW DO YOU SPELL HUGO FRANÇA?
Paulo Herkenhoff
- 183 **ARTE PÚBLICA E O MOBILIÁRIO ESCULTÓRICO**
PUBLIC ART AND SCULPTURAL FURNITURE
Sílvia Finguerut
- 207 **MUSEUS E INSTITUIÇÕES**
MUSEUMS AND INSTITUTIONS
- 225 **INHOTIM, O DESCANSO E A CONTEMPLAÇÃO**
INHOTIM, REST AND CONTEMPLATION
Gleyce Kelly Heitor
- 239 **ESCULTURAS INFUNCIONAIS**
UNFUNCTIONAL SCULPTURES
- 257 **LINHA DO TEMPO**
TIMELINE







CONVERSA COM
HUGO FRANÇA
INTERVIEW WITH HUGO FRANÇA

Paulo Herkenhoff

P. 12-13
Pequi-vinagreiro caído nas imediações de Caraíva, no sul da Bahia. Hugo França avaliando como retirá-lo desse local inóspito.

A *pequi-vinagreiro* tree that has fallen near Caraíva, in the south of Bahia. Hugo França assessing how to remove it from this inhospitable location.

> Canoa entalhada pelos Pataxó, afundada no rio dos Frades, no sul da Bahia.

Canoe carved by the Pataxó indigenous people, which has sunk in the Frades River, in the south of Bahia.

Paulo Herkenhoff: Trabalho na Fundação Getúlio Vargas, na seção FGV Arte. Hoje, 15 de agosto de 2024, temos o prazer de conversar com o Hugo França, um artista fundamental nas relações entre as componentes da nossa instituição: arte, conhecimento e sustentabilidade – você reúne essas três qualidades e saberes – e também tenho o prazer de dizer que essa é a primeira entrevista de uma série que a FGV Arte fará com artistas brasileiros ao longo do tempo. Eu queria, inicialmente, que o Hugo se apresentasse.

Hugo França: Nasci em 1954 em Porto Alegre e desenvolvi o meu trabalho a partir de final dos anos 1980, em Trancoso, no sul da Bahia, usando como matéria-prima o resíduo florestal e transformando esse material em obras que têm funcionalidade e também um conceito escultórico. Tenho a honra de ser o primeiro entrevistado desta série de artistas aqui na Fundação Getúlio Vargas.

PH: Hugo, vou tentar situar você no contexto do Rio Grande do Sul. Você me corrige, né?

HF: Certo.

PH: Eu vou usar a palavra que não existe no seu trabalho, mas que existe na arquitetura no Rio Grande do Sul. Temos uma tradição de uso artesanal de madeira no Rio Grande do Sul. Outra tradição são as cuias feitas de coité, as cuias de chimarrão.

Paulo Herkenhoff: I work at the Getulio Vargas Foundation, in the FGV Art. Today, August 15, 2024, we have the pleasure of talking to Hugo França, an important artist when considering the relationship between the components of our institution: art, knowledge and sustainability – you bring together these three qualities and skills – and I’m also pleased to say that this is the first part of a series of interviews that FGV Art will be doing with Brazilian artists. First of all, I would like Hugo to introduce himself. **Hugo França:** I was born in 1954 in Porto Alegre and I developed my work from the late 1980s onwards in Trancoso, in the south of Bahia, using forest residues as a raw material and transforming this material into works that have functionality as well as a sculptural concept. I’m honored to be the first interviewee in this series of artists here at the Getulio Vargas Foundation.

PH: Hugo, I’ll try to place you in the context of Rio Grande do Sul. You’ll correct me, right?

HF: Okay.

PH: I’m going to use a word that is not used in your work, but is found in architecture in Rio Grande do Sul. We have a tradition of handcrafted wood in Rio Grande do Sul. Another tradition is the gourds made from *coité*, the *chimarrão* gourds. A handicraft too. Do you have any memories of wood in your day-to-day life growing up? Have you ever been to Antônio Prado?

HF: Yes, in the Serra Gaúcha.



Um artesanato também.

Você tem memórias da madeira no seu cotidiano de infância? Você já foi a Antônio Prado?

HF: Sim, na Serra Gaúcha.

PH: Como é que você vê essa tradição? Você como alguém que dá um salto qualitativo, eu diria, um salto epistemológico, uma outra relação de saber que vai para além da técnica, para a questão da expressão, da expressividade.

HF: Bom, eu tenho referências bastante fortes da minha infância e costumo dizer que nasci em berço de madeira. O artesanato em madeira no Rio Grande do Sul é muito forte, e tenho lembrança das gamelas que se usavam para fazer o molho de churrasco, gamelas de madeira que hoje eu produzo. Faço um aproveitamento do que sobra das esculturas, e produzo gamelas com formatos orgânicos, e acho que isso é uma referência muito forte que eu trago, assim como a cuia de chimarrão, que é uma presença muito forte no Rio Grande do Sul. Mas também tenho, digamos assim, uma forte educação de produção de objetos de madeira que veio do meu pai. Meu pai tinha uma marcenaria bastante artesanal em casa. E a gente sempre fez, tanto obras de arquitetura na casa, com madeira, como brinquedos como o carrinho de lomba, que o meu pai era especialista e fez vários para mim. Enfim, a gente teve essa formação de manusear a madeira em casa, numa oficina doméstica que meu pai sempre manteve.

PH: Você se lembra que madeiras eram mais usadas?

HF: A madeira mais usada era o pinho, que é uma madeira bastante cultivada no Rio Grande do Sul, e era a madeira que, normalmente, mais se usava, o pinus. Depois eu vim a conhecer as madeiras de lei no sul da Bahia, que é o bioma mais importante do mundo.

PH: Você quer falar um pouco sobre a importância desse bioma, a Mata Atlântica?

PH: How do you view this tradition? As someone who takes a qualitative leap, I would say, an epistemological leap, a different form of knowledge that goes beyond technique, towards the question of expression, of expressiveness.

HF: Well, I have very strong childhood references and I often say that I was born in a wooden cradle. Wooden handicrafts in Rio Grande do Sul are very prevalent, and I remember the bowls that were used to make barbecue sauce, wooden bowls that I produce today. I make use of the leftovers from the sculptures and produce bowls in organic shapes, and I think this is a very strong reference that I have brought with me, as well as the *chimarrão* gourd, which is a very strong tradition in Rio Grande do Sul. But I also had, shall we say, a thorough schooling in the production of wooden objects, which came from my father. My father had an artisanal carpentry workshop at home. And we always did architectural work in the house with wood, as well as making toys like a go kart. My father was a specialist and made several for me. Anyway, we were trained to handle wood at home, in a domestic workshop that my father always had.

PH: Do you remember which woods were most commonly used?

HF: The most commonly used wood was pine, which is widely cultivated in Rio Grande do Sul, and it was the wood that was normally used the most, pine. Then I got to know the hardwoods in the south of Bahia, which is the most important biome in the world.

PH: Do you want to talk a bit about the importance of this biome, the Atlantic Forest?

HF: When I went to live in Trancoso, in the south of Bahia, in the early 1980s, I was very impressed by the vitality of the rainforest, which has the greatest diversity of hardwood species in the world. And in tree species; we don't have the exact number, but it's close to 10,000 species of tree. The predatory deforestation that takes place in a very important biome like the Atlantic



Chaise Longue
Tuwalole, 2006
Tuwalole Chaise Longue
Pequi e couro
Pequi and leather
98 x 64 x 190 cm, 80 kg
Coleção particular
Private collection

HF: Me impressionou muito quando eu fui morar, no início dos anos 1980, em Trancoso, o vigor da floresta tropical, que tem a maior diversidade do mundo em espécies de madeira de lei. E em espécies de árvores; a gente não tem o número exato, mas beira 10.000 espécies de madeira. E também me impressionou muito, e me fez pensar no conceito do meu trabalho, que envolve sustentabilidade, o desmatamento predatório que se faz num bioma importantíssimo como a Mata Atlântica. Quando fui morar em Trancoso, no início dos anos 1980, o que a gente tinha era o Oceano Atlântico e a Mata Atlântica. E isso nos dava o que a gente precisava para sobreviver e para viver naquela época, num lugar bastante distante e que não tinha contato com o meio urbano. O mais próximo era Porto Seguro que, na época, era uma cidade muito pequena, com poucos recursos.

PH: Os Pataxó viviam lá?

HF: Os Pataxó tinham uma influência muito grande na comunidade. Culturalmente também. No sul da Bahia, a cultura está mais associada à dos índios Pataxó do que à cultura negra, que é o forte da Bahia.

PH: Então aqui já podemos dizer que você tem uma representação. Você representa esse encontro no Brasil entre os povos originários, os descendentes de africanos que vieram escravizados e outras culturas, vamos chamar de alienígenas, que são europeus, asiáticos que vieram para cá. Então, você, de certa maneira, representa esse caldeamento e, portanto, também tece essas dimensões culturais conjuntamente.

Eu queria voltar à sua infância e introduzir uma questão psicanalítica, que é a questão do inconsciente. O inconsciente, para Lacan, é uma linguagem que vai entrelaçando símbolos, signos etc. e, ao mesmo tempo, segundo a psicanálise, o inconsciente é formado na experiência. Nós não nascemos com esse inconsciente, é a vivência histórica individual,

Forest also made a huge impression on me, and made me think about the concept of my work, which involves sustainability. When I went to live in Trancoso in the early 1980s, we had the Atlantic Ocean and the Atlantic Rainforest. And that gave us what we needed to survive and to live at that time in a very remote place that had no contact with the urban environment. The closest town was Porto Seguro, which at the time was a very small town with few facilities.

PH: Did the *Pataxó* live there?

HF: The *Pataxó* had a very strong influence on the community. Culturally as well. In the south of Bahia, the culture is more associated with that of the *Pataxó* Indigenous people than with black culture.

PH: So here we can already say that you are representative. You represent this encounter in Brazil between the original peoples, the descendants of Africans who came here enslaved, and other cultures, let's call them aliens, which are Europeans, Asians who came here. So, in a way, you represent this melting pot and, therefore, you also weave these cultural dimensions together. I wanted to go back to your childhood and introduce a psychoanalytic question, which is the question of the unconscious. For Lacan, the unconscious is a language that interweaves symbols, signs, etc. At the same time, according to psychoanalysis, the unconscious is formed through experience. We are not born with this unconscious, it is individual historical experience, individual experience that gives us this. So I ask you: do you have an arboreal unconscious? Not as in the death unconscious, the investment in death, but an investment in the life drive? Almost like the idea that the tree will live twice with you.

HF: Look, after a while I really discovered that I have a very strong arboreal unconscious.



Chaise Inquirim, 2013
Inquirim Chaise
Pequi
182 x 216 x 129 cm, 555 kg
Coleção particular
Private collection



a experiência individual que nos dá isso. Então, eu lhe pergunto: você teria um inconsciente arbóreo? Não como o inconsciente de morte, o investimento na morte, mas um investimento na pulsão de vida? Quase como a ideia de que a árvore, com você, viverá duas vezes.

HF: Olha, realmente, depois de algum tempo, vim a descobrir que eu tenho um inconsciente arbóreo muito forte. E na minha infância, na verdade, era a coisa que mais me fascinava. Minha mãe gostava de dizer que se eu não subisse em árvore durante uma semana, eu me tornava uma criança nervosa. Eu sempre tive uma compulsão muito forte e uma habilidade muito grande para subir em árvores. A arborização urbana de Porto Alegre se constituía de uma árvore. Uma árvore que era muito presente, que era o cinamomo. E passei a minha infância subindo em cinamomo, e, nos finais de semana, a minha família, normalmente, costumava ir para algum lugar onde tivesse uma mata, e nessa mata eu sempre buscava uma árvore que fosse a mais alta possível para subir, mas isso ficou no meu inconsciente muito tempo. Depois eu vim a descobrir, porque isso me chamou a atenção na Bahia. Entre alguns jovens que tinham uma vida urbana e que tinham optado por viver em Trancoso, numa época em que Trancoso era uma pequena aldeia de pescadores, que não tinha nem água encanada nem luz elétrica, eu e um rapaz, que já faleceu, éramos as únicas pessoas de fora que subiam em coqueiro. E foi quando comecei a subir em coqueiro na Bahia que percebi que eu tinha essa referência muito forte da minha infância e que depois acabou se tornando, para mim, uma questão de ver um extermínio de um bioma muito importante como a floresta tropical e pensar numa outra maneira de trabalhar com a árvore.

PH: Você chega lá no período da ditadura militar, no período que, de certo modo, conviverá com a Transamazônica. O que você acha que mudou em termos de política de conservação dessa riqueza? A gente sabe que o jacarandá foi

And in my childhood, in fact, it was the thing that fascinated me the most. My mother was fond of saying that if I didn't climb a tree for a week, I'd become a restless child. I've always had a very strong compulsion and a knack for climbing trees. The urban afforestation of Porto Alegre consisted of one tree. One tree that was very common was the chinaberry tree. And I spent my childhood climbing chinaberry trees, and at weekends my family would usually go somewhere where there was a wood, and in that wood, I would always look for a tree that was as tall as possible to climb. However, that stayed in my unconscious for a long time. Then I found out about it, because it grabbed my attention in Bahia. Among some young people who'd had an urban life and chosen to live in Trancoso, at a time when Trancoso was a small fishing village with no running water or electricity, a young man (who has since passed away) and I, were the only outsiders who climbed coconut trees. And it was when I started climbing coconut trees in Bahia that I realized I had this very strong reference from my childhood, which later became, for me, a question of seeing the extermination of a very important biome like the rainforest and thinking of another way of working with trees.

PH: You get there during the period of the military dictatorship, when, in a way, you're living alongside the Transamazon highway. What do you think has changed in terms of policies for conserving this treasure? We know that rosewood was practically made extinct by Jean Gillon's Tropic Art design and that you, in a way, are the anti-design rationalist. To think that these forests were consumed for the so-called decorative arts or utilitarian art... You'd be this anti-design – because they're anti-organic, however natural they may seem, they're actually anti-organic – and then the question that now came to my mind: when you sit in a furniture sculpture, I can put it this way, a sculpture that's a piece of furniture, maybe you'll be aware of that moment when, you know, you contemplate the world under the shelter of a tree?

Chaise Ibira, 2015
Ibira Chaise
Pequi
185 x 330 x 190 cm, 840 kg
Coleção particular
Private collection



praticamente extinto por um design da Tropic Art, do Jean Gillon, e que você, de certo modo, é o antidesign racionalista. A gente pensar que essas florestas foram consumidas para as ditas artes decorativas ou arte utilitária... Você seria esse antidesign – porque eles são antiorgânicos, por mais que pareçam naturais, na verdade, eles são antiorgânicos – e, então, a pergunta que agora que me veio à cabeça: quando você se senta numa escultura mobiliária, posso dizer assim, uma escultura que é um móvel, você talvez tivesse a noção daquele momento que, você sabe, contempla o mundo abrigado por uma árvore?

HF: Eu acho que sim. Eu me sinto assim, mas eu vejo que eu faço também com que as pessoas se sintam assim, porque eu vejo que as pessoas, quando sentam numa obra minha ou interagem com uma obra minha, elas têm uma sensação diferente. E o que mais me fascina nessa interatividade com a obra é que, de certa forma, a obra por si só já leva a educação ambiental para as pessoas e, principalmente, para as gerações mais novas, espontaneamente. Isso me chama muito a atenção, porque é um objetivo meu, com a obra, que as pessoas interajam, que esta obra leve educação ambiental e leve um novo olhar sobre a utilização e a procedência dessa matéria-prima que é a árvore.

PH: Hugo, quando você fala das pessoas e dessa comunhão com a natureza, vivem duas questões aí. Primeiro, é como se você estivesse atuando de acordo com a simbologia e a ética indígenas, que considera o mundo como uma igualdade entre os seres que nele existem e não apenas os seres vivos, mas também os inanimados. A pedra, a água, a chuva. E, desses termos, é possível falar com esses outros seres, porque eu sou um ser deste mundo. Então você me parece conduzir cada um que se senta, especialmente as crianças, nessa direção. E, com relação às crianças, você estaria formando o inconsciente, ligeiramente diferente do arbóreo, de que eu sou parte deste mundo. É preciso manter este

HF: I think so. I feel this way, but I see that I also make people feel this way, because I see that when people sit in one of my works or interact with one of my works, they have a different feeling. And what fascinates me most about this interaction with the work is that, in a way, the work itself is already spontaneously bringing environmental education to people, and especially to the younger generations. That really grabs my attention, because one of my goals is for people to interact with this work, that it brings environmental education and a new way of looking at the use and origin of this raw material, the tree.

PH: Hugo, when you talk about people and this communion with nature, there are two issues there. Firstly, it's as if you're acting according to indigenous symbolism and ethics, which considers all beings in the world to be equal, not just living beings, but also inanimate ones. Stone, water, rain. And it is possible to speak to these other beings in these terms because I am a being of this world. So you lead everyone who sits down, especially the children, in that direction. When it comes to the children, you would be forming the unconscious, in a way that is slightly different from the arboreal, forming the unconscious concept that I am part of this world. I have to maintain this world because I have my own body up here. So, we've already touched on your work and the issue of spiritual formation, in the indigenous sense, in this integration with the world and, in the next section, we will cover the linguistic aspect. You've developed a language of your own. In a little while we'll see how this language could have been organized. There is an understanding that art is a signifier left to the interpretation of others, who will project meanings, their meanings. So every subject who occupies this place of sitting, resting, playing, is occupying something that asks them to project a meaning onto themselves. Do you remember comments from children, adults, whoever, in Brazil or abroad, projecting meaning onto your sculptures, like this search for meaning?

Banqueta Curimã, 2023
Curimã Stool
Pequi
112 x 70 x 58 cm, 30 kg

mundo, porque acima tenho meu próprio corpo. Então, já transferimos sua obra para a questão da formação espiritual, no sentido indígena, nessa integração com o mundo e, no passo seguinte, o que eu acho que vai ocorrer é também a questão linguística. Você desenvolveu uma linguagem sua. Daqui a pouco a gente vai ver como essa linguagem poderia ter se organizado.

Existe o entendimento de que a arte é um significante entregue à interpretação do outro, que vai projetar significados, seus significados. Então você toma todo o sujeito que se apossa desse lugar de sentar, desse lugar de descansar, desse lugar de brincar como sendo algo que lhe pede para projetar uma significação para si. Você se lembra de comentários, de projeções de significado por crianças, por adultos, por quem quer que seja, no Brasil, no exterior, sobre as suas esculturas, como esse pedido de um significado?

HF: Eu acho que sim, porque, de certa forma, é uma resignificação. Eu acho que a gente teve uma influência muito grande da Revolução Industrial e isso fez a gente se afastar um pouco da natureza das coisas, um pouco não, bastante. Eu acho que o meu trabalho resignifica um pouco, ou bastante, né, essa relação com a natureza.

PH: O termo resignificar está muito comum hoje, sim. E eu acho que você resignifica o objeto, projeta novos valores, que não são valores financeiros, novos valores espirituais, valores de uso, de uso estético, de uso conservacionista. Mas você leva o sentador, o usuário, no sentido de desfrutar para reconduzir, reprojeta novos sentidos para a arte, não só para aquele objeto. A arte pode ser uma forma de repensar o destino da Terra.

HF: Com certeza. E acho que a questão do meio ambiente, de você repensar a relação do homem com o meio ambiente, é fundamental. Eu acho que essa sensação das formas orgânicas, da materialidade orgânica que vem da natureza, é extremamente importante para

HF: I think so, because, in a way, it's a re-signification. I think we were greatly influenced by the Industrial Revolution and this made us move a little away from the nature of things, not a little, quite a lot. I think my work resignifies this relationship with nature a little, or a lot.

PH: The term resignify is very common today, yes. And I think you resignify the object, project new values, which are not financial values, new spiritual values, values of use, aesthetic use, conservationist use. But you take the person sitting down, the user, in the sense of enjoying it, to renew and redesign new meanings for art, not just for that object. Art can be a way of rethinking the fate of the Earth.

HF: Absolutely. And I think the issue of the environment, of rethinking the relationship between man and the environment, is crucial. I think that this feeling of organic forms, of the organic materiality that comes from nature, is extremely important to make people rethink their relationship with nature, which has become estranged from us. It's not about respect, it's about understanding that the planet and the environment are saturated and that our behavior needs to change. And this relationship needs to be more harmonious. I think that, in this respect, and the way children look at my work reveals a lot, because children have an open mind and better understand the relationship that we could have with the environment.

PH: I insist that you are an unconscious shaper.

HF: I think so.

PH: Shaper, at a very important moment in human experience.

HF: I think that's very important at the moment.

PH: Now there's a phenomenological question that I'm going to consider here as a return to the art object, a return to things, and it also entails asking what this object, which in your case is art, asks of me in terms of interpretation? I'd say it's a challenge, an invitation, an imaginary trigger, a trigger for this



Banco Airumã, 2021
Airumã Bench
Pequi
110 x 191 x 170 cm, 218 kg
Coleção particular
Private collection



fazer as pessoas repensarem a sua relação, que ficou distante de nós. Não é de respeitar, é de entender que o planeta e o meio ambiente estão saturados e que o nosso comportamento precisa ser revisto. E essa relação precisa ter mais harmonia. Eu acho que, nesse aspecto, e principalmente, o olhar das crianças sobre a minha obra revela muito, porque a criança tem um olhar mais limpo e absorve mais essa relação que a gente pode ter com o meio ambiente.

PH: Eu insisto que você é um formador de inconsciente.

HF: Acho que sim.

PH: Formador, no momento muito importante da experiência humana.

HF: Eu acho que isso, no momento, é importantíssimo.

PH: Agora tem uma questão fenomenológica que eu aqui vou tomar como uma volta ao objeto de arte, uma volta às coisas, e também implica uma atitude de perguntar o que esse objeto, que, no seu caso, é a arte, pede de mim como interpretação? Isso eu diria que é um desafio, um convite, um disparador de imaginário, um disparador dessa pergunta fenomenológica. Lembrando que Leonardo da Vinci dizia que a forma de uma escultura estava dentro do mármore, e ele teria que encontrá-la, você, talvez, seja o reverso. A forma está fora do objeto, não está dentro da matéria, e você precisa, nessa exterioridade visível, encontrar o móvel, encontrar o prazer, encontrar o conforto, encontrar a possibilidade escultórica estética, eu diria, do belo, do sublime. Porque o sublime é tudo aquilo que nos tira do nosso lugar, o sublime pode ser terrível, ameaçador, algo que nos extasia, que nos traz prazer. Então, você se pergunta o que essa escultura lhe pede? Essa madeira, essa raiz, esse tronco lhe pedem para ser?

HF: Eu escuto, eu escuto isso, que é realmente o que me faz criar, justamente esse olhar sobre as formas orgânicas da madeira. Mas eu te diria

phenomenological question. Remembering that Leonardo da Vinci said that the shape of a sculpture was inside the marble, and he had to find it, for you the reverse is true. The form is outside the object, it's not inside the matter, and you need, in this visible exteriority, to find the furniture, to find pleasure, to find comfort, to find the aesthetic sculptural possibility, I would say, of the beautiful, of the sublime. Because the sublime is everything that takes us out of our comfort zone, the sublime can be terrible, threatening, something that enraptures us, that brings us pleasure. So you're wondering what this sculpture is asking of you? What is this wood, this root, this trunk asking you to be?

HF: I listen, I listen to this, which is really what makes me create, precisely this look at the organic forms of wood. But I would say that, at first, what makes me think of the object are the external forms of this wood. Secondly, the interior forms. Because the moment I come into contact with the veins of the wood or the organic forms that this wood has created internally in the wood, this also leads me...

PH: And these organic characteristics that you see from the aesthetic perspective of your sculptor's hand, from the gaze of the one who makes them visible. Would you say that they're already telling you what to do? Asking you to be.

HF: Totally. I would say, and I often do, that I don't create anything, I don't create forms. I obey forms that have been pre-established by the tree. It was the tree that created these forms that I identify and that guide my work. I don't try to create.

PH: I think you have a sacred way of thinking about nature. And at that moment I think you're an Indigenous person who asks nature, asks the smoke at the daytime meeting about what's going to happen that day. The shaman. Could you be a nature shaman?

HF: I never thought about it, but I guess so. Now that you've made these points, I think that my relationship with nature and with what I'm looking for as the creative thread of my

Cadeira Açã, 2020
Açã Chair
Pequi
103 x 110 x 75 cm, 152 kg



que, num primeiro momento, o que me leva a pensar o objeto são as formas exteriores dessa madeira. Num segundo momento, as formas interiores. Porque no momento em que eu entro em contato com os veios da madeira ou com as formas orgânicas que esse lenho da madeira criou internamente na madeira, isso também me leva...

PH: E essas características orgânicas que você vê numa perspectiva também estética de condução da sua mão de escultor, do olhar de quem torna visível. Você diria que ela já vai lhe informando o que fazer? Vai lhe pedindo para ser.
HF: Totalmente. Eu te diria, e costumo dizer, que eu não crio nada, não crio formas. Eu obedeco a formas preestabelecidas pela árvore que criou essas formas que eu identifico e que conduzem o meu trabalho. Eu não busco criar.

PH: Eu acho que você tem um raciocínio sagrado sobre a natureza. E nesse instante eu acho que você é um indígena que pergunta à natureza, pergunta à fumaça na reunião diurna sobre o que vai acontecer naquele dia. O xamã. Você seria um xamã da natureza?
HF: Eu nunca pensei nisso, mas eu acho que sim. Você, agora, fazendo essas colocações, eu acho que a minha relação com a natureza e com o que eu busco, como a linha de criação das minhas esculturas, eu acho que sim. Eu sou um xamã, eu obedeco fielmente a natureza da árvore, as formas orgânicas que eu visualizo e as texturas que eu encontro.

PH: Você visualiza ou elas se tornam visíveis para você?
HF: Eu acho que elas se dizem. Eu acho que elas me dizem isso.

PH: Porque eu acho que é esse diálogo que é o sagrado. Não é o poder do artista, mas é o artista dialogante com a alteridade da natureza.
HF: É o que eu observo é que não é o tempo que faz com que cada vez mais eu perceba e veja isso

sculptures, I think so. I am a shaman, I faithfully obey the nature of the tree, the organic forms I visualize and the textures I find.

PH: Do you visualize them or do they become visible to you?
HF: I think they speak for themselves. I think they say that to me.

PH: Because I think it's this dialog that is sacred. It's not the power of the artist, but the artist dialoguing with the otherness of nature.
HF: And what I find is that it's not time that has made me realize and see this more and more in the finest detail. I think it's the exercise of looking, the exercise of looking that is not only mine, but also that of the people who work with me.

PH: It's looking through someone else's eyes. That's right. Have you ever talked about sap? Have you ever been drunk on *pequi-vinagreiro* (*Caryocar edule*) sap?
HF: No, I haven't had the opportunity, because you can only get a lot of the *pequi-vinagreiro's* sap when you cut down a live *pequi-vinagreiro*, as the *Pataxó* used to do, and I look for trees that have been dead for a long time and that have also been burned several times.

PH: Why do you say several burnings?
HF: Because when the forest is decimated, it is burned several times to remove the forest residue. And *pequi-vinagreiro* is the only forest residue that doesn't burn, precisely because of this sap, which is always very abundant, more abundant than in other species. That's why I am able to find the *pequi*, which is already a highly endangered tree.

PH: You told me you've never felled a living tree.
HF: Living, no. When loggers decimated the entire biome to look for some species of wood, the *pequi vinagreiro* was often left standing. Because it wasn't of interest. They cut it down for the sake of cutting it down. In the past, I used to find trees

Aparador Pindapora, 2022
 Pindapora Sideboard
 Pequi
 89 x 166 x 92 cm, 105 kg
 Coleção particular
 Private collection

nos mínimos detalhes. Eu acho que é o exercício do olhar, o exercício do olhar que não é só meu, mas também das pessoas que trabalham comigo.

PH: É olhar através do olhar do outro.

Exatamente. Você já falou de seiva? Você já ficou bêbado com a seiva do pequi-vinagreiro?

HF: Não, eu não tive a oportunidade, porque você só consegue a seiva do pequi-vinagreiro em grande quantidade quando corta um pequi-vinagreiro vivo, como os Pataxó faziam, e eu busco árvores que já morreram há muito tempo e que também já passaram por várias queimadas.

PH: Por que você diz várias queimadas?

HF: Porque quando a floresta é dizimada, ela passa por queimadas para eliminar o resíduo florestal. E o pequi-vinagreiro é o único resíduo florestal que não queima, justamente por causa dessa seiva, sempre muito abundante, mais abundante do que nas outras espécies. Então eu encontro o pequi, que já é uma árvore com nível de extinção bastante elevado.

PH: Você me diz que nunca derrubou uma árvore viva.

HF: Viva, não. Quando os madeireiros dizimavam o bioma todo para buscar algumas espécies de madeira, muitas vezes o pequi-vinagreiro ficava de pé. Porque não interessava. Eles derrubavam por derrubar. E eu, antigamente, encontrava árvores que morreram de pé em função das queimadas que vinham depois para, digamos, tirar o resíduo florestal para a terra virar plantação. O sul da Bahia, hoje, tem muitas fazendas com uma variedade muito grande de plantações, café, mamão, eucalipto.

PH: Podemos dizer que o pequi-vinagreiro é uma metáfora da resistência da natureza?

HF: Totalmente.

PH: E que, portanto, as suas esculturas proclamam essa metáfora?

that had died as a result of the fires that came afterwards to, let's say, remove the forest residue so that the land could become a plantation. The south of Bahia today has many farms with a wide variety of plantations, coffee, papaya, and eucalyptus.

PH: Can we say that the *pequi-vinagreiro* is a metaphor for nature's resistance?

HF: Absolutely.

PH: And that your sculptures therefore proclaim this metaphor?

HF: I think so. I don't like to use this phrase much anymore, but people use it a lot and say that I give new life to the *pequi*, the *pequi-vinagreiro*, which is already the longest-lived tree in the rainforest. Foresters and people who have lived in the forest for a long time believe that the *pequi* can live up to 1,200 years, and that the average age in tropical forests varies between 400 and 800 years.

PH: So, when you propose a bench sculpture for the National Museum of Fine Arts, to be placed in front of Vitor Meirelles' *First mass*, you're proposing that the visitor sits in that place, on that bench, which is much older, which predates the first mass, the discovery, and the painting. In other words, it's a journey through time and an experience between times.

HF: There's another important thing. For example, in the case of this work and most of my works, this wood came from under the ground. I think that this also has another meaning, which is that it's the foundation of the tree, it's where the tree generates organic forms that we're not used to seeing, because our gaze is focused on what's on top of the earth. And I feel that this wood has a very different energy and brings that energy to people. So I see this property that this wood that has lived underground has the strength it has, for example, to create these organic forms, because it has to deviate from the areas of attrition.





HF: Eu acho que sim. Eu não gosto muito mais de usar essa frase, mas as pessoas usam muito e dizem que eu dou uma nova vida ao pequi, ao pequi-vinagreiro, que já é a árvore que tem maior longevidade em floresta tropical. Os mateiros e as pessoas que conviveram com a floresta há muito tempo afirmam que o pequi pode viver até 1.200 anos, e que a média de idade em floresta tropical varia entre 400 e 800 anos.

PH: Então, quando você propõe uma escultura banco para o Museu Nacional de Belas Artes, para ficar em frente à *Primeira Missa*, do Vitor Meirelles, você está propondo que o visitante se sente naquele lugar, naquele banco que tem uma idade muito superior, que é muito anterior à *Primeira Missa*, à descoberta e à pintura. Ou seja, é uma viagem no tempo e é uma experiência de entre tempos.

HF: E tem outra coisa importante. Por exemplo, no caso dessa obra e da maioria das minhas obras, essa madeira veio de baixo da terra. Eu acho que isso também tem um outro significado, que é o alicerce da árvore, é onde a árvore proporciona formas orgânicas que a gente também não está acostumado a ver, porque nosso olhar está voltado para aquilo que está em cima da terra. E eu sinto que essa madeira tem uma energia muito diferente e leva essa energia para as pessoas. Então eu vejo essa propriedade que essa madeira que viveu embaixo da terra tem, a força que ela tem, por exemplo, de criar essas formas orgânicas, porque ela tem que desviar do atrito das áreas.

PH: Nós poderíamos dizer que é uma enervação da matéria da madeira semelhante à enervação do nosso organismo?

HF: Acho que sim.

PH: A outra coisa que eu me pergunto, ou afirmo, é o seguinte: Krajcberg, que é seu irmão mais velho, inclusive, tão baiano quanto você, seu conterrâneo, inclusive.

PH: Could we say that the enervation of the wood material is similar to the enervation of our organism?

HF: I think so.

PH: The other thing I wonder about, or assert even, is this: Krajcberg, who is also your older brother, just as much from Bahia as you are, even your fellow countryman.

HF: Of Polish origin, right? Because Krajcberg was Polish and I have Polish origins too.

PH: So you have this kinship not only in terms of nationality of origin and DNA, but also aesthetic DNA. But they're different cases because each one is working at a different historical moment. Krajcberg is the protest. The warning cry. You are different.

HF: I am.

PH: You are the loving invitation to an alliance between the bodies of each and every one of us. This artist and this material place. You are the one who welcomes and shelters. So we're also talking about a material symbol of art. Which, in your case, is it the symbol of time? It's a symbol of physical endurance that you'll revive like a phoenix, as a sensory symbol. Because this matter is sensory, it's haptic, it's tactile. Every time I come across a bench, a bench-sculpture, a place to sit, I always touch it with my hand. It's not enough to settle my body into this shell, this delicate host, but I also need to touch it. I need to feel that I am touching the wood and that the wood is touching me. So this is also a very important issue in Brazilian art, the issue of the phenomenology of the senses. Sometimes I play to see if it plays, if there's any sound or cry coming out through some open pipes.

You donated a sculpture to the Rio Art Museum, it's right at the entrance, and I saw young adults taking pleasure in sitting down, but I always noticed the children. That feeling of the sublime, of being in a form that is so alien

Chaise Damanivá, 2016
Damanivá Chaise
Pequi
195 x 310 x 100 cm, 460 kg
Coleção particular
Private collection

HF: De origem polonesa, né? Porque o Krajcberg era polonês e eu tenho origem polonesa também.

PH: Então vocês têm esse parentesco não só de nacionalidade de origem e de DNA, mas também o DNA estético. Só que são casos diferentes, porque cada um trabalha num momento histórico diferente. O Krajcberg é denúncia. É protesto. É grito de alerta. Você é diferente.

HF: Sou.

PH: Você é o convite amoroso para uma aliança entre o corpo de cada um. Esse artista e esse lugar material. E você é aquele que acolhe e abriga. Então estamos falando também de um signo material da arte. Que, no seu caso, é o signo de tempo? É um signo de resistência física que você vai reviver como uma fênix, como um signo sensorial. Porque essa matéria é sensorial, ela é áptica, ela é tátil. Todas as vezes que eu me deparo com um banco, uma escultura-banco, um lugar de sentar, eu sempre passo a mão. Não é suficiente acomodar o meu corpo a essa concha, essa anfitriã tão delicada, mas é preciso também tocar. Eu preciso sentir que eu toco a madeira e que a madeira me toca. Então, essa também é uma questão muito importante na arte brasileira, a questão da fenomenologia dos sentidos. Às vezes, eu toco para ver se toca, se sai algum som ou grito em certos tubos que estão abertos.

Você doou uma escultura pro Museu de Arte do Rio, ela está bem na entrada, e eu percebi adultos jovens tendo o prazer de sentar, mas eu notava sempre as crianças. Aquela sensação do sublime, de estar numa forma tão desconhecida e ao mesmo tempo tão familiar para o corpo delas. E era uma ideia de estar junto. Sentavam, chegava mais uma, elas se apertavam, abriam espaço, essa alegria de compartilhar. Eu acho que essa questão da sociabilidade também está muito presente no seu trabalho, mas ainda são marcos da sua maneira de trabalhar. E seria importante você dizer como é que você começa a trabalhar, a forma como você pré-visualiza uma hipótese. Como é que você opera como método? Você desenha um objeto, como é que você atua?

and yet so familiar to their bodies. And it was an idea of being together. They'd sit down, another one would arrive, they'd squeeze together, make space, this joy of sharing. I think this question of sociability is also very present in your work, but they are still hallmarks of the way you work. And it would be important for you to say how you start working, how you preconceive a hypothesis. What do you do in terms of method? Do you draw an object, how do you work?

HF: Well, I don't use pencil and paper. As my creative process comes from observing the shapes found in wood, I observe and make a first drawing mentally.

PH: This is very similar to the artist Geraldo de Barros, who is very different to you, the concretist artist, the photographer who made the four forms in which he juxtaposed images. But it wasn't double exposure or double printing. He thought about the image he was going to make and then, in his head, he calculated things. Then he'd re-photograph everything to make it fit, on a single sheet. So it reminds me a bit of this idea of a kind of magic that seems easy, but contains enormous complexity and a sensitive rationality.

HF: That's right. I think that the images I create from the shapes I see are sometimes rational and sometimes irrational. But this creative process was not intentional. One thing that I've embraced as a creative process for my pieces is that, after I've drawn or thought about or created these shapes in my head, I use chalk as a guide for the raw material, i.e., the forest residue. This is not to guide the cutting. For cutting I use a tool in a way that inverts its use. The chainsaw is transformed from being a symbol of deforestation to a sculptural tool.

PH: It's a tool that becomes a symbol production process. It is no longer the symbol of destruction, but of symbolic productivity.

HF: Of creation.

Eduardo Brettas,
Tucano-de-bico-preto.
Aquarela [Watercolor].
In: Alvarenga, Herculano.
Tucanos das Américas. Rio de Janeiro:
M. Pontual Edições de Arte, 2004, p. 101.

Tucano-de-bico-preto
(*Ramphastos vitellinus*)

Encontrado nas florestas úmidas de toda a Bacia Amazônica, no Cerrado e também na região litorânea do Brasil, de Pernambuco até Santa Catarina, passando por Trancoso, o tucano-de-bico-preto tem como principal característica a garganta branca com a parte central amarela. As penas sobre a cauda são vermelhas. Nas margens dos rios da região Norte, vive em bandos buscando as árvores frutíferas.

Black-billed toucan
(*Ramphastos vitellinus*)

Found in humid forests throughout the Amazon Basin, in the Cerrado and also in the coastal region of Brazil, from Pernambuco to Santa Catarina, passing through Trancoso, the black-billed toucan's main characteristic is a white throat with a yellow central part. The feathers on the tail are red. On the banks of rivers in the North region, it lives in groups searching for fruit trees.



HF: Bom, eu não uso lápis e papel. Como meu processo de criação vem da observação das formas encontradas na madeira, eu observo e faço, mentalmente, um primeiro desenho.

PH: Isso é muito semelhante ao artista, muito diferente de você, que é o Geraldo de Barros, o artista concretista, o fotógrafo que fez as quatro formas em que ele justapunha imagens. Só que não era dupla exposição ou dupla impressão. Ele pensava a imagem que ia fazer e aí, na cabeça, ele calculava as coisas. Depois refotografava para tudo ficar justo, numa única chapa. Então me lembra um pouco essa ideia de uma magia que parece fácil, mas existe uma extrema complexidade, uma racionalidade sensível.

HF: Exatamente. Eu acho que essas imagens que eu crio a partir das formas que eu vejo ora são racionais, ora são irracionais. Mas esse processo de criação não foi proposital. Uma coisa minha, e que eu adotei como processo de criação das minhas peças, é que, depois que eu desenho ou penso

PH: Of creation. That's right. It's a reversal.

HF: It's a violent reversal, in other words, a reversal of poles.

PH: So, in those terms, thinking in terms of anthropophagy, you actually symbolically devour the wood, transforming it within yourself into your own language.

HF: That's right. And the chainsaw is an extremely violent tool. But we manage to use it with tenderness, because the way this coarse and very powerful tool is handled reaches such a degree of perfection that we are able to make very subtle and delicate shapes. Watching this sculptural process is very interesting, and people are very taken with the fact that such a violent tool becomes delicate at this moment of creation.

PH: You talked about subtlety. Let's talk about reconversion. What was your arrival in the south of Bahia like, what was your first job? What did you do in the early days?

ou crio essas formas na minha cabeça, eu oriento na matéria-prima, ou seja, no resíduo florestal, com o giz, não para orientar o corte, em que eu uso uma ferramenta de um jeito que inverte a utilização dela, de símbolo do desmatamento, a motosserra passa a ser uma ferramenta escultórica.

PH: É uma ferramenta que vira um processo de produção de símbolos. Ela deixa de ser o símbolo da destruição para ser o símbolo da produtividade simbólica.

HF: Da criação.

PH: Da criação. Exatamente. É uma inversão.

HF: É uma inversão violenta, ou seja, uma inversão de polos.

PH: Então, nesses termos, pensando em termos de antropofagia, você, na verdade, devora simbolicamente a madeira, transforma aquilo, dentro de você, na sua própria linguagem.

HF: Exatamente. E a motosserra é uma ferramenta extremamente violenta. Mas a gente consegue usar ela com ternura, porque esse processo chega a um ponto tal de aperfeiçoar o manejo com essa ferramenta, que é grosseira e muito potente, que a gente consegue fazer formas muito sutis e delicadas. Assistir a esse processo escultórico é bastante interessante, e as pessoas ficam muito encantadas com o fato de uma ferramenta tão violenta se tornar delicada nesse momento de criação.

PH: Você falou de sutileza. Vamos falar de reconversão. Como é que foi sua chegada ao sul da Bahia, o que foi a sua primeira obra? O que você fazia nesse começo?

HF: Eu vim meio que num autoexílio que criei para sair um pouco de uma situação política que a gente tinha na época associada a minha formação, que era de engenharia. Eu saí de Porto Alegre em 1979 e vim trabalhar no início da indústria de computação em São Paulo. Eu já tinha trabalhado nessa área enquanto

HF: I went into self-exile to get away from a political situation that we had at the time, which was connected to my engineering background. I left Porto Alegre in 1979 and came to work at the beginning of the computing industry in São Paulo. I had already worked in this area as a student and then worked in São Paulo for a year and a half after graduating. So I gave all that up and what I did first, down in the south of Bahia, was fish. For three years I fished informally in canoes.

PH: Why did you fish?

HF: As a means of survival.

PH: So you were a fisher?

HF: I was a fisher, yes, because I liked fishing. And at that time fish was the strongest currency within the community and it was a way of surviving in a place where there was nothing to buy and where money wasn't the currency of choice. Barter was used, so fish was a way for me to get a reasonable diet at the time and a way for me to get other things that I needed. And, whether by chance or not, I used the canoes that the fisher no longer used in my first artistic production.

PH: You were thinking about making art as an expressive language, you were thinking about handicrafts, you were thinking, I'll see what comes of it, where it goes. Do you remember what your first idea about what you were doing was?

HF: From my perspective it was art, but other people didn't see it that way. When I started showing it on the market, people initially thought it was a craft process.

PH: Which people? Where did you sell it?

HF: I started selling in São Paulo when I got space in a market. I did that for a while, it was something for the community, which was something for me. They were objects I had at home.

Desenhando a marcação do corte da motosserra no atelier em Trancoso, que dará origem à poltrona Jamaru.

At the workshop in Trancoso, marking out the chainsaw cut that will give rise to the Jamaru armchair.





estudante e depois trabalhei um ano e meio em São Paulo, depois de formado. E aí abandonei isso tudo e o que eu fiz primeiramente, lá no sul da Bahia, foi pescar. Pesquei durante três anos, casualmente, em canoas.

PH: Pescar para quê?

HF: Como meio de sobrevivência.

PH: Então você foi pescador?

HF: Eu fui pescador, sim, porque eu gostava de pescar. E nessa época o peixe era talvez a moeda mais forte dentro da comunidade e era uma maneira de você sobreviver num lugar onde não tinha o que comprar e onde também o dinheiro não era a moeda corrente, os escambos eram feitos, então o peixe era uma maneira de eu buscar uma alimentação razoável na época e uma maneira de eu obter outras coisas de que eu necessitava. E, por acaso ou não, a minha primeira ação é em direção à arte, com a utilização das canoas que os pescadores não usavam mais.

PH: Ali você pensava em fazer arte como linguagem expressiva, você pensava em artesanato, você pensava, vou ver o que é que vai dar, onde vai dar. Você se lembra qual foi sua primeira atitude?

HF: A minha atitude era de arte, mas a leitura das pessoas, não. Quando comecei a mostrar isso no mercado, as pessoas inicialmente acharam que era um processo de artesanato.

PH: Que pessoas? Onde você vendia?

HF: Comecei a vender em São Paulo, quando comecei a ter acesso a um mercado. Porque fiz isso durante um tempo, que era uma coisa para a comunidade, que eram coisas para mim. Eram objetos que eu tinha em casa.

PH: Tais como?

HF: Tais como prateleiras e escadas que eu fiz para a minha casa. Eu fiz alguns projetos de casas, mas casas rústicas. A gente fazia, por exemplo, na



< Operador de motosserra no Atelier Hugo França, em Trancoso, dando os primeiros cortes em uma raiz de pequi.

Chainsaw operator at Atelier Hugo França in Trancoso, making the first cuts on a pequi root.

Escultura Erapoana, 2023
Erapoana Sculpture
Jatobá
207 × 57 × 35 cm, 40 kg
Coleção particular
Private collection

época, todas as estruturas de casa em madeira, só que a gente comprava do proprietário da terra a árvore de pé. Então tinha um processo de derrubar essa árvore na mata, lavrar, fazer a estrutura de madeira da casa. A construção civil, nessa época, dependia 90% do que tinha na mata, as paredes de pau a pique, de barro.

PH: Nessa toada, eu gostaria de propor algumas ideias. Primeiro, dentro das sutilezas. Um barco e uma canoa indígena deslizam sobre a superfície de uma maneira extraordinária. Eu acho que você mantém essa forma de deslizar sensualmente sobre a superfície da madeira, mesmo quando ela não é reta, mas é orgânica. Ela vai te levando delicadamente, ela vai te enlevando. Depois você falou da engenharia. E vejo que, no seu processo, existia mais marcadamente uma passagem da engenharia para a arquitetura, digamos, da racionalidade sobre o mundo da matemática para a arquitetura, que é uma imaginação de espaço. E você passa dessa imaginação de espaço, que antes era um espaço da habitação, para o espaço imaginado, para que cada um vivesse o imaginário de estar confortavelmente num lugar, sentado, deitado, brincando. E essa passagem seria para a questão da linguagem simbólica. Eu acho que a arquitetura também é linguagem simbólica, só que a arquitetura é um espaço que nos deixa dentro, um espaço menos uterino. Por vezes eu acho que a sua escultura é feminina, porque ela é uterina, confortável. Não é como a cadeira de uma loja de alimentação em que você se senta, está ótimo, mas depois que você come, ela já começa a incomodar, para você sair logo e entrar outro cliente. Não, ali é uterino. Você se senta e fica.

HF: Bom, eu quero te dizer, Paulo, que essa conversa aqui com você, está sendo uma descoberta sobre mim e sobre o meu trabalho, porque você está me levando a um questionamento de coisas e a um outro olhar

Chaise Longue Antã, 2023
Antã Chaise Longue
Oitica
133 x 63 x 250 cm, 58 kg

PH: Such as?

HF: Like the shelves and ladders I made for my house. I've designed a few houses, but rustic ones. At the time, for example, we made all the wooden structures for the house, but we bought the standing tree from the landowner. So there was a process of felling this tree in the forest, cutting it down, making the wooden structure of the house. At that time, construction depended 90% on what was available in the forest, the walls of wattle and daub, of clay.

PH: In that vein, I'd like to propose a few ideas. Firstly, turning to finer details. An indigenous boat and canoe glide across the surface in an extraordinary way. I think you keep this way of sliding sensually over the surface of the wood, even when it's not straight, but it's organic. It gently takes you away, it delights you. Then you talked about engineering. And I see that, in your process, there was a marked transition from engineering to architecture, let's say, from rationality about the world of mathematics to architecture, which is an imagining of space. You move from this imagining of space, which used to be a lived-in space, to an imagined space, so that everyone could experience the idea of being comfortably in a place, sitting, lying down, playing. And that transition would be for the question of symbolic language. I think architecture is also a symbolic language, but architecture is a space that leaves us inside, a less uterine space. Sometimes I think your sculpture is feminine because it's uterine, comfortable. It's not like the chair you sit on in a restaurant. The chair is ok, but once you've eaten, it starts to bother you, so that you leave straight away and another customer comes in. No, it's uterine. You sit down and stay.

HF: Well, I want to tell you, Paulo, that this conversation with you is a process of discovery about me and my work, because you're leading me to question things and to look at things from another perspective that I hadn't come into contact with before, that I hadn't heard



com o qual eu ainda não tinha entrado em contato, não tinha escutado de outras pessoas. Então, para mim, está sendo um novo encontro com a minha intuição, com coisas que eu carrego e que você está me proporcionando, aqui, ver com um novo olhar. Talvez por serem coisas que eu não tinha observado tanto no meu trabalho e na forma de eu conduzir o meu trabalho.

PH: Hugo, eu agradeço a generosidade dessas palavras, mas vou discordar totalmente de você. Não sou eu que lhe dou uma visão do seu próprio trabalho. É o seu próprio trabalho que me diz o que eu devo dizer. Eu não posso inventar um artista, Hugo França, que não seja o Hugo França. Então, quando a gente se depara com o crítico de arte como uma pessoa comum, que gosta de arte e que se envolve, a gente vai usufruindo dessa disponibilidade fenomenológica, usufruindo de uma possibilidade de dizer sobre o outro aquilo que ali está. Porque se eu dissesse algo que ali não está, eu não estaria falando sobre você. E é muito importante para um artista ter essa capacidade de produzir uma obra que tenha uma eloquência sutil de se afirmar diante do outro. Mas, mais importante ainda, no caso de um crítico, é se preparar para ser reesculpido com um olhar pelo artista. Porque não é o crítico que esculpe o artista, é o artista que esculpe o olhar do crítico.

Você está me ensinando a lhe ver. E quando você me ensina a lhe ver, você está ampliando meu horizonte da arte. Eu vou citar o [Richard] Rorty, que diz que a arte não vai mudar o mundo, mas se ela mudar nossa maneira de ver o mundo, ela já começa a mudar o mundo. E você faz isso com arte, conhecimento e sustentabilidade.

HF: Eu te agradeço muito. O teu olhar realmente me acrescentou muito e me fez ver coisas que não estavam tão presentes no meu consciente.

from other people. So, for me, it's been a new encounter with my intuition, with things that I have been carrying around and that you're allowing me to see from a new perspective. Perhaps because they were things I hadn't observed so much in my work and in the way I conducted my work.

PH: Hugo, I appreciate the generosity of those words, but I'm going to disagree with you completely. I'm not the one giving you an insight into your own work. It's your own work that is telling me what to say. I can't invent an artist, Hugo França, who isn't Hugo França. So, when we come across the art critic as an ordinary person who likes art and gets involved with it, we benefit from this phenomenological disposition, from the possibility of saying what we see there about the other. Because if I were to say something that isn't there, I wouldn't be talking about you. And it's very important for an artist to have this ability to produce a work that has a subtle eloquence of asserting itself in front of others. But even more important, in the case of a critic, is to be prepared to be re-sculpted through the eyes of the artist. Because it's not the critic who sculpts the artist, it's the artist who sculpts the critic's gaze.

You're teaching me to see you. And when you teach me to see you, you're broadening my artistic horizons. I'm going to quote [Richard] Rorty, who says that art won't change the world, but if it changes the way we see the world, it's already starting to change the world. And you do it with art, knowledge, and sustainability.

HF: I thank you very much. Your perspective really gave me a lot and made me see things that weren't so present in my consciousness.

Hugo França orientando o operador de motosserra sobre o ângulo do corte a ser feito em um tronco. Produção em Gramado, no Rio Grande do Sul.

Hugo França advising the chainsaw operator on the angle of the cut to be made in a trunk. This production took place in Gramado, Rio Grande do Sul.





NATUREZA E CULTURA NAS OBRAS DE HUGO FRANÇA

NATURE AND CULTURE IN
HUGO FRANÇA'S WORKS

Cauê Alves

Cauê Alves é curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP).

Cauê Alves is chief curator of the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP).

Hugo França, em seu trabalho como artista e designer, reaproveita madeira, ou seja, exerce uma prática não predatória em relação à natureza. A reutilização de árvores caídas ou queimadas, principalmente da região da Mata Atlântica, além de recorrente, é uma de suas marcas. Trata-se de uma postura que compreende a madeira não como mero recurso renovável, mas como um ser vivo e finito. O artista utiliza a madeira não apenas como insumo para produção de bens, muito menos como coisa morta, mas com a sensibilidade de alguém que reconhece na madeira formas naturais e vivas que dão origem ao seu processo criativo.

A ideia de "recurso natural", como aponta o líder indígena e pensador Ailton Krenak, pressupõe que a natureza seja um almoxarifado em que é possível retirar as coisas sem se preocupar com a sua origem e destino. A relação de Hugo França com as florestas não pressupõe que elas sejam meros depósitos ou fontes de matéria-prima. Ao contrário, são elementos centrais da paisagem, lar de muitas espécies animais e vegetais, enfim, fundamentais para o equilíbrio da vida no planeta.

É principalmente a partir do fim da década de 1980 que a consciência ecológica despertada nas décadas anteriores, em prol do uso menos destrutivo do meio ambiente, se expande e se organiza em movimentos que conseguem estruturar espaços de debate. Foi nesse período, quando as discussões sobre ecologia

Hugo França, in his work as an artist and designer, reuses wood, in other words, he practices a non-predatory approach to nature. The reuse of fallen or burnt trees, especially from the Atlantic Forest region, is one of his hallmarks. He understands wood not merely as a renewable resource, but as a living and finite being. The artist does not just use wood as an input for the production of goods. Nor does he see it as a dead thing. In contrast, he approaches wood with the sensitivity of someone who recognizes in it the natural and living forms that give rise to his creative process.

The idea of a "natural resource," as Indigenous leader and thinker Ailton Krenak points out, presupposes that nature is a warehouse from which you can take things without worrying about their origin and destination. Hugo França's relationship with forests does not assume that they are mere deposits or sources of raw materials. On the contrary, they are central elements of the landscape, home to many animal and plant species. In short, they are fundamental to the balance of life on the planet.

Ecological awareness in favor of less destructive use of the environment could be observed in the decades leading up to the end of the 1980s. Since then, this awareness has expanded and organized itself into movements that have managed to structure spaces for debate. It was during this period, when discussions about ecology and sustainability



Casulo Amambai, 2023
Amambai Cocoon
Pequi
215 x 410 x 225 cm, 1.530 kg
Coleção particular
Private collection



e sustentabilidade se adensaram, que Hugo França se dedicou à investigação sobre as formas naturais da madeira. As árvores são exploradas pela humanidade há séculos, mas, ao menos desde o século XIX, numa escala crescente e industrial que gerou não apenas a extinção de várias espécies, como degradou o meio ambiente de um modo irrecuperável.

Embora a madeira seja amplamente utilizada na construção, no mobiliário, no artesanato, na fabricação de papel e como combustível, Hugo França reinventa seu uso, valorizando a aparência dos troncos, sua materialidade e suas texturas. Ele se vale da simplicidade da madeira e projeta para ela outros fins, seja como mobiliário, seja como escultura ou objeto. Sua vivência com a Mata Atlântica em Trancoso, no sul da Bahia, assim como com as experiências reutilizando canoas velhas de pequi de pescadores da região, foi relevante para o desenvolvimento do seu trabalho com mobiliário. Os próprios troncos e as curvas dos galhos sugerem caminhos para o trabalho de Hugo França, que consegue identificar neles possibilidades que estão invisíveis no interior da madeira. Mais do que imitar a aparência da natureza, o artista compartilha com ela o princípio da invenção e da criação.

Não se trata de um processo semelhante ao de Michelangelo, que buscava libertar as imagens que estavam no interior dos blocos de mármore. Para o escultor renascentista, a criação seria um ato divino e não dele mesmo. O artista contemporâneo Hugo França recorre às formas orgânicas da natureza, não para libertá-las, mas para propiciar a elas outra vida, outra presença em que natureza e arte parecem se fundir a ponto de não ser possível distingui-las completamente.

Enquanto parte da arte contemporânea se interessa pela tecnologia, pelo digital, pelo high tech ou pela inteligência artificial, Hugo França se volta para as origens, para os elementos fundamentais à vida no planeta. Sua obra não se funda sobre a ideia de

were becoming more intense, that Hugo França dedicated himself to researching the natural forms of wood. Trees have been exploited by humanity for centuries. However, since the 19th century they have been exploited on an increasingly industrial scale that has not only led to the extinction of several species, but has also degraded the environment beyond repair.

Although wood is widely used in construction, furniture, handicrafts, papermaking and as fuel, Hugo França reinvents its use, enhancing the appearance of the trunks, their materiality, and their textures. He makes use of the simplicity of wood and designs other uses for it, whether as furniture, a sculpture or an object. His experience of the Atlantic Forest in Trancoso, in the south of Bahia, as well as his experiments with reusing old pequi canoes made by local fishers, were instrumental in the development of his work with furniture. The trunks and the curves of the branches provide different avenues for Hugo França's work. He manages to identify possibilities that are not visible inside the wood. Rather than imitating the appearance of nature, the artist shares with it the principle of invention and creation.

This is not a process similar to that of Michelangelo, who sought to free the images inside the marble blocks. For the Renaissance sculptor, creation was a divine act and not his own. Contemporary artist Hugo França turns to the organic forms of nature, not to liberate them, but to give them another life, another presence in which nature and art seem to merge to the point where it is not possible to distinguish them completely.

While some contemporary art is interested in technology, the digital, high tech or artificial intelligence, Hugo França turns to the origins, to the fundamental elements of life on the planet. His work is not based on the idea of progress, especially when that notion of progress is deemed responsible for the greatest atrocities committed against the planet, native peoples, and the lives of hundreds of species.

Chaise Longue Curimbó, 2017
Curimbó Chaise Longue
Pequi
168 x 240 x 116 cm, 380 kg
Coleção particular
Private collection

progresso, ainda mais quando essa noção de progresso é justamente aquela responsável pelas maiores atrocidades contra o planeta, os povos originários e a vida de centenas de espécies.

Mesmo dentro do campo do design, sua prática se aproxima do trabalho artesanal. Enquanto artistas como Lina Bo Bardi buscaram promover um habitat moderno doméstico, Hugo França parte da consciência da impossibilidade do projeto moderno. Em vez da aproximação da arte com a indústria, sonho de vanguardas modernas que acreditavam na promessa de felicidade e na construção de um mundo melhor, que o design anunciava, o artista elaborou um modo próprio de produção, um ateliê onde as peças não são produzidas em série, mas uma por vez.

Even within the field of design, his practice is close to that of craftsmanship. While artists like Lina Bo Bardi sought to promote a modern domestic habitat, Hugo França emerges from an understanding of the impossibility of the modern project. Instead of bringing art and industry closer together, a dream of the modern avant-garde who believed in the promise of happiness and the construction of a better world through design, the artist developed his own way of production, a studio where pieces are not produced in series, but one at a time.

However, his work can be compared to that of Lina Bo Bardi in that it is inspired by the habits of Indigenous people and caboclos from the inland regions of Brazil.

Sua obra, contudo, pode ser aproximada do trabalho de Lina Bo Bardi na medida em que se inspira em hábitos dos indígenas e caboclos do interior do Brasil. Mas a busca do funcional com a ausência de adornos não é o que a obra de Hugo França anuncia. O artista se apropria dos adornos próprios da natureza, dos galhos tortuosos das árvores e de suas curvas exuberantes como possibilidades ergonômicas a partir de mínimas intervenções. Seus cortes retos se opõem à sinuosidade e à organicidade das formas naturais.

Tal como em Lina Bo Bardi, Hugo França viveu próximo à cultura chamada de popular, tanto do ponto de vista plástico quanto técnico. A articulação entre os valores culturais de distintas origens sociais aponta para a

However, Hugo França's work does not promote the pursuit of functionality without adornment. The artist makes use of nature's own adornments, the crooked branches of trees and their exuberant curves. They provide ergonomic possibilities through minimal interventions. Their straight cuts oppose the sinuosity and organicity of natural forms.

Like Lina Bo Bardi, Hugo França was exposed to popular culture, both from a visual and technical point of view. The interlinking of cultural values from different social backgrounds points to the impossibility of opposition between the popular and the erudite. His work emerges from dialogues between different worlds such as the urban and the rural.



Lina Bo Bardi (1914-1992)
Cadeira Tigela, 1951
Bow chair

> **Poltrona**
Homenagem a Lina I, 2014
Armchair Homage to Lina I
Pequi
70 x 90 cm, 39 kg
Coleção particular
Private collection



impossibilidade da oposição entre o popular e o erudito. É a partir dos diálogos entre mundos distintos, o urbano e o rural, que sua obra surge.

A pesquisa de Hugo França vai além da ergonomia e parte de um reconhecimento de que o corpo da árvore está em diálogo com o nosso corpo, esse que habitamos e que também é feito de carbono, hidrogênio, oxigênio e nitrogênio. Tanto as árvores quanto o nosso corpo passam por processos de crescimento e desenvolvimento regulados por hormônios e ambos têm possibilidade de se reproduzir de acordo com a interação com o ambiente e os estímulos sensoriais. As formas orgânicas de suas peças ecoam nos corpos de quem se encosta, se senta ou se deita em seus objetos ou esculturas lúdicas e participativas. O contato com a madeira, diferente do que ocorre com os elementos minerais, é mais caloroso, íntimo e próximo do ponto de vista químico e sensorial.

O encontro com as formas da natureza não significa que sua obra descarte a inovação, ao contrário, é justamente por atualizar uma tradição artesanal e valorizar um modo de operar ancestral que ele anuncia novas possibilidades. Desde as primeiras peças feitas com fundos de canoas de pequizeiro até as peças com árvores caídas em desmatamento, como imbuia, e as diversas árvores urbanas derrubadas em tempestades no Parque Ibirapuera, em São Paulo, todas têm algo em comum: reinventar usos e propor outras posições para o que seria descartado.

Seu trabalho parte do princípio de que a humanidade integra o mundo e depende de um equilíbrio ambiental tanto quanto as demais espécies. A abstração de uma noção de humanidade pseudouniversal, que se pensa hierarquicamente superior às outras espécies, não é um pressuposto de sua obra. Já que é essa mesma humanidade que historicamente pratica uma racionalidade destrutiva. As peças de Hugo França estão conectadas com uma memória da terra e de todos os antepassados que dela cuidaram, não apenas humanos, mas de qualquer

Hugo França's research goes beyond ergonomics and starts from a recognition that the tree's body is in dialogue with our body, the one we inhabit and which is also made of carbon, hydrogen, oxygen, and nitrogen. Both trees and our bodies undergo growth and development processes regulated by hormones and both are able to reproduce according to their interaction with the environment and sensory stimuli. The organic shapes of his pieces echo in the bodies of those who lean against, sit on, or lie down on his playful and participatory objects or sculptures. Contact with wood, unlike with mineral elements, is warmer, more intimate, and closer from a chemical and sensory point of view.

The encounter with natural forms does not mean that his work rejects innovation; on the contrary, it is precisely by updating a tradition of craftsmanship and valuing an ancestral way of operating that he brings new possibilities. A common thread in his works is reinventing uses and proposing alternative places for what would otherwise be discarded. This can be seen in his first pieces made from the bottoms of pequi tree canoes in the Cerrado, pieces made from trees that had fallen during deforestation, such as imbuias, and the various urban trees felled in storms in Ibirapuera Park in São Paulo.

His work is based on the principle that humanity is part of the world and depends on environmental balance just as much as other species. His work does not part from the abstract notion of a pseudo-universal humanity, which sees itself as hierarchically superior to other species. Particularly given that it is this same humanity that has historically practiced a destructive rationality. Hugo França's pieces are connected to a memory of the earth and all those ancestors who have cared for it, not just humans, but all species. This bond can generate relationships with the world that are different to those already rooted in the exploitation and consumption of nature.

Hugo França was committed to defending various local biomes. He took a stand against



Casulo Cuité, 2014
Cuité Cocoon
Imbuia
120 x 520 x 110 cm, 983 kg

espécie. Esse vínculo pode gerar relações com o mundo que não apenas aquelas já sedimentadas na exploração e consumo da natureza.

Hugo França se engajou na defesa dos diversos biomas locais e marcou posição contra o extermínio da Mata Atlântica e de outros biomas. Suas obras são feitas de madeiras caídas ou doentes e valorizam o que tem de único em cada tronco. Cada peça é diferente, mesmo que com cortes parecidos, porque cada tronco tem uma particularidade que o identifica. Mesmo que um mesmo processo seja executado em diferentes madeiras, cada objeto guarda uma singularidade.

O mesmo tipo de serra usado para derrubar as árvores, a motosserra, está presente no ateliê do artista, mas agora com o sinal invertido, de modo positivo, como instrumento de um escultor. Trata-se da subversão do uso mais frequente da motosserra, já que ela não foi projetada para construir arte. Uma nova técnica teve que ser desenvolvida no ateliê do artista para que esse instrumento pudesse contribuir com sua poética. Toda técnica envolve, além de um conjunto de procedimentos, habilidades práticas e conhecimentos teóricos que são apreendidos com a repetição e com a experiência. O contato com artesãos e saberes ancestrais somados ao exercício com a motosserra e à busca por qualidade e bom acabamento fizeram com que a técnica fosse aperfeiçoada, reinventada e ganhasse consistência para ser repetida de acordo com a necessidade de cada tronco ou raiz.

Muitas vezes, o processo de Hugo França se inicia quando ele desenterra grandes raízes de árvores que foram cortadas, quando o artista dá visibilidade ao que estava coberto pela terra. A obra de Hugo França contém em si a presença e a ausência. Ela traz a memória da ausência da árvore na paisagem e a presença de uma raiz, de um corpo que estava invisível sob a terra. É agindo sobre esse corpo e o espaço que ele ocupa que o artista constrói seus objetos, que trazem elementos de uma arquitetura da paisagem. A escolha do modo como as raízes serão aproveitadas já indica o tipo de corte que a madeira

the extermination of the Atlantic Forest and other biomes. His works are made from fallen or diseased wood and value the uniqueness of each trunk. Each piece is different, even if they have similar cuts, because each trunk has its own particular characteristics. Even if the same process is carried out on different woods, each object is unique.

The same type of saw used to cut down trees, the chainsaw, can be found in the artist's studio. However, it now has an inverted meaning as a sculptor's tool used in a positive way. It is a subversion of the most common use of the chainsaw, since it was not designed to make art. A new technique had to be developed in the artist's studio so that this instrument could be used to further his poetic work. As well as a set of procedures, every technique involves the acquisition of practical skills and theoretical knowledge through repetition and experience. The technique was perfected and reinvented through contact with artisans and ancestral knowledge, as well as continued use of the chainsaw. Furthermore, the search for quality and a good finish have meant that the technique has gained a certain consistency that can be applied repeatedly according to the needs of each log or root.

Hugo França's process often begins when he digs up the large roots of trees that have been cut down. The artist makes visible that which was covered by the earth. Hugo França's work contains both presence and absence. It evokes memories of the absence of the tree in the landscape and the presence of a root, a body that was invisible under the earth. It is by acting on this body and the space it occupies that the artist builds his objects, incorporating elements of landscape architecture. The choice of how the roots will be used already indicates the type of cut the wood will have. This process takes into consideration its best use as well as an appreciation of veins and shapes.

Although wood is an organic and perishable material, i.e., subject to disappearance due to environmental factors, when well worked and



Chaise Jurubeba, 2013
Jurubeba Chaise
Pequi
165 x 245 x 190 cm, 450 kg
Coleção particular
Private collection



terá, levando em conta o maior aproveitamento, bem como a valorização dos veios e formas.

Embora a madeira seja um material orgânico e perecível, ou seja, sujeita ao desaparecimento devido a fatores ambientais, quando bem trabalhada e conservada tem grande durabilidade. Os padrões cíclicos da natureza são importantes para o equilíbrio de ecossistemas. O artista, ao compreender os processos cíclicos, prolonga a vida da madeira e evita o descarte prematuro. Ele sabe adequar seus usos para diferentes aplicações e dar os acabamentos necessários para que se comporte como matéria não perecível.

Suas gravuras também ressaltam o desenho natural e orgânico dos troncos. A partir da impressão de carvão sobre tela em grandes formatos, elas apontam para discussões ecológicas. As formas impressas em preto fazem alusão a queimadas em que árvores centenárias foram incendiadas para que a terra desse lugar para atividades como a pecuária. Marcas da ação do tempo, de queimadas ou rachaduras existentes nos troncos, são assumidas como elementos estruturantes do trabalho.

As árvores são testemunhas da história da terra ao mesmo tempo que são signos da passagem do tempo. Quando o tronco de uma árvore é cortado na horizontal é possível ver os anéis de crescimento. A cada nova fase de uma árvore, um novo anel se forma. Em geral, um ano equivale a cerca de 2,5 cm de circunferência do tronco. Ao deixar os anéis visíveis, é possível estimar não apenas a idade de uma árvore, mas as características da atmosfera de diferentes épocas ao longo da história. Esses anéis visíveis na madeira não são como rugas que indicam a idade de uma pessoa, mas podem ser comparados à medula que sustenta um corpo centenário. A madeira materializa a passagem do tempo em um determinado local, nela estão índices do passado e do presente.

Mais do que uma denúncia, o trabalho de Hugo França é carregado de poesia. Enquanto os movimentos ambientais historicamente

conserved it has great durability. The cyclical patterns of nature are important for the balance of ecosystems. By understanding the cyclical processes, the artist prolongs the life of the wood and avoids its premature disposal. He knows how to adapt it for different purposes and give it the necessary finishes so that it behaves like a non-perishable material.

His prints also emphasize the natural and organic design of the trunks. Ecological discussions are stimulated by his large-format charcoal prints on canvas. The shapes printed in black allude to burn-offs in which centuries-old trees were set on fire to make way for activities such as livestock farming. The marks of time, burns or cracks in the trunks are taken as structural elements of the work.

Trees are witnesses to the history of the earth and signs of the passage of time. When the trunk of a tree is cut horizontally, you can see the growth rings. With each new phase of a tree, a new ring is formed. One year is roughly equivalent to 2.5 cm of trunk circumference. By making the rings visible, it is possible to estimate not only the age of a tree, but the characteristics of the atmosphere at various times throughout history. These visible rings in the wood are not like the wrinkles that indicate a person's age, but can be compared to the bone marrow that supports a century-old body. Wood materializes the passage of time in a given place, it contains indications of the past and the present.

Hugo França's work is much more than a protest, it is full of poetry. Environmental movements have historically collaborated, based on scientific data, in the formulation of relevant strategies and effective public policies. Meanwhile, artistic practice is a form of resistance that also contributes to raising awareness of the scale of the catastrophe caused by civilization.

Hugo França's pieces involve sensory contact with wood and with natural and built

Monotopia sem título 10, 2018
Untitled monotype 10
Impressão de carvão e
verniz sobre tela
Charcoal and varnish
print on canvas
254 x 194 cm



Monotipia sem título 18, 2018
Untitled monotype 18
Impressão de carvão e
verniz sobre tela
Charcoal and varnish
print on canvas
98 x 200 cm



Monotipia sem título 6, 2018
Untitled monotype 6
Impressão de carvão e
verniz sobre papel
Charcoal and varnish
print on paper
102 x 135 cm
Coleção particular
Private collection

têm colaborado, a partir de dados científicos, na formulação de estratégias relevantes e políticas públicas eficazes, a prática artística, além de um modo de resistência, contribui para a tomada de consciência sobre dimensão da catástrofe gerada pela civilização.

As peças de Hugo França envolvem o contato sensorial com a madeira e com os espaços geográficos, tanto os naturais como os construídos. Elas apontam para a inadiável necessidade de adotarmos práticas mais sustentáveis. O incentivo ao reaproveitamento da madeira é fundamental para a continuidade da vida e a preservação da biodiversidade. Além de seu trabalho em design e escultura, como uma aposta na transformação do futuro, ele tem se dedicado à educação ambiental e contribuído na formação de artesãos e de defensores das florestas.

É só a partir de uma nova relação entre os humanos e o ambiente que a tendência para a destruição total dos diversos ecossistemas pode ser transformada. É como se cada obra do artista, ao fundir natureza e cultura, trouxesse dentro dela um índice da vida na terra. O contato direto com as peças de Hugo França, que condensam escultura, design e paisagem, pode agir sobre nosso corpo e nossa consciência para que nos empenhemos em ações e métodos que preservem o meio ambiente e garantam que um futuro mais equilibrado se realize.

geographical spaces. They signal the urgent need to adopt more sustainable practices. Encouraging the reuse of wood is fundamental for the survival of life and the preservation of biodiversity. In addition to his work in design and sculpture, as a means of transforming the future, he has dedicated himself to environmental education and contributed to training artisans and forest defenders.

It is only through a new relationship between humans and the environment that the trend towards the total destruction of the various ecosystems can be transformed. It is as if each of the artist's works, by fusing nature and culture, carries within it an index of life on earth. Direct contact with Hugo França's pieces, which combine sculpture, design, and landscape, can impact our bodies and our consciences so that we commit ourselves to actions and methods that preserve the environment and ensure that a more balanced future is brought about.

Casulo Apatuiá, 2016
Apatuiá Cocoon
Pequi
235 x 178 x 190 cm, 369 kg
Coleção particular
Private collection





O RESGATE NA NATUREZA

RESCUING NATURE

Hugo França

Pequi-vinagreiro

A matéria-prima (resíduo florestal) tem uma importância muito grande no meu trabalho, pois 90% da minha produção vem do resíduo de uma árvore com características muito peculiares e bastante desconhecida, que vem a ser o pequi-vinagreiro (*Caryocar edule*). Com poucas, e até controversas, referências na literatura botânica brasileira, era a árvore que fornecia a melhor madeira para os índios Pataxó do sul da Bahia confeccionarem suas canoas.

Foram essas canoas que usei na minha primeira ação em direção ao trabalho que realizo. Comecei a garimpar essas embarcações que não eram mais utilizadas para a pesca e transformá-las em mobiliário, tirando partido de suas formas e texturas. Percebi que o pequi tinha características bem diferenciadas e fui atrás de entender como os Pataxó faziam as canoas, e, assim, descobri todo esse universo que me deu conhecimento para poder criar um processo de produção e criação com muito conteúdo e sustentabilidade.

Com proporções gigantescas, o pequi-vinagreiro é uma das maiores árvores do bioma da Mata Atlântica, podendo chegar a mais 40 metros de altura, e diâmetro da base de mais de 3 metros. Sua longevidade é igualmente grande, sendo atribuído a ela em torno de mais de 1.000 anos (sem comprovação científica). É também a única das espécies que sobrevive às queimadas, pois a umidade entre as fibras da madeira faz com que não se incinere. Sendo assim, a maior parte do

Pequi-vinagreiro

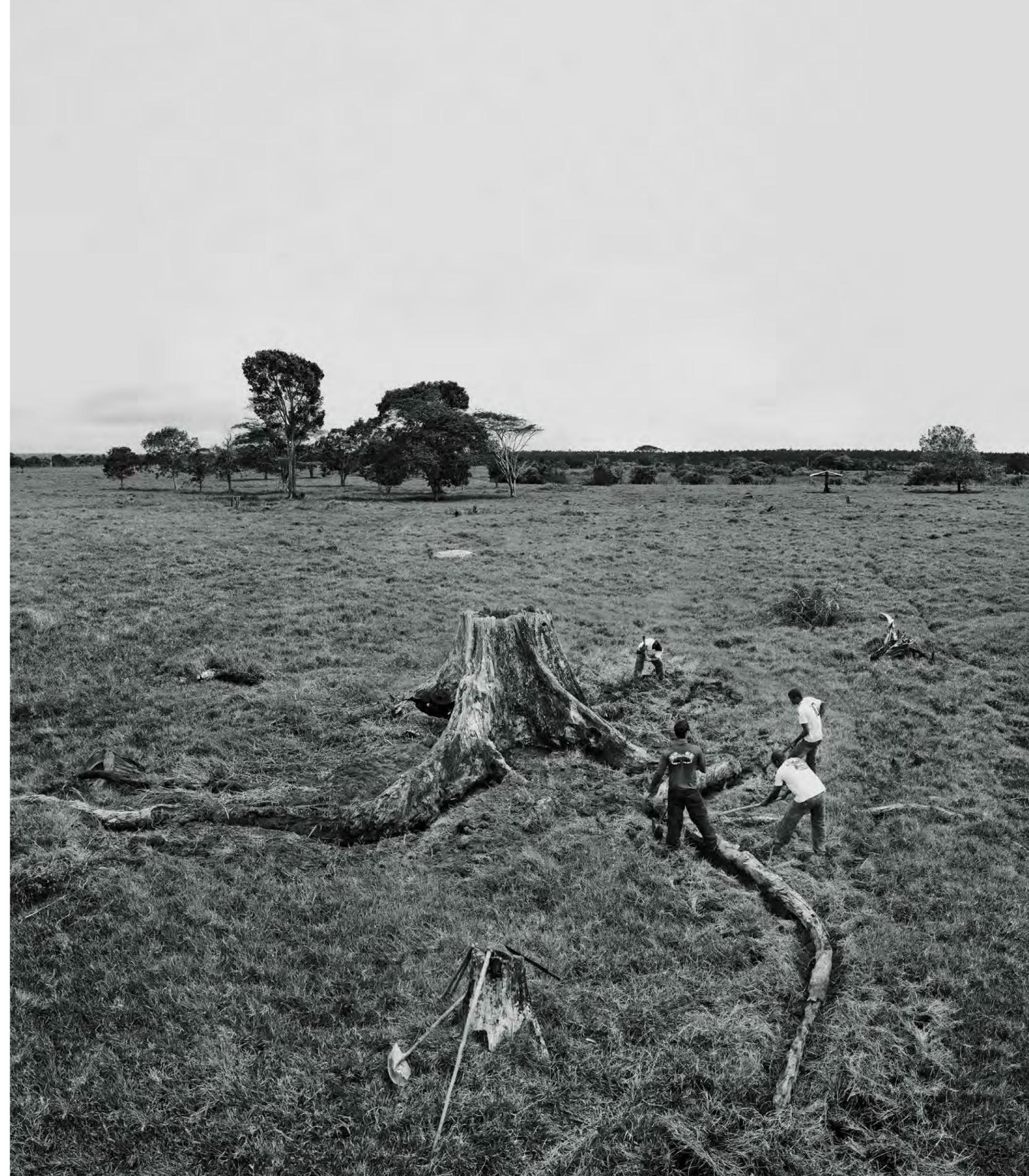
Raw material (forest residue) is very important in my work, because 90% of my production comes from the residue of a tree with very peculiar and largely unknown characteristics, which is the *pequi-vinagreiro* (*Caryocar edule*). There are few references to it in Brazilian botanical literature and some are controversial. It was the tree that provided the best wood for the Pataxó Indigenous people of southern Bahia to make their canoes.

It was these canoes that I used in my first artistic production that can be related to the work I now do. I started collecting these boats that were no longer used for fishing and turning them into furniture, taking advantage of their shapes and textures. I realized that the pequi had very different characteristics and I went on to understand how the Pataxó made their canoes, and so I discovered this whole universe that gave me the knowledge to be able to develop a sustainable production and creation process with a lot of content.

With its gigantic proportions, the pequi-vinagreiro is one of the largest trees in the Atlantic Forest biome, reaching a height of over 40 meters and a base diameter of over 3 meters. Its longevity is equally impressive, with claims that it lives for more than 1,000 years (without scientific proof). It is also the only species that survives fires, as the moisture between the wood fibers means that it does not burn. As a result, most of the pequi residue I use comes from areas that have already been incinerated. Another characteristic of pequi

Destocagem de raiz no pasto em fazenda em Caraíva, no sul da Bahia.

Removing tree stumps and roots in the pasture of a farm in Caraíva, southern Bahia.





resíduo de pequi que uso é proveniente de áreas que já passaram por essas incinerações. Outra característica do pequi são as fibras trançadas dos lenhos, que proporcionam a essa madeira grande resistência mecânica, principalmente no sentido cilíndrico que, no caso das canoas, propicia grande resistência ao impacto com as ondas do mar ou arrecifes. Tais características fazem com que essa madeira não se adapte à marcenaria e a processos industriais, motivo pelo qual era desprezada pelos madeireiros. Isso faz com que existam muitos resíduos de pequi espalhados por áreas desmatadas.

O que minha equipe de resgate dessa minha matéria-prima faz, é buscar, através de informações que recebemos de alguma fonte, os troncos e raízes que, na maioria das vezes, estão espalhados no pasto de animais ou no meio das plantações de propriedades rurais no sul da Bahia e são negociados com o dono dessas terras ou algum representante legal da área.

Esse resgate se dá de forma cuidadosa, pois o pequi é encontrado às vezes destocado (desenterrado) e outras vezes enterrado, no caso das raízes. Quando ainda preso à terra, fazemos escavações buscando encontrar todas as formações de raízes, pois são essas formas orgânicas criadas pela natureza que vão inspirar a criação e dar às obras o caráter que busco preservar ao máximo, que é o que a árvore, em vida, no seu desenvolvimento, desenhou.

A textura que o pequi oferece, tanto na superfície do lenho quanto no seu cerne, é outra característica que incorporo na obra e que se destaca pela sua beleza brutalista, fazendo com que a madeira mostre sua natureza e as marcas que o tempo deixou registradas, e também as cicatrizes do fogo e de alguma deterioração causada pelo abandono no meio ambiente. Essa rusticidade estética das características do pequi também faz com que a marcenaria e a indústria o desprezem, porque não oferece o acabamento que o mercado busca. Foram justamente essas características diferenciadas que fui descobrindo

is the braided fibers of the wood, which give it great mechanical strength, especially in terms of the cylindrical form. In the case of canoes this provides great resistance to impact from sea waves or reefs. These characteristics make this wood unsuitable for joinery and industrial processes, which is why it was disregarded by loggers. This means that there is a lot of pequi waste scattered around deforested areas.

What my raw material salvage team does is look for the trunks and roots that, most of the time, are scattered in animal pastures or in the middle of plantations on rural properties in the south of Bahia. They then negotiate with the owner of the land or some legal representative of the area.

This recovery is done carefully, as the pequi is sometimes found unearthed (dug up) and sometimes buried, in the case of the roots. When it is still stuck in the ground, we dig to find all the root formations, because it is these organic shapes created by nature that will inspire the creation. They give the works the character that I try to preserve as much as possible, which is what the tree, in life, in its development, has drawn.

The texture that pequi offers, both on the surface of the wood and at its core, is another feature that I incorporate into the work and which stands out for its brutalist beauty. The wood shows its nature and the marks that time has left on it, as well as the scars of fire and some deterioration caused by abandonment in the environment. The rustic aesthetic characteristics of pequi also lead to it being despised by carpenters and the woodworking industry, because it doesn't offer the finish that the market is looking for. It was precisely the discovery of the wood's distinctive characteristics that made me choose it. It symbolized the poetics I was looking for as a way of making sense of the sustainable concept and translating what I felt when I witnessed the predatory deforestation of the Atlantic Forest in the south of Bahia in the 1980s. Moreover, the incoherent waste of

P. 68-69

Pequi-vinagreiro morto pela ação do fogo, na reserva dos Pataxó, no sul da Bahia.

Pequi-vinagreiro killed by fire in the Pataxó indigenous reserve, southern Bahia.

> Pequi-vinagreiro na reserva dos Pataxó, em Barra Velha, no sul da Bahia.

Pequi-vinagreiro on the Pataxó indigenous reserve in Barra Velha, southern Bahia.





nessa madeira e que me fizeram elegê-la símbolo da poética que eu buscava como forma de dar sentido ao conceito sustentável e traduzir o que eu senti ao presenciar, na década de 1980, no sul da Bahia, o desmatamento predatório da Mata Atlântica e a incoerência do desperdício de madeira de outras espécies do bioma, que, por preconceito, eram desprezadas pelo mercado e deixadas de lado se deteriorando na natureza.

Vale aqui dizer que essa decomposição natural da madeira, ou a sua queima, faz com que seja devolvido para o meio ambiente todo o CO_2 que a árvore recolheu durante a vida e transformou em lenho, pois 40% do lenho é CO_2 . Qualquer objeto de madeira, em última análise, é um bloco de CO_2 aprisionado.

A ocorrência de pequi na Mata Atlântica, hoje, já é rara e de difícil introdução no bioma, pois as sementes, para brotarem, precisam que sejam engolidas pela paca, um roedor também em extinção, que tem em suas enzimas estomacais os ingredientes que fazem as sementes do pequi, ao serem defecadas, brotarem na terra.

Grande parte dessas informações que caracterizam essa espécie de árvore não constam em literaturas botânicas, elas foram todas colhidas por mim na comunidade dos índios Pataxó do sul da Bahia e com mateiros da região, que são pessoas que convivem com a floresta e têm sabedoria ancestral do bioma da Mata Atlântica.

wood from other species in the biome, which, out of prejudice, were disregarded by the market and left to deteriorate in the wild.

It's worth noting that the natural decomposition of wood, or its combustion, results in all the CO_2 that the tree has collected during its life and transformed into wood being returned to the environment, since 40% of wood is CO_2 . Any wooden object is ultimately a block of trapped CO_2 .

The occurrence of pequi in the Atlantic Forest is now rare and it is difficult to introduce it into the biome, because in order for the seeds to sprout, they need to be swallowed by the paca, an endangered rodent, whose stomach enzymes contain the components that make the pequi seeds sprout in the soil when they are defecated.

Much of the information that characterizes this species of tree does not appear in botanical literature. I gathered said information from the community of Pataxó Indigenous people in the south of Bahia and from local foresters, who are people who live in the forest and have ancestral knowledge of the Atlantic Forest biome.

Retirada de raiz no pasto do gado em fazenda em Caraíva, no sul da Bahia.

Root removal in a cattle pasture on a farm in Caraíva, southern Bahia.

Braúna ou Baraúna

O outro resíduo florestal que utilizo, mas em menor escala de produção, é o da braúna (*Melanoxylon brauna*), endêmica da Mata Atlântica.

Essa é uma madeira de extrema dureza, e, por esse motivo, também não é usada pela marcenaria, mas em dormentes, pontes, peças torneadas e, de um modo geral, na construção rural.

Sua cor preta se diferencia muito das outras madeiras, e são essas diferenças que me interessam agregar ao meu trabalho, pois isso faz com que as obras tenham, na matéria-prima, características totalmente opostas ao que o mercado oferece e também um resultado estético brutalista original e impactante.

Braúna or Baraúna

The other forest residue I use, but on a smaller production scale, is *braúna* (*Melanoxylon brauna*), which is endemic to the Atlantic Forest.

This is an extremely hard wood, which is why it is not used in carpentry, but in railroad sleepers, bridges, turned parts and, in general, in rural construction.

Its black color is very different from other woods, and it's these differences that I'm interested in adding to my work, because this raw material produces characteristics that are totally opposite to what the market offers, as well as an original and striking brutalist aesthetic result.

> Primeiro corte de motosserra em raiz de pequi que será esculpida no atelier Hugo França em Trancoso.

First chainsaw cut in the *pequi* root that will be carved at the Hugo França studio in Trancoso.

P. 76
Uso do enxó, ferramenta para aparar partes dos troncos das árvores

Use of the adze, a tool for trimming parts of tree trunks.

P. 77
Marcação em giz no tronco de pequi para direcionar o corte da motosserra.

Chalk marking on the *pequi* trunk to direct the chainsaw cut.







< Raiz de pequi no pátio do atelier Hugo França, em Trancoso.

Pequi root in the courtyard of Hugo França's studio in Trancoso.

Relevo Apopora, 2021
Apopora Wall Sculpture
Pequi
255 × 365 × 12 cm, 175 kg





Poltrona Jamaru, 2024
Jamaru Armchair
Baraúna
80 x 88 x 75 cm, 113 kg

> Risco de giz em raiz de baraúna
para direcionar o corte da
motosserra.

Chalk marking on a baraúna root
to direct the chainsaw cut.



Escultura Arara, 2024
Arara Sculpture
Pequi
310 x 240 x 220 cm, 987 kg

> Raiz de pequi no atelier
Hugo França, em Trancoso.

Pequi root at Hugo França's
studio in Trancoso.





A OBRA DE HUGO FRANÇA
E O CICLO SUSTENTÁVEL
DA NATUREZA

THE WORK OF HUGO FRANÇA
AND THE SUSTAINABLE CYCLE
OF NATURE

Denise Tarin

Antes que qualquer árvore seja plantada ou qualquer lago seja construído, é preciso que as árvores e os lagos tenham nascido dentro da alma. Quem não tem jardim por dentro, não planta jardins por fora e nem passeia por eles. Rubem Alves, 1999.

Before any tree is planted or any lake built, the trees and lakes need to have been born within the soul. Those who do not have a garden on the inside do not plant gardens on the outside, nor do they walk through them. Rubem Alves, 1999, (own translation).

Denise Tarin é procuradora de Justiça do Ministério Público do Rio de Janeiro (MPRJ), mestre em Gestão Ambiental (Latec-UFF); coordenadora do grupo de trabalho “Desastres MPRJ” (2022); secretária do Grupo de Trabalho “Desastres e Mudanças Climáticas” do Conselho Nacional do Ministério Público – CNMP (2023); e coordenadora do Projeto Morte Zero – Prevenção de Desastres e Mudanças Climáticas.

Denise Tarin is a public prosecutor at the Rio de Janeiro State Public Prosecutor's Office (MPRJ); master in Environmental Management (UFF Technology Laboratory); coordinator of the “MPRJ Disasters” working group (2022); secretary of the “Disasters and Climate Change” working group of the National Council of Public Prosecutors (CNMP, 2023); and coordinator of the Zero Death Project – Disaster Prevention and Climate Change.

> **Chaise Sucuri**, 2023
Sucuri Chaise
Pequi
111 x 430 x 210 cm, 951 kg

No trabalho de Hugo França, o ato de lavar as mãos, sentar-se ou reunir-se à mesa transcende as simples ações do cotidiano, conectando-nos com a natureza. A exuberância dos resquícios de Mata Atlântica, no sul da Bahia, impregna as peças produzidas pelo designer-artista a partir de troncos e galhos de árvores encontrados inertes e tombados no chão da floresta. As obras elaboradas principalmente com madeira do pequi-vinagreiro nos afetam para além do design ou da utilidade, ressignificando a maneira como percebemos os ambientes de vida e de trabalho onde elas se encontram. Às propriedades da matéria natural – como durabilidade e solidez – somam-se textura, desenho e cheiro, que permitem uma relação de afetividade com os espaços físicos, ao constituir uma atmosfera que acalma e revigora.

A contemplação dos objetos convida ao toque, ao escorregar de dedos nos veios, nós e fissuras aparentes da madeira, propiciando uma experiência única, decorrente da particularidade que cada madeira carrega, possibilitando-nos a compreensão da identidade da obra do designer. Evelise Grunow, em ensaio de 2007, sugere que

In Hugo França's work, the act of washing hands, sitting down, or gathering round the table transcends simple everyday actions, connecting us with nature. The exuberance of the remnants of the Atlantic Forest in the south of Bahia permeates the pieces the designer-artist produces from tree trunks and branches found inert and fallen to the forest floor.

The works made mainly from pequi-vinagreiro wood have an impact on us that goes beyond design or utility, giving new meaning to the way we perceive the living and working environments in which they are found. The inherent features of the natural material – such as durability and solidity – combined with texture, design and smell enable an affective relationship with the physical spaces, creating an atmosphere that calms and invigorates.

When gazing at the objects, we are invited to touch them, to slip our fingers through the veins, knots, and apparent cracks in the wood. A unique experience is provided, resulting from the singularity of each piece of wood, enabling us to understand the identity of the designer's work. In a 2007 essay, Evelise Grunow suggests that “it is possible that the middle ground between art and



“é possível que o meio passo entre arte e o utilitário seja um dos elementos de identidade do trabalho de Hugo França”.¹

Pensar a natureza e a ética da responsabilidade

Refletir sobre a natureza e suas inter-relações com o modo de produção e o consumo exige um retorno aos primórdios da civilização; é necessário examinar as mudanças históricas na maneira como a humanidade transformou o ambiente. Da era dos caçadores-coletores para a era do capitalismo globalizado houve uma transformação significativa na relação do ser humano com a natureza. No início, havia uma coexistência harmoniosa, em que as sociedades primitivas dependiam diretamente dos recursos naturais e não causavam qualquer impacto ambiental. Com a Revolução Agrícola, houve aumento do total de alimentos, o que provocou uma explosão populacional e a criação de elites favorecidas;² na Era Moderna, as práticas de produção e consumo evoluíram para formas cada vez mais intensivas e predatórias. O avanço tecnológico, a partir da Revolução Industrial, facilitou o manuseio dos elementos da natureza, dinamizando o processo de exploração dos recursos naturais, especialmente, os minerais, provocando profundas alterações no espaço geográfico. O meio ambiente passou a ser duplamente impactado, pela destruição da biodiversidade e pela poluição gerada pelas indústrias.

As Grandes Guerras e a revelação do poder destrutivo da bomba atômica mudaram a percepção das pessoas sobre os riscos de extinção em massa. Consequentemente, as promessas de progresso tecnológico contínuo colocaram

the utilitarian is one of the identity elements of Hugo França's work”¹ (own translation).

Thinking about nature and ethics of responsibility

Reflecting on nature and its inter-relationships with the mode of production and consumption requires a return to the beginnings of civilization; it is necessary to examine historical changes in the way humanity has transformed the environment. From the hunter-gatherer era to the era of globalized capitalism, there has been a significant transformation in the relationship between human beings and nature. In the beginning, there was a harmonious coexistence in which primitive societies depended directly on natural resources and did not cause any environmental impact. With the Agricultural Revolution, there was an increase in the total amount of food, which led to a population explosion and the creation of favored elites.² In the Modern Era, production and consumption practices evolved into increasingly intensive and predatory forms. Technological advances since the Industrial Revolution have made it easier to handle natural elements, streamlining the process of exploiting natural resources, especially minerals, causing profound changes in geographical space. The environment has suffered twofold through the destruction of biodiversity and the pollution generated by industries.

The Great Wars and the revelation of the destructive power of the atomic bomb changed people's perception of the risks of mass extinction. Consequently, the promises of continuous technological progress have pushed development ethics into crisis, opening up space to rethink and



Mesa Anête, 2015
Anête Table
Pequi
147 x 654 x 180 cm, 1.060 kg
Coleção / Collection
Fazenda Três Saltos

¹ GRUNOW, E., 2007, p.7.

² HARARI, Y. N., 2016, p. 89.

¹ GRUNOW, E., 2007, p.7.

² HARARI, Y. N., 2016, p. 89.

a ética do desenvolvimento em crise, abrindo espaço para repensar e agir sob a perspectiva da responsabilidade ambiental, envolvendo o poder público, o mercado e a sociedade.

Atualmente, enfrentamos o complexo desafio de reverter ou mitigar os danos ambientais provocados por séculos de exploração desenfreada, em atendimento às necessidades da sociedade ávida por novos produtos e soluções rápidas para um viver moderno e civilizado.

Eric Hobsbawn, em sua obra *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*, deixa em seu último parágrafo toda a substância da sua pesquisa, do seu trabalho e do seu compromisso intelectual:

Nosso mundo corre o risco de explosão e implosão. Tem de mudar. Não sabemos para onde estamos indo. Só sabemos que a história nos trouxe até este ponto e por quê. Contudo, uma coisa é clara. Se a humanidade quer ter um futuro reconhecível, não pode ser pelo prolongamento do passado ou do presente. Se tentarmos construir o terceiro milênio nessa base, vamos fracassar. E o preço do fracasso, ou seja, a alternativa para uma mudança da sociedade, é a escuridão.³

Efetivamente, há uma consciência planetária crescente acerca da inviabilidade do modelo de vida contemporâneo. É necessário um paradigma emergente que promova a afetividade, a colaboração e a integração dos segmentos da sociedade, como ponto de partida para a concepção de um mundo mais justo e mais sustentável.

³ HOBBSAWM, E., 1995, p. 447.

act from the perspective of environmental responsibility, with the involvement of public authorities, the market and society.

At present, we face the complex challenge of reversing or mitigating the environmental damage caused by centuries of unbridled exploitation which was intended to meet the needs of a society eager for new products and quick solutions for modern, civilized living.

Eric Hobsbawn, in his work *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century: 1914-1991*, spells out in the final paragraph the full substance of his research, his work and his intellectual commitment:

Our world risks both explosion and implosion. It must change. We do not know where we are going. We only know that history has brought us to this point and – if readers share the argument of this book – why. However, one thing is plain. If humanity is to have a recognizable future, it cannot be by prolonging the past or the present. If we try to build the third millennium on that basis, we shall fail. And the price of failure, that is to say, the alternative to a changed society, is darkness.³

In fact, there is a growing planetary awareness of the unfeasibility of the contemporary model of life. What is needed is an emerging paradigm that promotes affection, collaboration, and the integration of all segments of society, as a starting point for the conception of a fairer and more sustainable world.

³ HOBBSAWM, E., 1995, p. 447.

Sustentabilidade e desenvolvimento sustentável

Com as peças de Hugo França podemos refletir a respeito do uso sustentável dos recursos florestais e da conservação do meio ambiente, cujo valor extrínseco nos mostra uma nova compreensão sobre a produção de bens e consumo e seus impactos nas pessoas e no ambiente.

O crescimento econômico em contraponto ao equilíbrio ambiental pôde ser percebido em 1836, quando Ralph Waldo Emerson publicou o ensaio *Nature*, manifesto contundente contra o desmatamento e a exploração de madeira, em que afirmou que a indústria estaria destruindo as florestas e que a natureza sucumbiria em troca de produção e mercadorias.

A sustentabilidade ganha forma no reaproveitamento de madeiras do processo de Hugo França. Troncos e galhos, antes destinados ao descarte e à decomposição, perpetuam-se no mundo físico ressignificados pela ação transformadora do artista. Evelise Grunow descreve a criação de móveis e objetos escultóricos “a partir de árvores sem vida, ou de parte delas, encontradas em suas expedições pela mata baiana. Por razões diversas, algumas se encontram caídas pelos campos, outras poucas repousam verticalmente em infeliz e irrevogável estado de inércia, de forma a estarem fadadas ao mais completo esquecimento ou descaso”.⁴

Falar sobre sustentabilidade ambiental envolve a compreensão do valor social que o consumo representa no atendimento às necessidades humanas e ecossistêmicas, o que gera o grande dilema na reorganização civilizacional. A definição de sustentabilidade de acordo com Simone Sartori, Fernanda Latrônico e Lucila Campos, em artigo publicado na revista da ANPPAS – *Ambiente*

⁴ GRUNOW, E., op. cit., p. 10.

Sustainability and sustainable development

Through Hugo França's pieces we can reflect on the sustainable use of forest resources and the conservation of the environment. Their extrinsic value provides us with a new perception of the production of goods, their consumption and consequent impact on people and the environment.

The contrast between economic growth and environmental balance could be seen in 1836, when Ralph Waldo Emerson published the essay *Nature*, a forceful manifesto against deforestation and logging, in which he claimed that industry was destroying forests and that nature would collapse for the sake of production and goods.

The reuse of wood in Hugo França's process gives sustainability form. Trunks and branches, previously destined for disposal and decomposition, are reimagined in the physical world by the artist's transformative action. Evelise Grunow describes creating furniture and sculptural objects “from lifeless trees, or parts of them, found on her expeditions through the Bahian bush. For a variety of reasons, some of them have fallen across the fields, and a few others rest vertically in an unfortunate and irrevocable state of inertia, so that they are doomed to be completely forgotten or neglected”⁴ (own translation).

Talking about environmental sustainability involves understanding the social value that consumption represents in meeting human and ecosystem needs, thus creating a major dilemma in the reorganization of civilization. In an article published in the ANPPAS journal named *Ambiente e Sociedade*, Simone Sartori, Fernanda Latrônico and Lucila Campos define sustainability as “the capacity of a human, natural or mixed system to resist or adapt

⁴ GRUNOW, E., op. cit., p. 10.



e *Sociedade*, é “a capacidade de um sistema humano, natural ou misto para resistir ou se adaptar à mudança endógena ou exógena por tempo indeterminado”.⁵

Formas inovadoras de se relacionar com a natureza, de conviver com o outro e com os demais seres vivos constituem a orientação para a transformação estruturante do ser humano. É fundamental que se concretize um esforço coletivo, coordenado e abrangente, com foco na priorização de ações, seleção das estratégias e métodos adequados ao contexto socioeconômico e ambiental, em correlação com a consciência ambiental, o engajamento e o desenvolvimento sustentável. O professor de filosofia da Georgia Tech, Bryan Norton, afirma que “a sustentabilidade é um conceito fundamentalmente ético que propõe questões relacionadas ao valor da natureza, às responsabilidades com as futuras gerações e à justiça social”.⁶

A sociedade contemporânea, produtora de riscos, adquire uma crescente capacidade reflexiva, o que implica sua transformação em objeto de análise e em problema a ser enfrentado por ela mesma. Essa reflexividade propicia a autocrítica social, em que a humanidade, apesar de expor-se a perigos, passa a reconhecer os riscos que ela própria engendra e a elaborar respostas a essas ameaças. Assim, a sociedade global se vê forçada a confrontar as consequências de suas próprias ações e criações, sejam estas de natureza positiva ou negativa.

Esse desconforto ético diante da dicotomia entre o desenvolvimento econômico e o desenvolvimento humano motivou o empresário italiano Aurelio Peccei (1908-1984), presidente honorário da Fiat e ex-presidente da Olivetti, a formar, em 1968, o Clube de Roma, para o qual convidou o cientista escocês Alexander King. O Clube de Roma foi a primeira iniciativa para

⁵ SARTORI, S., LATRÔNICO F., CAMPOS, L., mar., 2014, p.3.

⁶ NORTON, B., 2005, p. 12.

to endogenous or exogenous change for an indefinite period of time”⁵ (own translation).

Innovative ways of relating to nature, of living with others and with other living beings can serve as guides for the structural transformation of the human being. It is essential that a collective, coordinated, and comprehensive effort comes about, with a focus on prioritizing actions, selecting strategies and methods appropriate to the socio-economic and environmental context, in line with environmental awareness, engagement and sustainable development. Georgia Tech philosophy professor Bryan Norton says that “sustainability is a fundamentally ethical concept that raises issues related to the value of nature, responsibilities to future generations and social justice.”⁶

The risk-producing contemporary society has acquired a growing reflexive capacity. This has transformed it into an object of analysis and a problem that it itself must tackle. This reflexivity fosters social self-criticism, in which humanity, despite exposing itself to dangers, begins to recognize the risks it creates and to develop responses to these threats. Thus, global society is forced to deal with the consequences of its own actions and creations, whether they are positive or negative.

A sense of ethical disquiet at the dichotomy between economic development and human development prompted Italian businessperson Aurelio Peccei (1908-1984), honorary chairperson of Fiat and former chairperson of Olivetti, to form the Club of Rome in 1968, to which he invited Scottish scientist Alexander King. The Club of Rome was the first initiative to discuss sustainability, the environment, limits to growth and the sustainable development of the planet. The original group was made up of politicians, physicists, industrialists, and scientists and, to this day, it remains active, encouraging the necessary and urgent changes in values, habits and actions that have historically

⁵ SARTORI, S., LATRÔNICO F., CAMPOS, L., Mar., 2014, p. 3.

⁶ NORTON, B., 2005, p. 12.

Chaise Tyé, 2021

Tyé Chaise

Pequi

280 x 400 x 185 cm, 2.840 kg

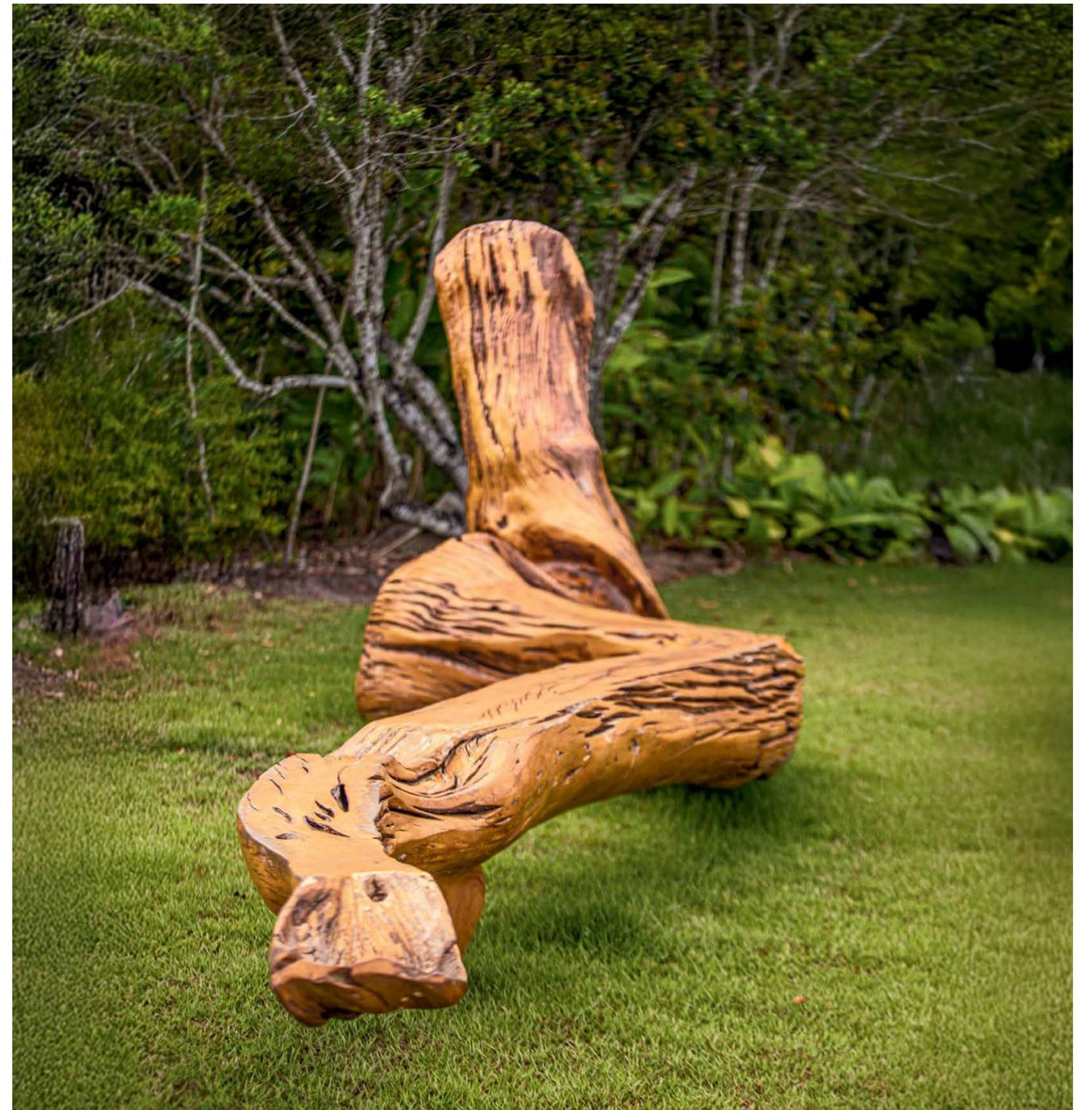
Coleção / Collection

Fazenda Três Saltos



Chaise Abauazi, 2021
Abauazi Chaise
Pequi
145 x 380 x 160 cm, 993 kg
Coleção particular
Private collection

> **Banco Pirati**, 2023
Pirati Bench
Pequi
191 x 630 x 163 cm, 1,158 kg





Banco Curupira, 2023
Curupira Bench
Pequi
178 x 390 x 110 cm, 307 kg

> **Casulo Oiapoque**, 2024
Oiapoque Cocoon
Pequiá
284 x 360 x 210 cm, 3.450 kg
Coleção particular
Private collection





Casulo Jiparaná, 2022
Jiparaná Cocoon
Pequi
250 x 610 x 190 cm
3.000 kg
Coleção / Collection
Coleção Fazenda Três Saltos

discutir sustentabilidade, meio ambiente, limites do crescimento e o desenvolvimento sustentável do planeta. O grupo original era formado por políticos, físicos, industriais e cientistas e, até os dias atuais, mantém suas atividades motivando as necessárias e urgentes alterações de valores, hábitos e ações historicamente legitimadas de preponderância do ser humano.

Uma das grandes contribuições do Clube de Roma para o debate foi a publicação do relatório científico de 1972, elaborado pelo MIT – Instituto de Tecnologia de Massachusetts, intitulado *The Limits to Growth* (Limites do crescimento), também conhecido como *Relatório Meadows*, em referência ao nome de seus autores. O relatório funcionou como base para a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente Humano, no mesmo ano, em Estocolmo, e desencadeou a criação da primeira Comissão Mundial sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento (CMMAD), que resultou no relatório *Our Common Future* (Nosso futuro comum), igualmente conhecido como *Relatório Brundtland*, em 1987, expondo ao mundo o conceito de desenvolvimento sustentável, compreendido como “aquele que atende a necessidades do presente sem comprometer a possibilidade de as gerações futuras atenderem a suas próprias necessidades”.⁷

A Organização das Nações Unidas (ONU), em parceria com a comunidade científica internacional, realizou um trabalho de convencimento junto a diversos países para que inserissem em suas legislações a responsabilidade pelos danos ambientais. No Brasil, a Política Nacional do Meio Ambiente foi sancionada em 1981 e, em 1988, a proteção ao meio ambiente ganha status constitucional, em seu artigo 225. Apesar da implementação de preceitos, decretos, recomendações e resoluções voltados para a proteção do meio ambiente, tanto em nível nacional quanto por meio da formalização de acordos, convenções e tratados internacionais,

been legitimized on the basis of human preponderance.

One of the Club of Rome’s major contributions to the debate was the publication of the 1972 scientific report by the Massachusetts Institute of Technology (MIT) entitled *The Limits to Growth*, also known as the *Meadows Report*, in reference to the name of its authors. This report served as the basis for the United Nations Conference on the Human Environment in Stockholm that same year and triggered the creation of the first World Commission on Environment and Development (WCED), which in 1987 resulted in the report named *Our Common Future*, also known as the *Brundtland Report*. Thus the concept of sustainable development, understood as “development that meets the needs of the present without compromising the ability of future generations to meet their own needs”,⁷ was expounded globally.

The United Nations (UN), in partnership with the international scientific community, has worked to convince various countries to include liability for environmental damage in their legislation. In Brazil, the National Environmental Policy was sanctioned in 1981 and, in 1988, environmental protection was given constitutional status in Article 225. Despite the implementation of precepts, decrees, recommendations, and resolutions aimed at protecting the environment, both at national level and through the formalization of international agreements, conventions and treaties, the reality is that this extensive regulatory framework has not been able to curb the devastation of Brazil’s biomes and biodiversity. In addition, the impacts of climate change have intensified and increased the frequency of socio-environmental disasters throughout the country.

We are therefore faced with the following paradox: impressive technological advances have global reach, but life in all its forms is under

Banco Seriema, 2022
Seriema Bench
Baraúna
90 x 265 x 140 cm, 487 kg
Coleção particular
Private collection

⁷ MEADOWS D., RANDERS J., MEADOWS D., 2007, p. 46.

⁷ MEADOWS D., RANDERS J., MEADOWS D., 2007, p. 46.



a realidade é que esse extenso arcabouço normativo não foi capaz de conter a devastação dos biomas e da biodiversidade brasileira. Além disso, os impactos das mudanças climáticas têm intensificado e tornado mais frequentes os desastres socio-ambientais em todo o território nacional.

Estamos, portanto, diante do seguinte paradoxo: os avanços tecnológicos são impressionantes e alcançam todo o planeta, mas a vida, em todas as suas formas, está gravemente sob ameaça, em decorrência das externalidades produzidas por estes mesmos avanços. O cientista Federico Faggin afirma, em recente entrevista a Arcangelo Rociola, publicada por *La Stampa*, em 13 de julho de 2024: “a humanidade está numa encruzilhada. Ou volta a acreditar que tem uma natureza diferente daquela das máquinas, ou será reduzida a uma máquina entre máquinas”⁸.

O caminho para o ecodesign, arte e natureza

Hoje vivemos dois sentidos da natureza: aquele ancestral, do “concedido” planetário, e aquele moderno, do “adquirido” industrial e urbano

Pierre Restany,
Manifesto do rio Negro, 1979.

Na década de 1970, em harmonia com as ideias planetárias de proteção ao meio ambiente e uso sustentável dos recursos naturais, surge o ecodesign, fruto do pensamento crítico de Victor Papanek defendido em seu livro *Design for the Real World* (Design para o mundo real), publicado em 1971. A insustentabilidade dos meios de produção e consumo influenciam um novo design, ambiental e socialmente comprometido. Em estudos sobre o tema, Ezio Manzini e Carlos Vezzoli destacam que ecodesign é “a atividade que, ligando o tecnicamente possível com o ecologicamente

⁸ FAGGIN, F., 13 jul. 2024.

serious threat as a result of the externalities produced by these same advances. Scientist Federico Faggin said in a recent interview with Arcangelo Rociola, published by *La Stampa* on July 13, 2024: “Humanity is at a crossroads. Either humanity returns to the belief that it is different in nature from machines, or it will be reduced to a machine among machines”⁸ (own translation).

The road to eco-design, art and nature

Today we are experiencing two forms of nature. The first is the ancestral one, planetary “bestowed” upon us. The second is modern; industrial, urban and “acquired”. (Pierre Restany, *Rio Negro Manifesto*, 1979, own translation).

Ecodesign emerged in the 1970s, stemming from the critical thinking of Victor Papanek in his book *Design for the Real World*, published in 1971. This movement was aligned with the planetary ideas of environmental protection and the sustainable use of natural resources. The unsustainability of the means of production and consumption are influencing a new kind of design that is both socially and environmentally engaged. In studies on the subject, Ezio Manzini and Carlos Vezzoli point out that ecodesign is “the activity that, by linking what is technically possible with what is ecologically necessary, gives birth to new proposals that are socially and culturally acceptable”⁹ (own translation).

It was during this period that Hugo França began his activities as a designer, starting to reuse trunks and branches in his creations. His works revealed a genuine concern for sustainability from the outset, establishing a connection between design and environmental

⁸ FAGGIN, F., July 13, 2024.

⁹ MANZINI, E.; VEZZOLI, C., 2005, p. 52.



Banco Una, 2021
Una Bench
Baraúna
187 × 400 × 170 cm, 605 kg
Coleção particular
Private collection



Aparador Bara, 2021
Bara Sideboard
Baraúna
90 x 254 x 140 cm, 140 kg
Coleção particular
Private collection

necessário, faz nascer novas propostas que sejam sociais e culturalmente aceitáveis”.⁹

Foi nesse período que Hugo França iniciou suas atividades como designer, começando a reaproveitar troncos e galhos em suas criações. Desde o início, suas obras já indicavam uma preocupação com a sustentabilidade, estabelecendo uma conexão entre o design e a preservação ambiental que se tornaria característica conceitual de seu trabalho. Evelise Grunow reconhece o ineditismo de seu trabalho no cenário brasileiro: “é possível também, em tempos atuais de acalorada receptividade mundial à questão da sustentabilidade, que a obra de Hugo seja vista como pioneira”.¹⁰

Diversamente do sistema de produção tradicional, o ecodesign visa o aperfeiçoamento dos métodos de desenvolvimento de produtos com a redução dos impactos ambientais. Diante disso, a reutilização e reaproveitamento de matérias-primas, a idealização de produtos que se adequem aos ciclos sustentáveis da natureza, bem como a utilização de materiais de baixo impacto ambiental, concretizam ações e práticas constantes de “como ser” sustentável.

Ezio Manzini questiona: “qual o papel efetivo dos designers até agora? Infelizmente a resposta é clara demais. Falando em termos gerais, os designers têm sido, e ainda são, “parte do problema”.¹¹ Assim, o convite à reflexão do acadêmico italiano centra-se na responsabilidade dos designers de serem parte da solução, uma vez que a razão de ser do design é “melhorar a qualidade do mundo”. Em verdade, todo e qualquer produto surge de uma idealização e tem como objetivo integrá-lo à vida social. O desafio, por conseguinte, consiste em garantir que esses produtos sejam desenhados com uma função racional e estejam intimamente ligados ao seu ciclo de vida útil.

⁹ MANZINI, E.; VEZZOLI, C., 2005, p. 52.

¹⁰ GRUNOW, E., op. cit., p.8.

¹¹ MANZINI, E., 2008, p.15.

preservation that would become a conceptual feature of his work. Evelise Grunow recognizes the unprecedented nature of his work within the Brazilian scene: “it is also possible, in the current era of fervent worldwide receptivity to the issue of sustainability, that Hugo’s work is seen as pioneering”¹⁰ (own translation).

Unlike the traditional production system, eco-design aims to improve product development methods in order to reduce environmental impacts. The reuse and repurposing of raw materials, the design of products that adapt to nature’s sustainable cycles, and the use of materials with a low environmental impact are concrete, constant actions and practices of “how to be” sustainable.

Ezio Manzini asks: “What has been the effective role of designers so far? Unfortunately, the answer is all too clear. Generally speaking, designers have been, and still are, ‘part of the problem’”¹¹ (own translation). The Italian academic invites us to reflect on the responsibility of designers to be part of the solution, since the *raison d’être* of design is to “improve the quality of the world”. In fact, each and every product arises from an idea and aims to be incorporated into social life. Therefore, the challenge is to ensure that these products are designed with a rational function and are closely bound to their useful life cycle. In other words, it is necessary to optimize the interdependencies between the resources used, their functionality and their disposal.

Hugo França’s sculptural subjectivism places him in the tradition of artists who connect art and nature in their work, especially Frans Krajcberg and Joaquim Tenreiro. Today’s environmental crisis has driven this artistic thinking, which is not limited to capturing and representing nature, as it was in the past. Instead, nature is converted into the genesis of the work itself. When

¹⁰ GRUNOW, E., op. cit., p.8.

¹¹ MANZINI, E., 2008, p.15.

Em outras palavras, é necessário aprimorar as interdependências entre os recursos utilizados, a funcionalidade e seu descarte.

O subjetivismo escultórico de Hugo França o coloca na tradição de artistas que conectam arte e natureza em suas obras, principalmente Frans Krajcberg e Joaquim Tenreiro. A crise ambiental dos nossos dias impulsionou esse pensamento artístico, que não se limita a capturar e representar a natureza como ocorria no passado, mas a converte na gênese da própria obra. A natureza ou o elemento natural como matriz de criação incentiva a proteção ao meio ambiente, constituindo-se, concomitantemente, em responsabilidade e compromisso, estimulando potencialidades, sensibilidades, valores e senso crítico. O processo utilizado por França resgata a memória da matéria, desloca a racionalidade do uso e gera uma nova relação com o objeto.

A interação entre arte e natureza pressupõe uma mudança de percepção do entorno e ao mesmo tempo constitui uma resignificação das relações humanas e sua compreensão do mundo contemporâneo. Assim argumentam os acadêmicos Andreia Marin e Luiz Cláudio Oliveira:

O ser humano impregnou, ao longo de sua história, essa necessidade estética na construção dos seus lugares, nas expressões de seus anseios e na criação de novos campos de entendimento da sua relação com a natureza e a cultura. Por vezes, essas zonas de entendimento configuraram dimensões clandestinas, marginais, mas nunca ocultas. A percepção estética do mundo extravasa na arte, na arquitetura, no imaginário, nos mitos e, despercebidamente, cria horizontes para a reconfiguração da cultura e da ética.¹²

Banco Erecatu, 2023
Erecatu Bench
Baraúna
100 x 184 x 105 cm, 234 kg

¹² MARIN, A. A.; OLIVEIRA, L. C., 2005, p. 208.

nature or the natural element is the creative source, this encourages the protection of the environment, while at the same time fostering responsibility and commitment, stimulating potentialities, sensitivities, values, and a critical sense. França's process recovers the memory of the material, displaces rational usage, and generates a new relationship with the object.

The interaction between art and nature implies a change in environmental perception and, at the same time, a reframing of human relations and people's understanding of the contemporary world. The academics Andreia Marin and Luiz Cláudio Oliveira put forward the argument as follows:

Throughout history, human beings have imbued this aesthetic need in the construction of their places, in the expression of their desires and in the creation of new fields of understanding of their relationship with nature and culture. At times, these areas of understanding were clandestine, marginal, but never hidden. The aesthetic perception of the world spills over into art, architecture, the imaginary and myths. Imperceptibly it creates horizons for the reconfiguration of culture and ethics.¹² (own translation)

¹² MARIN, A. A.; OLIVEIRA, L. C., 2005, p. 208.



Considerações finais

Design é muito mais do que apenas dar forma ou utilidade a algo. Faz parte do nosso ambiente de vida e pode ser um instrumento de mudança ao reconfigurar uma mentalidade estagnada em direção à inovação. Pode-se afirmar que a obra de Hugo França constitui mecanismo potente de sensibilização e despertar para uma nova ética ambiental, funcionando como ferramenta de educação ambiental, compatibilizando o pensamento crítico do designer com a prática social de transformação.

A obra de Hugo França tem no engajamento ambiental um especial atributo. Inquietante e criativa, contribui para a compreensão do dilema contemporâneo relacionado à vida humana, especialmente no que se refere à reconexão com a natureza. Democrática, pode ser encontrada em parques públicos, disponíveis para a população em ambientes não institucionais. Esses objetos, que são bancos em parques e brinquedos para crianças e adultos, integram-se ao ambiente de tal forma que se confundem com o entorno paisagístico, distinguindo-se quase exclusivamente por sua funcionalidade.

Pensando o modelo de trabalho de Hugo França, concluo que o debate ambiental, ao enfatizar as práticas e relações entre indivíduos e instituições na formulação de novos valores e ideais sustentáveis, deve considerar a complexidade da relação entre o ser humano e a natureza, num sistema produtivo que não comprometa as gerações futuras.

Por fim, o aproveitamento sustentável da madeira na obra de Hugo França responde ao desafio proposto, pois as peças produzidas atendem a necessidades humanas (lavar as mãos, sentar-se ou reunir-se à mesa), e ainda têm a capacidade de atingir necessidades emocionais na interação da ética à estética.

Final considerations

Design is much more than just giving something shape or utility. It is part of our living environment and can be an instrument of change by reconfiguring a stagnant mentality towards innovation. It can be said that Hugo França's work is a powerful mechanism for raising awareness and awakening to a new environmental ethic, working as a tool for environmental education, making the designer's critical thinking compatible with the social practice of transformation.

Hugo França's work has a special environmental commitment. Both unsettling and creative, it contributes to understanding the contemporary dilemma related to human life, especially in terms of reconnecting with nature. Found in public parks and available to the population in non-institutional environments, his work can be considered democratic. The park benches and toys for children and adults are integrated into the environment in such a way that they blend in with the landscape, distinguished almost exclusively by their functionality.

When reflecting on Hugo França's working model, I conclude that the environmental debate, when emphasizing the practices and relationships between individuals and institutions in the formulation of new sustainable values and ideals, must consider the complexity of the relationship between human beings and nature, in a productive system that does not jeopardize future generations.

Finally, the sustainable use of wood in Hugo França's work responds to the challenge, as the pieces produced meet human needs (washing hands, sitting down, or gathering at the table), and also have the capacity to meet emotional needs through the interplay of ethics and aesthetics.

Referências | References

ALVES, Rubem. *Entre a ciência e a sapiência: o dilema da educação*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

COSTA JÚNIOR, Jairo da. Design sustentável e mercado de consumo. *Revista Eco 21*, Rio de Janeiro, n. 130, 2007. Disponível em [Available at]: <http://www.eco21.com.br>

EMERSON, Ralph Waldo. *Natureza*. [S.l.] Editora Dracaena, 2015.

FAGGIN, Federico. Somos feitos de consciência e matéria e não superaremos as máquinas com os números. Entrevista de [Interview with] Arcangelo Rociola, tradução de [translated by] Luisa Rabolini. *La Stampa*, 13 jul. 2024. Disponível em [Available at]: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/641419-somos-feitos-de-consciencia-e-materia-nao-superaremos-as-maquinas-com-os-numeros-entrevista-com-federico-faggin>. Acesso em [Accessed on]: 22 jul. 2024.

FRIEDEN, Jeffrey. *Capitalismo global: história econômica e política do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

GRUNOW, Evelise. *Hugo França*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2007.

HARARI, Yuval Noah. *Sapiens: uma breve história da humanidade*. Porto Alegre: L&PM, 2016.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução [Translation]: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JACOBI, Pedro Roberto. Educar na sociedade de risco: o desafio de construir alternativas. *Pesquisa em Educação Ambiental*, São Carlos, v. 2, n. 2, p. 49-65, jul./dez [Jul./Dec.], 2007.

MANZINI, Ezio; VEZZOLI, Carlos. *O desenvolvimento de produtos sustentáveis: os requisitos ambientais dos produtos industriais*. São Paulo: Edusp, 2005.

MANZINI, Ezio. Design para a inovação social e sustentabilidade: Comunidades criativas, organizações colaborativas e novas redes projetuais. *E- Papers*. Rio de Janeiro: COPPE/ UFRJ, 2008.

MARIN, Andreia Aparecida; OLIVEIRA, Luiz Cláudio. A experiência estética em Dufrenne e Quintás e a percepção de natureza: para uma educação ambiental com bases fenomenológicas. *Revista Eletrônica do Mestrado de Educação Ambiental*, v. 15, jul.-dez. [Jul./Dec.], 2005. Disponível em [Available at]: <https://periodicos.furg.br/remea/article/view/2935/1660>. Acesso em [Accessed on]: 28 jul. 2024.

MEADOWS, Donella; RANDERS, Jorgen; MEADOWS, Dennis. *Limites do crescimento*. Rio de Janeiro: Editora Qualitymark, 2007.

NORTON, Bryan. *Sustainability: A Philosophy of Adaptive Ecosystem Management*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARTORI, Simone; LATRÔNICO Fernanda; Lucila CAMPOS. Sustentabilidade e desenvolvimento sustentável: uma taxonomia no campo da literatura. *Revista Ambiente e Sociedade*, mar. 2014, p. 3. Disponível em [Available at]: <https://www.scielo.br/af/asoc/a/yJ9gFdcwTxMR5hyWtRR6SL/abstract/?lang=pt#>. Acesso em [Accessed on]: 20 jul. 2024

SEN, Amartya; KLIKBERG, Bernardo. *As pessoas em primeiro lugar. A ética do desenvolvimento e os problemas do mundo globalizado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

THACKARA, John. *Plano B: o design e as alternativas viáveis em um mundo complexo*. São Paulo: Saraiva, 2008.



O MÓVEL DA FLORESTA
THE FOREST FURNITURE

Sérgio Campos

“Toda cadeira parece ser a estilização
de uma atitude para a vida”

Gerrit Rietveld, 1930.

“Every chair seems to be the stylization
of an attitude to life”

Gerrit Rietveld, 1930 (own translation).

Na história da industrialização do Brasil não tivemos uma *machine age* para chamar de nossa. Nós não tivemos uma produção industrial robusta e dinâmica, capaz de suprir uma suposta demanda de classes sociais urbanas ávidas por consumo, no início do século passado. Esse fenômeno histórico aconteceu em países que lideraram o início da implementação da arquitetura moderna e do design industrial como, por exemplo, Estados Unidos e Alemanha.

O Brasil era relegado à periferia do capitalismo mundial, com nossas elites presas a esquematismos provincianos de origem semifeudal. Iniciativas culturais contestadoras, como a Semana de Arte Moderna de São Paulo de 1922 ou as primeiras casas modernistas de Gregori Warchavchik, que questionavam os paradigmas arquitetônicos vigentes, se tornaram o epicentro do deboche e da repulsa da sociedade do final da década de 1920.

A partir do imediato pós-guerra, ainda era esse o panorama enfrentado pela primeira geração de designers modernos brasileiros, que começou a criar e a produzir equilibrando-se sobre uma linha tênue, tensionada entre a desejada e necessária serialização e industrialização por um lado e, por outro, sob o peso da tradição moveleira secular, ainda presa aos arquétipos burocráticos da “madeira de lei”. Esses criativos e corajosos designers, como Sérgio Rodrigues, que também eram empresários, fragilizados pelo

In Brazil we have not had a machine age to call our own throughout our industrial history. At the beginning of the last century we did not have robust and dynamic industrial production capable of supplying an apparent demand from urban social classes eager for consumption. This historical phenomenon took place in countries that led the way in implementing modern architecture and industrial design, such as the United States and Germany.

Brazil was relegated to the periphery of global capitalism, with our elites stuck in provincial schemas of semi-feudal origin. Cultural initiatives that challenged the status quo, such as the 1922 São Paulo Modern Art Week or Gregori Warchavchik’s first modernist houses, which questioned the prevailing architectural paradigms, became the epicenter of society’s derision and disgust at the end of the 1920s.

The first generation of modern Brazilian designers, from the immediate post-war period onwards, faced a similar scenario. They began to create and produce while walking a tightrope between desired and necessary serialization and industrialization, on the one hand, and, on the other, the weight of the centuries-old furniture making tradition, which was still tied to the bureaucratic archetypes of “hardwood”. These creative and courageous designers, like Sérgio Rodrigues, who were also entrepreneurs,

Sérgio Campos é escritor e curador, proprietário da Artemobilia Galeria (São Paulo).

Sérgio Campos is a writer, curator and gallery owner (Artemobilia Galeria, São Paulo).

Mesa Iaciara, 2018
Iaciara Table
Piquiarana
78 x 610 x 190 cm, 4.500 kg
Coleção particular
Private collection

Mesa Camaçari, 2021
Camaçari Table
Pequi
38 x 164 x 161 cm, 294 kg
Coleção particular
Private collection



contexto socioeconômico, enfrentaram o deboche experimentado pelos arquitetos modernos, artistas e agentes culturais alguns anos antes. A repulsa e o preconceito daqueles para quem o móvel de valor agregado tinha que ser de madeira cortada, ripada e entalhada, devidamente destituída e exilada de qualquer vínculo com o mundo natural e biológico da qual era oriunda.

Por outro lado, a herança cultural do móvel, ou a falta dela, nos era imposta via Portugal, por modelos de inspiração indo-europeia, inglesa ou francesa. A decadente Coroa Lusitana, enriquecida e deslumbrada com a descoberta do ouro em Minas Gerais produziu, preguiçosamente e *ad infinitum*, estilos nomeados em homenagem a reis, rainhas e imperadores, utilizando-se de mão de obra escrava, resultando naquilo que Lina Bo Bardi chamava de “o império do móvel-monumento” e do qual Joaquim Tenreiro em gesto retumbante bradava: “Precisamos libertar o Brasil dos Luíses!”.

O expressionismo biomórfico

A inquietante singularidade dos móveis de Hugo França foge completamente desses esquematismos impostos e dramática dualidade. Ele nos apresenta o Móvel da Floresta, como eu o nomeio aqui, o móvel com a intervenção mínima e cirúrgica do designer sobre a madeira, necessária somente para que cada cadeira, cada poltrona, mesa ou banco nos brinde generosa e amorosamente com o hipnotizante equilíbrio entre o contemplativo e o utilitário, adaptados à escala humana.

A insana devastação da floresta Atlântica no sul da Bahia, onde Hugo França morou nas décadas de 1980 a 1990, abriu para ele a preciosa possibilidade de trazer à vida novamente árvores que foram derrubadas, queimadas e abandonadas em meio a pastagens e paisagens desertificadas. Muitas dessas árvores feridas covardemente, como o pequi-vinagreiro, estavam de pé na floresta

weakened by the socio-economic context, were faced with the scorn experienced by modern architects, artists, and cultural agents a few years earlier. The repulsion and prejudice came from those for whom value-added furniture had to be made of cut, slatted and carved wood, duly deprived and exiled from any link with the natural and biological world from which it came.

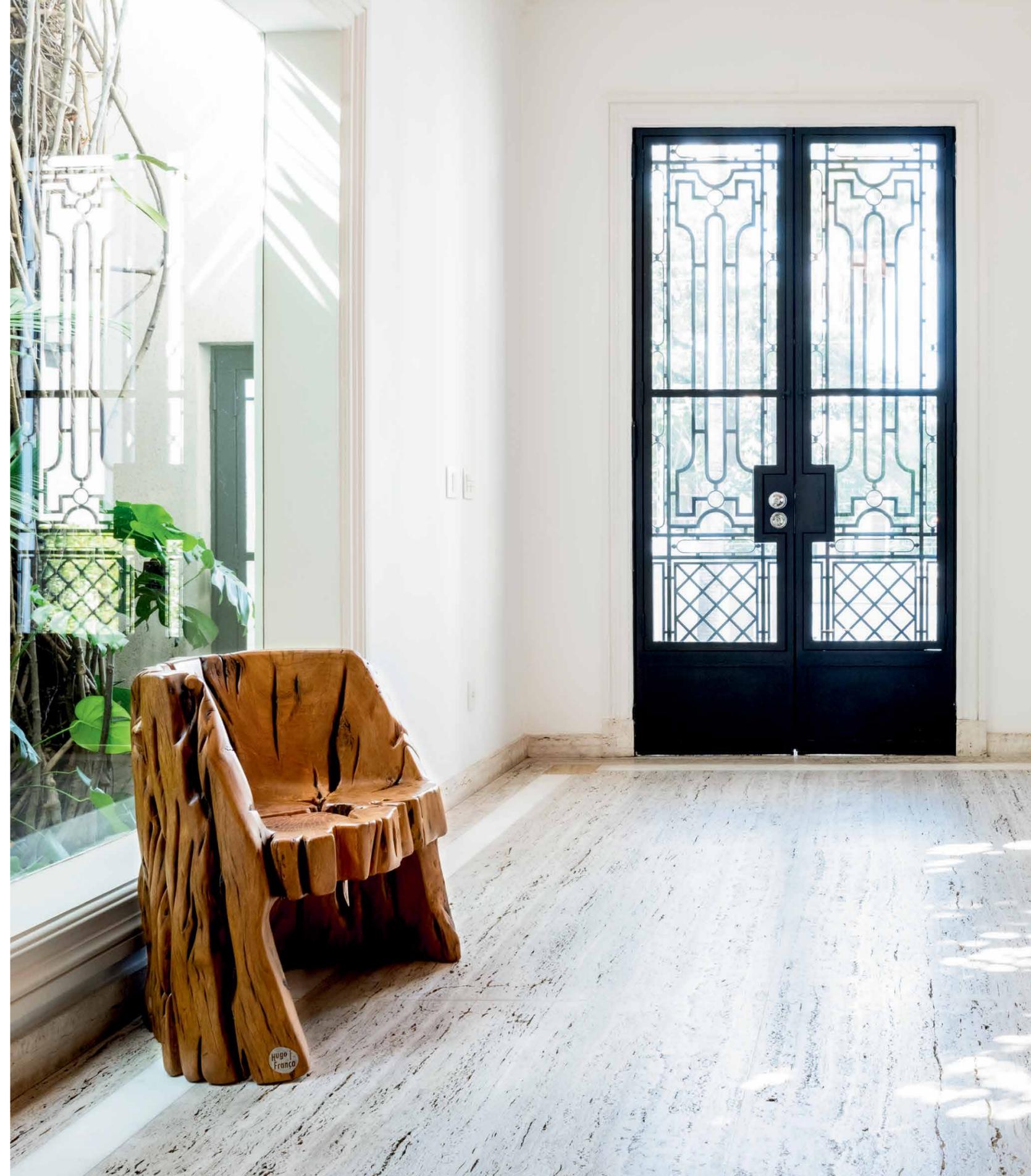
On the other hand, the cultural heritage of furniture, or the lack of it, was imposed on us via Portugal, through Indo-European, English or French models. The decadent Portuguese Crown, enriched and bedazzled by the discovery of gold in Minas Gerais, produced, lazily and *ad infinitum*, styles named after kings, queens and emperors, using slave labor, resulting in what Lina Bo Bardi called “the empire of the furniture-monument” (own translation) and from which Joaquim Tenreiro cried out in a resounding gesture: “We need to free Brazil from the Luíses!” (own translation).

The biomorphic expressionism

The disturbing uniqueness of Hugo França’s furniture completely escapes these imposed schematisms and dramatic duality. He presents us with the Forest Furniture, as I call it here, where the designer makes minimal and surgical interventions on the wood. No more than what is needed for each chair, armchair, table, or stool to generously and lovingly offer us a mesmerizing balance between the contemplative and the utilitarian, adapted to the human scale.

The insane devastation of the Atlantic forest in the south of Bahia, where Hugo França lived in the 1980s and 1990s, provided him with the precious opportunity to bring back to life trees that had been felled, burned, and abandoned amid pastures and deserted landscapes. Many of these trees that have been wounded in such a cowardly way, such as the pequi-vinagreiro, were standing in the forest long before the Portuguese arrived on the Brazilian coast more than 500 years ago.

Cadeira Urupé, 2021
Urupé Chair
Pequi
75 x 75 x 65 cm, 79 kg
Coleção / Collection
Francisco Sanchez Neto





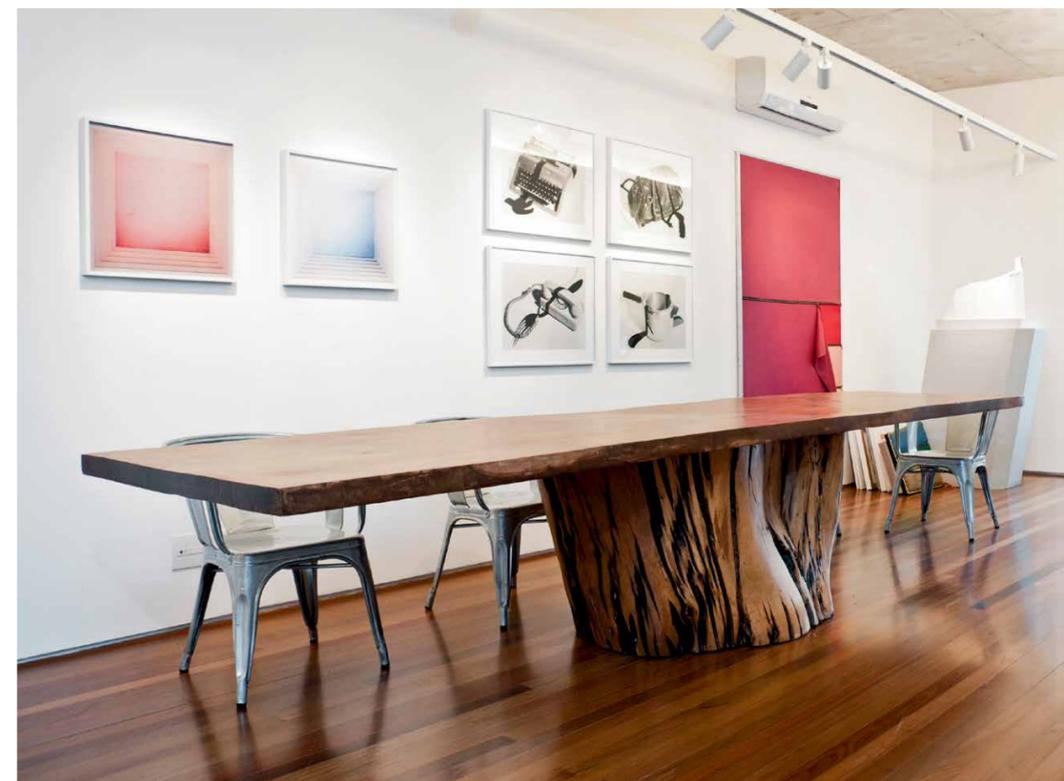
muito antes dos portugueses chegarem à costa brasileira há mais de 500 anos.

Nesse sentido, o mestre Zanine Caldas dizia que a madeira tem duas vidas: a primeira, imersa na natureza, e a segunda, junto ao convívio humano. A genial materialização do móvel através da excelência da marcenaria e da geométrica simetria presentes nos *Móveis Denúncia* de Zanine é um forte manifesto político-ambiental.

Da mesma forma, a enorme densidade cultural presente nos móveis da inquieta e antenada Lina Bo Bardi, simboliza a resistência da floresta por meio daqueles que lá habitam: os povos originários, os caiçaras, aqueles que foram escravizados e que, com Lina, assinaram magistralmente um manifesto político-cultural coletivo com os móveis-conceito criados por ela.

In this sense, the master Zanine Caldas used to say that wood has two lives: the first, immersed in nature, and the second, in human interaction. The ingenious materialization of furniture through the excellence of the joinery and the geometric symmetry present in Zanine's *Móveis Denúncia* is a strong political-environmental manifesto.

In the same way, the enormous cultural density found in the furniture of the restless and attuned Lina Bo Bardi symbolizes the resistance of the forest through those who live there: the native peoples, the caiçaras, those who were enslaved and who, with Lina, masterfully signed a collective political-cultural manifesto with the concept furniture she created.



< **Banco Abatiy**, 2013
Abatiy Bench
Pequi
108 × 567 × 280 cm, 650 kg
Coleção / Collection
Cristiano Guimarães

Mesa Pira, 2013
Pira Table
Pequi
76 × 400 × 95 cm, 870 kg
Coleção / Collection
Luciana Brito

No período relativo à segunda e à terceira gerações de designers modernos brasileiros, há uma transição para o design contemporâneo a partir do início da década de 1990 e o lançamento da *Cadeira Vermelha* dos irmãos Campana, de 1993, que costumamos utilizar como um marco referencial. Testemunhamos o aparecimento de designers da grandeza de Guto Índio da Costa, Jacqueline Terpins, Carlos Motta e os Campana já citados. Foi nesse período que Hugo França teve seus primeiros trabalhos expostos e recebeu as suas primeiras premiações. Esse grupo de designers era heterogêneo, mas procurou se posicionar dentro de novos horizontes, usando a criatividade, a inventividade com elegância e alegria, algo que temos para dar e vender na cultura brasileira.

Diante da grandeza desses mestres de imperativa genialidade, Hugo França se apresenta reverente e respeitosamente ao mesmo tempo em que abre um novo capítulo na história do design de mobiliário no Brasil. Hugo França concebe e produz o móvel que é mais do que escultura, mais do que uma cadeira. Sua abordagem tridimensional e libertária apresenta mais do que um manifesto, traz a vida da árvore em sua expressão natural para dentro do convívio humano e nos permite o contato interativo e intuitivo com esse móvel biomórfico. Nos remete mais do que à nossa ancestralidade, à nossa origem no planeta: viemos da terra e subsistimos pelo sol e pela água e voltaremos um dia à terra, como as árvores um dia voltarão.

Foi através de alguns de seus clássicos que me permiti experimentar, ao longo desses anos, o convite do Móvel da Floresta, o móvel de Hugo França, como, por exemplo, a pia de baraúna, as poltronas Caju e Aquidabã, a cadeira Okurô e a conversadeira Enu. Foi um chamado irresistível que está além de nossas presunções e além de nossas defesas racionais, é um chamado ao coração da floresta, que está além da escultura, além da história do design moderno brasileiro, e que está além da estilização de uma atitude para a vida.

Turning to the period associated with the second and third generations of modern Brazilian designers, from the early 1990s there was a transition to contemporary design and the launch of the Campana brothers' *Vermelha Chair* in 1993, which I usually use as a benchmark. We have witnessed the emergence of designers of the magnitude of Guto Índio da Costa, Jacqueline Terpins, Carlos Motta and the aforementioned Campana brothers. It was during this period that Hugo França had his first works exhibited and received his first awards. This group of designers was heterogeneous, but sought to position themselves within new horizons, using creativity, inventiveness with elegance and joy, something we have to give and sell in Brazilian culture.

Faced with the greatness of these masters of imperative genius, Hugo França presents himself reverently and respectfully while opening a new chapter in the history of furniture design in Brazil. Hugo França designs and produces furniture that is more than sculpture, more than a chair. His three-dimensional and libertarian approach is more than just a manifesto, it brings the natural expression of the living tree into the realm of human interaction and allows us to have interactive and intuitive contact with this biomorphic piece of furniture. It reminds us of more than our ancestry, it reminds us of our origins on the planet: we come from the earth and are sustained by the sun and water. One day we will return to the earth, just as the trees will one day return.

Over the years I allowed myself to experience the Forest Furniture invitation through some of Hugo França's classics. Examples of this furniture are the baraúna sink, the Caju and Aquidabã armchairs, the Okurô chair and the Enu conversation chair. It was an irresistible call that is beyond our presumptions and beyond our rational defenses, it is a call to the heart of the forest, which is beyond sculpture, beyond the history of modern Brazilian design, and beyond the stylization of an attitude to life.

Aparador Aitataka, 2017
Aitataka Sideboard
Pequi
90 x 450 x 174 cm, 1.170 kg
Coleção / Collection
Alaor Mendes da
Cunha Júnior

P. 120-121
Mesa Tangela, 2009
Tangela Table
Pequi
79 x 527 x 100 cm, 1.000 kg
Coleção / Collection
Hugo França







Mesa Iman, 2009
 Iman Table
 Pequí
 35 x 178 x 110 cm, 370 kg
 Coleção particular
 Private collection

> Mesa Ataara, 2016
 Ataara Table
 Pequí
 90 x 275 x 270 cm, 900 kg
 Coleção particular
 Private collection





Cadeira Zola II, 2007
Zola II Chair
Pequi
119 x 75 x 75 cm, 35 kg
Coleção / Collection
Hugo França

> **Poltrona Cará**, 2015
Cará Armchair
Pequi
89 x 108 x 90 cm, 120 kg
Coleção particular
Private collection





Escultura Mongatu, 2021
Mongatu Sculpture
Pequi
407 x 150 x 87 cm, 245 kg
Coleção / Collection
Adriana Mac Dowell Quattrone

> Chaise Itaiuba, 2019
Itaiuba Chaise
Pequi
167 x 220 x 76 cm, 179 kg
Coleção / Collection
Francisco Sanchez Neto





> **Mesa Ajeru**, 2014
Ajeru table
Pequi
44 x 245 x 135 cm, 830 kg
Coleção particular
Private collection

> **Mesa Aririu**, 2014
Aririu table
Pequi
44 x 215 x 115 cm, 776 kg
Coleção particular
Private collection

P. 130-131
Poltrona Mandovi, 2020
Mandovi Armchair
Pequi
76 x 77 x 72 cm, 164 kg
Coleção / Collection
Mara e Marcio Fainziliber

Banqueta Acopiara, 2023
Acopiara Stool
Pequi
83 x 74 x 67 cm, 33 Kg
Coleção / Collection
Mara e Marcio Fainziliber

Banqueta Peteca, 2022
Peteca Stool
Baraúna
132 x 84 x 63 cm, 19 kg
Coleção / Collection
Roberto Toscano
e Mariana Pavani



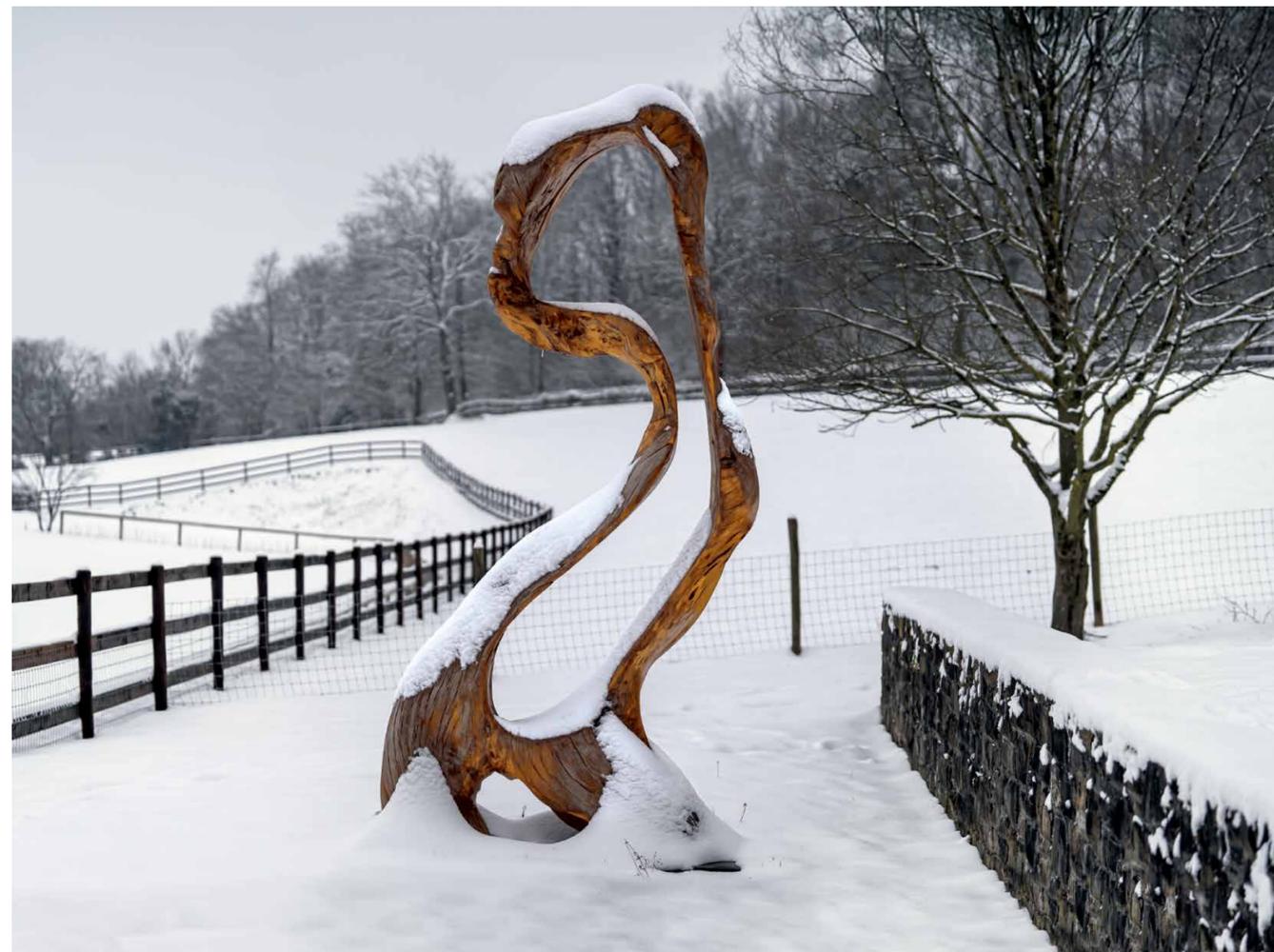




Chaise Longue Ceriu, 2021
Ceriu Chaise Longue
Pequi
108 x 320 x 180 cm, 500 kg
Coleção / Collection
Patrícia Klien Vega

> Escultura Tatuí, 2023
Tatuí Sculpture
Pequi
295 x 240 x 180 cm, 304 kg
Coleção / Collection
Luiz Pastore e Carolina Overmeer





< **Escultura Remuá**, 2009
Remuá Sculpture
Pequi
215 x 137 x 55 cm, 200 kg
Coleção / Collection
Claudia França de Araújo
Santos Mathy

Escultura Sumiatá, 2010
Sumiatá Sculpture
Pequi
320 x 150 x 50 cm, 250 kg
Coleção / Collection
Claudia França de Araújo
Santos Mathy



UMA TRÍADE DE ARTISTAS DA MADEIRA MILENAR

A TRIAD OF MILLENARY
WOOD ARTISTS

Paulo Herkenhoff

Paulo Herkenhoff, crítico e historiador da arte, é curador da FGV Arte.

Paulo Herkenhoff, art critic and historian, is curator at FGV Arte.

Chaise Aninga, 2015
Aninga Chaise
Pequi
230 × 430 × 200 cm, 1.155 kg
Coleção particular
Private collection

Há similitudes e diferenças entre o caráter dos móveis do brasileiro Hugo França e os do norte-americano Daryk Stokes e, ainda, a arte da jardinagem de Norma Jeane. No campo do signo material, França e Stokes operam com madeira com dado tempo ancestral da duração das árvores na Bahia e na Califórnia, respectivamente. O pequi-vinagreiro (*Caryocar edule*) da família *Caryocaraceae* é natural da Mata Atlântica da Bahia ao Rio de Janeiro. Ele cresce até 40 metros de altura, tem folhas trifoliadas e frutos redondos com sementes espinhosas e vive até 1.200 anos. Já a sequoia (*Sequoia sempervirens*) é da família das *Cupressaceae*. Sua ocorrência natural está restrita a uma faixa de terra de cerca de 750 km de comprimento ao longo da costa do Pacífico da América do Norte, sobretudo nos estados da Califórnia e do Oregon.¹ Uma sequoia pode chegar até mais de 100 metros de altura, tem folhas trifoliadas e frutos redondos com sementes espinhosas e vive até 3.000 anos.

Norma Jeane afirma que “nasceu” em Los Angeles nas primeiras horas do dia 5 de junho de 1962, lugar e momento da morte de Marilyn Monroe. “Um sistema fechado”, reivindica Norma Jeane, “baseado unicamente no crescimento, que idealmente cresce ao infinito, está destinado, conforme a situação, a explodir ou a implodir sobre si mesmo. A teoria do decrescimento visa eliminar a produção de excedente. No entanto, a

¹ A *Sequoia sempervirens* é a única espécie extante que ainda sobrevive.

There are similarities and differences between the character of Brazilian Hugo França's furniture and that of American Daryk Stokes, as well as the gardening art of Norma Jeane. França and Stokes work with wood that has given ancestral time to its materiality. They work with the lifespan of the trees in Bahia and California, respectively. The pequi-vinagreiro (*Caryocar edule*) of the *Caryocaraceae* family is native to the Atlantic Forest from Bahia to Rio de Janeiro. It grows up to 40 meters high, has trifoliolate leaves and round fruits with thorny seeds and lives up to 1,200 years. Meanwhile, the sequoia (*Sequoia sempervirens*) belongs to the *Cupressaceae* family. Its natural habitat is restricted to a strip of land of about 750 km along the Pacific coast of North America, mainly in the states of California and Oregon.¹ A sequoia can reach over 100 meters in height, has trifoliolate leaves and round fruits with thorny seeds and lives for up to 3,000 years.

Norma Jeane asserts that she was “born” in Los Angeles in the early hours of June 5, 1962, the place and time of Marilyn Monroe's death. “A closed system,” claims Norma Jeane, “based only on growth, which ideally grows to infinity, is destined, according to the situation, to explode or implode in on itself. The theory of degrowth aims to eliminate the production of surplus. However, biology informs us that any organism, in order to survive, must collect

¹ *Sequoia sempervirens* is the only extant species that still survives.





biologia nos informa que qualquer organismo, para sobreviver, deve coletar ou produzir recursos que nunca podem ser comensurados com relação a suas necessidades. Existe apenas uma alternativa, a morte da produção de excedente.

Concordo com a ideia de que excedentes, deveriam ser tão contidos quanto possível, mas, sobretudo, suas sobras devem ser administradas ou melhor distribuídas. Para os antropólogos franceses que primeiro desenvolveram as teorias vinculadas ao *potlatch* (Marcel Mauss, Georges Bataille e Roger Caillois, entre outros), os ritos de dissipação do excedente produzido é um dos elementos fundamentais de qualquer sociedade. Para Mauss, é a economia da doação, para Bataille, a dimensão gloriosa do gasto improdutivo (sacrifício ritual) e, para Caillois, é a teoria das festividades.”²

“Maiores e mais antigas árvores do mundo estão morrendo, deixando as florestas mais jovens”, escreveu Craig Welch na *National Geographic* em 2020, mas “a vida selvagem e a capacidade das florestas de armazenar CO₂ proveniente de combustíveis fósseis podem sofrer impactos significativos”.³ Segundo Welch, ainda não se conhecem as consequências possíveis dessas mortes, tais como a desertificação. Por tudo isso, Hugo França e Daryk Stokes sempre deixaram muito claro que a madeira que utilizam são de árvores naturalmente mortas, jamais uma delas foi abatida para fazer um móvel. Uma certa dimensão orgânica dos troncos ou das raízes utilizados são emblemas visíveis da movelaria de Stokes e França.

Sem qualquer hierarquização, cabe debater, *ad exemplum*, os paralelos e as diferenças entre os móveis de Hugo França e de Daryk Stokes

² Conforme o site de Norma Jeane: <http://www.normajeane-contemporary.com/index.php/bio/>, consultado em 10 de dezembro de 2023.

³ Conforme o site <https://www.nationalgeographicbrasil.com/meio-ambiente/2020/06/maiores-e-mais-antigas-arvores-do-mundo-estao-morrendo-deixando-as-florestas>, consultado em 10 de dezembro de 2023.



or produce resources that can never be exactly commensurate with its needs. There is only one alternative, death or the production of surplus. I agree with the idea that surpluses should be as contained as possible but that which remains must, above all, be managed or better spread. For the French anthropologists who first developed the theories linked to *potlatch* (Marcel Mauss, Georges Batailles and Roger Caillois, amongst others), the rites of the dissipation of the surplus produced is one of the fundamental elements in any society. For Mauss, it is the economy of giving, for Bataille, the glorious dimension of unproductive expenditure (ritual sacrifice) and, for Caillois, it is the theory of festivities.”²

“The grand old trees of the world are dying, leaving forests younger,” wrote Craig Welch in *National Geographic* in 2020, but “The effects on wildlife and the ability of forests to store CO₂ from fossil fuels could be enormous.”³ According to

² According to Norma Jeane’s website: <http://www.normajeane-contemporary.com/index.php/bio/>, accessed on December 10, 2023.

³ According to the website <https://www.nationalgeographic.com/science/article/grand-old-trees-are-dying-leaving-forests-younger-shorter>, accessed on December 10, 2023.

< **Chaise Aixô**, 2019
Aixô Chaise
Pequi
84 × 300 × 108 cm, 397 kg
Coleção particular
Private collection

Daryk Stokes
Cadeira escultórica em madeira, déc. 1970
Sculptural redwood chair,
1970’s

nos Estados Unidos. A cadeira com otomano de Stokes foi esculpida em madeira de uma sequoia milenar, tal qual o mobiliário de França é elaborado com a madeira multicentenária do pequi-vinagreiro. A estrutura dos móveis de Stokes – aqui se iniciam suas singularidades – se montam a partir de partes separadamente cortadas e torneadas que se integram como um fluxo sensual de formas. O conforto do usuário do móvel de Stokes dependeu de cortes tirados de linhas retas, a estruturação da peça requer a junção racionalista de muitas partes recortadas. Nesses termos, tal cadeira de Stokes tem uma estrutura linear dura que pode ser comparada à Cadeira Vermelha e Azul projetada por Gerrit Rietveldt em 1917, ano de criação do movimento estético De Stijl. Para se sentar em conforto, o corpo precisa de almofadas ou de peles de carneiro. O racionalismo da forma da cadeira de Stokes difere da sensualidade dos assentos de Hugo França. As cadeiras compactas de França conformam regaços acolhedores para o corpo humano. Seus longos bancos se entregam às demandas das formas orgânicas do pequi-vinagreiro ou de outras árvores que tombaram. Sob todas as circunstâncias, a ergonomia serve suavemente a toda linha dos modos de sentar de Hugo França.

Weilch, the possible consequences of these deaths, such as desertification, are not yet known. For all these reasons, Hugo França and Daryk Stokes have always made it very clear that the wood they use comes from naturally dead trees. Neither has ever felled a tree to make a piece of furniture. One can see a certain organic dimension of the logs or roots used in Stokes and França's furniture.

Without any sort of hierarchy, it is worth discussing, ad exemplum, the parallels and differences between the furniture of Hugo França and Daryk Stokes in the United States. Stokes' chair with ottoman was carved from the wood of a thousand-year-old sequoia tree, just as França's furniture is made from the centuries-old wood of the *pequi-vinagreiro* tree. A distinctive feature of the structures of Stokes' furniture is that they are assembled from separately cut and turned parts that integrate as a sensual flow of forms. The user comfort of Stokes' furniture is dependent on cuts taken from straight lines. The structuring of the piece requires the rationalist joining of many cut-out parts. In this sense, Stokes' chair has a hard linear structure that can be compared to the Red and Blue Chair designed by Gerrit Rietveldt in 1917, the year the De Stijl aesthetic movement was created. To sit comfortably, the body needs cushions or sheepskin. The rational shape of Stokes' chair differs from the sensuality of Hugo França's seats. França's compact chairs form cozy spaces for the human body. Their long benches surrender to the demands of the organic form of the pequi-vinagreiro or other trees that have fallen. The entire spectrum of Hugo França's seating styles are gently ergonomic.

P. 144

HUGO FRANÇA

- 1 – **Banqueta Peteca**, 2022
Peteca Stool
Baraúna
132 × 84 × 63 cm, 19,5 kg
Coleção particular
Private collection
- 2 – **Banqueta Tapioca**, 2023
Tapioca Stool
Pau-brasil e Baraúna
77 × 61 × 59 cm, 17 kg
- 3 – **Banqueta Acopiara**, 2023
Acopiara Stool
Pequi
83 × 74 × 67 cm, 33 kg
Coleção particular
Private collection
- 4 – **Banqueta Uruara**, 2023
Uruara Stool
Pequi
91 × 83 × 54 cm, 23 kg
Coleção particular
Private collection
- 5 – **Banqueta Guaricanga**, 2022
Guaricanga Stool
Pequi e [and] Baraúna
98 × 55 × 50 cm, 20 kg
Coleção / Collection
Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Rio de Janeiro
- 6 – **Cadeira Canguçu**, 2023
Canguçu Chair
Pequi
226 × 73 × 95 cm, 118 kg
- 7 – **Banqueta Ajajá**, 2022
Ajajá Stool
Baraúna
83 × 61 × 37 cm, 23,5 kg
- 8 – **Banqueta Piramboia**, 2023
Piramboia Stool
Baraúna
64 × 68 × 35 cm, 12 kg
- 9 – **Banqueta Ibaji**, 2022
Ibaji Stool
Pequi e [and] Baraúna
69 × 45 × 51 cm, 11 kg
- 10 – **Poltrona Cará**, 2015
Cará Armchair
Pequi
89 × 108 × 90 cm, 23 kg
Coleção particular
Private collection

P. 145

DESIGNERS BRASILEIROS BRAZILIAN DESIGNERS

- 1 – **Joaquim Tenreiro**
Cadeira de três pés, 1947
Três Pés Chair
Jacarandá, roxinho, pau-marfim, imbuia e mogno
Brazilian rosewood, Brazilian purpleheart, pau-marfim, imbuia and mahogany
66 × 54 × 65 cm
- 2 – **Sergio Rodrigues**
Poltrona Diz, 2001
Diz Armchair
Imbuia, compensado de madeira moldado e folheado com imbuia
Solid imbuia wood, bent plywood veneered with imbuia
71 × 75 × 81 cm
- 3 – **Joaquim Tenreiro**
Cadeira Curva, 1949
Curve Chair
Peroba e palhinha
Peroba and cane splints
102 × 44 × 52 cm
- 4 – **Campana**
Poltrona Favela, 1991
Shantytown Armchair
Ripas de madeira
Wooden slats
74 × 67 × 62 cm
- 5 – **Lattoog**
Poltrona Ipanema, 2007
Ipanema Armchair
Aço inox, jequitibá maciço e couro
Stainless steel, solid jequitibá and leather
85 × 70 × 108 cm
- 6 – **Lattoog**
Poltrona Temes, 2009
Temes Armchair
Laminado prensado, aço inox e palhinha
Laminate, stainless steel and cane splints
101 × 141 × 72 cm
- 7 – **Zanine Caldas**
Banco, 1950
Bench
Peroba-do-campo
White peroba wood
89 × 181 × 57 cm
- 8 – **Carlos Motta**
Banco Mandacaru, 2009
Mandacaru Bench
Peroba-rosa de demolição
Peroba-rosa from demolition
160 × 170 × 54 cm
- 9 – **Jader Almeida**
Poltrona Linna, 2009
Linna Armchair
Tauari maciço (tauari), carvalho ou nogueira laminado, multilaminado e couro
Solid tauari wood, oak or walnut laminate, multilaminate and leather
70 × 73 × 73 cm





Oscar Niemeyer (1907-2012)
Anna Maria Niemeyer (1930-2012)
Marquesa [Couch], 1974
Madeira moldada e palhinha
Bentwood and cane (rattan)
83 x 253 x 55 cm



**Homenagem a
Oscar Niemeyer**, 2014
Homage to
Oscar Niemeyer
Pequi
78 x 215 x 80 cm, 230 kg
Coleção particular
Private collection



DIÁLOGOS IMAGINÁRIOS
ENTRE HUGO FRANÇA E
A ARTE BRASILEIRA

IMAGINARY DIALOGUES
BETWEEN HUGO FRANÇA
AND BRAZILIAN ART

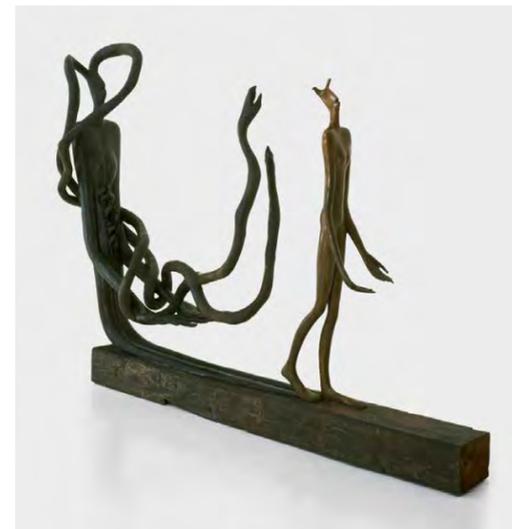
Paulo Herkenhoff

Hugo França é um escultor de móveis. Alguns segmentos de sua produção podem ser vinculados a obras de outros artistas brasileiros por meio de diálogos com o simbolismo da forma, como no caso de Maria Martins, da dimensão ecológica da arte no diálogo com a tarefa conservacionista de Frans Krajcberg, de questões topológicas como na história de Tunga.

O entrelace entre Hugo França e Maria Martins

A Biologia vegetal, ciência que estuda as plantas, ensina que a reprodução sexual, como o mamoeiro, se dá pela geração de gametas masculinos e femininos. A antese significa a abertura das flores porque seus órgãos sexuais amadurecem e seu perianto se abre para iniciar o ciclo de reprodução. O preparo dessas plantas para a reprodução se denomina "sexagem". Esse é o ponto de partida vegetalista sexuado que conduz à justaposição comparativa entre a escultura de Maria Martins e os objetos tridimensionais de Hugo França. Na história da escultura moderna brasileira, Maria Martins foi quem ousou pensar o objeto sob o ponto de vista freudiano do desejo, com um impacto moral sobre a estética. Sua produção tem como pares dois modernistas no Brasil: Ismael Nery

Hugo França is a furniture sculptor. Some parts of his production can be linked to works by other Brazilian artists. In the case of Maria Martins the artists dialogue around the symbolism of form. The ecological dimension of art can be seen in the dialogue with Frans Krajcberg's conservationist work. Topological issues arise in the dialogue with Tunga's story.



Maria Martins (1894-1973)
A mulher e sua sombra, 1950
 The woman and her shadow
 Bronze and wood
 143 x 180 x 60 cm



(1900-1934), com sua crise entre desejo, culpa e melancolia, e Roberto Rodrigues (1906-1929), dois desenhistas eróticos falecidos prematuramente.

Maria Martins libertou o erótico das amarras da moral pequeno-burguesa. Nessa linha de reflexão, a escultora também é anti-kantiana. Na *Crítica do julgamento* (1790), Immanuel Kant (que marcou a estética moderna) argumenta que o julgamento estético puro está fundado no sentimento de prazer, que não induz ao desejo pelo objeto. No entanto, para Maria Martins, esculpir é transgredir. O papel infrator da escultura de Maria Martins, indica ter sido ela a mais avançada feminista do modernismo brasileiro. Ela explicitou um primeiro grau de antinormatividade da moral social da arte e que a arte erótica não se confunde com a pornografia. A compreensão dessa dimensão infratora de Maria Martins se explicita bem no confronto do *Monumento a Exu* de Hugo França, doada ao Palácio dos Arcos em Brasília, onde existe o monumental bronze *Canto da noite* da escultora. Por seu turno, os móveis de França despertam o prazer, negado por Kant, e o desejo háptico, sensorial pela matéria, tratamento, forma e "personalidade" do design de suas peças.

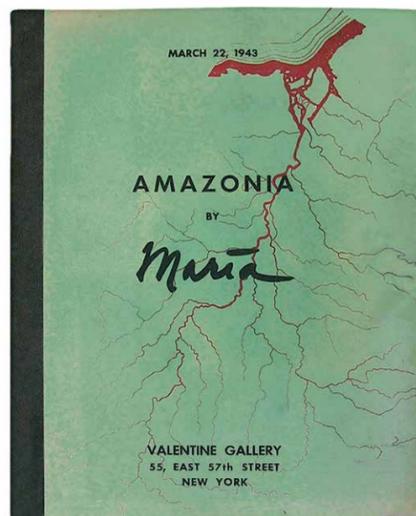
Embora já tenha escrito algumas vezes sobre a obra de Maria Martins, necessito agora abordar

The link between Hugo França and Maria Martins

Plant biology, the science that studies plants, teaches us that sexual reproduction, as in the case of the papaya tree, takes place through the generation of male and female gametes. Anthesis means the opening of the flowers as their sexual organs mature and their perianth opens to begin the reproductive cycle. To prepare these plants for reproduction they go through a process of "sex determination". This is the sexualized vegetal starting point that leads to the comparative juxtaposition between Maria Martins' sculpture and Hugo França's three-dimensional objects. In the history of modern Brazilian sculpture, it was Maria Martins who dared to think of the object from the Freudian point of view of desire with a moral impact on aesthetics. Two Brazilian modernist, erotic cartoonists who died prematurely can be considered her peers: Ismael Nery (1900-1934), with his crisis between desire, guilt and melancholy, and Roberto Rodrigues (1906-1929).

Maria Martins freed the erotic from the shackles of petty-bourgeois morality. Following this line of thought, the sculptor is also anti-Kantian. In the *Critique of Judgment* (1790), Immanuel Kant (who shaped modern aesthetics) argues that pure aesthetic judgment is based on the feeling of pleasure, which does not induce desire for the object. However, for Maria Martins, sculpting is transgression. The defiant nature of Maria Martins' sculpture is indicative of her being the most advanced feminist of Brazilian modernism. She made explicit a first step in the anti-normativity of the social morality of art and that erotic art is not to be confused with pornography. The understanding of Maria Martins' transgressive dimension becomes clear when we compare the sculpture *Monumento a Exu*, by Hugo França, donated to the Palácio dos Arcos in Brasília, where there is also a monumental bronze by Maria Martins named *Canto da noite*. In turn, França's furniture arouses pleasure, denied by Kant, and haptic, sensory desire due to the material, treatment, shape and "personality" of the design of his pieces.

Maria Martins (1894-1973)
O impossível, déc.1940
 The impossible
 Bronze
 80 x 69 x 43,5 cm



duas questões novas para mim sobre seu trabalho. O conceito de *ars erotica*, sobretudo a partir de Friederich Nietzsche, já que a própria escultora escreveu o livro *Nietzsche* (1965).¹ O segundo aspecto é mencionar que Maria Martins, casada com o diplomata Carlos Martins, viveu em 1934 no Japão, onde ele serviu como embaixador do Brasil. É bastante plausível que a escultora tenha tido acesso às xilogravuras japonesas altamente eróticas e explícitas, denominadas *shunga*, tradição surgida no início do século XVIII. O pensador Hans Maer, interessado em arte erótica, apresentou a história da censura da *shunga* no Japão, que a um tempo era chamada de “*sukashi shunga*” ou *shunga* ocultada [da polícia].² Entendo que a desabrida explicitude das cenas de coito nos bronzes *L’Impossible* (1945) do acervo do MAM carioca e *The Impossible III*

Maria Martins (1894-1973)
Amazonia by Maria
 Catálogo de exposição
 Exhibition catalogue
 Nova York: Valentine
 Gallery, 1943

> **Escultura Yapira**, 2019
 Yapira Sculpture
 Baraúna
 231 x 290 x 215 cm, 400 kg
 Coleção Palácio do Itamaraty
 Doação do artista Hugo França
 e da Galeria Karla Osório
 Palácio do Itamaraty Collection
 Donation from the artist Hugo
 França and Karla Osório Gallery

¹ MARTINS, Maria. *Nietzsche*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

² Algumas partes deste texto são fundadas em argumentos de MAES, Hans no artigo “Erotic Art”, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edward N. Zalta; Uri Nodelman (ed.), 2023. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/erotic-art/>. Acesso em: 8 set. 2024.

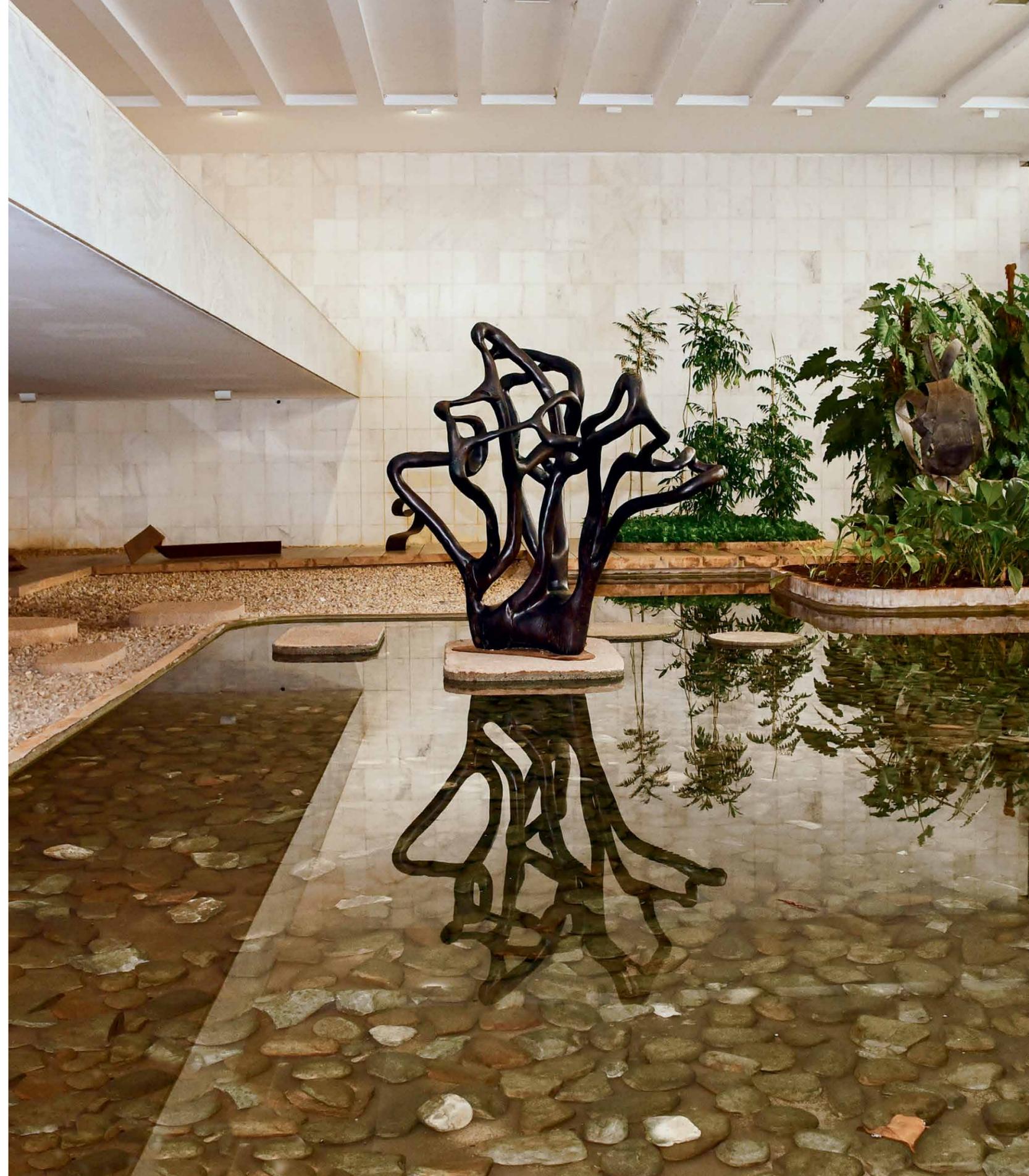
Although I’ve already written about Maria Martins’ work a few times, I now need to address two questions about her work that are new to me. The concept of *ars erotica*, above all from Friederich Nietzsche, since the sculptress herself wrote the book *Nietzsche* (1965).¹ The second aspect is to mention that Maria Martins lived in Japan in 1934 when she was married to the diplomat Carlos Martins who served there as Brazil’s ambassador. It is quite plausible that the sculptor had access to the highly erotic and explicit Japanese woodblock prints called *shunga*, a tradition that emerged at the beginning of the 18th century. Hans Maer presented the history of the censorship of *shunga* in Japan, which at one time was called *sukashi shunga* or *shunga* hidden [from the police].² I believe that the unabashed explicitness of the scenes of coitus in the bronzes *L’Impossible* from the (1945) MAM collection in Rio de Janeiro and *The Impossible III* (1946),³ from the MoMA collection in New York, can be explained by Maria’s contact with *shunga*.

Before the Martins, the writer Raul Bopp arrived at the port of Yokohama in 1932 as the Brazilian consul. It’s very likely that Maria Martins was familiar with Bopp’s Amazonian epic-mythological poem *Cobra Norato* (the so-called “encrypted forest”), released in 1931 with a cover by Flavio de Carvalho, and the exquisite 1937 edition, illustrated with eight woodblock prints by Oswaldo Goeldi. *Cobra Norato* says to the trees: “You have to drown man in the shade / The forest is man’s enemy.” (own translation)

¹ MARTINS, Maria. *Nietzsche*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

² Parts of this text are based on arguments by MAES, Hans in the article “Erotic Art”, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edward N. Zalta; Uri Nodelman (ed.), 2023. Available at: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/erotic-art/>. Accessed on: September 8, 2024.

³ There is a third version of *L’Impossible* that is inferior in quality to these two versions. In the sculptures at the MAM and MoMA you can see the tactile, nervous, vibrating finish of the material, while in this posthumous print of a plaster that was never cast by the artist, the design is like Italian Mediterranean sculpture and the surface is smooth; moreover, the green patina is colder than in the exquisite casting in the versions from those two museums.



(1946),³ da coleção do MoMA de Nova York, se explica pelo contato de Maria com a *shunga*.

Antes dos Martins, o escritor Raul Bopp chegou no porto de Yokohama, em 1932, como cônsul brasileiro. É muito provável que Maria Martins tenha conhecido o poema épico-mitológico amazônico *Cobra Norato* (a dita “floresta cifrada”) de Bopp, lançado em 1931, com capa de Flavio de Carvalho e, ainda, a primorosa edição de 1937, ilustrada por oito xilogravuras de Oswaldo Goeldi. *Cobra Norato* afirma às árvores: “Vocês têm que afogar o homem na sombra / A floresta é inimiga do homem.” A narrativa de *Cobra Norato* funda a vontade amazônica de Maria Martins, que, na mostra na Galeria Valentine em Nova York em 1943, lançou o álbum *Amazônia*, no qual é apresentada sua série de esculturas com temas e títulos como *Aiocá*, *Boiúna*, *Boto*, *Cobra grande*, *Iaci*, *Iara* e *Yemanjá*. No entanto, Maria Martins jamais pisou na Amazônia – sabe-se bem que seu imaginário surgiu, portanto, da leitura de *Cobra Norato*. Diferentemente de Maria, Hugo França frequenta a Mata Atlântica há mais de 30 anos, vive em Trancoso na Bahia, onde tem sua casa e atelier.

Os bronzes de Maria Martins almejam a sexualização do inerte, a provocação do desejo e a instigação da fantasmática dos sentimentos sexuais. Seu erotismo se demonstra mais direto do que as esculturas de Pablo Picasso ou Henri Matisse. *O impossível* (1945) de Maria Martins está na sequência da pintura *A origem do mundo* (1866) de Gustave Courbet e da escultura *Iris, a mensageira dos deuses* (1895) de Auguste Rodin – enquanto os dois artistas franceses expõem apenas a genitália dos modelos em chave voyeurista, Maria Martins não hesita em exibir o conúbio sexual concreto entre os dois seres. Ela não se propôs a moldar “formas estonteantes” de belos

³ Existe uma terceira versão de *L’Impossible* de qualidade inferior a essas duas versões. Nas esculturas do MAM e do MoMA se percebe o acabamento tátil, nervoso, vibrátil da matéria, enquanto nessa tiragem póstuma de um gesso nunca fundido pela artista, o desenho é como a escultura mediterrânea italiana e a superfície é lisa; ademais, a pátina verde é mais fria do que na primorosa fundição nas versões daqueles dois museus.

Cobra Norato’s narrative fuelled Maria Martins’ Amazonian interest. At a show at the Valentine Gallery in New York in 1943, she launched the album *Amazônia*, in which she presented her series of sculptures with themes and titles such as *Aiocá*, *Boiúna*, *Boto*, *Cobra grande*, *Iaci*, *Iara* and *Yemanjá*. However, Maria Martins never set foot in the Amazon. It’s well known that her imaginary came from reading *Cobra Norato*. Unlike Maria, Hugo França has been going to the Atlantic Forest for more than 30 years and lives in Trancoso, Bahia, where he has his home and studio.

Maria Martins’ bronzes aim to sexualize the inert, provoke desire and instigate the phantasmatic of sexual feelings. Her eroticism is more direct than the sculptures of Pablo Picasso or Henri Matisse. *The Impossible* (1945) by Maria Martins is a sequel to the painting *The Origin of the World* (1866) by Gustave Courbet and the sculpture *Iris, the Messenger of the Gods* (1895) by Auguste Rodin. While the two French artists only exposed the genitalia of the models in a voyeuristic way, Maria Martins didn’t hesitate to show the actual sexual union between the two beings. She didn’t set out to mold “stunning forms” of beautiful bodies, but to directly seek sexual intercourse for the sake of exposing lust. The term lust shifts us to luxuriant, which has the same etymological origin. Clement Greenberg’s derogatory review from 1944 points out Maria Martins’ “baroque” rather than modern impulse, given by the Latin colonial décor and the luxuriant tropical tone.⁴ André Breton proclaimed that Maria deals with “the immediate luxury of life.”⁵ Maria Martins’ cosmogonic project has produced a “ciphered forest” made up of increasingly strange bodies,

⁴ GREENBERG, Clement. “Review of a group exhibition at the Art of This Century Gallery, and of Maria Martins and Luis Quintanilha” (1944), in: “Perceptions and Judgements 1939-1944”. Chicago: The University of Chicago Press, 1986, v. I, p. 210. Greenberg never could have envisaged that the Baroque would be the transversal historical inflection of Brazilian modernity, formally or conceptually involving the work of Tarsila, Oscar Niemeyer, Waldemar Cordeiro, Lygia Clark, Flavio Shiró, Cildo Meireles, Adriana Varejão, Tunga and others.

⁵ BRETON, André. *Maria*. Exhibition catalog with sculptures by Maria Martins, Julien Levy Gallery, New York, 1947.

corpos, mas a buscar diretamente o intercuro sexual para a exposição da luxúria. O termo *luxúria* nos desloca para *luxuriante*, de mesma origem etimológica. A crítica derogatória de Clement Greenberg de 1944 aponta o impulso “barroco” e não moderno de Maria Martins, dado pelo *décor* colonial latino e pelo tom luxuriante tropical.⁴ André Breton proclamou que Maria lida com “o luxo imediato da vida”.⁵ O projeto cosmogônico de Maria Martins produziu uma “floresta cifrada” composta por corpos cada vez mais estranhos, antes provenientes de mitologias e depois seres fantasmáticos. Tomando a anatomia vegetal, o *Canto da noite* (1968, coleção Ministério das Relações Exteriores, Brasília) de Maria Martins é zona erótica feminina, contrapondo-se às flores fálicas de *O lago* (1928) de Tarsila. Tarsila não se expõe, procura ser mais discreta. Maria Martins é aberta, ousa assumir o desejo na obra do ponto de vista feminino. No entanto, enquanto uma escultura de Maria Martins é uma advertência: *Não te esqueças de que venho dos trópicos*, a *opus* de Hugo França não é sobre os trópicos, mas é os próprios trópicos, surge nos trópicos da Mata Atlântica, seu corpo é madeira que é signo material do trópico.⁶

Sobre o imbricamento da forma significativa, possíveis significados e título de Maria Martins já trabalhei especificamente *L’impossible* (1945, coleção MAM-RJ), *A mulher e sua sombra* (1946, Ministério das Relações Exteriores, Palácio dos Arcos, Itamaraty, Brasília), *Apuizeiro* (coleção Hecilda e Sergio Fadel) – vale lembrar aqui que a árvore *apuizeiro* (*Ficus insipida*), originária da

⁴ GREENBERG, Clement. “Review of a group exhibition at the Art of This Century Gallery, and of Maria Martins and Luis Quintanilha” (1944), in: “Perceptions and Judgements 1939-1944”. Chicago: The University of Chicago Press, 1986, v. I, p. 210. Greenberg não poderia imaginar que o barroco fosse a inflexão histórica transversal da modernidade brasileira, envolvendo formal ou conceitualmente a obra de Tarsila, Oscar Niemeyer, Waldemar Cordeiro, Lygia Clark, Flavio Shiró, Cildo Meireles, Adriana Varejão, Tunga e outros.

⁵ BRETON, André. *Maria*. Catálogo da exposição com esculturas de Maria Martins, Galeria Julien Levy, Nova York, 1947.

⁶ Não se trata aqui de medir a qualidade de cada artista, mas de demarcar diferenças que enriquecem o debate da cultura relativa aos trópicos no Brasil.



first from mythologies and then ghostly beings. Maria Martins’ *Canto da noite* (1968, Ministry of Foreign Affairs collection, Brasília) borrows from plant anatomy and represents a female erotic zone, contrasting with the phallic flowers in Tarsila’s *O lago* (1928). Tarsila doesn’t expose herself, she tries to be more discreet. Maria Martins is open, she dares to embrace desire from a female point of view in her work. However, while a sculpture by Maria Martins is a warning: *Don’t forget that I come from the tropics*, Hugo França’s *opus* is not about the tropics, but is the tropics themselves, emerging in the tropics of the Atlantic Forest, its body is wood which is the material sign of the tropics.⁶

When it comes to the intertwining of the significant form, possible meanings and the titles of Maria Martins’ works, I’ve already discussed *L’Impossible* (1945, MAM-RJ collection), *The woman and her shadow* (1946, Ministry of Foreign Affairs, Palácio dos Arcos, Itamaraty, Brasília), *Apuizeiro* (Hecilda and Sergio Fadel collection)

⁶ The point here is not to measure the quality of each artist, but to highlight differences that enrich the debate on culture in regard to the tropics in Brazil.

Maria Martins (1894-1973)
Apuizeiro, 1943
Bronze
Coleção / Collection
Hecilda Fadel, Rio de Janeiro



Escultura Guajuru, 2019
Guajuru Sculpture
Baraúna
297 × 85 cm, 45 kg
Coleção particular
Private collection

Amazônia, é mais uma vez uma conexão vegetalista entre o Hugo França do pequi-vinagreiro, da imbuia, da baraúna, do jacarandá e a Maria Martins daquela árvore dos frutos doces, além de, no início de sua trajetória, ter usado jacarandá (Cristo, 1941, coleção MoMA) e imbuia.

O projeto *Amazônia* (1943) de Maria Martins é sincrético porque seu conjunto de esculturas compreende tanto as figuras da mitologia indígena como *Iaci*, *Boiúna* (ou *Cobra grande*) quanto a *Iabá Iemanjá* (e *Aiocá*) de matriz africana, representada como uma rainha das águas que surge por uma cascata de algas. Já Hugo França opta por nomear maciçamente seus móveis e esculturas com termos sobretudo tupis de toda ordem como se escutasse, numa fonologia da Mata Atlântica, nomes simbólicos do eixo natureza e cultura: *Cadeira Aturiá*, *Banqueta Guaricanga* (coleção Museu Nacional de Belas Artes, doação do artista), *Chaise Jurubeba*, *Poltrona Cará*, *Casulo Amambai*, *Mesa Anête*. Só muito eventualmente, surge *Um tronco para Exu*, o orixá que abre caminhos e, pois, trilhas de sua “floresta de signos”.

A estética e a sexualidade são inseparáveis na filosofia de Friedrich Nietzsche dos ensaios *Sobre a genealogia da moral* (1887), *O crepúsculo dos ídolos* (1888) e *A vontade de potência* (1906, edição póstuma). “A demanda por arte e beleza é uma demanda indireta pelos êxtases da sexualidade” (in *A vontade de potência*, § 805). Em verdade, para Nietzsche, a “vontade de potência” (*der Wille zur Macht*) não é a mera vontade de “poder”, mas se constitui na maior força que propulsiona o sujeito em sua existência no caminho da autorrealização, do ambicionamento das melhores conquistas espirituais na vida, no sentido axiológico. Em Maria Martins, o desejo é o que co-move sua vontade de potência através de sua escultura; já em Hugo França, os valores que mobilizam sua vontade de potência estão na sua obra estética e também no valor ecológico, quase numa dimensão metafísica. Em seu acima referido livro sobre Nietzsche, Maria Martins comenta a obra *A vontade de potência* do filósofo de sua predileção, a quem tratava

– it’s worth remembering here that the *Ficus insipida*, native to the Amazon, is once again a plant connection between Hugo França of the pequi-vinagreiro, the imbuia, the baraúna (*Schinopsis brasiliensis*), the jacaranda and Maria Martins of that sweet fruit tree, as well as the fact that, at the beginning of her career, she used jacaranda (Cristo, 1941, MoMA collection) and imbuia.

Maria Martins’ *Amazônia* project (1943) is syncretic because her set of sculptures includes both figures from indigenous mythology such as *Iaci*, *Boiúna* (or *Cobra grande*) and the Yaba *Iemanjá* (and *Aiocá*) of African origin, represented as a queen of the waters who emerges from a cascade of algae. On the other hand, Hugo França chooses to name his furniture and sculptures using mainly Tupi terms of all kinds. It is as if he were listening to symbolic names from nature and culture using a phonology from the Atlantic Forest: *Aturiá Chair*, *Guaricanga Stool* (from the National Museum of Fine Arts collection, donated by the artist), *Jurubeba Chaise*, *Jamuru Armchair*, *Amambai Cocoon* and *Anête Table*. Very rarely is there *A trunk for Exu*, the orisha who opens up the paths and therefore the trails of his “forest of signs”.

Aesthetics and sexuality are inseparable in Friedrich Nietzsche’s philosophy in the essays *On the Genealogy of Morality* (1887), *The Twilight of the Idols* (1888) and *The Will to Power* (1906, posthumous edition). “The demand for art and beauty is an indirect demand for the ecstasies of sexuality” (in *The Will to Power*, § 805). In fact, for Nietzsche, the “will to power” (*der Wille zur Macht*) is not merely the will to “power”, but constitutes the greatest force that propels the subject in their existence along the path of self-realization, of striving for the best spiritual achievements in life, in the axiological sense. In the case of Maria Martins, desire drives her will to power through her sculpture. Whereas the values that mobilize Hugo França’s will to power lie in his aesthetic work and also in ecological value, almost in a metaphysical dimension. In her aforementioned book on Nietzsche, Maria Martins comments

como um “deus maldito”: “Não é esta uma obra completamente terminada nem é fragmentária, no sentido usual destes termos. A matéria reunida sob este signo é comparável a uma substância incandescente e primitiva que contenha todas, e da qual nascem todas as coisas. Seria assim o foco vulcânico do universo mental de Nietzsche e, segundo seu autor, guarda um significado mais filosófico que científico”.⁷ Para concluir, uma última citação de Nietzsche “e o prazer que se recebe não é desincorporado, prazer cognitivo – uma experiência singular que nos diferencia dos animais. A arte nos lembra dos estados de vigor animal: de um lado é um excesso e um transbordamento de corporeidade florescente no mundo de imagens e desejos, uma excitação das funções animais através de imagens e desejos de uma vida intensificada” (*A vontade de potência*, § 802). Toda a produção de Hugo França é da ordem daquela corporeidade florescente.

Na epígrafe do primeiro capítulo de *O erotismo*,⁸ de Georges Bataille (1897-1962), se lê que “o erotismo é uma experiência interior, oposta à sexualidade animal.” Ele cita o Sade,⁹ que argumenta que a vida seja a procura do prazer. Já Roger Caillois conecta transgressão ao sacrilégio em *O homem e o sagrado*.¹⁰ Seguramente, Maria Martins conhecia esta literatura francesa. “Desejar é a coisa mais simples e humana que há. Por que, então, para nós, são inconfessáveis precisamente nossos desejos, por que nos é tão difícil trazê-los à palavra?”, indaga Giorgio Agamben em *Profanações*.¹¹ É exatamente para desvelar o inconfessável e para superar a dificuldade de dizer em palavras que os artistas fazem arte, como Maria Martins e Hugo França.

O filósofo norte-americano Richard Shusterman sutenta, a partir do pensamento de Michel de Montaigne, ser necessário pensar a estética a

on the work *The Will to Power* by her favorite philosopher, whom she treated as a “cursed god”: “This is not a completely finished work, nor is it fragmentary, in the usual sense of these terms. Matter gathered under this condition is comparable to an incandescent and primitive substance that contains them all, and from which all things are born. It is thus the volcanic focus of Nietzsche’s mental universe and, according to its author, has more philosophical than scientific significance.” (own translation).⁷ To conclude, one last quote from Nietzsche: “and the pleasure that one receives is not a disembodied, cognitive pleasure – a unique kind of experience that would set us apart from animals. Art reminds (us) of states of animal vigor: it is on the one hand an excess and overflow of blooming corporeality into the world of images and desires: on the other, an excitation of the animal functions through the images and desires of intensified life.” (*The Will to Power*, §802) Hugo França’s entire production is in the vein of that flourishing corporeality.

In the epigraph to the first chapter of *Eroticism*,⁸ by Georges Bataille (1897-1962), we read that “eroticism is an immediate experience as contrasted with animal sexuality”. He quotes Sade,⁹ who argues that life is the pursuit of pleasure. Whereas Roger Caillois connects transgression to sacrilege in *Man and the Sacred*.¹⁰ I’m sure Maria Martins was familiar with this French literature. “There is nothing simpler and more human than to desire. Why, then, are our desires unavowable for us? Why is it so difficult for us to put them into words?” (own translation) asks Giorgio Agamben in *Profanations*.¹¹ Artists like Maria Martins and Hugo França make art to unveil the unknowable and to overcome the difficulty of putting it into words.

Based on the thought of Michel de Montaigne, the North-American philosopher Richard Shusterman



Escultura Jundiá, 2019
Jundiá Sculpture
Baraúna
158 × 295 × 190 cm, 150 kg

⁷ MARTINS, Maria, op. cit., p. 91.

⁸ BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. Paris: Éditions de Minuit, 1957, p. 35.

⁹ Ibidem, p. 200.

¹⁰ CAILLOIS, Roger. *L'homme et le sacré*. Paris, 1950, cap. IV, p. 125-168.

¹¹ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, p. 43.

⁷ MARTINS, Maria, op. cit., p. 91.

⁸ BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. Paris: Éditions de Minuit, 1957, p. 35.

⁹ Ibidem, p. 200.

¹⁰ CAILLOIS, Roger. *L'Homme et le sacré*. Paris, 1950, chapter IV, p. 125-168.

¹¹ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Translation Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, p. 43.



partir do corpo do sujeito. Corpo, arte e *psiché* se fundem em seu novo conceito de *somaesthetics*. O artigo “Somaesthetics: A Disciplinary Proposal” de Shusterman me levou a entender que os bancos e outras obras públicas de Hugo França (mais que nos projetos de Maria Martins, mas talvez tanto quanto nos de Lygia Clark e Hélio Oiticica) despertam algum tipo de desejo sensorial no público, como no caso de seus *Casulos*,¹² como aqueles construídos em parques públicos de Inhotim e de Vancouver. Maes concluiu que a reflexão séria sobre a arte erótica leva a questões como a natureza da estética, o impacto moral e o status das representações e, até mesmo, as fronteiras da arte. Em Hugo França, esses temas reembaralham, sobretudo com relação à sexualidade das plantas e às fronteiras da arte, como seus bancos em espaços públicos, expostos aos aspectos do clima, tais como sol, chuva, neve.

Ao amadurecer, a escultura de Maria Martins assume fortes vínculos explícitos com o desejo: como em *Désir imaginant*, *L’Impossible*, *A mulher que perdeu a sua sombra* e *Le chemin, l’ombre, trop longs, trop étroits* – os títulos enunciam que a mulher é sujeito do desejo. Sua gravura *Comme une liane* são entranhas humanas. Tudo isso porque, nas obras de Maria Martins, o desejo enreda e encaixa, prende, tem capilaridades e meandros, atua por teias e tramas, projeta rizomas. Certas esculturas configuram uma espécie de Lacoönte erótico, que na produção de Maria Martins aponta para um interesse em determinada produção escultórica de Jacques Lipchitz. Na justaposição de *A mulher e sua sombra* a um *Casulo* como espaço do desejo emerge o diálogo entre Maria Martins e Hugo França.

¹² SHUSTERMAN, Richard. “Somaesthetics: A Disciplinary Proposal”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. In: *The American Society for Aesthetics*, 1999, vol. 57, p. 299-313. Richard Shusterman contribuiu com o artigo “Duas questões sobre canibalismo e rap” para o catálogo da XXIV Bienal de São Paulo de 1998 (in HERKENHOFF Paulo e PEDROSA, Adriano (curadores). *Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*. XXIV Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 144-147), no qual constavam obras de Maria Martins, Lygia Clark e Hélio Oiticica. “Somaesthetics (...)” foi publicado no ano seguinte à inclusão de Shusterman no ambiente da discussão sobre arte e antropofagia a partir da práxis brasileira.

argues that it is necessary to think about aesthetics from the point of view of the subject’s body.

Body, art and psyche merge in his new concept of *somaesthetics*. Shusterman’s article “Somaesthetics: A Disciplinary Proposal” led me to understand that Hugo França’s benches and other public works (more than Maria Martins’ projects, but perhaps as much as Lygia Clark’s and Hélio Oiticica’s) arouse some kind of sensory desire in the public. This is the case with his *Cocoons*,¹² like those built in public parks in Inhotim and Vancouver. Maes concluded that serious reflection on erotic art leads to questions about the nature of aesthetics, the moral impact and status of representations, and even the boundaries of art. In Hugo França’s work, these themes are reshuffled, especially in relation to the sexuality of plants and the boundaries of art. His benches are in public spaces, exposed to aspects of the weather such as sun, rain and snow.

As she became more mature, Maria Martins’ sculpture took on strong explicit links with desire: as in *Désir imaginant*, *L’Impossible*, *The woman who lost her shadow* and *Le chemin, l’ombre, trop longs, trop étroits* – the titles declare that the woman is the subject of desire. Her etching *Comme une liane* consists of human entrails. All this because, in the works of Maria Martins, desire entangles and fits, it binds, it has capillaries and meanders, it acts through webs and weaves, it projects rhizomes. Certain sculptures form a kind of erotic Lacoönte, which in Maria Martins’ production points to an interest in specific sculptural production by Jacques Lipchitz. The dialogue between Maria Martins and Hugo França emerges in the juxtaposition of *The woman and her shadow* and a *Cocoon* as a space of desire.

¹² SHUSTERMAN, Richard. “Somaesthetics: A Disciplinary Proposal”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. In: *The American Society for Aesthetics*, 1999, vol. 57, p. 299-313. Richard Shusterman contributed the article “Two questions on cannibalism and rap” to the catalog of the XXIV São Paulo Biennial in 1998 (in HERKENHOFF Paulo and PEDROSA, Adriano (curators). *Historical Center: Anthropophagy and Stories of Cannibalism*. XXIV São Paulo Biennial. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 144-147), which included works by Maria Martins, Lygia Clark and Hélio Oiticica. “Somaesthetics (...)” was published in the year following Shusterman’s inclusion in the debate on art and anthropophagy based on Brazilian praxis.

Escultura Uruçu, 2024
Uruçu Sculpture
Baraúna
269 x 390 x 140 cm, 117 kg

P. 162-163
Casulo Maruim, 2012
Maruim Cocoon
Baraúna
240 x 180 x 300 cm, 1.500 kg
Coleção / Collection
Instituto Inhotim
Brumadinho, MG

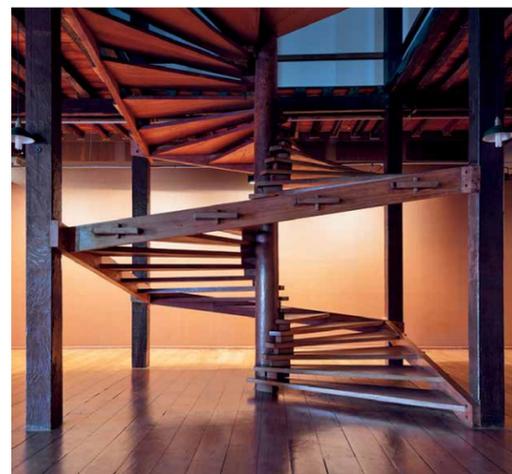


Dois entrelaces entre ecologia e arte: Frans Krajcberg e Hugo França

Hugo França criou uma espetacular escada num tronco de uma árvore, em torno da qual foi construída uma casa na praia Itamambuca, projetada pelo arquiteto Anderson Figueiredo Muniz para José Wanderson Carvalho. O resultado plástico surpreende porque se projetou uma escada deliberadamente plurissimbólica. “Essa árvore eu fui garimpar na Mata Atlântica nas redondezas de Itamambuca, que é uma praia de Ubatuba. Encontrei ela caída na mata em função de uma forte chuva, tiramos da mata, chumbamos no meio da sala e a partir daí comecei a elaborar a escada, que levamos três meses para fazer. Como o telhado já estava pronto, tivemos de entrar com a árvore por um lado da casa em construção e quebrar o piso para chumbá-la. Foi uma logística bem complicada”.¹ Essa casa evoca a memória de infância das “casas na árvore”. O ritmo visual, sua lógica simbólica e seu processo construtivo foram integrados harmoniosamente, entre convergências e contrastes, por Hugo França, o engenheiro, designer de móvel e escultor que faz sua pequena viagem pela arquitetura. O pacto acertado pelos proprietários com Hugo França incluía produzir uma correlação entre a natureza e a casa. França logrou uma troca de territórios enriquecedora da experiência do viver. O conjunto dos degraus harmoniza o ritmo musical matemático que se entrega à melodia orgânica dos pequenos modos orgânicos, sinuosos do tronco. Essa escada de Hugo França que destaca o valor da madeira, dialoga com duas outras. A escada projetada por Lina Bo Bardi para o Solar do Unhão, sede do Museu de Arte Moderna da Bahia, tem uma estrutura de caracol, que, no entanto, mais se parece com asas de borboleta tal sua amplitude e graça no seu desdobramento em torno do tronco-eixo de

Two links between ecology and art: Frans Krajcberg and Hugo França

Hugo França created a spectacular staircase in a tree trunk, around which a house on Itamambuca beach was built. Architect Anderson Figueiredo Muniz designed it for José Wanderson Carvalho. The visual result is surprising because a deliberately multi-symbolic staircase has been designed. “I went looking for this tree in the Atlantic Forest near Itamambuca, which is a beach in Ubatuba. I found it fallen in the woods due to heavy rain. So we pulled it out of the woods, securing it in the middle of the living room and from there I started to craft the staircase, which took us three months to make. As the roof was already in place, we had to bring the tree in from one side of the house where we were building and break through the floor to anchor it. Logistically speaking, it was very complicated.”¹ This house evokes a childhood memory of “tree houses.” The visual rhythm, its symbolic logic and its construction process have been harmoniously integrated, between convergences and contrasts, by Hugo França, the engineer, furniture designer and sculptor who is on his own little journey through architecture.



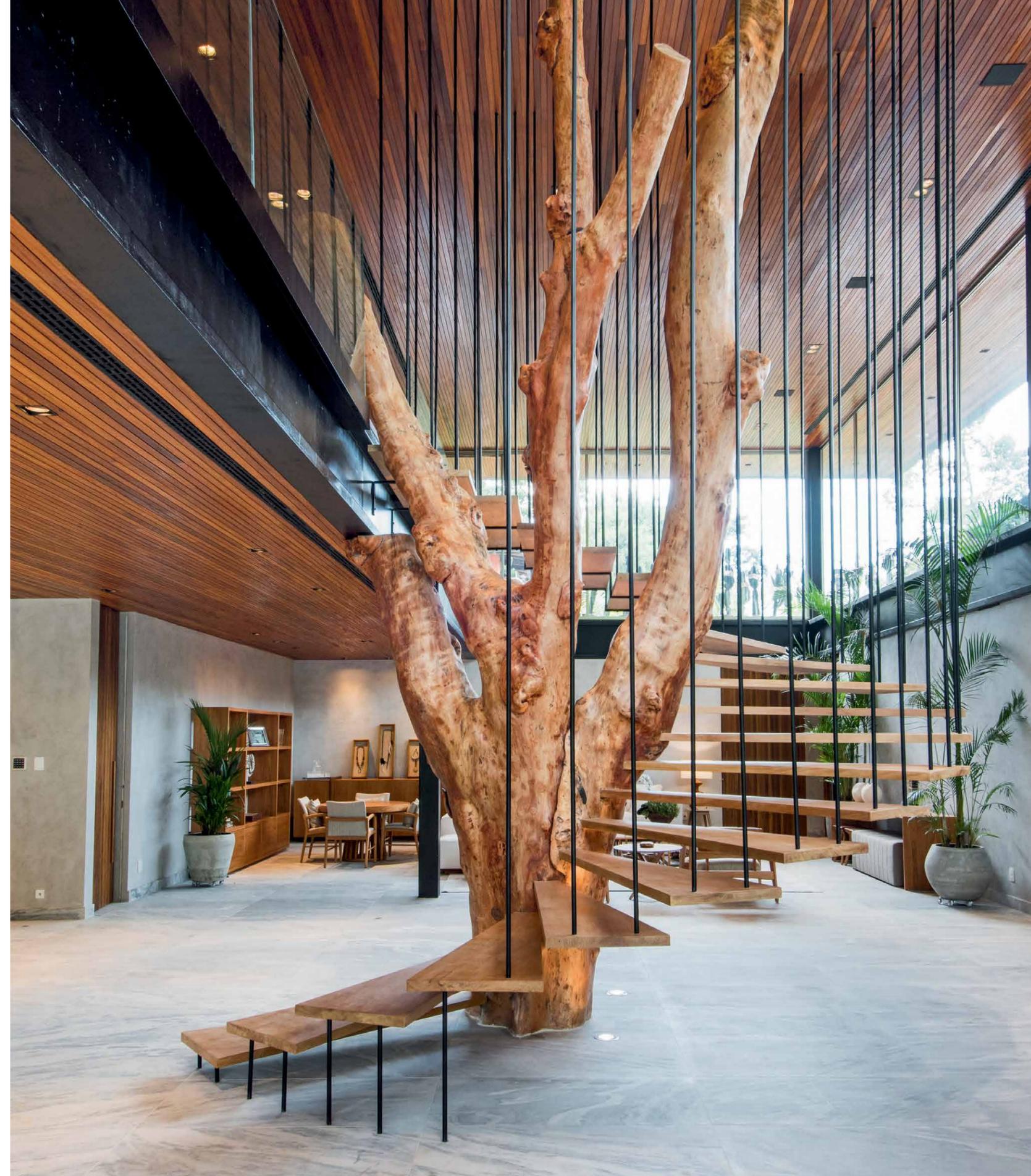
Escada projetada por Lina Bo Bardi em 1969 para o Solar do Unhão, sede do Museu de Arte Moderna, na Bahia

Staircase designed by Lina Bo Bardi in 1969 for Solar do Unhão, the site of the Museum of Modern Art in Bahia.

> **Escada Carvalho**, 2017
Carvalho Stairway
Angico preto
660 x 370 cm, 4.000 kg
Coleção / Collection
José Wanderson Carvalho

¹ Hugo França em WhatsApp ao autor em 18 de novembro de 2024.

¹ Hugo França on WhatsApp to the author on November 18, 2024.





madeira. O outro caso para o estabelecimento de um diálogo é a *Encantada*, nome do *chalet* de Alberto Santos Dumont em Petrópolis, A casa da Serra tem as escadas íngremes com degraus em forma de raquete, dispostos alternadamente à esquerda e à direita, que facilitam os movimentos de subida e descida. Toda a casa é montada com pequenas invenções práticas para melhor explorar seu espaço compacto. A *Encantada* foi a primeira escada inventiva da modernidade no Brasil.

O Estado da Bahia tem uma longa costa com praias extraordinárias. Trancoso, onde Hugo França vive e trabalha, fica a 369 quilômetros de Nova Viçosa, onde Frans Krajcberg trabalhou e construiu sua singular casa no topo do tronco de um pequi, que pesava 40 toneladas, e a ergueu a dez metros do solo. A casa de Itamambuca exigiu de Hugo França o mesmo esforço de trazer toneladas do tronco de um pequi. A casa se ergue como um cálice; dela se podem contemplar a Mata Atlântica e as águas cristalinas e verdes do Atlântico. Frans Krajcberg e Hugo França compõem duas gerações de artistas brasileiros dedicados ao conservacionismo de nossa vegetação, à conversão da madeira morta em arte, como um destino superior de sua matéria.

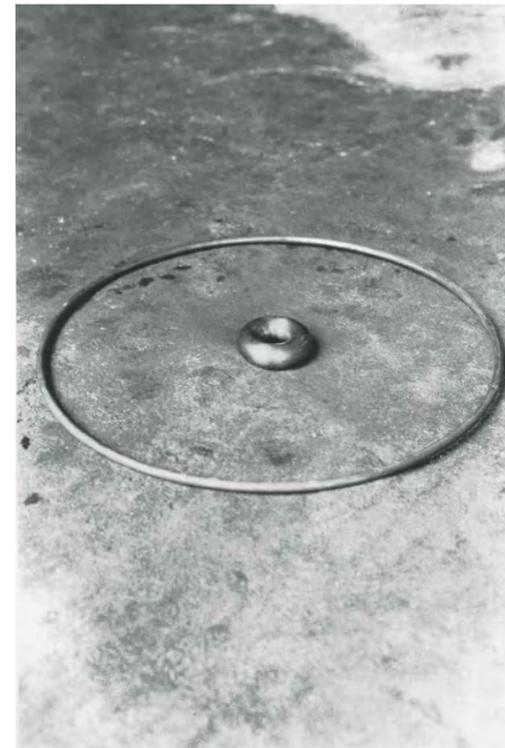
Casa na Árvore, de Frans Krajcberg, na Bahia

Frans Krajcberg's Tree House in Bahia.

The agreement the owners made with Hugo França included producing a connection between nature and the house. França has achieved a territorial exchange that has enriched the lived experience. The set of steps harmonizes the mathematical musical rhythm that surrenders to the organic melody of the small organic, sinuous forms of the trunk. This staircase by Hugo França, which highlights the value of wood, is in dialogue with two others. The staircase designed by Lina Bo Bardi for Solar do Unhão, the home of Bahia's Museum of Modern Art, has a snail-like structure, which, however, looks more like butterfly wings, such is its breadth and grace as it unfolds around the wooden trunk-shaft. The other is *Encantada*, the name of Alberto Santos Dumont's chalet in Petrópolis. The mountain house has steep stairs with racket-shaped steps, arranged alternately to the left and right, which make it easier to go up and down. The whole house is put together with small practical inventions to better make use of its compact space. The *Encantada*'s staircase is considered to be the first modernist invention in Brazil.

The state of Bahia has a long coastline with extraordinary beaches. Trancoso, where Hugo França lives and works, is 369 kilometers from Nova Viçosa, where Frans Krajcberg worked and built his unique house on top of a pequi tree trunk, which weighed 40 tons, and raised it ten meters off the ground. The Itamambuca house required Hugo França to make the same effort, carrying tons of pequi trunks. The house rises up like a chalice; it overlooks the Atlantic Forest and the crystal clear green waters of the Atlantic. Frans Krajcberg and Hugo França make up two generations of Brazilian artists dedicated to the conservation of our vegetation and to the conversion of dead wood into art giving it a superior endpoint.

Hugo França, Lacan e Tunga – topologia / tipologia dos toros



Alguns objetos de Hugo França conduziram a uma inesperada conexão com a escultura do artista Tunga (1952-2016), num entrelace com o pensamento do psicanalista Jacques Lacan a partir da noção de topologia. A hipótese inicial aqui é indagar se existe alguma dimensão topológica na *œuvre* de França e, a partir daí, problematizar a produção desse artista sob um ângulo até hoje insuspeito. A importância dessa tríade de intelectuais, ora estabelecida por uma conjectura, pode ser entendida a partir de uma passagem de um texto de Marli Piva Monteiro, "utilizando objetos da topologia, Lacan possibilita ao mesmo tempo o testemunho dos conceitos teóricos e a elucidação dos aspetos clínicos

Hugo França, Lacan and Tunga – topology / typology of tori

Some of Hugo França's objects led to an unexpected connection with Tunga's (1952-2016) sculpture, intertwined with the ideas of psychoanalyst Jacques Lacan, particularly in relation to the concept of topology. The initial hypothesis here is to investigate whether there is any topological dimension to França's *œuvre* and, from there, to problematize the artist's production from a previously unexplored angle. The importance of this triad of intellectuals, hereby established based on conjecture, can be understood from a passage in a text by Marli Piva Monteiro: "By using objects of topology, Lacan makes it possible both for theoretical concepts to be witnessed and for the clinical aspects of his theory to be elucidated"¹ (own translation). For her part, Jeanne Granon-Lafont had said that "Lacan should receive all the credit for having sought the contours (...) [of] the specificity of topology and for indicating what its use in the human sciences might be"² (own translation). M.D. Magno wrote *Estética da psicanálise: Introdução – Seminário 89*, largely based on Lacan. In an interview with Jussara Salazar, M. D. Magno, recounted his many influences, but above all Anísio Teixeira and Lacan.³

Tunga experienced a kind of intellectual damnation. His writing is of the same quality as his visual work, if it is even possible to separate the two examples of his imagery. His writings are in the same vein as great narrators of the subject's experience and alterity, such as Georges Bataille. A critic to match his work shall never be found. Everything he wrote was better. Everything he stimulated the

¹ MONTEIRO, Marli Piva. "Topologia de Lacan". Available at: <https://cbp.org.br/2022/n41a13.pdf>. Accessed on: 15 Nov. 2024.

² GRANON-LAFONT, Jeanne. *A topologia de Jacques Lacan*. Translated by Luiz Carlos Miranda and Evany Cardoso. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1990, p. 19.

³ SALAZAR, Jussara. "Revirão Guarany MD Magno conversa com Jussara Salazar", in *Suplemento Literário de Minas Gerais*, n. 58, Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, Apr. 2000. Available at: https://www.novamente.org.br/arquivos/md00-revirao guarany pdf_1372864538.pdf. Accessed on: 10 Dec. 2024.

Tunga (1952-2016)
Torus, aliás Les Bijoux de Mme de Sade, 1983
Ferro fundido / Cast iron
© Instituto Tunga, Rio de Janeiro



da sua teoria".¹ Por sua vez, Jeanne Granon-Lafont havia dito que "coube a Lacan todo o mérito de ter procurado os contornos (...) [da] especificidade da topologia e de indicar qual poderia ser seu uso nas ciências humanas".² M. D. Magno escreveu *Estética da psicanálise: Introdução – Seminário 89*, grandemente fundado em Lacan. Em entrevista a Jussara Salazar, M. D. Magno relatou suas muitas influências, mas sobretudo de Anísio Teixeira e Lacan.³

Tunga viveu uma espécie de danação intelectual. Sua escrita é da mesma qualidade de sua obra visual, se é que é possível separar as duas instâncias de seu imaginário. Seu texto na ordem dos grandes narradores da experiência do sujeito e a alteridade, como Georges Bataille, nunca encontraria um crítico à altura de sua obra. Tudo que ele escrevia era melhor, tudo que ele punha

¹ MONTEIRO, Marli Piva. "Topologia de Lacan". Disponível em: <https://cbp.org.br/2022/n41a13.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2024.

² GRANON-LAFONT, Jeanne. *A topologia de Jacques Lacan*. Trad. Luiz Carlos Miranda e Evany Cardoso. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1990, p. 19.

³ SALAZAR, Jussara. "Revirão Guarany MD Magno conversa com Jussara Salazar", in *Suplemento Literário de Minas Gerais*, n. 58, Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, abr. 2000. Disponível em: https://www.novamente.org.br/arquivos/md00-reviraoguarany.pdf_1372864538.pdf. Acesso em: 10 dez. 2024.

critics to say was inferior to the message he was giving. Tunga is not paradoxical. Even though he may have denied his Lacanism, according to Lacan, there is no such thing as a lie in psychoanalysis.

Tunga published drawings in the Lacanian avant-garde magazine *Lugar em Comunicação* in Brazil in the 1970s, founded by M. D. Magno. The latter introduced Lacan's ideas and translated his seminars. The two collaborated intensively in the 1970s and 1980s. His drawings from the *Museu da masturbação* series appeared in issues 1 to 4, from 1972 to 1974. In addition, he joined M. D. Magno in debates, round-tables and other intense forms of intellectual exchange – each of them made an impression on the other's work. Tunga also agreed to be featured in the New York magazine *Lacanian ink*, with the article "Cultural ideation: works by Tunga and Terry Eagleton", by David Ebony.⁴ Tunga is the most Lacanian artist in Brazil.

M.D. Magno states that "'Desiring machines' are not 'à la manière de' Oiticica, but à la Deleuze. Oiticica's approach, like Lygia Clark's approach, like Leminsky or Tunga's approach, is the 'Revirão' in MD's approach: broad and unrestricted openness to Horniness (what Freud called drive). A broad, layperson's definition of a mystic: one who pushes aside the polarities of the world, treating them with indifference." (own translation).

This passage by the psychoanalyst M.D. Magno in the aforementioned book *Estética da psicanálise: Introdução – Seminário 89*, developed in the style of Lacan's writing, clarifies the relationship between art and sexuality in the work of Maria Martins, Tunga and Hugo França: "In truth, science, especially today when it is going through the most interesting stumbling blocks in its history, is nothing more than making art in a certain way: fictionalizing certain objects in an appropriate manner, which are also fictional and proposed within Having. Lacan, on a particular occasion, in some text from the *Écrits* [1966],

⁴ EBONY, David. "Cultural ideation: works by Tunga and Terry Eagleton". In: *Lacanian Ink aesthetics*, n. 17, p. 100-109, passim, 2000.



Tunga (1952-2016)
Torus, aliás Les Bijoux de Mme de Sade, 1983
Ferro fundido / Cast iron
Ø 60 x 20 cm, Ø 19 x 7 cm,
Ø 6,6 x 2 cm
© Instituto Tunga, Rio de Janeiro
Coleção particular
Private collection

Exposição At the
Noyes House, 2020
New Canaan, Connecticut, EUA
Argolas de Hugo França

At the Noyes House Exhibition,
New Canaan, Connecticut, USA
Hugo França's Rings

na boca dos críticos ficava menor do que o recado que ele dava. Tunga não é paradoxal. Mesmo que ele possa ter negado seu lacanismo. É que, segundo Lacan, não existe mentira em psicanálise.

Tunga publicou desenhos na revista *Lugar em Comunicação* da vanguarda lacaniana no Brasil na década de 1970, fundada por M. D. Magno, introdutor das ideias de Lacan e tradutor de seus *Seminários*, com quem colaborou intensamente nas décadas de 1970 e 1980. Seus desenhos da série *Museu da masturbação* saíram nos números de 1 a 4, de 1972 a 1974. Ademais, ele se juntou a M. D. Magno em debates, mesas-redondas e outras formas intensas de trocas intelectuais – um marcou a obra do outro. Tunga também consentiu com sua presença na revista nova-iorquina *Lacanian ink*, com o artigo “Cultural ideation: works by Tunga and Terry Eagleton”, de David Ebony.⁴ Tunga é o mais lacaniano artista do Brasil.

M. D. Magno declara que “‘Máquinas desejantes’ não são ‘à la manière de’ Oiticica, mas à de Deleuze. À maneira de Oiticica, como à maneira de Lygia Clark, como à maneira de Leminsky ou de Tunga é o ‘Revirão’ à maneira de MD: ampla e irrestrita disponibilidade para o Tesão (aquilo que Freud chamava de pulsão). Uma definição leiga e abrangente de místico: aquele que defasta as polaridades do mundo, tratando-as com indiferença.”

Essa passagem do psicanalista M. D. Magno no citado livro *Estética da psicanálise: Introdução – Seminário 89*, desenvolvido à moda da escrita de Lacan, esclarece bem a relação entre arte e sexualidade na produção de Maria Martins, Tunga e Hugo França: “a ciência, na verdade, sobretudo hoje quando passa pelos tropeços mais interessantes da sua história, não é senão fazer uma arte de um certo modo: ficcionar de maneira adequada certos objetos, também eles ficcionais e propostos dentro do Haver. Lacan, em certa ocasião, num

complained that living with psychoanalytic reflection surely made it necessary to build a new Transcendental Aesthetic.” (own translation).

The Möbius Strip is the most common topological issue in Brazil. In the field of plastic arts, this issue arrived in the Tripartite Unity (1948-1949, aluminum, MAC-USP collection) by Max Bill, which won an award at the 1st São Paulo Biennial in 1951. Another phenomenological theme is the “hole.” A multitude of visual solutions act on this phenomenological family. Themes of an opening, a hole, a gap, a lack and inner emptiness have traversed the history of Brazilian art since the 1950s, certainly with Lygia Clark’s *Bicho*, with Mira Schendel’s monotype *Nel vuoto del mondo*, with Anna Maria Maiolino’s series *Desenhos objetos* (1974, torn paper and cotton thread), with Tunga, among others, and now with Hugo França’s *Cocoons and rings* (untitled, in pequi-vinagreiro). Compared to the “cold” orifices in Henry Moore’s bronze sculptures, the holes in França’s pieces are “hot”, absolutely organic (due to the very shapes of the trunks and roots, the sensoriality imposed by the Trancoso artist on the wood and the nestling of the individuals’ bodies in his furniture, with the resulting psychological consequences). However, the inflection point between Hugo França’s sculptures and Tunga’s lies above all in the Lacanian topologies of the torus. Jeanne Granon-Lafont quotes in her own words a key passage from Lacan: the conscious and the unconscious are supported by a toric world. She adds that “the torus is a surface without a margin, continuous, bilateral, and orientable – the central void of the torus is ‘the lack of being’, the center and the outside of the torus are one and the same space.”⁵ (own translation). The leap is the birth of language.

texto qualquer dos *Écrits* [1966], reclamava que mediante o convívio com a reflexão psicanalítica era necessário, seguramente, construir-se uma nova Estética Transcendental.”

A Fita de Möbius é a questão topológica mais frequente no Brasil. No campo das artes plásticas, esse espaço chegou com a *Unidade tripartida* (1948-1949, alumínio, coleção MAC-USP) de Max Bill, premiada na I Bienal de São Paulo, em 1951. Outro tema fenomenológico é o “furo” que afeta em múltiplas soluções plásticas uma certa família fenomenológica... buraco, furo, lacuna, falta e vazio interior... atravessam a história da arte brasileira desde a década de 1950, com certo *Bicho* de Lygia Clark, com a monotipia *Nel vuoto del mondo* de Mira Schendel, com a série *Desenhos e objetos* (1974, papel rasgado e fio de algodão) de Anna Maria Maiolino, com Tunga, entre outros, e agora com os *Casulos* e as argolas (sem título, em pequi-vinagreiro) de Hugo França. Comparados aos orifícios “frios” nas esculturas em bronze de Henry Moore, os buracos nas peças de França são “quentes”, absolutamente orgânicos (em função das próprias formas dos troncos e raízes, da sensorialidade imposta pelo artista de Trancoso à madeira e pelo aninhamento do corpo dos indivíduos em seus móveis, com as consequências psicológicas resultantes. No entanto, o ponto de inflexão entre as esculturas de Hugo França e as de Tunga está, sobretudo, na tomada das topologias lacanianas do toro. Jeanne Granon-Lafont cita com suas próprias palavras uma passagem-chave de Lacan: o consciente e o inconsciente são suportados por um mundo tórico. Ela acrescenta que “o toro é uma superfície sem margem, contínua, bilátera e orientável – o vazio central do toro é ‘a falta do ser’, o centro e o exterior do toro são um mesmo espaço”.⁵ O salto é o nascimento da linguagem.



Escultura Trinity, 2023
Trinity Sculpture
Pequi
132 x 120 x 105 cm, 235 kg

⁴ EBONY, David. “Cultural ideation: works by Tunga and Terry Eagleton”. In: *Lacanian Ink aesthetics*, n. 17, p. 100-109, passim, 2000.

⁵ GRANON-LAFONT, Jeanne. Op. cit. supra note 2, passim.

⁵ GRANON-LAFONT, Jeanne. Op. cit. nota 2 supra, passim.



COMO SE ESCREVE
HUGO FRANÇA?
HOW DO YOU SPELL
HUGO FRANÇA?

Paulo Herkenhoff

Hugo França se escreve com **H** de **Habilidade**, que pode ser definida como “qualificativo para o artista que tem muito *savoir faire* [saber fazer], cuidado na execução e engenhosidade na concepção” de suas obras (conforme resume Anne Souriau),¹ tal qual ocorre com Hugo França na elaboração de seus móveis inventados de troncos e raízes de árvores; **Hospedagem**, pois o pequi-vinagreiro é uma árvore hospedeira de abelhas, cobras, escorpiões, lagartos, cupins, aves, artistas plásticos como Hugo França e Ai Weiwei.

Hugo França se escreve com **U** de **Universal**, porque corresponde a uma vontade entre as regiões da Terra (nas quais existem árvores) de produzir móveis e formas a partir da madeira), mas no caso desse artista brasileiro vem acompanhado de certo fascínio; com **U** de **das Unheimliche**, conceito freudiano para “estranhamento”, para nos deslocar de nossa posição de conhecimento, que nos parece estranhamento familiar, mas que não é o misterioso.²

Hugo França se escreve com **G** de **Gênese** da forma do móvel definido a partir do corpo de troncos, galhos e raízes do pequi-vinagreiro; com **G** de **Gnose**, que, no caso de França, é o (re) conhecimento da forma ainda inexistente que a árvore pode lhe dar para além do que ela própria

Hugo França is spelled with an **H** for **Habilidade** (Skill), which can be defined as “a quality of an artist who has a lot of *savoir faire*, care in their execution and ingenuity in the conception” of their works (as summarized by Anne Souriau¹, own translation). Hugo França does this when inventing and making furniture from tree trunks and roots; an **H** for **Hosting**, because the *pequi-vinagreiro* is a host tree for bees, snakes, scorpions, lizards, termites, birds, and visual artists such as Hugo França and Ai Weiwei.

Hugo França is spelled with a **U** for **Universal** in reflection of a desire among the different regions of this planet (where there are trees) to produce furniture and shapes from wood. However, in the case of this Brazilian artist it is accompanied by a certain fascination with **U** for **das Unheimliche**, a Freudian concept for the “uncanny,” that dislocates us from our position of knowledge, from that which seems unfamiliar to us, but which is not mysterious.²

Hugo França is spelled with a **G** for the **Genesis** of furniture whose form is based on the body of trunks, branches and roots of the *pequi-vinagreiro*; with a **G** for **Gnosis**, which, in França’s case, is the recognition of the still non-existent form that the tree can become beyond what it itself had defined in its morphological evolution; with a **G**

¹ SOURIAU, Anne. “Habilité”, verbete *Vocabulaire d’esthétique*, in SOURIAU, Etienne (ed.); SOURIAU, Anne (org.). Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 815.

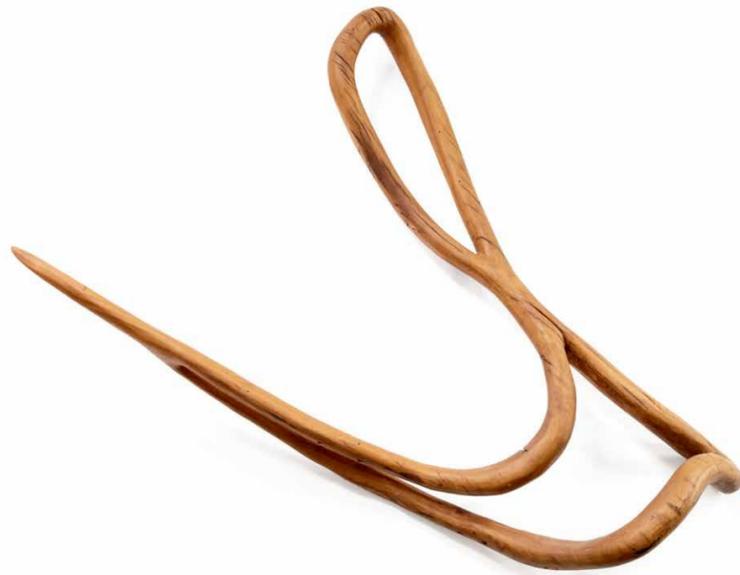
² FREUD, Sigmund. “Das Unheimliche” (1919), em retomada do conceito implantado por Ernst Jentsch em 1906.

¹ SOURIAU, Anne. “Habilité,” entry *Vocabulaire d’esthétique*, in SOURIAU, Etienne (ed.); SOURIAU, Anne (org.). Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 815.

² FREUD, Sigmund. “Das Unheimliche” (1919), in a revival of the concept introduced by Ernst Jentsch in 1906.



Escultura Ararapira, 2015
Ararapira Sculpture
Cedro
136 × 114 × 115 cm, 75 kg
Coleção particular
Private collection



havia definido em sua evolução morfológica; com **G** de **Grotesque**, que é uma forma ornamental erudita surgida no Renascimento, que Hugo França cava em seus troncos para apresentar alguns como formas **Góticas** (como em algumas cadeiras) e outros à moda de **Gruta** (ou *grotta* em italiano, que deu origem ao termo **Grotesque**); com **G** de **Gongorismo**, que é a sensualidade do barroquismo natural e tropical das formas vegetais acentuadas por Hugo França em seus móveis e esculturas a partir do material que encontra tal como este se apresenta; com **G** de **Galbo**, que adjectiva as formas elegantes, sensuais e elegantemente onduladas de alguns móveis de Hugo França que seguem a dinâmica da forma vegetal.

Hugo França se escreve com **O** de **Outro**, pois Hugo França em Trancoso é o Outro de Frans Krajcberg em Nova Viçosa, pois ambos introduziram, na Bahia, um novo *ethos* em que o destino último da vegetação morta é sua conversão em arte – o substrato filosófico dessa posição está na Escatologia quando tomada no sentido da teoria sobre os últimos fenômenos que ocorrerão no fim da humanidade (a origem etimológica desse termo está no termo grego *éskhatos* para “extremo” ou “último” mais o sufixo *-logia* para

for **Grotesque**, which is an erudite ornamental form that emerged in the Renaissance, which Hugo França carves into his tree trunks to present some as **Gothic** forms (for example, in some chairs) and others in the style of a Grotto (or *grotta* in Italian, which gave rise to the term **Grotesque**); with a **G** for **Gongorism**, which is the sensuality of the natural and tropical baroque of the plant forms accentuated by Hugo França in his furniture and sculptures which are based on the material he presents as it is found; with a **G** for **Galbo**, which describes the elegant, sensual and elegantly undulating forms of some of Hugo França’s furniture that follow the dynamics of the plant form.

Hugo França is spelled with an **O** for **Other**, because Hugo França in Trancoso is the Other of Frans Krajcberg in Nova Viçosa, because they both introduced a new ethos in Bahia, a new *ethos* in which the ultimate fate of dead vegetation is its conversion into art – the philosophical underpinning of this position lies in Eschatology in the sense that it discusses the last phenomena that will occur at the end of humanity (the etymological origin of this term lies in the Greek term *éskhatos* for “extreme” or “last” plus the suffix *-logy* for “study” to conform to the aforementioned idea of “study of the last things”); with an **O** for **Ombrophilous**,

“estudo” para conformar a supramencionada ideia de “estudo das últimas coisas”); com **O** de **Ombrófila**, que é o ambiente sombreado propício ao pequi na Mata Atlântica (Bahia, inclusive na região de Trancoso, Espírito Santo e Rio de Janeiro), onde se encontra o pequi-vinagreiro, o material primordial de Hugo França.

Hugo França se escreve com **F** de **Fantasmática**; Hugo decifra formas, ouve indícios de possibilidades, lê vontades de significação nos troncos e raízes, fazendo tudo emergir à superfície da consciência estética; com **F** de **Fenomenologia**, que é a vivência pessoal de como o conhecimento do mundo se singulariza para cada sujeito, no caso de Hugo França, ele busca como cada árvore se oferece à sua percepção para se converter noutra forma de estar no mundo das ideias plásticas.

Hugo França se escreve com **R** de **Raiz** como na *Banqueta Guaricanga* (coleção Museu Nacional de Belas Artes, doação do artista, 2022); com **R** de **Reciclagem**, com **R** de **Reaproveitamento**; com **R** de **Reutilização** (o que um dia foi árvore, depois escombros naturais, agora é mobiliário em impen-sáveis formas de sentar); com **R** de **Recuperação**; com **R** de **Reúso**; com **R** de **Reprocessamento**; com **R** de **Replicagem** (como o artista chinês Ai Weiwei);³ com **R** de **Ressignificação** das formas naturais; com **R** de **Reavivamento** simbólico daquilo que parecia morto; com **R** de **Ressureição** funcional de raízes, de troncos e de toras mortos que **Ressurgem** sob a **Reivenção** de sua forma pela imaginação do designer; com **R** de **Rhizobolus** (Aubl.) J.F. Gmel, que é o termo científico para bolores e fungos, como o que pode atacar a madeira morta do pequi-vinagreiro, inutilizando-a.

Hugo França se escreve com **A** de **Arte** visual, plástica, tridimensional, decorativa, funcional, utilitária, ecológica, sensível, interpelante porque – em seu extremo – o destino último da matéria morta, quase-inútil, é, para o artista, a condição produtiva de expressão do sujeito-inventor

³ Ver “A árvore de ferro – Ai Weiwei conclui réplica de pequi-vinagreiro milenar”, artigo de Eli Lama in *Piauí*, número 159, dezembro de 2019.

which is the shaded environment conducive to *pequi* in the Atlantic Rainforest (located in Bahia, including the Trancoso region, Espírito Santo and Rio de Janeiro), where the *pequi-vinagreiro*, Hugo França’s primary material, is found.

Hugo França is spelled with an **F** for **Fantasmática** (Phantasmatics); Hugo deciphers shapes, listens for hints of possibilities and interprets desires for meaning in the trunks and roots, bringing everything to the surface of aesthetic awareness; with an **F** for **Fenomenologia** (Phenomenology), which is the personal experience of how world knowledge is unique to each subject; in Hugo França’s case, he looks to find out how each tree reveals itself to him in order to be transformed into another way of being in the world of plastic ideas.

Hugo França is spelled with an **R** for **Root**, as in the *Guaricanga Stool* (National Museum of Fine Arts collection, donated by the artist, 2022); with an **R** for **Recycling**, with an **R** for **Repurposing**; with an **R** for **Reutilisation** (what was once a tree, then natural rubble, is now furniture made into unimaginable seating arrangements); with an **R** for **Recovery**; with an **R** for **Reuse**; with an **R** for **Reprocessing**; with an **R** for **Replication** (like the Chinese artist Ai Weiwei);³ with an **R** for **Resignification** of natural forms; with an **R** for **Reavivamento simbólico** (Symbolic revival) of what seemed dead; with an **R** for **Ressureição funcional** (Functional resurrection) of dead roots, trunks and logs that **Resurface** under the **Revival** of their form through the designer’s imagination; with an **R** for **Rhizobolus** (Aubl.) J.F. Gmel, which is the scientific term for moulds and fungi, such as those which can attack the dead wood of the *pequi-vinagreiro*, rendering it unusable.

Hugo França is spelled with an **A** for **Art** – visual, three-dimensional, decorative, functional, utilitarian, ecological, sensitive, questioning art whereby the last stage of the almost useless matter used is the condition that produces the subject-

³ See “A árvore de ferro – Ai Weiwei conclui réplica de pequi-vinagreiro milenar” (The iron tree – Ai Weiwei completes replica of ancient pequi-vinagreiro, own translation) an article by Eli Lama in *Piauí*, issue 159, December 2019.

da forma; com **A** de **Árvore**, que me conduz a pensar a obra de Hugo França como um respeito pelas árvores, inclusive depois de mortas, como testemunhado por sua produção, que me conduz a pensar um precedente histórico mais remoto (porque muito anterior a Frans Krajcberg), que foi a primeira Conferência Brasileira de Proteção à Natureza promovida em 1935 pela Sociedade de Amigos das Árvores, com o apoio do Museu Nacional⁴ – Guignard, Burle Marx, Krajcberg, Hugo França fazem parte dessa estirpe.

Hugo França se escreve com **N** de **Natureza** e de **Naturalista**-designer-escultor; com **N** de **Noite dos tempos**, posto que a vida do pequi-vinagreiro pode durar pelo menos até 1.200 anos, como ocorre com um exemplar ainda hoje existente na região de Trancoso.

Hugo França se escreve com **Ç** com a cedilha (o sinal gráfico diacrítico [sinal gráfico que se acrescenta a uma letra para conferir-lhe novo valor fonético e/ou fonológico] usado sob a letra C e está no sufixo -ção), como em **interaÇão** (como entrosamento entre Hugo França e a natureza); como em **indagaÇão** (como Hugo França pergunta a uma árvore tombada o que ela lhe propõe esculpir em forma de móvel, como ação, atenção ou intenção), como em **verossimilhança** (porque um móvel de França, tendo sido uma vez árvore, será sempre testemunho visual e orgânico de sua origem vegetal); como em **esboço** (cada tronco, raiz ou galho sugere ou rascunha conjecturalmente forma imanente, seja nos móveis de Hugo França e dos artistas da ilha do Ferro em Alagoas, seja nos bichos decifrados por Véio, Zé Bezerra e outros nos enigmas dos objetos naturais); como em **exortaÇão** (todo móvel criado por Hugo França implica estímulo, encorajamento, advertência, aviso, conselho, convite, prática, rogo, súplica em prol do conservacionismo da capa vegetal

inventor's expression; with an **A** for **Árvore** (Tree), which leads me to think of Hugo França's work as respecting trees, even after they are dead, as can be seen in his production. This leads me to think of a more remote historical precedent (because it long predates Frans Krajcberg), which was the first Brazilian Conference for the Protection of Nature, promoted in 1935 by the Society of Friends of Trees, with the support of the National Museum⁴ – Guignard, Burle Marx, Krajcberg, Hugo França are part of this movement.

Hugo França is spelled with an **N** for **Nature** and **Naturalist**-designer-sculptor; with an **N** for **Noite dos tempos** (*The Ice People*), since the life of the *pequi-vinagreiro* tree can last for at least 1,200 years, as is the case with a specimen that still exists today in the Trancoso region.

Hugo França is spelled with a **Ç** with the cedilla (the diacritical graphic sign [a graphic sign that is added to a letter to give it new phonetic and/or phonological value] used under the letter C and in the suffix -ção), as in **interaÇão** (interaction – between Hugo França and nature); as in **indagaÇão** (inquiry – Hugo França asks a fallen tree what to sculpt in the form of a piece of furniture whether as an action, attention or intention), as in **verossimilhança** (verisimilitude – because a piece of furniture made by França, having once been a tree, will always bear visual and organic witness to its plant origin); as in **esboço** (sketch – as each trunk, root or branch conjecturally suggests or sketches an immanent form, whether in the furniture of Hugo França and the artists of Ilha do Ferro in Alagoas, or in the animals deciphered by Véio, Zé Bezerra and others in the enigmas of natural objects); as in **exortaÇão** (exhortation – every piece of furniture created by Hugo França implies a stimulus, encouragement, warning, advice, invitation, practice, plea for the conservation of the Earth's plant cover and the responsible recycling of

Chaise Piaçoca, 2022
Piaçoca Chaise
Pequi
293 x 345 x 290 cm, 1.338 kg

⁴ Ver SAMPAIO, Alberto José. Relatório Geral da Primeira Conferência Brasileira de Proteção à Natureza. Rio de Janeiro. *Boletim do Museu Nacional*, vol. XI, n. 1 e 2, março e junho de 1935, respectivamente.

⁴ See SAMPAIO, Alberto José. Relatório Geral da Primeira Conferência Brasileira de Proteção à Natureza. Rio de Janeiro. *Boletim do Museu Nacional*, vol. XI, n. 1 and 2, March and June 1935, respectively.



da Terra e da reciclagem responsável da madeira da árvore caída); como em **integração** (um mobiliário lúdico ou para o descanso proposto para Hugo França para parques como Inhotim ou Ibirapuera e que deve se integrar ao ciclo de duração da madeira, solicitando cuidados para que *seja eterno enquanto dure*); como em **desavença** (distintamente ao preceito “a forma segue função”, de acordo com o arquiteto Louis Sullivan, mas a forma-função deve seguir a natureza, a ponto de podermos indagar se árvore, corpo humano e o móvel se desenvolveram, aqui por uma licença poética pararafrástica, de um mesmo *clado*, isto é, “um táxon monofilático; um grupo de organismos que incluem o mais recente ancestral comum a todos seus membros e a todos os descendentes daquele ancestral comum mais recente – do grego *klados*, “ramo ou galho” ou, resumidamente, são um grupo de espécies com um ancestral comum exclusivo”).⁵

Hugo França se escreve com **A** de **Árvore** porque uma obra do designer gaúcho-baiano seja mesa, sofá, cadeira ou escada demanda recorrer à etimologia do vocábulo *árvore*, que provém do galego-português *árvor*, *árvore*, por sua vez decorrente do latim *arbor* pela rotacização do latim antigo *arbo*, cognado com *ardūus* para “elevado” (tal qual um pequi-vinagreiro que pode atingir até 40 metros de altura e, seu tronco, até 2,50 metros de diâmetro), permitindo comparar com o advérbio grego *árden* (*ἄρδην*) “elevadamente, elevado de forma bem alta” pelo verbo *aíro* (*αἴρω*) “levantar, elevar”, ou seja, elevar o tronco ou as raízes de uma árvore morta a uma nova existência simbólica e utilitária, com uma nova forma de evolução da natureza sob o eixo sustentabilidade e invenção criativa da forma.

⁵ Essa explicação etimológica reúne informações de diversos dicionários e sites dedicados à etimologia. UCMP Glossary: Phylogenetics disponível no site <https://ucmp.berkeley.edu/glossary/gloss1phylo.html>. consultado em 7 de janeiro de 2024. No original em inglês: “clade – A monophyletic taxon; a group of organisms which includes the most recent common ancestor of all of its members and all of the descendants of that most recent common ancestor. From the Greek word *klados*, meaning branch or twig.”

fallen tree wood); as in **integração** (integration – a playful or restful piece of furniture designed by Hugo França for parks such as Inhotim or Ibirapuera must be incorporated into the wood’s life cycle, requiring care so that it lasts as long as possible); as in **desavença** (discord – unlike Louis Sullivan’s precept “form follows function”, form-function must do as nature dictates, to the point where we can ask whether the tree, the human body and the piece of furniture have developed, through paraphrastic poetic license, from the same clade, i.e. “A monophyletic taxon; a group of organisms which includes the most recent common ancestor of all of its members and all of the descendants of that most recent common ancestor – from the Greek word *klados* meaning “branch or twig” or, in short, they are a group of species with an exclusive common ancestor”).⁵

Hugo França is spelled with an **A** for **Árvore** (Tree) because any work by the Gaucho-Bahian designer, be it a table, sofa, chair or staircase, requires us to recall the etymology of the word **árvore** (tree), which comes from the Galician-Portuguese *árvor*, *árvore*, in turn derived from the Latin *arbor* through rhoticity to the Old Latin *arbo*, derived from *ardūus* and linked to “elevado” (elevated). This is much like a *pequi-vinagreiro* tree that can reach up to 40 meters in height and whose trunk can reach up to 2.50 meters in diameter. It is therefore possible to compare the Greek adverb *árden* (*ἄρδην*) “high, raised high” with the verb *aíro* (*αἴρω*) “to raise, elevate,” i.e., to raise the trunk or roots of a dead tree to a new symbolic and utilitarian existence, developing a new evolved form of nature within the theme of sustainability and creative invention of form.

⁵ This etymological explanation brings together information from various dictionaries and websites dedicated to etymology. UCMP Glossary: UCMP Glossary: Phylogenetics available at <https://ucmp.berkeley.edu/glossary/gloss1phylo.html>. Accessed on January 7, 2024. “clade – A monophyletic taxon; a group of organisms which includes the most recent common ancestor of all of its members and all of the descendants of that most recent common ancestor. From the Greek word *klados*, meaning branch or twig.”

Escultura Manaitê, 2017
Manaitê Sculpture
Pequi
240 × 460 × 150 cm, 966 kg





ARTE PÚBLICA E O
MOBILIÁRIO ESCULTÓRICO
PUBLIC ART AND
SCULPTURAL FURNITURE

Silvia Finguerut

Silvia Finguerut é arquiteta e urbanista, coordenadora de projetos de cultura e meio ambiente na FGV Conhecimento.

Silvia Finguerut is an architect and urban planner, who coordinates cultural and environmental projects at FGV Conhecimento.

Os trabalhos de Hugo França nascem naturalmente voltados para os espaços públicos. Afinal, as árvores que dão origem a seus trabalhos tiveram seu ciclo de vida no meio ambiente e, portanto, parques e jardins são locais vocacionados para acolher suas peças. As esculturas e mobiliários criados pelo designer e artista, além do seu papel artístico, têm múltiplas finalidades: em primeiro lugar, aproveitar o que a natureza oferece e contribuir para que uma árvore morta não se torne um resíduo que precise ser transportado e de alguma forma tratado. E, por outro lado, um indiscutível papel educativo, já que evidencia o reaproveitamento circular das árvores, tornando-as peças únicas e de indiscutível valor estético.

Para podermos conhecer a arte pública de Hugo França é preciso compreender a relevância e a missão dessa categoria de arte. No que diz respeito ao mobiliário escultórico ou às esculturas mobiliárias, ou ainda esculturas funcionais, como alguns críticos chamam os trabalhos de Hugo França, estamos falando de trabalhos destinados a áreas urbanas, em especial aos parques e jardins botânicos. Mas como afirma a arquiteta Evelise Grunow “o que distingue a produção de Hugo França é a despretensão de traduzir ou até mesmo recriar o meio natural no urbano. Ele, ao contrário, transpõe imediatamente a natureza para as cidades através de sua extrema habilidade em resguardar a escala monumental e a linguagem informal que lhe é característica”.¹

¹ GRUNOW, Evelise. *Hugo França*. São Paulo: Viana & Mosley, 2007

Hugo França's work is naturally geared towards public spaces. After all, the trees that give rise to his works have had their life cycle in the environment, so parks and gardens are ideal places to house his pieces. In addition to their artistic value, the sculptures and furniture created by the designer and artist have multiple purposes: firstly, to make the most of what nature has to offer and to help ensure that a dead tree does not become waste that needs to be transported and treated in some way. On the other hand, they have an indisputable educational component, since they highlight the circular reuse of trees, making them unique pieces of unquestionable aesthetic value.

In order to understand Hugo França's public art, we need to understand the relevance and mission of this type of art. Hugo França's works have been described by some critics as sculptural furniture or furniture sculptures, or even functional sculptures. They are intended for urban areas, especially parks and botanical gardens. But as architect Evelise Grunow says, “what distinguishes Hugo França's work is the unpretentiousness with which he translates or even recreates the natural environment in urban settings. On the contrary, his work is characterized by an extraordinary ability to preserve the monumental scale and informal language of nature and to transpose it immediately into cities”¹ (own translation).

Space and place are two key terms when discussing public art. It is very common to use

¹ GRUNOW, Evelise. *Hugo França*. São Paulo: Viana & Mosley, 2007

Desenhando em um eucalipto no Parque Ibirapuera, em São Paulo. Projeto de aproveitamento de árvores caídas no parque, para devolvê-las em forma de uma escultura lúdica interativa.

Drawing on a eucalyptus tree in Ibirapuera Park, São Paulo. A project to take advantage of fallen trees in the park and restore them in the form of a playful interactive sculpture.



Dois termos são relevantes quando tratamos de arte pública: espaço e lugar. É muito comum usarmos a expressão espaço público, de forma muito ampla e genérica, quando não queremos de fato fazer referência a um lugar específico, aquele que tem um significado, tem vida e é onde interagimos socialmente e onde compartilhamos identidades – ruas, praças, praias. A arte presente nos espaços públicos contribui para desenvolvermos um sentido de comunidade, de integração a um mesmo tecido social e, portanto, construindo, além das identidades, valores e cultura, ou seja, transformando espaços em lugares.

Segundo a Associação para a Arte Pública,² criada na Filadélfia, o que distingue a arte pública é sua singularidade: como a obra é feita, onde ela está e o que representa. A arte pública altera a paisagem e contribui para a construção do mundo em que vivemos. Trata-se do posicionamento do artista diante do nosso tempo e que revela o nosso próprio sentido de pertencimento, constituindo parte da história e da memória coletiva. Desde o Egito antigo, monumentos e em especial a estatuária são utilizados para criar relações políticas e sociais.

São também considerados espaços públicos os museus, as galerias, as bibliotecas e quaisquer espaços a que seja facultado o acesso, gratuito ou pago, que, no entanto, coloca claras regras de visitação; talvez devêssemos chamá-los de semipúblicos. O Conselho Internacional de Museus (Icom)³ atualizou a definição de ‘museus’ em 2022, com a contribuição de técnicos de todo o mundo. “Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e o serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus funcionam e comunicação de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas

² Disponível em: <https://www.associationforpublicart.org/what-is-public-art/>, tradução livre.

³ Disponível em: https://www.icom.org.br/?page_id=2776

the term public space in a very broad and generic way when we do not really want to refer to a specific place. A public space is one that has meaning, has life and is where we interact socially and share identities – streets, squares, beaches. The presence of art in public spaces helps us to develop a sense of community, of integration into the same social fabric and therefore, to build values and culture as well as identities. In other words, it transforms spaces into places.

According to the Association for Public Art,² created in Philadelphia, what distinguishes public art is its singularity: how the work is made, where it is and what it represents. Public art alters the landscape and contributes to the construction of the world we live in. It is about the artist’s position within the context of our time, which reveals our own sense of belonging and is part of our collective history and memory. Since ancient Egypt, monuments and especially statuary have been used to create political and social relationships.

Museums, galleries, libraries and any spaces to which access is provided, free or paid, which, however, set clear visiting rules, are also considered public spaces; perhaps we should call them semi-public. The International Council of Museums (Icom)³ updated the definition of ‘museums’ in 2022, with the contribution of experts from around the world: “A museum is a permanent, non-profit institution at the service of society, which researches, collects, preserves, interprets and exhibits the tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums operate and communicate in an ethical and professional manner, providing diverse experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing”.

There are countless cities that use public art as an urban planning tool. One of the most successful examples is that of the city of Chicago, which has had a public space art program since 1986.

² Available at: <https://www.associationforpublicart.org/what-is-public-art>

³ Available at: https://www.icom.org.br/?page_id=2776

para educação, frutificação, reflexão e partilha de conhecimentos”. Há inúmeras cidades que têm na arte pública um instrumento de planejamento urbano. Um dos exemplos mais bem sucedidos é o da cidade de Chicago que, desde 1986, tem um programa de arte em espaços públicos, visando ampliar os valores das comunidades onde se localizam, dando-lhes elementos para reconhecimento cultural e criando o sentido de lugar. Um programa dessa natureza valoriza o trabalho de artistas, amplia os bens públicos do município e engaja a população, além de “constituir-se como um meio de proteção de um ecossistema de arte pública diversificado e de nutrir uma arte que tenha o potencial de surpreender, inspirar, desafiar e unir as pessoas por meio de experiências compartilhadas”,⁴ segundo a administração de Chicago.

Em Montreal, no Canadá, um programa iniciado em 1809, integrado com museus, bibliotecas e instalações esportivas, tem hoje um acervo de 320 obras. A legislação de integração da arte à arquitetura e ao ambiente urbano estipula que cerca de 1% do orçamento de cada construção de prédios e instalações públicas deve ser destinado à integração de um trabalho artístico. Em toda a província de Quebec, onde está Montreal, são mais de 3.500 obras de arte integradas.

Dominik Cecot afirma que o espaço público é o único bem democraticamente consumido por todos e, por isso, objeto de constante negociação. Ao inserir arte no espaço público, seja arte de rua ou esculturas ou ainda mobiliário escultórico, há uma interferência no espaço urbano que passará a ter um elemento que agrega beleza e ideologia e transformará aquele espaço em lugar e, portanto, passível de debates e posicionamentos políticos.⁵

⁴ Disponível em: https://www.chicago.gov/city/en/depts/dca/supp_info/yopa1.html

⁵ CECOT, Dominik. Art for public. Is public art activating public spaces? Disponível em: https://www.academia.edu/10036854/Art_for_public_Is_public_art_activating_public_spaces. Acesso em: 8 jan. 2025.

It aims to expand the values of the communities, giving them elements of cultural recognition and creating a sense of place. This type of program values the work of artists, expands the municipality’s public assets, and engages the population. Furthermore, the Chicago administration asserts it is “a means to advocate for a diverse public art ecosystem and to nurture art that has the potential to surprise, inspire, challenge and bring people together through shared experiences.”⁴

A program that began in 1809 in Montreal, Canada, which includes museums, libraries, and sports facilities, now has a collection of 320 works. Legislation on the integration of art into architecture and the urban environment stipulates that around 1% of the budget for the construction of public buildings and facilities must be earmarked for the integration of an artistic work. Throughout the province of Quebec, where Montreal is located, there are more than 3,500 integrated works of art.

Dominik Cecot states that public space is the only good that is democratically consumed by everyone and is therefore an object of constant negotiation. By inserting art into the public space, be it street art or sculptures or even sculptural furniture, there is an interference in the urban space. It will now have an element that adds beauty and ideology and will transform that space into a place and, therefore, make it open to debate and political positioning.⁵

Graffiti on the abandoned gables of our cities is another art form found in public spaces. It is displayed there with or without the permission of the owners and public managers and has become a strong identity element of certain neighborhoods and cities. These works can be considered site specific – created for a specific

⁴ Available at: https://www.chicago.gov/city/en/depts/dca/supp_info/yopa1.html

⁵ CECOT, Dominik. Art for public. Is public art activating public spaces? Available at: https://www.academia.edu/10036854/Art_for_public_Is_public_art_activating_public_spaces. Accessed on: 8 Jan. 2025.



Também é arte nos espaços públicos o grafite realizado nas empenas abandonadas de nossas cidades, ali expostos com ou sem autorização dos proprietários e dos gestores públicos e que se tornou um forte elemento identitário de determinados bairros e cidades. Essas obras podem ser consideradas *site specific* – elaboradas para um determinado lugar e definidas pelo ambiente na qual estão inseridas – conceito no qual podemos incluir as esculturas mobiliárias de Hugo França.

Os *site specific* relacionam-se com os espaços a partir da sua topografia, da escala e do tamanho da obra em si. São obras que se tornam parte do espaço e o reestrutura, tanto conceitualmente como na percepção da organização espacial. São, portanto, inseparáveis dos componentes ambientais de determinados locais, conforme afirma Hugo França, “sempre usei as árvores dos próprios lugares públicos, e a grande maioria, depois de transformadas em mobiliário público, permaneceram no lugar exato onde viveram”.⁶

Segundo Renata Marquez, “do ponto de vista da propriedade, o termo ‘arte pública’ é curioso. Empregado para designar práticas em voga na metade do século XX, quando artistas se viram desafiados a abrir mão do conforto dos museus e galerias e ampliar seu campo de ação e risco no espaço da cidade, o estatuto de uma arte pública pouco discutia a propriedade”.⁷ O mesmo artigo ainda ressalta que “... a ideia de uma arte pública estava longe de ser uma combinação simples. Com a falência do monumento público, celebratório e consensual, a cidade surgia como arena de forças, interesses e desejos difíceis de se materializar num dado objeto”.⁸ A autora traz uma importante reflexão sobre a propriedade da obra pública, quando valores e ideologias são questionados

place and defined by the environment in which they are inserted – a concept which can be applied to Hugo França’s furniture sculptures.

Site specific relate to spaces based on their topography as well as the scale and size of the work itself. These are works that become part of the space and restructure it, both conceptually and in terms of the perception of spatial organization. They are therefore inseparable from the environmental components of certain places, as Hugo França says: “I have always used trees from specific public places, and the vast majority of them, after being transformed into public furniture, have remained in the exact place where they lived”⁶ (own translation).

According to Renata Marquez, “from an ownership perspective, the term ‘public art’ is curious. Used to designate practices in vogue in the mid-20th century, when artists were challenged to give up the comfort of museums and galleries and expand their field of action and risk in the urban space, public art barely discussed ownership”⁷ (own translation). The same article also points out that “... the idea of public art was far from a simple arrangement. With the failure of the public, celebratory and consensual monument, the city emerged as an arena where forces, interests and desires were difficult to materialize in a given object”⁸ (own translation). The author raises a crucial point about the ownership of public works, especially when values and ideologies are questioned, or even when it comes to urban interventions that require the displacement or destruction of public works of art.

Public art, especially that intended for parks, squares and streets, therefore has a series of guidelines in its commissioning that artists must observe when proposing their works. Making public art is a challenging mission that involves countless players: in addition to the artists and the communities in which they work, architects,

⁶ Esta e as demais citações de Hugo França são de uma conversa por WhatsApp com Paulo Herkenhoff em dezembro de 2024.

⁷ MARQUEZ, Renata. *Arte Pública – PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, n. 12, p. 108-119, 2018.

⁸ Idem.

⁶ This and the other quotes by Hugo França are from a WhatsApp conversation with Paulo Herkenhoff in December 2024.

⁷ MARQUEZ, Renata. *Arte Pública – PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, n. 12, p. 108-119, 2018.

⁸ Idem.

Lúdica Teia, 2010
Eucalipto
300 cm, 15.000 kg
Coleção / Collection
Parque Ibirapuera
São Paulo, SP



ou mesmo quando se trata de intervenções urbanísticas que exigem o deslocamento ou a destruição de obras de arte públicas.

Fazer arte pública é missão desafiadora e que envolve inúmeros atores: além dos artistas e das comunidades onde se inserem, opinam e interagem arquitetos, designers, lideranças comunitárias, políticos, órgãos públicos licenciadores, agentes financiadores e empresas construtoras. Um processo complexo que, mais do que limitar, amplia o papel do artista e sua inserção na vida de uma comunidade. A partir de sua visão de mundo, o artista cria também uma crônica da vida pública.

Parque Ibirapuera, São Paulo

Parque urbano inaugurado em 1954 com uma área de 158 hectares (390 acres), o Ibirapuera é patrimônio histórico de São Paulo. Seus jardins foram parcialmente concebidos e realizados pelo paisagista Roberto Burle Marx, e os prédios, por Oscar Niemeyer. É um dos parques mais visitados da América Latina, com aproximadamente 18 milhões de visitas por ano.

Ao longo de dez anos Hugo França produziu obras para o Ibirapuera. Desde 2009, cerca de trinta peças suas estão espalhadas pelo parque. Em sua maioria foram produzidas de eucalipto de lenho vermelho, que é uma espécie muito resistente, de madeira muito dura. A coleção conta com bancos, brinquedos e esculturas.

designers, community leaders, politicians, public licensing bodies, funding agents and construction companies all interact and provide input. This is a complex process that does not limit but rather expands the role of the artist and their insertion into the life of a community. Based on their worldview, the artist also creates a chronicle of public life.

Ibirapuera Park, São Paulo

An urban park inaugurated in 1954 covering an area of 158 hectares (390 acres), Ibirapuera is a historical heritage site in São Paulo. The gardens were partly designed and built by landscape architect Roberto Burle Marx while Oscar Niemeyer designed the buildings. It is one of the most visited parks in Latin America, with approximately 18 million visitors a year.

Hugo França produced works for Ibirapuera over the course of ten years. Around thirty of his pieces have been scattered around the park since 2009. Most of them were made from eucalyptus camaldulensis which is a very resistant species with very hard wood. The collection includes benches, toys, and sculptures.

Banco sonoro
Raízes negras, 2021
Raízes negras audio bench
Eucalipto
298 x 480 x 160 cm, 2.500 kg
Coleção / Collection
Parque Ibirapuera
São Paulo, SP

Banco Skate, 2012
Skate Bench
Eucalipto
100 x 870 x 160 cm, 2.500 kg
Coleção / Collection
Parque Ibirapuera
São Paulo, SP





Parque Augusta, São Paulo

O projeto do banco sonoro *Carrossel de histórias* foi idealizado por Ana Maria Wilhelm, que também captou recursos para viabilizar sua realização. Pensada especialmente para dialogar com as crianças, a obra foi composta a partir de uma raiz resgatada de uma árvore de eucalipto caída durante uma chuva em São Paulo.

Hugo França, para sua escultura, procurou formas na raiz com a intenção de proporcionar situações com as quais as crianças pudessem interagir ludicamente e que, ao mesmo tempo, tivessem um impacto visual, preservando as referências da raiz. Ana Maria ficou encarregada da parte sonora, cuidou das questões técnicas e organizou as gravações. Um equipamento sonoro embutido no lenho da madeira é acionado por meio de um sensor de presença e reproduz músicas e histórias infantis de autores brasileiros.

Inaugurada na comemoração de 3 anos do Parque Augusta, em São Paulo, além da interatividade lúdica, a escultura, com suas formas, leva as crianças a refletirem sobre questões ambientais.

P. 194-195

Banco sonoro

Jorge Wilhelm, 2019

Jorge Wilhelm audio bench

Eucalipto

232 x 840 x 140 cm, 3.900 kg

Coleção / Collection

Parque Ibirapuera

São Paulo, SP

> Banco sonoro

Histórias infantis, 2023

Histórias infantis audio bench

Eucalipto

300 x 210 x 180 cm, 2.000 kg

Coleção / Collection

Parque Augusta

São Paulo, SP

Augusta Park, São Paulo

The *Carrossel de histórias* sound bench project was conceived by Ana Maria Wilhelm, who also raised funds to make it possible. Designed to engage with children in particular, the work was made from a root salvaged from a fallen eucalyptus tree during a rainstorm in São Paulo.

When creating his sculpture, Hugo França looked for shapes in the root which would enable the children to interact playfully.

The piece was also intended to have a visual impact and preserve elements of the root itself. Ana Maria was in charge of the sound, took care of the technical issues and organized the recordings. A sound device embedded in the wood is activated by a presence sensor and plays songs and children's stories by Brazilian authors.

It was inaugurated at the 3-year anniversary celebration of Augusta Park in São Paulo. In addition to encouraging playful interactivity, the sculpture's shapes lead children to reflect on environmental issues.





P. 198-199
Árvore Circuito, 2018
Eucalipto
375 x 1420 x 840 cm, 35.000 kg
Coleção / Collection
Sesc Interlagos
São Paulo, SP

Casulão, 2014
Pau-ferro
15 m, 6.000 kg
Coleção / Collection
Parque Burle Marx
São Paulo, SP





Bienal de Vancouver 2014-2016

A Bienal Internacional de Esculturas de Vancouver tem como missão a exposição de grandes obras de arte em espaços públicos, buscando constituir-se como um catalisador para aprendizado, engajamento comunitário, diálogo e ação social. Sua missão é tornar a arte pública acessível e inspirar as comunidades.

Além das esculturas, apresenta novas mídias, filmes, música e performances, com o objetivo de transformar a paisagem urbana em um museu a céu aberto, criando experiências culturais inesperadas e globalmente inspiradas.

Em 2014, Hugo França foi convidado a participar da bienal pelo curador, impactado pelas obras em Inhotim. Hugo França produziu, então, 12 obras de grande porte. Dez delas foram distribuídas por lugares públicos de Vancouver e duas foram para a cidade de Squamish, inclusive um banco de grandes proporções esculpido do tronco de uma espécie oriunda da floresta temperada da região da Columbia Britânica, um abeto douglas (*Douglas fir stump*), ao qual dedicou duas semanas de trabalho, colocando para si próprio o desafio de trabalhar pela primeira vez com essa espécie. A peça de cerca de 4 toneladas está no Rose Park.

Vancouver Biennale 2014-2016

The mission of the Vancouver International Sculpture Biennale is to exhibit great works of art in public spaces, seeking to be a catalyst for learning, community engagement, dialogue, and social action. Its mission is to make public art accessible and inspire communities.

In addition to the sculptures, it presents new media, films, music, and performances, with the aim of transforming the urban landscape into an open-air museum, creating unexpected and globally inspired cultural experiences.

In 2014, Hugo França was invited to take part in the biennale by the curator, who had been impressed by the works in Inhotim. Hugo França then produced 12 large-scale works. Ten of them were distributed in public places in Vancouver and two went to the city of Squamish, including a large bench carved from the trunk of a species that came from the temperate rainforest of British Columbia. He spent two weeks working on this Douglas fir stump, taking on the challenge of working with this species for the first time. The piece which weighs around 4 tons is in Rose Park.

Escultura Lúdica Métis, 2014
Lúdica Métis Sculpture
Cedro Vermelho
165 x 200 x 350 cm, 1.500 kg
Coleção / Collection
Vancouver Biennale
Vancouver, Canadá



Casulo Ojibua, 2014
Ojibua Cocoon
Cedro Vermelho
250 x 150 x 350 cm, 2.200 kg
Coleção / Collection
Vancouver Biennale
Squamish, Canadá

> **Chaise Algonquino, 2014**
Cedro Vermelho
175 x 375 x 200 cm, 1.200 kg
Coleção / Collection
Vancouver Biennale
Squamish, Canadá



MUSEUS E INSTITUIÇÕES
MUSEUS E INSTITUIÇÕES



Fama Museu, Coleção Marcus Amaro, Itu

O Jardim Dona Helena, assim nomeado em homenagem à avó materna do artista e presidente da FAMA Museu, Marcos Amaro, é um espaço que abriga dezenas de tipos de plantas e árvores, além de mais de 30 obras de importantes nomes da história da arte brasileira, entre eles Tomie Ohtake, Gilberto Salvador, Mestre Didi, Franz Weissmann, Emanuel Araújo, José Spaniol, Regina Parra, Carmela Gross, Kimi Nii e Hugo França (com os bancos *Sororoca*, *Cataguá*, *Yba* e a *Chaise Apytama*).

Passar por esse jardim, ao entrar e sair das salas expositivas, é um momento de contemplação e descanso entre árvores centenárias que ali vivem desde o início do século XX – quando foi inaugurada a Companhia Fiação e Tecelagem São Pedro –, árvores frutíferas como goiabeiras, abacateiros, jabuticabeiras e mamoeiros e onde os visitantes do museu se encontram com os frequentadores assíduos do jardim: bem-te-vis, maritacas, andorinhas, gaviões e uma família de urubus, que vive na chaminé da Fábrica, que fica na parte dos fundos do Jardim Dona Helena, e são mascotes do Museu.¹

¹ Adaptado de <https://famamuseu.org.br/jardim-dona-helena/>. Acesso em: 10 dez. 2024.

Fama Museu, Coleção Marcus Amaro, Itu

The Jardim Dona Helena, named in honor of the artist's maternal grandmother and president of the FAMA Museum, Marcos Amaro, is a space that houses dozens of types of plants and trees, in addition to more than 30 works by important names in the history of Brazilian art, including Tomie Ohtake, Gilberto Salvador, Mestre Didi, Franz Weissmann, Emanuel Araújo, José Spaniol, Regina Parra, Carmela Gross, Kimi Nii and Hugo França (with the *Sororoca*, *Cataguá*, *Yba* benches and the *Apytama Chaise*).

Strolling through this garden, when entering and leaving the exhibition rooms, is a moment of contemplation and rest among centuries-old trees that have lived there since the beginning of the 20th century – when the Companhia Fiação e Tecelagem São Pedro was inaugurated –, fruit trees such as guava, avocado, jabuticaba and papaya, and where museum visitors meet the garden's regular visitors: great kiskadees, parakeets, swallows, hawks and a family of vultures, which live in the chimney of the Factory, which is located at the back of the Dona Helena garden, and are the Museum's mascots.¹

¹ Adapted from <https://famamuseu.org.br/jardim-dona-helena/>. Accessed on: Dec. 10, 2024.

Banco Afya, 2019
Afya Bench
Pequi
193 x 650 x 148 cm, 500 kg
Coleção / Collection
FAMA Museu
Itu, SP



Museu da casa brasileira, São Paulo

As cadeiras namoradeiras, como a *Namoradeira Tapirapa* de Hugo França, têm dupla gênese. O despojamento do exemplar da coleção do Museu da Casa Brasileira surgiu no Brasil nos edifícios conventuais e monasteriais, sobras do período colonial. Em geral, estavam próximas de uma janela para observação do mar, por isso, eram lá chamadas de *conversadeiras*. As cadeiras ou poltronas ditas namoradeiras, em seu formato clássico, surgiram no século XVII, na França de Luís XIV. As namoradeiras são móveis pequenos, para duas pessoas. Diz-se que algumas eram propositalmente desconfortáveis, para que o casal ali não se demorasse muito. Em suas versões modernas, ganharam almofadas e podem ser encontradas em diferentes materiais (até fibra sintética) e estilos. O exemplo moderno trazido neste livro foi desenhado pelo delirante arquiteto catalão Antoni Gaudí (1852-1926).

Museu da casa brasileira, São Paulo

Courting chairs, such as Hugo França's *Tapirapa Courting Chair*, have two origins. The stripped-down style as seen in the example in the Museu da Casa Brasileira was first seen in Brazil in convent and monastery buildings, left over from the colonial period. They were usually close to a window where people could watch the sea, which is why they were called *conversadeiras* (conversationalists). The classic courting chairs or armchairs appeared in the 17th century in Louis XIV's France. Courting chairs are small pieces of furniture for two people. It is said that some of them were deliberately uncomfortable so that the couple wouldn't stay too long. In their modern versions, cushions have been added and different materials and styles can be found. Even synthetic fibres are used. The modern example featured in this book was designed by the delirious Catalan architect Antoni Gaudí (1852-1926).



< **Namoradeira Tapirapa**, 2002
Tapirapa Courting Chair
Pequi
77 x 120 x 130 cm, 270 kg
Coleção / Collection
Museu da Casa Brasileira
São Paulo, SP

Antoni Gaudí (1852-1926)
A Confidente da Casa Batlló, 1906
Confidant from the Batlló House
Carvalho
Oak
94 x 183 x 129 cm
Coleção / Collection
Museu Batlló
Madri, Espanha
Madrid, Spain

Banco Casa-grande, 2017
Casa-grande Bench
Jaqueira
Coleção / Collection
Usina de Arte
Água Preta, PE





**Escultura Árvore
geometrizada, 2016**
Árvore Geometrizada Sculpture
Jaqueira
Coleção / Collection
Usina de Arte
Água Preta, PE

Escultura Manaus, 2025
Manaus Sculpture
Sucupira
220 x 70 x 47 cm, 55 kg
Coleção / Collection
FGV Arte



> Banco Itaqui, 2024
Itaqui Bench
Pequi
44 x 260 x 52 cm, 463 kg
Coleção / Collection
FGV Arte





< **Mesa Ybytyra**, 2018
Ybytyra Table
Pequiarana
82 x 400 x 109 cm, 350 kg
Rio de Janeiro, RJ
Coleção / Collection
FGV Arte

Banco Parobé, 2011
Parobé Bench
Pequi
40 x 575 x 90 cm, 300 kg
Porto Alegre, RS
Coleção / Collection
Instituto Ling



Museu de Arte Amorepacific

Criado pelo fundador da importante indústria de cosméticos coreana Amorepacific, desde 2009 é um espaço de exposição de arte, com a missão de ser “um espaço onde a beleza no meio da vida cotidiana é descoberta”. O museu coleta, pesquisa e exhibe arte antiga e contemporânea coreana e internacional, ao mesmo tempo em que apoia pesquisadores, acadêmicos e jovens artistas.

Hugo França assim relata a trajetória do banco em forma de casulo que lá está: “Essa peça tem um percurso louco, pois saiu de Trancoso, foi para minha galeria na época – a R COMPANY em Nova York –, aí eles levaram para a feira de Basel na Suíça, voltou para Nova York, e foi para Seul, uma peça de 2,5 toneladas”.

Amorepacific Museum of Art

Created by the founder of the important Korean cosmetics company Amorepacific, it has been an art exhibition space since 2009, with the mission of being “a space where beauty is discovered in the midst of everyday life” (own translation). The museum collects, researches, and exhibits ancient and contemporary Korean and international art, while supporting researchers, academics, and young artists.

Hugo França recounts the trajectory of the cocoon-shaped stool which can be found there: “This piece had a crazy journey, because it left Trancoso, went to my gallery at the time – R COMPANY in New York – then they took it to the Basel fair in Switzerland, it came back to New York, and it went to Seoul, a 2.5-ton piece” (own translation).

Casulo Arebá, 2011
Arebá Cocoon
Imbuia
170 × 490 × 110 cm, 2.500 kg
Coleção / Collection
Amorepacific Museu de Arte,
Seul, Coreia do Sul
Seoul, South Korea

Casulo Cabrué, 2013
Cabrué Cocoon
Pequi
220 x 490 x 150 cm, 2.500 kg
Coleção / Collection
Fairchild Tropical Botanic
Garden
Fairchild Tropical
Flórida, EUA

> Exposição [Exhibition]
Design at Fairchild, 2013,
Fairchild Tropical Botanic
Garden, Flórida, EUA

Coral Gables, Flórida, EUA

Criado em 1938 por um grupo de amantes da botânica, o Jardim Botânico Tropical Fairchild homenageia um grande explorador e colecionador botânico. Com uma área de 35,6 hectares, voltado para a conservação e a educação, dispõe de diversos pavilhões dedicados à educação e à pesquisa de plantas tropicais e subtropicais, além de um pavilhão dedicado a plantas raras. O Jardim Botânico recebe cerca de 200 mil crianças e jovens e oferece também um centro cultural para exposições de arte e artes cênicas.

Em 2014, o Jardim Botânico de Coral Gables designou Hugo França como o designer do ano, e uma exposição realizada entre janeiro e maio daquele ano apresentou 16 esculturas, bancos e poltronas do artista.

Coral Gables, Florida, USA

Created in 1938 by a group of botanical enthusiasts, the Fairchild Tropical Botanic Garden pays homage to a great botanical explorer and collector. Covering an area of 35.6 hectares, with a focus on conservation and education, it has several pavilions dedicated to education and research into tropical and subtropical plants, as well as a pavilion dedicated to rare plants. The Botanic Garden welcomes around 200,000 children and young people every year and also houses a cultural center for art and performing arts exhibitions.

In 2014, the Botanic Garden in Coral Gables named Hugo França designer of the year, and an exhibition held between January and May of that year featured 16 artist's sculptures, benches, and armchairs.





INHOTIM, O DESCANSO
E A CONTEMPLAÇÃO
INHOTIM, REST AND CONTEMPLATION

Gleyce Kelly Heitor

Gleyce Kelly Heitor é educadora e pesquisadora. PhD em História Social da Cultura (PUC-Rio). Atual diretora de educação do Instituto Inhotim, foi diretora de educação na Oficina Francisco Brennand (PE) e no Instituto Tomie Ohtake (SP). Implementou e coordenou projetos de formação e educação no MAM Rio, na Elã – Escola Livre de Artes – Observatório de Favelas (RJ), na EAV Parque Lage (RJ-BR) e no Museu de Arte do Rio (RJ).

Educator and researcher. PhD in Social History of Culture (PUC-Rio). Currently director of education at the Instituto Inhotim, she was also director of education at the Oficina Francisco Brennand (PE) and the Instituto Tomie Ohtake (SP). She has implemented and coordinated educational and training projects at the Museu de Arte Moderna (MAM-Rio), Elã – Escola Livre de Artes – Observatório de Favelas, Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ-BR) and the Rio Museum of Art (RJ).

Banco Karimu, 2008
Karimu Bench
Pequi
145 x 674 x 257 cm, 2.000 kg
Coleção / Collection
Instituto Inhotim
Brumadinho, MG

 Instituto Inhotim, localizado em Brumadinho, Minas Gerais, é um dos mais relevantes centros de arte contemporânea e jardins botânicos do mundo. Um museu a céu aberto, situado entre o Cerrado e a Mata Atlântica, com uma proposta que integra arte e natureza e está proporcionando aos seus visitantes experiências imersivas com as obras e jardins que compõem a sua coleção.

Podemos dizer que um dos elementos incontornáveis para quem visita o Inhotim são os móveis em madeira criados pelo designer e escultor Hugo França, descritos de forma precisa, pela pesquisadora Ethel Leon, como “esculturas mobiliárias”.¹

Ao longo da visita vamos nos encontrando com móveis, alguns em escala monumental, outros feitos para abarcar a proporção do corpo humano. Mesas, cadeiras, espreguiçadeiras que quando não estão situadas nos pontos centrais do museu, recebendo as pessoas na recepção, permitindo que o público desfrute da sombra da centenária árvore Tamboril, são encontradas em pontos mais reservados, como um convite ao silêncio, ao olhar, à escuta dos elementos naturais, ao respiro entre uma obra e outra. Todas guardam a principal assinatura de Hugo França: foram esculpidas utilizando madeira de reaproveitamento, coletadas nas florestas ou em contextos urbanos, majoritariamente encontradas no Sul da Bahia.

Atribui-se também a Hugo França um lugar na intersecção entre design e sustentabilidade.

¹ LEON, Ethel, s.d.

The Instituto Inhotim, located in Brumadinho, Minas Gerais, is one of the most important contemporary art centers and botanical gardens in the world. An open-air museum, located between the Cerrado and the Atlantic Forest, it aims to integrate art and nature and offers its visitors immersive experiences with the works and gardens that make up its collection.

It could be said that one of the must-see elements for anyone visiting Inhotim is the wooden furniture created by designer and sculptor Hugo França, accurately described by researcher Ethel Leon as “sculptures furniture” (own translation).¹

Throughout the visit you’ll come across his furniture. Some is on a monumental scale, while other pieces are made to fit the proportions of the human body. França’s tables, chairs and sun loungers are situated in the central areas of the museum, are found welcoming people in the reception area or positioned to allow the public to enjoy the shade of the century-old Tamboril tree. Others are located in more secluded areas, providing an invitation to silence, to look, to listen to the natural elements, to breathe between one work and another. All of them bear Hugo França’s hallmark: they were sculpted using reclaimed wood, collected from forests or urban settings, mostly in the south of Bahia.

Hugo França is also considered to be at the intersection of design and sustainability. However, in this text we are interested in discussing how his work is important for visitors

¹ LEON, Ethel, n.d.







No entanto, neste texto nos interessa abordar a importância da sua obra na relação do público com o Inhotim. Razão pelo seu mobiliário ser lido como um agente, nas mediações que provoca, entre arte e natureza, tão caras a esse museu.

O mobiliário de Hugo França como elemento de mediação

De acordo com John Dewey,² a experiência estética está diretamente relacionada à interação entre sujeito e ambiente. Partimos dessa contribuição, para dizer que o mobiliário de Hugo França, no Inhotim, age como um mediador dessa interação ao oferecer espaços que ampliam a percepção do público sobre o contexto e estimulam o engajamento dos visitantes. Eles são elementos ativos na construção da vivência e extrapolam a ideia de suportes, na medida em que facilitam a imersão e uma relação sensível com o espaço.

São lugares para sentar, para deitar. Palcos para momentos de conversa e cumplicidade entre famílias, casais e amigos. São pontos de pausa ou para replanejar o trajeto e, ainda, cenários para construção de memórias fotográficas da visita.

Berços, troncos, namoradeiras. Temos aqui apenas alguns dos usos que as pessoas fazem, dos móveis que encontram pelos 140 hectares disponíveis para visitação. Vemos raízes, troncos, árvores transmutadas em objetos e que nos convidam à contemplação, ao respiro, a estarmos presentes. Ações relevantes num espaço de grande extensão, onde o deslocamento entre galerias e jardins pode ser exaustivo.

São, ainda, convites a conversas nas quais frestas, veios e irregularidades aparecem como temas que inspiram uma coleção de perguntas, comumente feitas pelo público: o tamanho da árvore, se são partes coladas, se foram trazidos ou produzidos no local. Questões que,

² DEWEY, John, 2010.

to Inhotim. His furniture can be seen as a mediating agent between art and nature, both of which are so dear to this museum.

Hugo França's furniture as an element of mediation

According to John Dewey,² the aesthetic experience is directly related to the interaction between subject and environment. We draw on this insight to say that Hugo França's furniture at Inhotim acts as a mediator of this interaction by offering spaces that broaden the public's perception of the environment and stimulate visitor engagement. They are active elements in the construction of the experience and go beyond the idea of props, in that they facilitate immersion and a sensitive relationship with the space.

They are places to sit and lie down. They are stages for people to talk and bond with their families, partners and friends. They are places to pause or re-plan your route, as well as backdrops for photographic memories of your visit.

Cradles, thrones and courting chairs. These are just a few of the uses people make of the furniture they find throughout the 140 hectares made available for visitors. We see roots, trunks and trees transmuted into objects that invite us to contemplate, to breathe, to be present. These are important actions in a large space, where moving between galleries and gardens can be exhausting.

They are also invitations to engage in conversations in which gaps, veins and irregularities appear. In turn they often inspire the general public to ask about the size of the tree, whether the parts are glued together and whether they were made on site or brought there. These questions, added to the tactile and sculptural dimension of each piece, turn the ordinary gesture of sitting down into a moment

² DEWEY, John, 2010.

P. 228-229
Banco Tupã, 2012
Tupã Bench
Pequi
20 m, 3,800 kg
Brumadinho, MG
Coleção / Collection
Instituto Inhotim
Brumadinho, MG

Chaise Longue Cambacica, 2011
Cambacica Chaise Longue
Pequi
100 x 140 x 360 cm, 600 kg
Coleção / Collection
Instituto Inhotim
Brumadinho, MG

somadas à dimensão tátil e escultural de cada uma das peças, tornam o ordinário gesto de sentar, um momento para pensar no quanto a materialidade e a história dos objetos influenciam a forma como nos relacionamos com eles.

A madeira, reaproveitada por Hugo França, carrega em si marcas do tempo, como fissuras e texturas que remetem às árvores de onde vieram. Essa materialidade estabelece um diálogo tátil e visual com o corpo do visitante, incentivando uma experiência que não se restringe ao olhar, mas que envolve o toque e outras percepções do espaço.

Sobre isso, lembramos que Maurice Merleau-Ponty³ propõe que o corpo é o meio pelo qual percebemos e experienciamos o mundo, não apenas um objeto no mundo, mas um sujeito que sente, age e dá sentido à experiência. Para o autor, a relação entre corpo e matéria é fundamental na construção de significados, sendo possível dizer, a partir disso, que o visitante, ao fazer uso do mobiliário, não apenas usufrui de um objeto funcional, mas também vivencia uma relação simbólica e afetiva com o espaço através do seu corpo.

O antropólogo Tim Ingold,⁴ por sua vez, discute como os materiais carregam histórias e narrativas incorporadas, nos permitindo propor que a madeira utilizada nos bancos são registros vivos das transformações da natureza e que a interação do visitante com essas superfícies reforça uma experiência corporal e reflexiva sobre a passagem do tempo, sobre a ação humana, sobre os ciclos e a efemeridade do que é vivo.

Há ainda outro papel cumprido pelo mobiliário: o de ampliar os sentidos do museu como lugar de estar, de conviver e de permanecer – como um espaço público. Isso deve-se ao fato de os bancos não serem apenas espaços de descanso individual, mas pontos de encontro e de interação social.

Atributo que nos remete a Michel de Certeau,⁵ que define que o espaço se transforma em lugar

to think about how much the materiality and history of objects influence the way we relate to them.

The wood that has been reused by Hugo França bears the marks of time, such as cracks and textures that are reminiscent of the trees they came from. This materiality establishes a tactile and visual dialog with the visitor's body, encouraging an experience that is not restricted to the visual, but involves touch and other perceptions of space.

In this regard, we remember that Maurice Merleau-Ponty³ proposes that the body is the means by which we perceive and experience the world, not just an object in the world, but a subject that feels, acts and gives meaning to the experience. For the author, the relationship between body and matter is fundamental in the construction of meanings, and it is possible to say from this that the visitor, when using furniture, not only enjoys a functional object, but also experiences a symbolic and affective relationship with the space through their body.

Meanwhile, anthropologist Tim Ingold⁴ discusses how materials carry embedded stories and narratives. From this perspective we may propose that the woods used in the benches are living records of nature's transformations and that the visitor's interaction with these surfaces reinforces a bodily and reflective experience about the passage of time, human action, cycles and the ephemerality of that which is alive.

The furniture also broadens the museum's meaning as a place to be, to socialize and to stay – as a public space. This is due to the fact that benches are not just places for individuals to rest, but also places for meeting and social interaction.

This aspect leads us to Michel de Certeau,⁵ who states that space becomes place through the social practices that occur in it. In this



Banco Camboim, 2011
Camboim Bench
Imbuia
160 x 590 x 110 cm, 4.500 kg
Coleção / Collection
Instituto Inhotim
Brumadinho, MG

3 MERLEAU-PONTY, Maurice, 2018.

4 INGOLD, Tim, 2013.

5 CERTEAU, Michel de, 1994.

3 MERLEAU-PONTY, Maurice, 2018.

4 INGOLD, Tim, 2013.

5 CERTEAU, Michel de, 1994.

a partir das práticas sociais que nele se desenrolam. Nesse sentido, os mobiliários são dispositivos de socialização, onde encontro e interação produzem experiência coletiva, ampliam a dimensão pública do museu e reforçam o papel do design na criação de espaços de convivência.

O que nos leva a concluir, a partir do percurso traçado, que o mobiliário de Hugo França no Inhotim, mais do que obras ou elementos utilitários, é mediador da experiência sensorial e relacional proporcionada pelo espaço. Que suas peças promovem pausas e encontros significativos que enriquecem a visita ao museu. E que em um mundo onde o ritmo acelerado muitas vezes impede a fruição plena do ambiente ao redor, esses espaços de descanso e reflexão reafirmam a importância do tempo, do corpo e da matéria na vivência da arte e da natureza.

regard, the furniture is a means of socialization, where meeting and interacting produce a collective experience, broaden the public dimension of the museum and reinforce the role of design in creating spaces of coexistence.

This leads us to conclude that Hugo França's furniture at Inhotim mediates the sensory and relational experience provided by the space, much more than works or utilitarian elements. That his pieces encourage breaks and meaningful encounters that enrich visits to the museum. Moreover, in a world where the fast pace of life often prevents us from fully enjoying our surroundings, these spaces for rest and reflection reaffirm the importance of time, the body and matter in experiencing art and nature.

Referências | References

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Tradução de [Translated by] Ephraim Ferreira Alves. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. Tradução de [Translated by] Vera Ribeiro. Martins Fontes, 2010. (Coleção Todas as Artes).

INGOLD, Tim. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Londres: Routledge, 2013.

LEON, Ethel. *Beleza no limite do risco*. In: *Hugo França: Resíduos florestais transformados em móveis/esculturas*, s.d.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de [Translated by] Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

> **Casulo Ajuá**, 2011
Ajuá Cocoon
Pequi
170 x 670 x 160 cm, 1.100 kg
Coleção / Collection
Instituto Inhotim
Brumadinho, MG

P. 236-237
Banco Irara, 2014
Irara Bench
Pequi
132 x 704 x 184 cm, 1.550 kg
Coleção / Collection
Instituto Inhotim
Brumadinho, MG







ESCULTURAS
INFUNCIONAIS
UNFUNCTIONAL SCULPTURES



Escultura Acuia, 2019
Acuia Sculpture
Pequi
265 x 153 x 100 cm, 112 kg
Coleção particular
Private collection

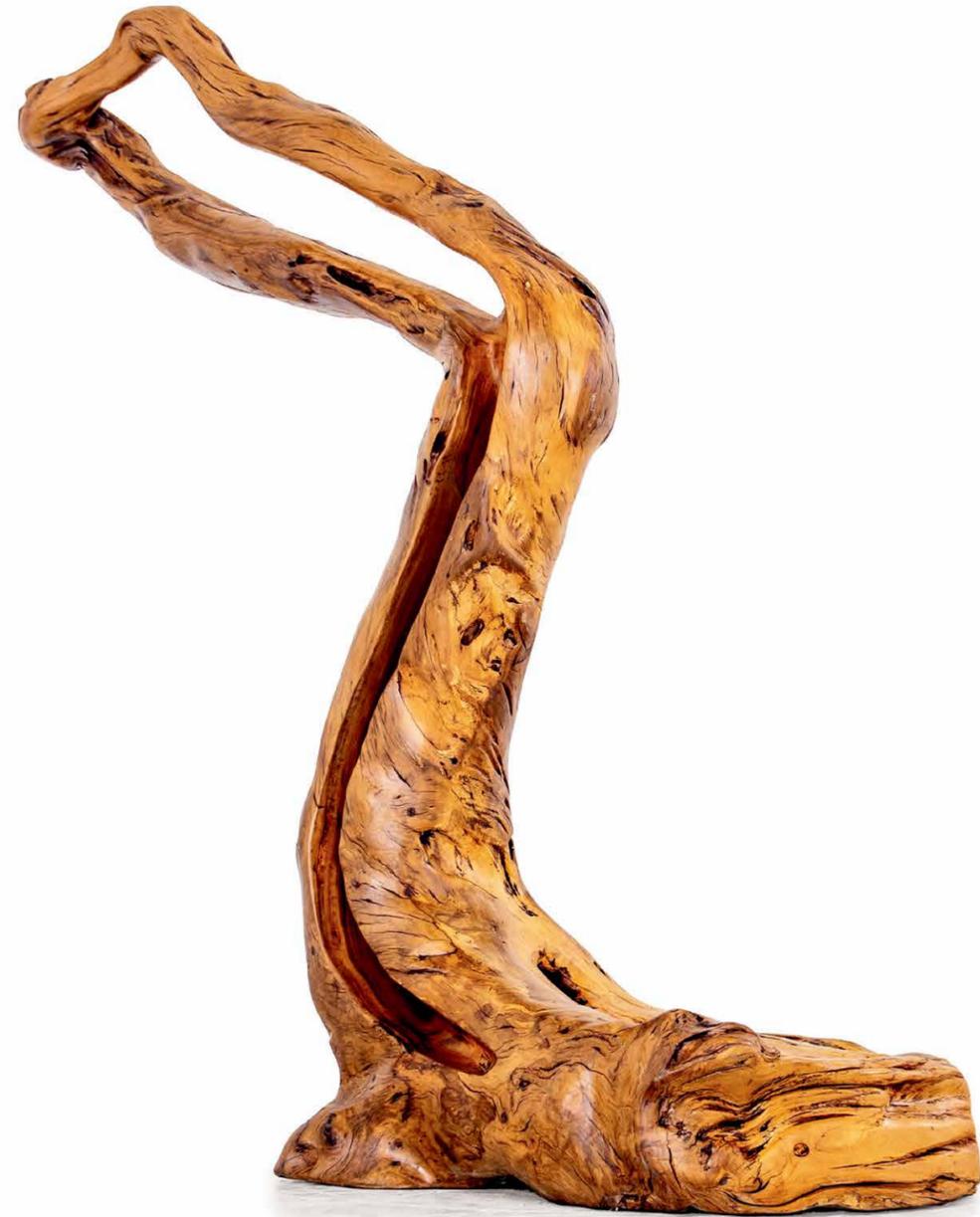
> **Escultura Mongatu, 2021**
Mongatu Sculpture
Pequi
407 x 150 x 87 cm, 245 kg
Coleção particular
Private collection





< **Escultura Terra**, 2008
Terra Sculpture
Pequi
400 x 215 x 60 cm, 550 kg
Coleção particular
Private collection

Escultura Pinguaba, 2023
Pinguaba Sculpture
Pequi
303 x 110 x 60 cm, 163 kg



< **Escultura Inchu**, 2021
Inchu Sculpture
Pequi
294 x 110 x 310 cm, 610 kg

Relevo Aramandaia, 2019
Aramandaia Wall Sculpture
Pequi
127 x 328 x 52 cm, 90 kg
Coleção particular
Private collection



Escultura Marupiara, 2024
Marupiara Sculpture
Pequi
325 x 199 x 70 cm, 385 kg
Coleção particular
Private collection

> **Escultura HF, 2019**
HF Sculpture
Pequi
188 x 110 x 85 cm, 75 kg
Coleção particular
Private collection





Escultura Cabriuina, 2013
Cabriuina Sculpture
Pequi
200 x 200 x 60 cm, 200 kg
Coleção particular
Private collection

> **Escultura Inrré**, 2016
Sculpture Inrré
Pequi
156 x 177 x 88 cm, 157 kg
Coleção particular
Private collection





**Escultura Homenagem
pau-brasil, 2019**
Homenagem Pau-brasil
Sculpture
Pau-brasil
280 x 105 x 70 cm, 140 kg
Coleção particular
Private collection

> **Escultura Pissandó, 2024**
Pissandó Sculpture
Pequi
300 x 240 x 170 cm, 250 kg





Relevo Murici, 2021
Murici Wall Sculpture
Baraúna
127 x 234 x 62 cm, 40 kg
Coleção particular
Private collection

> **Escultura Atuí, 2019**
Atuí Sculpture
Baraúna
126 x 265 x 65 cm, 68 kg





< **Escultura Tainá**, 2023
Tainá Sculpture
Baraúna
198 x 180 x 123 cm, 236 kg

Escultura Biombo negro, 2016
Biombo negro sculpture
Baraúna
177 x 74 x 34 cm, 50 kg
Coleção particular
Private collection





LINHA DO TEMPO

TIMELINE



Canoas, 1997, primeira exposição individual na [first solo exhibition at] Galeria Augôsto Augusta, São Paulo

Exposição [Exhibition] *Histórias de mares e florestas*, A estufa, São Paulo, 1999

1954 Nascimento em Porto Alegre, Brasil. Desde jovem, demonstrou interesse por atividades que envolviam criatividade e interação com a natureza. Ainda criança, começou a trabalhar com madeira na oficina doméstica que seu pai mantinha.

Born in Porto Alegre, Brazil. From a young age, he showed an interest in creative activities and interacting with nature. When he was still a child, he started working with wood in his father's home workshop.

1979 Formou-se em Engenharia de Produção pela PUC-RS

Graduated in Production Engineering from PUC-RS

1980 Mudança para Trancoso e o início da transformação artística.

Move to Trancoso and the first steps in becoming an artist.

Após um período em Porto Alegre, Hugo França mudou-se para Trancoso, na Bahia, um momento que marca uma guinada em sua vida pessoal e profissional. O encontro com a madeira de descarte, em especial com troncos de pequi-vinagreiro, e a observação das práticas locais de reaproveitamento foram fundamentais para sua transição de engenheiro para artista e designer. Trancoso não apenas se tornou um espaço de criação, mas também um laboratório para o desenvolvimento de um design orgânico e sustentável.

After a spell in Porto Alegre, Hugo França moved to Trancoso, in Bahia, which was a turning point in his personal and professional life. His encounter with waste wood, especially *pequi-vinagreiro* trunks, and observation of local reuse practices were fundamental to his transition from engineer to artist and designer. Not only did Trancoso become a creative space, but also a laboratory for the development of organic and sustainable design.

1997 *Canoas*, Galeria Augôsto Augusta, São Paulo (exposição individual)

Canoas, Augôsto Augusta Gallery, São Paulo, Brazil (solo exhibition)

Sua primeira exposição individual, *Canoas*, na Galeria Augôsto Augusta, em São Paulo, consolidou Hugo França como um nome promissor no design brasileiro. Nesse período, ele começou a explorar o diálogo entre mobiliário funcional e escultura, características que viriam a definir sua estética.

His first solo exhibition, *Canoas* (Canoes), at the Augôsto Augusta Gallery in São Paulo, established Hugo França as a promising figure in Brazilian design. During this period, he began to explore the dialog between functional furniture and sculpture, characteristics that would come to define his aesthetic.

1998 Biennale Internationale Saint-Étienne, Saint-Étienne, França (exposição coletiva)

Pau para toda obra, Sesc Pompeia, São Paulo, Brasil (exposição coletiva)

Palácio Guaçu, Curitiba, Brasil (prêmio)

Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil (prêmio)

Spazio Consolo, Milão, Itália (prêmio)

Top Ten Brasil faz design, Museu da Casa Brasileira, São Paulo, Brasil (prêmio)

Biennale Internationale Saint-Étienne, Saint-Étienne, France (group exhibition)

Pau pra toda obra (Jack of all trades), Sesc Pompeia, São Paulo, Brazil (group exhibition)

Iguaçu Palace, Curitiba, Brazil (award)

Museum of Modern Art, Rio de Janeiro, Brazil (award)

Spazio Consolo, Milan, Italy (award)

Top Ten Brasil faz design (Top ten Brazil does design), Museu da Casa Brasileira, São Paulo, Brazil (award)

1999 *Histórias de mares e florestas*, A estufa, São Paulo, Brasil (exposição individual)

5 Artistas n' A Quinta, São Paulo, Brasil (exposição coletiva)

Histórias de mares e florestas (Stories of seas and forests), A estufa, São Paulo, Brazil (solo exhibition)

5 Artistas n' A Quinta (5 Artists at A Quinta), São Paulo, Brazil (group exhibition)

2000 *Objeto Brasil/500 Anos Design*, Pinacoteca do Estado, São Paulo, Brasil (exposição coletiva)

Ao participar dessa exposição na Pinacoteca de São Paulo, França teve a oportunidade de integrar um diálogo maior sobre a identidade do design brasileiro. Sua obra foi reconhecida pela abordagem inovadora no reaproveitamento de madeira e pela integração entre arte, funcionalidade e sustentabilidade.

Biennale Internationale Saint-Étienne Design, Saint-Étienne, França (exposição coletiva)

Expo 2000, Hannover, Alemanha (exposição coletiva)

Artesãos do Brasil, Museu Faap, São Paulo, Brasil (exposição coletiva)

Objeto Brasil/500 Anos Design (Object Brazil/500 Years of Design), Pinacoteca do Estado, São Paulo, Brazil (group exhibition)

By taking part in this exhibition at the Pinacoteca in São Paulo, França was able to participate in a broader debate about the identity of Brazilian design. His innovative approach to reusing wood and the integration of art, functionality and sustainability were recognised.

Biennale Internationale Design Saint-Étienne, Saint-Étienne, France (group exhibition)

Expo 2000, Hannover, Germany (group exhibition)

Artesãos do Brasil (Brazilian Artisans), Museu Faap, São Paulo, Brazil (group exhibition)



Workshop na [at] Escola de Belas Artes, Saint-Étienne, França, 2002



Exposição na [Exhibition at] Galeria St. Père, Paris, 2005



Design Miami – estande da [booth of] R&Company com [with] Hugo França e [and] Paula Hayes, 2006



The International Art + Design Fair, Nova York, 2007

2001

Revivescência, Espaço Cultural dos Correios, Rio de Janeiro, Brasil (exposição individual)
Design e Meio Ambiente, Petrobras, Rio de Janeiro, Brasil (exposição coletiva)

Revivescence, Centro Cultural Correios, Rio de Janeiro, Brazil (solo exhibition)
Design and the Environment, Petrobras, Rio de Janeiro, Brazil (group exhibition)

2002

Biennale Internationale Saint-Étienne Design, Saint-Étienne, França (exposição coletiva)
Uma história do sentar, Novo Museu, Curitiba, Brasil (exposição coletiva)

Biennale Internationale Design Saint-Étienne, Saint-Étienne, France (group exhibition)
A History of Sitting, Novo Museu, Curitiba, Brazil (group exhibition)

2003

100 designers 100 cadeiras, Campinas, Brasil (exposição coletiva)
Homenagem à África do Sul, WTC Gate Way Lounge, São Paulo, Brasil (exposição coletiva)
V Mostra de Mesas Pessach, Clube Hebraica, São Paulo, Brasil (exposição coletiva)
Produtos ecológicos, Volátil, Campinas, Brasil (exposição coletiva)

100 Designers 100 Chairs, Campinas, Brazil (group exhibition)
Homage to South Africa, WTC Gate Way Lounge, São Paulo, Brazil (group exhibition)
5th Exhibition of Pesach Tables, Club Hebraica, São Paulo, Brazil (group exhibition)
Ecological Products, Volátil, Campinas, Brazil (group exhibition)

2004

...Hugo França 2004, Museu da Casa Brasileira, São Paulo, Brasil (exposição individual)
Com “...Hugo França 2004”, o designer recebeu reconhecimento institucional por sua capacidade de transformar resíduos florestais em peças de design únicas. Este marco estabeleceu um vínculo duradouro entre sua obra e o Museu da Casa Brasileira, que se tornaria um espaço frequente de exibição de suas criações.

...Hugo França 2004, Brazilian House Museum, São Paulo, Brazil (solo exhibition)
...Hugo França 2004 resulted in institutional recognition for the designer’s ability to transform forest waste into unique design pieces. This milestone established a lasting link between his work and the Brazilian House Museum, which would become a frequent exhibition space for his creations.

2005

Stories of Seas and Forests, Espasso, Nova York, EUA (exposição individual)
Hugo França, Galeria St. Père, Paris, França (exposição individual)
Mercado da Floresta, Oca, São Paulo, Brasil (exposição coletiva)

Stories of Seas and Forests, Espasso, New York, USA (solo exhibition)
Hugo França, Galeria St. Père, Paris, France (solo exhibition)
Forest Market, Oca, São Paulo, Brazil (group exhibition)

2006

Design Miami/Basel 2006, Miami, EUA (feira)

Design Miami/Basel 2006, Miami, USA (fair)

2007

The International Art + Design Fair, Nova York, EUA (feira)
Design Miami/Basel 2007, Basel, Suíça (feira)
Francesca Romana Diana e Hugo França, Embaixada da Itália, Brasília, Brasil (exposição coletiva)
Amazônia Brasil, Haus zur Wildnis, Bavária, Alemanha (exposição coletiva)

The International Art + Design fair, New York, USA (fair)
Design Miami/Basel 2007, Basel, Switzerland (fair)
Francesca Romana Diana and Hugo França, Italian Embassy, Brasilia, Brazil (group exhibition)
Amazônia Brasil, Haus zur Wildnis, Bavaria, Germany (group exhibition)

Reconhecimento internacional. França foi incluído na lista “50 For The Future Of Design: The New Tastemakers” pela revista *House & Garden* de Nova York. Este reconhecimento global destacou sua contribuição ao design contemporâneo, com uma ênfase em práticas sustentáveis e estéticas únicas.

International recognition. França was included in the list “50 For The Future Of Design: The New Tastemakers” compiled by *House & Garden* magazine in New York. This global recognition highlighted his contribution to contemporary design, with an emphasis on sustainable practices and unique aesthetics.



Exposição [Exhibition] *The story of the tree*, 2008, R & Company, Nova York



Exposição [Exhibition] *Hugo França | New Works*, 2011, R & Company, Nova York



Exposição [Exhibition] *Casulos*, 2013, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo



Exposição [Exhibition] *Hugo França*, 2013, Galeria Bolsa de Arte, Porto Alegre

2008

The Story of The Tree, curadoria de Nessia Pope, R & Company, Nova York, EUA (exposição individual)

The Objects Show, R & Company, Nova York, EUA (exposição coletiva)

2ª Bienal Brasileira de Design, Museu Nacional, Brasília, Brasil (exposição coletiva)

Design Miami/Basel 2008, Basel, Suíça (feira)

The Story of The Tree, curated by Nessia Pope, R & Company, New York, USA (solo exhibition)

The Objects Show, R & Company, New York, USA (group exhibition)

2nd Brazilian Design Biennial, Museu Nacional, Brasília, Brazil (group exhibition)

Design Miami/Basel 2008, Basel, Switzerland (fair)

2009

Hugo França at Silvia Nayla, Silvia Nayla, Londres, Reino Unido (exposição coletiva)

8ª Festival de Arte Serrinha, Bragança Paulista, Brasil (workshop)

Hugo França at Silvia Nayla, Silvia Nayla, London, United Kingdom (group exhibition)

8ª Festival de Arte Serrinha (8th Serrinha Art Festival), Bragança Paulista, Brazil (workshop)

2010

Design Brasil – 101 anos de história, Museu da Casa Brasileira, São Paulo, Brasil (exposição coletiva)

Design Miami/Basel 2010, Miami, EUA (feira)

Workshop, Museu do Açude, Rio de Janeiro, Brasil

Parque Burle Marx, São Paulo, Brasil (Projeto mobiliários públicos | árvores urbanas)

Design Brasil – 101 anos de história (Design Brasil – 101 Years of History), Museu da Casa Brasileira, São Paulo, Brazil (group exhibition)

Design Miami/Basel 2010, Miami, USA (fair)

Workshop, Museu do Açude, Rio de Janeiro, Brasil

Burle Marx Park, São Paulo, Brazil (Public Furniture Project | Urban Trees)

2011

Hugo França | New Works, curadoria de Nessia Pope, R & Company, Nova York, EUA (exposição individual)

Palestras e mesas-redondas

11ª Festival de Arte Serrinha, Bragança Paulista, Brasil

Inhotim, Brumadinho, Brasil

Parque Burle Marx, São Paulo, Brasil (Projeto mobiliários públicos | árvores urbanas)

Hugo França | New Works, curated by Nessia Pope, R & Company, New York, USA (solo exhibition)

Talks and round-tables

11th Serrinha Art Festival, Bragança Paulista, Brasil

Inhotim, Brumadinho, Brazil

Burle Marx Park, São Paulo, Brazil (Public Furniture Project | Urban Trees)

2012

Design Miami/Basel 2012, Basel, Suíça (feira)

Design Days Dubai, Dubai, EAU (feira)

DW!, Parque do Ibirapuera, São Paulo, Brasil (workshop)

Cemitério Memorial Parque das Cerejeiras, São Paulo, Brasil (Projeto mobiliários públicos | árvores urbanas)

Design Miami/Basel 2012, Basel, Switzerland (fair)

Design Days Dubai, Dubai, UAE (fair)

DW! (Design Week), Ibirapuera Park, São Paulo, Brazil (workshop)

Parque das Cerejeiras Memorial Cemetery, São Paulo, Brazil (Public furniture project | urban trees)

2013

Casulos, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil (exposição individual)

Hugo França, Galeria Bolsa de Arte, Porto Alegre, Brasil (exposição individual)

A primeira exposição individual de Hugo França em sua terra natal, Porto Alegre, foi intitulada simplesmente *Hugo França*. A mostra foi um marco na carreira do artista, que já tinha consolidado seu nome no cenário nacional e internacional. A exposição refletiu a fusão entre arte e design que caracteriza o trabalho de França, com suas esculturas e peças de mobiliário que exploram a organicidade da madeira e a relação do ser humano com a natureza.

What's the Matter?, R & Company, Nova York, EUA (exposição coletiva)

Do moderno ao contemporâneo, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, Brasil (exposição coletiva)

Against the Grain, MAD, Nova York, EUA (exposição coletiva)

Virada Ambiental, Parque Ibirapuera, São Paulo, Brasil (workshop)

Casulos (Cocoons), Tomie Ohtake Institute, São Paulo, Brazil (solo exhibition)

Hugo França, Bolsa de Arte Gallery, Porto Alegre, Brazil (solo exhibition)

Hugo França's first solo exhibition in his hometown of Porto Alegre was entitled simply *Hugo França*. The show was a milestone in the career of the artist, who had already consolidated his name on the national and international scene. The exhibition highlighted the fusion of art and design that characterizes França's work, with his sculptures and furniture pieces that explore the organic nature of wood and the relationship between human beings and nature.

What's the Matter?, R & Company, Nova York, EUA (exposição coletiva)

From Modern to Contemporary, National Historical Museum, Rio de Janeiro, Brazil (group exhibition)

Against the Grain, MAD, New York, USA (group exhibition)

Environmental Turning Point, Ibirapuera Park, São Paulo, Brazil (workshop)



Vista da instalação na feira [Installation view at] *Collective 2 Design Fair NY*, Nova York, EUA, 2014



Exposição [Exhibition] *Natureza interna*, Mirian Badaró Galeria de Arte, 2015



Exposição [Exhibition] *Escalas em contraste*, Museu da Casa Brasileira, 2016



Exposição [Exhibition] *Poética orgânica*, Galeria Bolsa de Arte, Porto Alegre, 2016

2013

Projeto de revitalização do Centro, Subprefeitura da Sé, São Paulo, Brasil (Projeto mobiliários públicos | árvores urbanas)

Cemitério Memorial Parque das Cerejeiras, São Paulo, Brasil (Projeto mobiliários públicos | árvores urbanas)

12º Festival de Arte Serrinha, Bragança Paulista, Brasil (workshop)

Design Miami/Basel 2013, Miami, EUA (feira)

ArtRio, Rio de Janeiro, Brasil (feira)

MADE, Jockey Club de São Paulo, Brasil (feira)

Downtown revitalization project, Sé Subprefecture, São Paulo, Brazil (Public furniture project | urban trees)

Parque das Cerejeiras Memorial Cemetery, São Paulo, Brazil (Public furniture project | urban trees)

12th Serrinha Art Festival, Bragança Paulista, Brazil (workshop)

Design Miami/Basel 2013, Miami, USA (fair)

ArtRio, Rio de Janeiro, Brazil (fair)

MADE, São Paulo Jockey Club, São Paulo, Brazil (fair)

Parque Ibirapuera, São Paulo, Brasil (Projeto mobiliários públicos | árvores urbanas)

Parque Burle Marx, São Paulo, Brasil (Projeto mobiliários públicos | árvores urbanas)

Ibirapuera Park, São Paulo, Brazil (Public furniture project | urban trees)

Burle Marx Park, São Paulo, Brazil (Public furniture project | urban trees)

2014

Exteriors, Longhouse Reserve, East Hampton, EUA (exposição coletiva)

Vancouver Biennale, Vancouver, Canadá (exposição coletiva)

A presença na Bienal de Vancouver ampliou a projeção internacional de Hugo França. Sua participação reforçou o impacto global de seu trabalho, que se conecta a movimentos artísticos e ambientais globais.

Stool Set Seat, MuBE, São Paulo, Brasil (exposição coletiva)

IDA | feira de Design do Rio, Rio de Janeiro, Brasil (feira)

Collective 2 Design Fair NY, Nova York, EUA (feira)

Guild Design Fair, Cidade do Cabo, África do Sul (feira)

Vancouver Biennale, Vancouver, Canadá (Projeto mobiliários públicos | árvores urbanas)

Exteriors, Longhouse Reserve, East Hampton, USA (group exhibition)

Vancouver Biennale, Vancouver, Canada (group exhibition)

França's presence at the Vancouver Biennale boosted his international profile. His participation bolstered the global impact of his work, which connects to global artistic and environmental movements.

Stool Set Seat, MuBE, São Paulo, Brazil (group exhibition)

IDA | Rio Design fair, Rio de Janeiro, Brazil (fair)

Collective 2 Design fair NY, New York, USA (fair)

Guild Design fair, Cape Town, South Africa (fair)

Vancouver Biennale, Vancouver, Canada (Public furniture project | urban trees)

Parque Ibirapuera, São Paulo, Brasil (Projeto mobiliários públicos | árvores urbanas)

Parque Burle Marx, São Paulo, Brasil (Projeto mobiliários públicos | árvores urbanas)

Ibirapuera Park, São Paulo, Brazil (Public furniture project | urban trees)

Burle Marx Park, São Paulo, Brazil (Public furniture project | urban trees)

2015

Hugo França | *Atelier da Serra*, Galeria da Villa, Gramado, Brasil (exposição individual)

Natureza interna, Mirian Badaró Galeria de Arte, Taubaté, Brasil (exposição individual)

Maria de todos nós, Paço Imperial, Rio de Janeiro, Brasil (exposição coletiva)

Made a Milano, Milão, Itália (exposição coletiva)

IDA | *feira de Design do Rio*, Rio de Janeiro, Brasil (feira)

I Taller experimental de escultura mobiliaria, Cobija, Bolívia (workshop)

II Taller experimental de escultura mobiliaria, Santa Cruz de La Sierra, Bolívia (workshop)

EAVerão, Parque Lage, Rio de Janeiro, Brasil (workshop)

Hugo França | *Mountain Atelier*, Villa Gallery, Gramado, Brazil (solo exhibition)

Internal Nature, Mirian Badaró Art Gallery, Taubaté, Brazil (solo exhibition)

Maria de todos nós, Imperial Palace, Rio de Janeiro, Brazil (group exhibition)

Made a Milano, Milan, Italy (group exhibition)

IDA | *Rio Design fair*, Rio de Janeiro, Brazil (fair)

I Experimental workshop on Furniture Sculpture, Cobija, Bolivia (workshop)

II Experimental workshop on Furniture Sculpture, Santa Cruz de La Sierra, Bolivia (workshop)

EAVerão, Parque Lage, Rio de Janeiro, Brazil (workshop)

2016

Escalas em contraste, Museu da Casa Brasileira, São Paulo, Brasil (exposição individual)

Este projeto aprofundou a pesquisa de França sobre as relações entre escala e materialidade. A exposição destacou a diversidade de suas obras, que vão desde peças monumentais até mobiliário mais intimista, explorando sempre a organicidade dos materiais.

Poética orgânica, galeria Bolsa de Arte, Porto Alegre, Brasil (exposição individual)

Escalas em contraste, Museu da Casa Brasileira, São Paulo, Brazil (solo exhibition)

This project furthered França's research into the relationship between scale and materiality. The exhibition highlighted the diversity of his works, which range from monumental pieces to more intimate furniture. His work always explores the organic nature of materials.

Organic Poetics, Bolsa de Arte Gallery, Porto Alegre, Brazil (solo exhibition)



Estande da [Booth of] Galeria MeMo na feira Design Miami, 2016



Exposição [Exhibition] *Linha de Tensão*, Galeria Bolsa de Arte, São Paulo, 2017



Estande de Hugo França na [Hugo França's booth at] SP-Arte, São Paulo, 2018

2016

Orgânico Design, MeMo/Saddok 207, Rio de Janeiro, Brasil (exposição individual)

Linha Negra, Atelier Hugo França, São Paulo, Brasil (exposição individual)

Projeto *Balanço MCB + BOOMSPDESIGN*, Museu da Casa Brasileira, São Paulo, Brasil (exposição coletiva)

Virada sustentável, Museu da Casa Brasileira, São Paulo, Brasil (workshop)

Dia Internacional da Síndrome de Down, Parque Ibirapuera, São Paulo, Brasil (workshop)

Semana do Meio Ambiente, Instituto Butantan, São Paulo, Brasil (workshop)

UMAPAZ, Parque Ibirapuera, São Paulo, Brasil (palestras e mesas-redondas)

Expo Revestir, São Paulo, Brasil (palestras e mesas-redondas)

2017

Linha de tensão, Galeria Bolsa de Arte, São Paulo, Brasil (exposição individual)

Hugo França | Um tronco para Exu, MAC USP, São Paulo, Brasil (exposição individual)

A exposição no Museu de Arte Contemporânea da USP reafirmou o diálogo entre arte e espiritualidade no trabalho de França. Inspirada nas tradições afro-brasileiras, a mostra explorou o simbolismo da madeira como matéria viva e transformadora.

Fronteiras, limites, interseções: entre a arte e o design, Caixa Cultural São Paulo, São Paulo, Brasil (exposição coletiva)

Organic Design, MeMo/Saddok 207, Rio de Janeiro, Brazil (solo exhibition)

Linha Negra, Hugo França Atelier, São Paulo, Brazil (solo exhibition)

Projeto *Balanço MCB + BOOMSPDESIGN*, Museu da Casa Brasileira, São Paulo, Brazil (group exhibition)

Virada sustentável (Sustainable Turning Point), Museu da Casa Brasileira, São Paulo, Brazil (workshop)

International Down Syndrome Day, Ibirapuera Park, São Paulo, Brazil (workshop)

Environment Week, Instituto Butantan, São Paulo, Brazil (workshop)

UMAPAZ, Ibirapuera Park, São Paulo, Brazil (talks and round-tables)

Revestir Expo, São Paulo, Brazil (Talks and round-tables)

Linha de tensão, Galeria Bolsa de Arte, São Paulo, Brazil (solo exhibition)

Hugo França | Um tronco para Exu, MAC USP, São Paulo, Brazil (solo exhibition)

The exhibition at USP's Museum of Contemporary Art reaffirmed the dialog between art and spirituality in França's work. Inspired by Afro-Brazilian traditions, the show explored the symbolism of wood as a living and transformative material.

Borders, Limits, Intersections: between Art and Design, Caixa Cultural São Paulo, São Paulo, Brazil (group exhibition)

Tristes trópicos, Galeria Mezanino, São Paulo, Brasil (exposição coletiva)

Design Miami, Miami, EUA (feira)

IDA | Feira de Design do Rio, Rio de Janeiro, Brasil (feira)

Design Miami/Basel, Basel, Suíça (feira)

SP-Arte, São Paulo, Brasil (feira)

Madeira: o diamante de um futuro próximo, São Paulo, Brasil (palestras e mesas-redondas)

Um dia com a ABD, São Paulo, Brasil (palestras e mesas-redondas)

Tristes Trópicos, Mezanino Gallery, São Paulo, Brazil (group exhibition)

Design Miami, Miami, USA (fair)

IDA | Rio Design fair, Rio de Janeiro, Brazil (fair)

Design Miami/Basel, Basel, Switzerland (fair)

SP-Arte, São Paulo, Brazil (fair)

Wood: the diamond of the near future, São Paulo, Brazil (talks and round-tables)

A day with the Brazilian Association of Designers, São Paulo, Brazil (Talks and round-tables)

2018

Impressão vegetal, Galeria Bolsa de Arte, São Paulo, Brasil (exposição individual)

Essa exposição trouxe um aprofundamento em sua pesquisa sobre texturas e formas naturais. A exibição foi notável por destacar a relação entre as características orgânicas da madeira e o design contemporâneo.

Far from Home, Casa 38, São Paulo, Brasil (exposição coletiva)

Arte viva, Villa Sérgio Bertti, Gramado, Brasil (exposição coletiva)

Utensílios nativos, Instituto Europeo di Design, São Paulo, Brasil (exposição coletiva)

Design Brasil século XXI, Centro Cultural do Liceu de Artes e Ofícios, São Paulo, Brasil (exposição coletiva)

Far from Home, Capela Nossa Senhora das Dores, Paraty, Brasil (exposição coletiva)

Impressão vegetal, Galeria Bolsa de Arte, São Paulo, Brazil (solo exhibition)

This exhibition furthered the artist's research into textures and natural forms. The exhibition was most notable for highlighting the relationship between the organic characteristics of wood and contemporary design.

Far from Home, Casa 38, São Paulo, Brazil (group exhibition)

Living Art, Villa Sérgio Bertti, Gramado, Brazil (group exhibition)

Native Utensils, Instituto Europeo di Design, São Paulo, Brazil (group exhibition)

Brazilian Design for the 21st Century, Liceu de Artes e Ofícios Cultural Center, São Paulo, Brazil (group exhibition)

Far from Home, Church of Our Lady of Sorrows, Paraty, Brazil (group exhibition)



Impressão vegetal, 2018, Bolsa de Arte, São Paulo



Aplomb – Encontro entre [Meeting between] Hugo Franca e Tom Fecht, 2019, Bolsa de Arte, São Paulo



Exposição [Exhibition] *A escultura e o mobiliário*, Galeria Hugo França, Trancoso, Bahia, 2021



Brasília: a arte do planalto, 2024, Museu Nacional da República, Brasília

2018

La grande forêt, Conservatório e Jardim Botânico, Genebra, Suíça (exposição coletiva)

Design Miami/Basel, Basel, Suíça (feira)

SP-Arte, São Paulo, Brasil (feira)

La grande forêt, Conservatory and Botanical Garden, Geneva, Switzerland (group exhibition)

Design Miami/Basel, Basel, Switzerland (fair)

SP-Arte, São Paulo, Brazil (fair)

2019

Aplomb – encontro entre Hugo França e Tom Fecht, Galeria Bolsa de Arte, São Paulo, Brasil (exposição coletiva)

Ambiental: arte e movimentos, MuBE, São Paulo, Brasil (exposição coletiva)

Tropical Molecule, Marianne Boesky Gallery, Aspen, EUA (exposição coletiva)

SP-Arte, São Paulo, Brasil (feira)

Banco sonoro Jorge Wilhelm, Parque Ibirapuera, São Paulo, Brasil (Projeto mobiliários públicos | árvores urbanas)

Internacionalização do design brasileiro, Artefacto Lounge, São Paulo, Brasil (palestras e mesas-redondas)

Conversa com Hugo França, SVMA, Parque Ibirapuera, São Paulo, Brasil (palestras e mesas-redondas)

Aplomb, Meeting between Hugo França and Tom Fecht, Bolsa de Arte Gallery, São Paulo, Brazil (group exhibition)

Ambiental: arte e movimentos, MuBE, São Paulo, Brazil (group exhibition)

Tropical Molecule, Marianne Boesky Gallery, Aspen, USA (group exhibition)

SP-Arte, São Paulo, Brazil (fair)

Jorge Wilhelm Banco sonoro (Sound Bench), Ibirapuera Park, São Paulo, Brazil (Public Furniture Project | Urban Trees)

Internationalization of Brazilian design, Artefacto Lounge, São Paulo, Brazil (Talks and round-tables)

Conversation with Hugo França, SVMA, Ibirapuera Park, São Paulo, Brazil (Talks and round-tables)

2020

É arte? É design?, Galeria Bolsa de Arte, São Paulo, Brasil (exposição coletiva)

At The Noyes House, Noyes House, New Canaan, Connecticut, EUA (exposição coletiva)

É arte? É design?, Bolsa de Arte Gallery, São Paulo, Brazil (group exhibition)

At The Noyes House, Noyes House, New Canaan, Connecticut, USA (group exhibition)

2021

Criação da Galeria Hugo França em Trancoso

Com a abertura de sua galeria em Trancoso, Hugo França consolidou seu ateliê como um polo de referência para o design sustentável no Brasil, atraindo colecionadores, críticos e entusiastas do mundo todo.

A escultura e o mobiliário, Galeria Hugo França, Trancoso, Brasil (exposição individual)

Banco sonoro Raízes Negras, Parque Ibirapuera, São Paulo, Brasil (Projeto mobiliários públicos | árvores urbanas)

Founding of the Hugo França Gallery in Trancoso

With the opening of his gallery in Trancoso, Hugo França has consolidated his studio as a benchmark for sustainable design in Brazil, attracting collectors, critics and enthusiasts from all over the world.

Sculpture and furniture, Hugo França Gallery, Trancoso, Brazil (solo exhibition)

Banco sonoro Raízes Negras (Black Roots Sound Bench), Ibirapuera Park, São Paulo, Brazil (Public furniture project | urban trees)

2024

Textura e orgânico como forma, Galeria Karla Osório, Brasília, Brasil (exposição individual)

Banco sonoro Histórias infantis, Parque Augusta, São Paulo, Brasil (Projeto mobiliários públicos | árvores urbanas)

Um lugar, Design na Metrópole, São Paulo, Brasil (exposição coletiva)

Brasília: a arte do planalto, Museu Nacional da República, Brasília, Brasil (exposição coletiva)

Textura e orgânico como forma (Texture and the organic as form), Karla Osório Gallery, Brasília, Brazil (solo exhibition)

Banco sonoro Histórias infantis (Children's Stories Sound Bench), Augusta Park, São Paulo, Brazil (Public furniture | urban trees project)

Um lugar, Design na Metrópole (A Place, Design in the Metropolis), São Paulo, Brazil (group exhibition)

Brasília: a arte do planalto (Brasília: the art of the planalto), Museu Nacional da República, Brasília, Brazil (group exhibition)

2025

Reescrituras, Rosewood, São Paulo, Brasil (exposição individual)

Reescrituras, Rosewood, São Paulo, Brazil (solo exhibition).





COORDENAÇÃO EDITORIAL

Sidnei Gonzalez
Silvia Finguerut

ORGANIZAÇÃO

Paulo Herkenhoff

PRODUÇÃO EDITORIAL

Blanche Marie Evin da Costa
Fernando Leite

PROJETO GRÁFICO

Susan Johnson

REVISÃO

Elisabeth Lissovsky

PESQUISA

Elisabeth Lissovsky
Reinan Ramos

TRADUÇÃO

Alex Mervart

ATELIER HUGO FRANÇA

ASSESSORIA EDITORIAL

Edneia Avelar

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Gustavo Soter
Ricardo Pilotto

FOTOGRAFIAS

Ana Martins p. 134, 135

André Godoy p. 1, 19, 21, 22, 34, 41, 46, 50, 53, 55, 57, 60, 63, 101, 113, 115, 116, 117, 119, 120-121, 123, 124, 139, 140, 147, 148, 156, 159, 162-163, 165, 172-173, 175, 176, 181, 182, 185, 188, 193, 194, 197, 198-199, 200-201, 206, 209, 210, 216, 224, 227, 228-229, 230, 233, 235, 236-237, 238-239, 240, 242, 245, 247, 249, 250, 253, 255, 263 (esq.), 265 (esq.), 267

André Oliveira p. 259 (esq.)

Andrea Rego Barros p. 212-213, 214-215

Andrés Otero, p. 12-13, 17, 67, 68-69, 71, 72, 75, 76, 77, 258

Antonio Soto p. 39, 40, 81, 82, 126, 246, 251

Benjamin Thacker/R&Company p. 222

David James p. 202, 204, 205

Enio Berwanger p. 190

Fagner Soares p. 89, 98-99

Fernando Bueno p. 45

Filippo Bamberghi p. 125, 136

Kiko Scartezini p. 146

Joe Kramm/R&Company p. 223, 264 (esq.)

Leonardo Finotti p. 164

Leopoldo Plentz p. 263 (dir.)

Letícia Rodrigues Clemente p. 153

Marcelo Annielo guardas e p. 109-110

Manolo Yllera p. 129

Michael Biondo p. 169

Paula Zorzi p. 270-271

Rafaela Duarte p. 128

Renato Parada p. 168

R&Company p. 262 (esq.)

Ricardo Cardim p. 4

Sherry Griffin/R&Company p. 262 (dir.)

Thales Leite p. 122, 130-131

Tomás Vianna p. 6, 14, 24, 27, 28, 30, 33, 43, 49, 64, 79, 84, 87, 92, 94, 95, 96, 103, 104, 107, 133, 171, 179, 241, 243, 244, 248, 252, 254, 256-257, 272-273

Vicente de Mello p. 78, 83, 150, 151, 155

Wilton Montenegro p. 167

P. 270–271

Escultura Pissandó instalada na exposição [installed at exhibition] *Reescrituras*, Rosewood, São Paulo, 2025

P. 272–273

Hugo França e o **Casulo Arumã** (produzido a partir de uma das maiores raízes de pequi-vinagreiro desenterradas pela equipe de Hugo França)

Hugo França and Arumã Cocoon (produced from one of the largest pequi-vinagreiro roots digged up by the França's team)

Pequi

293 × 580 × 280 cm, 6.000 kg

Coleção particular

Private collection



Este livro celebra o
118º aniversário de nascimento de Joaquim Tenreiro,
109º aniversário de nascimento de Lina Bo Bardi,
105º aniversário de nascimento de José Zanine Caldas,
102º aniversário de nascimento da Semana de Arte Moderna,
102º aniversário de nascimento de Jorge Zalszupin,
80º aniversário da Fundação Getúlio Vargas,
78º aniversário do Curso de Desenho de Propaganda e Artes Gráficas da FGV,
62º aniversário de Fundação da Escola Superior de Desenho Industrial (EsdI),
56º aniversário da inauguração do prédio sede da FGV,
com projeto de Oscar Niemeyer e azulejos de Athos Bulcão,
11º aniversário da inauguração da Torre Niemeyer,
12º aniversário do lançamento da coleção Design da FGV,
com o livro o *Móvel Brasileiro Moderno*,
e a exposição *Crafting Modernity: Design in Latin America, 1940–1980*, no
Museu de Arte Moderna de Nova York em 2024.

Foi composto na tipografia Avenir, com tecido Creativo para a capa
e couché fosco 170g/m² para o miolo e impresso pela Ipsis Gráfica e Editora
para a FGV Arte em junho de 2025.

Foi realizado o depósito legal na Biblioteca Nacional,
conforme a Lei nº 10.994 de 14 de dezembro de 2004.