



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO**

**“CAIXAS ALEGÓRICAS CINÉTICAS”
André da Silva Monteiro**



São Paulo / 2008





**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO**

**“CAIXAS ALEGÓRICAS CINÉTICAS”
André da Silva Monteiro**

Trabalho Equivalente apresentado ao Instituto de Artes da UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Visuais, linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, sob a orientação do prof. Dr. Milton Sogabe, para a obtenção do título de mestre em artes.

São Paulo / 2008





Banca examinadora

.....
Dr. Milton Sogabe

.....
Dr. Marcelo Giovanni Tassara

.....
Dr. José Leonardo do Nascimento



À minha família, amigos e a CAPES.



RESUMO

Este trabalho tem como objetivo principal a reflexão sobre minha produção plástica e poética, buscando uma integração da prática com a teoria. Para o desenvolvimento dessa pesquisa, selecionei sete objetos artísticos, produzidos nos últimos três anos, que trazem como principais características o gênero fantástico, o humor e o cinetismo. São caixas de madeira pintadas que possibilitam ao público interagir com os cenários e seus personagens.

Palavras-chave:

artes plásticas, cinético, fantástico, humor e mito.





ABSTRACT

The main goal of this paper is to reflect on my artistic and poetic production, seeking to integrate practical and theory. For the development of this research, i have selected seven artistic objects, produced in the last three years, which bring as main characteristics the fantastic genre, the humor and the kinetics. These are painted wood boxes, which allow the viewer to interact with the setting and its characters.

Keywords:

fine arts, kinetics, fantastic, humor and myth.



SUMÁRIO

RESUMO	11
ABSTRACT	13
PREFÁCIO	17
INTRODUÇÃO	20
CAPÍTULO I - TEMPO E ESPAÇO NA MODERNIDADE	23
CAPÍTULO II - O PENSAMENTO MARACÁ	43
II - 1. DEUS E O DIABO	45
II - 2. MANIQUEU.....	47
II - 3. CASAMENTO.....	50
II - 4. YANG E YIN.....	53
II - 5. GRILBRIG.....	60
CAPÍTULO III - HUMOR NO USO DE METÁFORA	63
III - 1. LILIPUTE.....	66
III - 3. PORTA DA FERTILIDADE.....	70
III - 4. FARINHA DO MESMO SACO.....	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	77
BIBLIOGRAFIA	80





PREFÁCIO

Penso que, antes de iniciar esse trabalho teórico que aqui proponho, preciso relatar a minha relação com a arte. Cresci como muitos de minha geração assistindo a desenhos animados de televisão e lendo histórias em quadrinhos. Eu e meu irmão passávamos horas consumindo esse tipo de cultura e criando brincadeiras relacionadas a esses temas. Construíamos naves espaciais de papelão, brincávamos de heróis e monstros e desenhávamos novos personagens. Na adolescência, entramos em contato com autores que traziam universos mais próximos da realidade, como Angeli, Fernando Gonzáles, Robert Crumb, Gilbert Shelton, Moebius, entre outros. Esses artistas retratavam questões políticas, sociais e sexuais que nos estimularam a tomar uma postura mais reflexiva em relação à sociedade.

Não demorou muito para lermos também os chamados fanzines, que traziam toda a subversão do movimento punk. A questão é que não posso apontar com exatidão quais os fatores que determinaram meus anseios de rebeldia. Hoje penso que o fato de ter crescido durante a Guerra Fria, sob a Ditadura Militar e, particularmente, de ter vivenciado a dor e a incompreensão pela separação dos meus pais, me levaram a uma postura niilista como adolescente - deixei de cortar os cabelos, deixei de ir à escola, de respeitar meus pais e comecei a pixar, andar de skate e me vestir no estilo punk. Se com o tempo a maturidade veio me trazer responsabilidades, também serviu para a minha maior compreensão da importância da cultura de rua em minha expressão.





O início de minha carreira artística coincide com o ingresso na academia e com a superação de uma adolescência particularmente conturbada. Assumir-me como artista plástico foi e é um de meus principais dilemas. A recorrente porém estereotipada imagem do artista como um ser iluminado e diferenciado sempre me incomodou, soando como algo arrogante e prepotente. Penso que o ofício artístico necessita de dedicação, assim como qualquer outro ofício. A idéia da inspiração alcançada sem esforço me soa no mínimo equivocada. São necessários estudo e comprometimento para o desenvolvimento de um trabalho. Para mim, o ofício artístico tem algo de trágico ao retratar questões ligadas à alma e ao coração. Como uma maldição, traz uma tormenta que parece acalmar apenas com a materialização desses pensamentos em obras.

A academia contribuiu para a construção de um novo conceito sobre a qualificação do “ser artista”, ao proporcionar uma maior segurança para assumir o papel desse ofício, promovendo um maior comprometimento e compreensão sobre o fazer arte. O desafio de teorizar sobre o que rege essa vontade e esse compromisso tornou-se mais interessante no decorrer desses anos de academia. A princípio, a universidade parecia apresentar-se como algo engessado, cheio de regras, eliminando qualquer tipo de abordagem mais subjetiva. Aos poucos, graças a alguns professores, essa imagem foi se diluindo e o espírito experimental mais próximo ao mundo das artes plásticas se revelou. A questão da objetividade, cobrada nesses anos, caiu por terra ao me deparar com a subjetividade tão presente e tão latente na poesia, instaurando-se um verdadeiro conflito: a exigência acadêmica de uma teorização objetiva apresentava uma forma de raciocínio discrepante daquela desenvolvida desde a minha infância; o tipo de pensamento que desenvolvi





estava mais próximo do subjetivo, e minha memória se fazia de analogias. Sair desse mundo ímpar e pessoal para uma leitura mais racional do objeto exigia um afastamento de mim. Ao mesmo tempo, estabeleceu-se outro conflito: a relação do fazer, do empírico, com a abstração teórica. O que é racional na produção de obras plásticas e o que é intuitivo na teorização? Racional e emocional se misturam e coexistem, não se anulam, ficando difícil uma postura que não seja subjetiva.

Foi com esse contexto que ingressei no mestrado, na linha de processos e procedimentos artísticos, acreditando ser possível uma maior liberdade de pensamento graças ao caráter subjetivo relacionado à forma de pensar dos artistas.



INTRODUÇÃO

A princípio, a pesquisa estava pautada em investigar os processos e procedimentos de dois artistas plásticos brasileiros que trazem características também presentes em minha obra, Abraham Palatnik e Mestre Molina. Ambos trabalham com o movimento; um é artista erudito e o outro, popular.

Minha intenção sempre foi relacionar a pesquisa teórica com minha produção, mas não me sentia seguro o bastante para fazê-lo. Nesse período, meu processo ficou mais intenso, cresceu, aflorou e caminhou para uma saída da timidez. Com isso, pude aceitar a sugestão de meu orientador para eleger minha obra como objeto de pesquisa. Nessa mesma época, tive conhecimento do formato de trabalho equivalente no mestrado, que tem características prático-teóricas.

Esse esclarecimento é fundamental para a compreensão dessa pesquisa e serve de preceito para um maior entendimento do meu processo e procedimento artístico. Diferentemente de outras áreas do conhecimento, a meu ver, o artista não se torna ou se forma com um diploma; é preciso um auto-conhecimento que somente o tempo lhe dará.

A vivência e as informações adquiridas nas diversas atividades humanas e áreas de conhecimento constituem a matéria prima para a produção dos insights do artista, que materializam as obras, nas quais estão presentes todos esses elementos do processo criativo.

Os trabalhos aqui apresentados fazem parte desse processo e representam uma constante evolução de idéias formais e conceituais, das





quais selecionei as mais importantes e pertinentes nesse contexto.

Nesse sentido, o objeto desta pesquisa é uma série de cinco obras desenvolvidas durante o processo de pesquisa teórica, intitulada “Caixas alegóricas cinéticas”, que tem como referência, sobretudo, Mestre Molina e Abraham Palatnik, além de suas relações com os conceitos de Cinetismo, Fantástico e Humor. O texto manifesta o meu discurso como artista, com minhas preocupações e inquietações, transparecendo minha forma de pensar e produzir as obras, dialogando com artistas e autores que me influenciaram ou que se relacionam com os aspectos presentes em minha obra, tais como Fritjof Capra, Joseph Campbell, François Rabelais, Câmara Cascudo, Mestre Molina, Abraham Palatnik.

A pesquisa está dividida em três capítulos. O primeiro aborda a relação do tempo com o espaço e o movimento presente no meu trabalho cinético, que tem como principais referências o físico Capra e os artistas Molina e Palatnik. O segundo capítulo preocupa-se com o fantástico, procurando definir sua origem no mito por meio dos autores Propp, Mielietinski e Campbell. Finalmente, o terceiro capítulo aborda o humor por meio dos autores Freud, Bérghson e Backhtin, procura uma definição estética e a relação com meu trabalho plástico.





CAPÍTULO I

TEMPO E ESPAÇO NA MODERNIDADE

A noção de modernidade se refere aos modos de vida e organização social que surgiram na Europa aproximadamente no século XVII e cuja influência, mais tarde, se alastrou praticamente por todo o mundo.

Las formas de vida introducidas por la modernidad arrasaron de manera sin precedentes todas las modalidades tradicionales del orden social. Tanto en extensión como en intensidad, las transformaciones que ha acarreado la modernidad son más profundas que la mayoría de los tipos de cambio característicos de períodos anteriores. Extensivamente han servido para establecer formas de interconexión social que abarcan el globo terráqueo; intensivamente, han alterado algunas de las más íntimas y privadas características de nuestra cotidianidad.

(GIDDENS, 1990: 18)

Diferentemente de muitos autores, Anthony Giddens defende que não vivemos necessariamente a pós-modernidade, mas um momento de transição para ela.

En vez de estar entrando en un período de postmodernidad, nos estamos trasladando a uno en que las consecuencias de la modernidad se están radicalizando y universalizando como nunca. Afirmaré que más allá de la modernidad, podemos percibir los contornos de un nuevo y diferente que





es postmoderno; pero esto es muy distinto de lo que este momento algunos han dado en llamar postmodernidad.
(GIDDENS, 1990: 21)

São diversas as mudanças que caracterizam o início da modernidade e que prevalecem até os dias de hoje. Irei me concentrar apenas na questão do tempo e espaço e em suas conseqüências na dinâmica social.

Segundo Fritjof Capra, antes de 1500, a visão do mundo era orgânica, a ciência baseava-se na fé e na razão, buscando apenas compreender o significado das coisas em vez de as controlar.

As pessoas viviam em comunidades pequenas e coesas, e vivenciavam a natureza em termos de relações orgânicas, caracterizadas pela interdependência dos fenômenos espirituais e materiais e pela subordinação das necessidades individuais às da comunidade.
(CAPRA, 1988: 49)

Para Anthony Giddens, a questão do tempo e espaço apresenta-se como uma das principais características da dinâmica da modernidade e sua desvinculação promove o que ele chama de “desencaixe” dos sistemas sociais. Segundo esse autor, nas sociedades pré-modernas, o tempo e o espaço não eram desassociados. “O ‘quando’ era quase, universalmente, ou conectado a ‘onde’ ou identificado por ocorrências naturais regulares.” (GIDDENS, 1990:25,26) Este rompimento ocorre de forma mais efetiva a partir da modernidade e da invenção do relógio mecânico. “O relógio expressava uma dimensão uniforme de tempo ‘vazio’ quantificado de uma maneira que permitisse a designação precisa de ‘zonas’ do dia (a ‘jornada de trabalho’





por exemplo)”. (GIDDENS, 1990:26) Esta uniformidade de mensuração do tempo corresponde à uniformidade na organização social do tempo e na padronização mundial dos calendários.

Antes, as dimensões espaciais eram determinadas pelas atividades locais da população local, isto é, por sua presença. “O advento da modernidade arranca crescentemente o espaço do tempo fomentando relações entre outros ausentes, localmente distantes de qualquer situação dada ou interação face a face.” (GIDDENS, 1990:27) Isso é o que o autor chama de “espaço vazio”. A recombinação destes espaços e tempos zoneando as relações sociais permitiu o alcance mundial das instituições modernas, afetando as ações de indivíduos e grupos num processo que chamamos de globalização.

A ordem do tempo só pode ser entendida pela irreversibilidade do movimento no espaço, o qual se mostra presente em nossas vidas em todos os acontecimentos. Podemos observá-lo no decolar de um avião, no cair de uma folha, no salto de um gato ou numa pessoa caminhando, ou seja, todos os objetos e acontecimentos localizam-se no espaço e no tempo.

Podemos encontrar evidências desse pensamento desde a Antiguidade, segundo o físico Yoav Ben-Dov:

No século V a.C., Heráclito resumiu essa permanência da mudança com o célebre aforismo: “Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio.” Tudo muda, e nem o rio nem o banhista serão jamais tal como foram. A mudança, mais precisamente o tempo em que as mudanças se inscrevem, é, segundo Heráclito, a própria essência do universo. Essa concepção opõe-se assim à de Parmênides, para quem a mudança é uma ilusão e o ser verdadeiro é eterno e imutável. Para retomar a expressão do químico Ilya





Prigogine, o tempo de Heráclito é um tempo do “devir”, o tempo de um mundo em que sobrevêm incessantemente eventos novos, em que os seres nascem, crescem e morrem. Nisso, Heráclito está próximo do filósofo Henri Bérgrson, que postulou um “elã vital” que se exprimiria em uma “evolução criadora”. O tempo de Parmênides, em contrapartida, é um tempo do “ser”, o tempo de um mundo fixo, imóvel, sem existência real, ou pelo menos desprovido de significação. Na ausência de mudança, não há diferença alguma entre o passado, o presente e o futuro. (BEN-DOV, 1995:78)

Por outro lado, para os físicos modernos e contemporâneos, tempo e espaço só podem ser determinados um pelo outro. Para pensarmos sobre o tempo é necessário um espaço que o determine; inversamente, o espaço só pode ser determinado dentro de um certo tempo, isto é, qualquer ponto do universo só pode ser determinado por três coordenadas espaciais e uma coordenada temporal.

A teoria da relatividade de Einstein provocou uma drástica mudança em nossos conceitos de espaço e tempo. Obrigou-nos a abandonar as idéias clássicas de um espaço absoluto como palco dos fenômenos físicos e de um tempo absoluto como dimensão separada do espaço. De acordo com a teoria de Einstein, espaço e tempo são conceitos relativos, reduzidos ao papel subjetivo de elementos da linguagem que um determinado observador usa para descrever fenômenos naturais. Para fornecer uma descrição precisa de fenômenos que envolvem velocidades próximas da velocidade da luz, temos que recorrer a uma estrutura “relativística” que incorpore o tempo às três coordenadas





espaciais, fazendo dele uma quarta coordenada a ser especificada em relação ao observador. Em tal estrutura, espaço e tempo estão íntima e inseparavelmente ligados e formam um continuum quadridimensional chamado “espaço-tempo”. Na física relativística, nunca se pode falar de espaço sem falar de tempo, e vice-versa. (CAPRA, 1981: 83).

A cronobiologia, ciência que nasce a partir desta nova visão de universo, estuda os ritmos biológicos e constata que o ser humano está submetido a diversos ritmos internos e externos. São inúmeros: batidas do coração, respiração, nascer e pôr-do-sol, retorno das estações, relógios, automóveis etc. Essas dinâmicas servem de referência à nossa percepção do tempo mais imediata.

É importante ressaltar o aumento da velocidade dos ritmos externos a partir da revolução industrial iniciada na Inglaterra no fim do século XVIII. A transformação do conhecimento científico em tecnologia industrializou a produção, desenvolveu os meios de transporte, tornando-os mais rápidos, e agilizou as transmissões de informação. Rendimento, precisão e rapidez são as palavras de ordem deste momento, no qual as máquinas e os operários – força mecânica e trabalho humano – tornam-se a mola mestra desta formidável atividade. O homem é, aceleradamente, impelido a “produzir sem cessar, para aumentar sem cessar”, pois movimento e velocidade estão intimamente ligados a rendimento e precisão.

Deste modo, o homem introduz novas referências de ritmo e velocidade à sua vida, que se estabelece num conjunto dinâmico muito complexo, submetido a diversas solicitações vindas do mundo exterior em sua direção.





O crescimento dessa dinâmica, principalmente a partir do século XX, leva diversos artistas a trabalharem questões ligadas ao movimento e à ciência.

A partir do Impressionismo, os artistas se aproximam da ciência de maneira inédita. Segundo Argan:

Nenhum interesse ideológico ou político comum unia os jovens “revolucionários” da arte: Pissaro era de esquerda; Degas, conservador; outros, indiferentes. Não tinham um programa preciso. Nas discussões no café Guerbois, porém, haviam concordado sobre alguns pontos: 1) a aversão pela arte acadêmica dos salons oficiais; 2) a orientação realista; 3) o total desinteresse pelo objeto – a preferência pela paisagem e a natureza morta; 4) a recusa dos hábitos de ateliê de dispor e iluminar os modelos, de começar desenhando o contorno para depois passar ao chiaroscuro e à cor; 5) o trabalho em plein-air, o estudo das sombras coloridas e das relações entre cores complementares. Quanto a este último ponto, há uma referência inegável à teoria óptica de Chevreul sobre os contrastes simultâneos; a tentativa deliberada de fundar a pintura sobre as leis científicas da visão ocorrerá apenas em 1886, com o Neo-Impressionismo de Seurat e Signac.
(ARGAN, 2002:75)

Muitos artistas passaram a estudar de forma científica outros pintores, chegando até a reproduzirem obras dos grandes mestres do Louvre a fim de compreenderem sua técnica. Cézanne e Degas dedicaram muito tempo a essa investida; segundo Argan, Cézanne é quem mais se aprofunda nesse estudo:





Ele defende que, para definir a essência da operação pictórica, é preciso reexaminar sua história; mas, como Monet e os outros aspiram ao mesmo objetivo através da investigação das possibilidades técnicas atuais, os dois processos convergem para um mesmo fim: demonstrar que a experiência da realidade que se realiza com a pintura é uma experiência plena e legítima, que não pode ser substituída por experiências realizadas de outras maneiras. A técnica pictórica é, portanto, uma técnica de conhecimento que não pode ser excluída do sistema cultural do mundo moderno, eminentemente científico. Não sustentam que, numa época científica, a arte deva fingir ser científica; indagam sobre o caráter e a função possíveis da arte numa época científica, e como deve se transformar para ser uma técnica rigorosa, como a técnica industrial, que depende da ciência.
(ARGAN, 2002: 81)

Em 1886, há uma tentativa deliberada de fundar a pintura sobre as leis científicas com o Neo-Impressionismo de Seurat e Signac. O Neo-Impressionismo foi um dos grandes componentes do vasto movimento modernista que, na virada do século, tentou resgatar a pintura da condição de inferioridade e não-atualidade em que se encontrava, devido ao desenvolvimento contemporâneo das tecnologias científicas da indústria, e sobretudo da fotografia.

Em 1884, Georges Seurat (1859-91), Paul Signac (1863-1935), Maximilien Luce (1858-1941) e alguns outros se associaram com a intenção expressa de ultrapassar o Impressionismo, no sentido de dar um fundamento científico ao processo visual e operacional da pintura. A essa tendência opuseram-se, em nome das exigências originárias





do Impressionismo, Monet e Renoir; estabeleceu-se assim uma oposição entre um Impressionismo dito “romântico” e um Impressionismo dito “científico”. A intenção rigorosamente científica se contrapõe, numa antítese explícita, o espiritualismo igualmente absoluto dos simbolistas.

Remetendo-se às pesquisas de Chevreul, Rood e Sutton sobre as leis ópticas da visão e, principalmente, dos “contrastes simultâneos” ou das cores complementares, os neo-impressionistas instauraram a técnica do pontilhismo, que consiste na divisão dos tons em seus componentes, isto é, em várias pequenas manchas de cores puras reunidas entre si de modo a recompor, na visão do observador, a unidade do tom (luz-cor) sem as inevitáveis impurezas do empaste que anula e confunde as cores. O caráter científico dos Neo-impressionistas, porém, não consiste no recurso a leis ópticas recentemente apuradas: não se pretende fazer uma pintura científica, mas instituir uma ciência da pintura, colocar a pintura como uma ciência em si.

(ARGAN, 2002: 82)

Neste período a fotografia se desenvolveu de forma tanto artística quanto tecnológica.

Eadweard Muybridge, em 1873, revoluciona o mundo das artes capturando fotograficamente a seqüência do movimento de um cavalo, diferenciando-se das tentativas anteriores onde os artistas tentavam representar o movimento por meio de uma imagem estática, porém apenas conseguindo representar o momento. O uso de diversas câmeras acionadas pelo passar do animal gera uma seqüência de imagens, conseguindo assim capturar diversas fases do movimento. Esse tipo de pesquisa leva os irmãos Lumière à criação do cinematográfico em 1895.



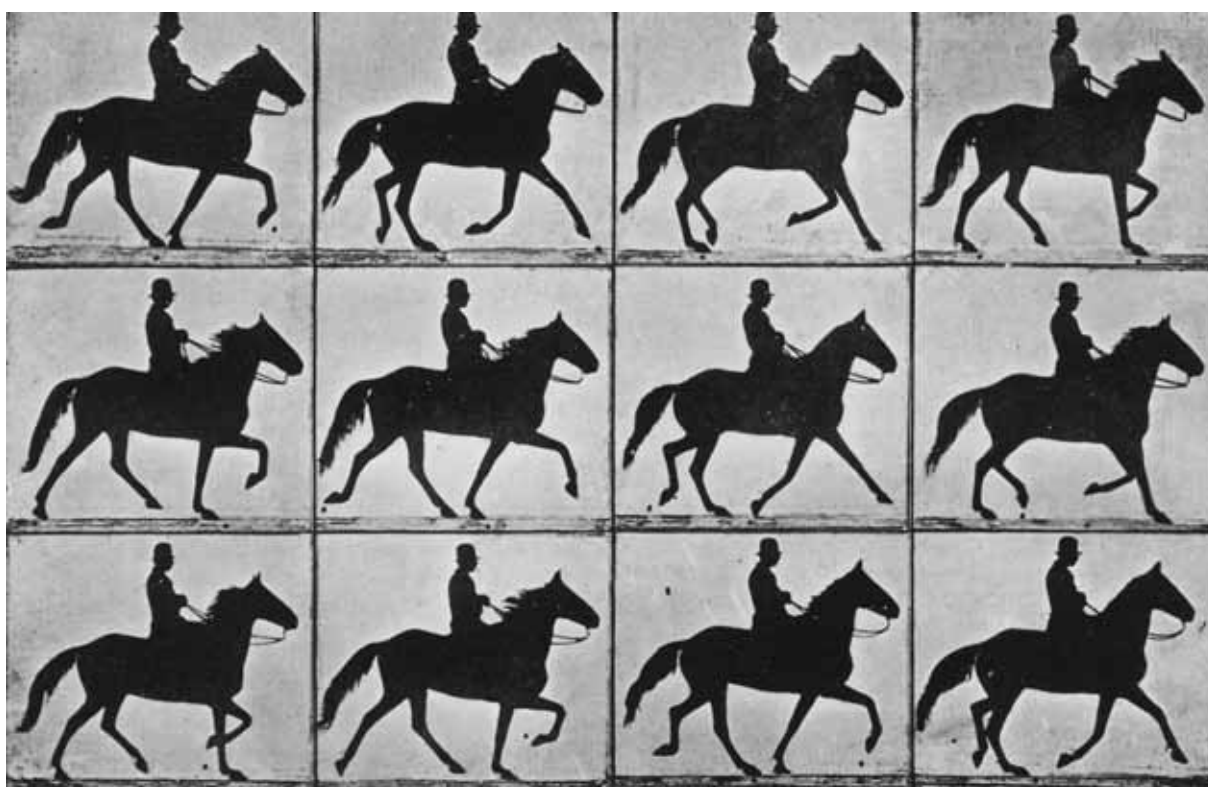


Fig. 1- MUYBRIDGE, Eadweard. **The flying horse**, Sallie Gardner at a gallop – 1142m/séc. (M9). Publicado em 1875.



Tanto os cubistas quanto os futuristas buscaram retratar a realidade dinâmica do objeto por meio de pinturas que sintetizassem as diversas fases do movimento. Argan salienta as contribuições de Picasso e Braque ao cubismo e ressalta a questão da representação do tempo.

Apresentando simultaneamente no espaço imagens sucessivas no tempo, realiza-se uma unidade espaço-temporal absoluta, “quarta dimensão”, de maneira que o mesmo objeto poderá parecer em diversos pontos do espaço e o espaço poderá se desenvolver não só em torno, mas também dentro e através do objeto.

(ARGAN,2002:304).

Um bom exemplo é a obra “Nu descendo a escada”, de Marcel Duchamp, de 1912.





Fig. 2- DUCHAMP, Marcel. **Nu descendo a escada 2**, 1912. Óleo sobre tela 146x89 cm. Museu de Arte da Filadélfia, EUA.



Porém é com a Arte Cinética que o movimento aparece de forma real, com o deslocamento do objeto dentro do espaço. A primeira aplicação do termo cinético nas artes plásticas data de 1920, no Manifesto Realista, escrito por Naum Gabo e Antoine Pevsner, no qual se manifesta a renúncia a diversos conceitos das artes e afirma-se um novo elemento - os ritmos cinéticos como forma básica da percepção do tempo real. Podemos destacar que dentro do movimento construtivista russo encontramos algumas obras cinéticas pertencentes a Gabo, Pevsner, Vladimir, Tatlin e Aleksander Rodchenko.

O movimento e a transformação do objeto no espaço são as principais características da arte cinética, são suas qualidades sensíveis, sua essência, assim como as cores são da pintura e o volume, da escultura.

A obra cinética, ao introduzir o movimento em sua realidade concreta, ocupa o espaço de maneira inédita. Ao longo da história da arte encontramos exemplos de obras as quais se descreve espacialmente o movimento, fixando sobre a tela ou sobre a escultura um determinado momento pertencente a um desenvolvimento contínuo. Nada mais longe da realidade que esta representação, posto que o movimento perde sua característica principal: o deslocamento em relação com um ponto fixo.

(BÉRTOLA, 1973: 20)

As artes sempre foram consideradas espaciais constituídas por objetos estáticos, onde escultores e pintores desafiavam o tempo, por meio de suas obras eternas e imóveis. Com o cinetismo, esta concepção se encontra bruscamente invertida: agora o movimento e o tempo real são integrados à obra. A interação da obra de arte com o espaço tridimensional e temporal





se tornou uma grande revolução dentro das artes-plásticas. Este novo conceito de interação aproximou muito mais a obra da realidade, afastando-se da representação. O tempo então se torna matéria plástica, assim como o espaço.

É justamente essa característica formal usando o tempo como recurso poético e estético que me atrai.



Fig. 3- PALATNIK, Abraham. **Objeto cinético**, 1964. Tinta industrial, madeira, fórmica, metal e motor. 82,5x30x31,5 cm. Coleção Grupo Velox.





Dois artistas plásticos brasileiros chamaram minha atenção nesse sentido. O primeiro, Abraham Palatnik, considerado um dos pioneiros da arte cinética mundial, apresenta um trabalho cinético elétrico com um ritmo lento que se aproxima do ritmo orgânico e natural. Diferentemente da máquina industrial, que trabalha a todo vapor visando ao rendimento e produção, ele parece chamar nossa atenção para justamente essa aceleração provocada pela máquina e a modernidade. O curador de uma de suas principais exposições, realizada no ano de 2002 no Instituto Cultural Itaú em São Paulo, Marcio Doctors, nomeou sabiamente essas suas obras, chamando-as de Máquinas de Desacelerar. É no sentido de chamar a atenção para o nosso ritmo que a minha obra caminha. Acredito que, com a participação do observador na manipulação da obra, este experimenta seu próprio ritmo, já que é ele quem dará a dinâmica para o movimento da obra. Acredito ainda possibilitar que outros observadores assistam a diversos ritmos apresentados pelos diferentes manipuladores.





Fig. 3- PALATNIK, Abraham. **Objeto cinético**, 1964. Tinta industrial, madeira, fórmica, metal e motor. 82,5x30x31,5 cm. Coleção Grupo Velox.





O outro artista que tão bem trabalhou a questão do ritmo em suas obras foi Mestre Molina. Vindo do interior de São Paulo para a capital, ficou fascinado pela velocidade da cidade, retratando em forma de máquinas a dinâmica de fábricas e ambientes sociais ligadas a ela. Seus personagens reproduzem um movimento repetitivo e mecânico que retrata a produção e, de certa forma, a padronização de comportamento gerada pela indústria e pelo comércio.

Esses dois artistas apresentam de formas diferentes uma crítica à modernidade. De um lado, Palatnik ironiza a máquina ao retirar sua função de rentabilidade e aplicar um ritmo mais próximo da natureza, como um desabrochar de flores; de outro, Molina é como um cronista do ritmo urbano, apresentando de forma poética personagens que são como peças de uma máquina chamada vida.

Outra questão importante ligada ao movimento e ao mecanismo das obras aqui analisadas é a tecnologia. Minha opção é trabalhar com baixa tecnologia, fazendo uso de manivelas, bielas, correias e nenhum material elétrico, eletrônico ou digital. Isso também consiste em uma crítica e em um desafio de poder promover algo dinâmico condizente com a sociedade atual, que atraia o espectador mas que não necessite de alta tecnologia. Por ser um mecanismo simples, o espectador entra em contato de forma mais completa com a obra e adquire uma maior compreensão e interação nessa relação simbiótica. Materiais como lata e madeira pertencem já ao nosso cotidiano e possibilitam essa identificação. Walter Benjamin faz uma crítica à industrialização do brinquedo justamente na questão do material empregado e no distanciamento da realidade natural.





Uma emancipação do brinquedo começa a se impor; quanto mais a industrialização avança, mais decididamente o brinquedo subtrai-se ao controle da família, tornando-se cada vez mais estranho não só às crianças, mas também aos pais.

E ao imaginar para crianças bonecas de bétula ou de palha, um berço de vidro ou navios de estanho, os adultos estão na verdade interpretando a seu modo a sensibilidade infantil. Madeira, ossos, tecidos, argila, representam nesse microcosmo os materiais mais importantes, todos eles já eram utilizados em tempos patriarcais, quando o brinquedo significava ainda a peça do processo de produção que ligava pais e filhos. Mais tarde vieram os metais, vidro, papel e mesmo o alabastro. As bonecas apenas possuíam o peito de alabastro, celebrado pelos poetas do século XVII, e quase sempre tiveram de pagar esse luxo com sua frágil existência.

(BENJAMIN, 1984: 68-69)

O plástico, por exemplo, apesar de comum em nosso cotidiano, é um material de difícil compreensão física. Sabemos que ele provém do petróleo, mas a nós é estranho seu aspecto e não conseguimos relacioná-lo fisicamente a nenhum material presente na natureza; portanto ele se torna longínquo e artificial.

A questão do movimento real, diferente de sua representação, aparece nas artes a partir do desenvolvimento tecnológico promovido pela indústria, e consequentemente pela modernidade. O desenvolver de tecnologias associadas ao interesse da indústria levou diversos artistas a questionar a dinâmica imposta pela mesma.

A indústria cultural de massa, com sua dinâmica, possibilitou uma





maior difusão de seus produtos por meio do cinema, televisão, revistas, brinquedos etc. Desde minha infância, sou fascinado por animações, teatro de bonecos e brinquedos mecânicos. Esse tipo de produto chegou a mim graças ao seu alcance global dessa indústria. Brinquedos norte-americanos baseados em personagens de história em quadrinhos e filmes, tais como Rambo, GI-Joe e uma infinidade de personagens do universo Disney, Marvel e DC Comics pertenceram à minha infância. Desenhos animados como Dom Dracula, Danger Mouse, Caverna do Dragão; quadrinistas como Disney e Mauricio de Souza completam essas referências. Também quando criança, meu tio-avô construía brinquedos e presépios que traziam como principal característica engenhocas que os faziam movimentar. Lembro-me de ganharmos brinquedos industriais e logo os desmontarmos para criar novos brinquedos.

No colégio fiz animações e cheguei a ter um grupo de fantoches. Nessa mesma época, entrei em contato com um grupo de Toy Theatre; fiquei fascinado com as engenhocas e mecanismos de uma peça chamada “A pequena ópera do voo”, do grupo Cidade Muda, de São Paulo. Foi também nessa época que conheci o trabalho de Palatnik. Fiquei intrigado com a possibilidade de usar o movimento como matéria plástica.

Também foi muito importante a viagem que fiz para Recife nessa época, pois entrei em contato novamente com brinquedos que possuíam características semelhantes àqueles feitos pelo meu tio-avô. Então comecei a desenvolver meus próprios trabalhos cinéticos; por meio de pesquisas, entrei em contato e me identifiquei com artistas como Tingelly e Calder. Me questionei então em relação à necessidade de movimento no meu próprio trabalho, e percebi que muitos desses artistas buscaram o cinetismo para fazer





uma crítica à modernidade, chamando a atenção para o dinamismo e para a velocidade por ela promovidos. A tecnologia associada ao progresso acelerou a produção em série, dinamizando as relações de consumo; aumentou o alcance da informação, diminuindo a distância entre emissor e receptor; fez evoluir o transporte, possibilitando maior velocidade de locomoção e encurtando as distâncias. Ou seja, acelerou nosso ritmo cotidiano. Dentro desta atmosfera extremamente acelerada, tais artistas fizeram uso desta mesma tecnologia como forma poética, dissociando-a da questão de produtividade e rentabilidade.

Meu trabalho em diversos aspectos está intrinsecamente ligado à dinâmica moderna, ele é fruto direto dos produtos de massa e da globalização da informação, porém questiona e reflete sobre suas consequências.





CAPÍTULO II

O PENSAMENTO MARACÁ

Este capítulo tem como objetivo principal investigar a estética do gênero fantástico, relacionando-a com minha obra plástica, entendendo como gênero o conjunto de características que definem um determinado estilo de narrativa aplicado a um meio de comunicação. Essa definição serve de premissa para o desenvolvimento, a seguir, de um pensamento estético intitulado Maracá.

Do Tupi, “mara-acã, a cabeça do fingimento ou de ficção; instrumento usado pelos feiticeiros (pajés), feito de uma cabaça do tamanho da cabeça humana com orelhas, cabelos, olhos, narinas e boca, estribado numa flecha como sobre pescoço” (CASCUDO, 2000: 360).

O maracá é utilizado pelos pajés como instrumento de comunicação entre o mundo mítico (fantástico) e o real; através dele o feiticeiro abre uma espécie de portal por onde espíritos transmitem mensagens e conselhos para a tribo.

Meu trabalho plástico, assim como o maracá, tem a intenção, com seu manuseio, de estabelecer a comunicação entre o universo do espectador e o universo do autor, e também entre o universo real e o universo fantástico. O espectador é convidado a movimentar o objeto, tornando-se parte ou agente colaborador do mesmo. Assim, o público é atraído para uma participação direta e pessoal do desenvolvimento do pensamento da obra. Numa espécie de ritual, entra em contato com a completude da mensagem ao acionar o





mecanismo, tornando imprescindível sua participação para a compreensão do universo fantasioso da obra. Diferentemente do maracá, esse objeto plástico não tem a pretensão de dizer a verdade valendo-se de associações religiosas, mas busca uma questão estética, comunicativa e poética que faz analogia aos mecanismos religiosos ao utilizar-se de seres fantásticos metafóricos.

O uso de metáforas fantásticas vai ao encontro da filosofia religiosa e, como veremos a seguir, tem sua origem no mito.

Mielietinski (1970:1) fala de uma estética do mito: “é própria do mito a realização de concepções gerais numa forma concreto-sensorial, i.e., aquela metaforicidade que é específica da arte e por esta herdada até certo ponto da mitologia”.

Assim como a obra de arte, o mito tem a pretensão de comunicar, isto é, contém uma mensagem sintetizada numa figura ou idéia. Segundo Campbell:

Esses bocados de informação, provenientes dos tempos antigos, que têm a ver com os temas que sempre deram sustentação à vida humana, que construíram civilizações e enformaram religiões através dos séculos, têm a ver com os profundos problemas interiores, com os profundos mistérios, com os profundos limiares da travessia, e se você não souber o que dizem os sinais ao longo do caminho, terá de produzi-los por sua conta.

(CAMPBELL 2005: 4)

Nesse sentido, para muitos desses mitos, existe uma imagem com características mágicas e fantásticas que simboliza, por meio de metáforas, temas universais que permeiam e sustentam a civilização humana desde sua origem.





CAPÍTULO II - 1

DEUS E O DIABO



Fig. 5- MONTEIRO, André. **Deus e o Diabo**, 2005. Escultura cinética pintada com tinta látex e acrílica sobre madeira. 30x40x15 cm. Coleção Talavera.





A obra “Deus e o Diabo” é minha primeira obra cinética e foi apresentada em minha primeira exposição individual na Galeria Choque Cultural em 2005. Nessa exposição, alguns trabalhos tinham como tema a quebra do paradigma de certas imagens religiosas. No interior da caixa, Deus e Diabo estão sentados frente a frente, como se estivessem conversando de uma forma descontraída, em uma adega ou um bar. Nas paredes ao fundo, diversas garrafas compõem o ambiente; dentro de cada uma delas, uma pessoa está presa. A idéia é sugerir que os personagens Deus e Diabo estão bebendo dessas garrafas e se divertindo com o destino que cada uma herdar, já que podem cair nas mãos de um ou de outro. Diferentemente da primeira impressão de que estaríamos fadados ao destino desses seres, deixo nas mãos do espectador a escolha do acionamento de cada um deles. Procuro com isso sugerir uma visão menos extremista desses mitos, apresentando um ambiente onde ambos estão em comunhão e no qual as pessoas podem interferir. A quebra do paradigma está justamente em desassociar Deus e o Diabo de uma visão cartesiana e maniqueísta em que são vistos como seres extremos que não convivem. Procuro apresentar uma visão mais holística reforçada pelo acionamento dos mecanismos - o espectador terá que escolher entre movimentar Deus ou o Diabo. Independentemente da opção desse espectador, a outra entidade continuará presente, reforçando a idéia da impossibilidade de desassociação entre elas.

Outra característica dessa obra, que remete ao capítulo anterior, é a preocupação com a dinâmica, Conforme a maneira com que o espectador mexe nas manivelas, a obra apresenta ritmos diferentes. Acredito assim fazer com que o espectador imprima seu ritmo entrando em contato com sua própria dinâmica.





CAPÍTULO II - 2

MANIQUEU



Fig. 6- MONTEIRO, André. **Maniqueu**, 2007. Escultura cinética pintada com tinta látex e óleo. 27x52x13 cm. Coleção Daslu.





Esta obra mantém o mesmo tema “do bem e do mal”. Dentro do interior da cabeça do personagem-caixa, estão novamente a figura de Deus e do Diabo; dessa vez, sobre uma gangorra. Quando acionado o mecanismo, a gangorra se movimenta, alternando as figuras de lugar. A idéia de bem e mal faz parte dos temas universais presentes na humanidade e por isso a minha persistência em trabalhar com eles. Posso dizer que essa caixa é uma evolução da obra “Deus e o Diabo”, descrita anteriormente. Acredito ter conseguido uma representação mais sintética: a caixa se tornou personagem e, com a cena ocorrendo dentro da cabeça do personagem-caixa, fica mais claro que a concepção de bem e mal pertence ao universo das idéias e das metáforas. O próprio nome da obra reforça isso - Maniqueu foi quem fundou o maniqueísmo, religião que tem como principal característica a visão extremista do bem e do mal. A imagem da gangorra representa o equilíbrio, a alternância e principalmente a dependência do outro. Sem um dos personagens a gangorra não faz sentido. Assim, reforço a concepção holística e ironizo a figura de Maniqueu, possibilitando ao espectador brincar com a velocidade dessa alternância dentro de sua própria cabeça. A dinâmica dessa mudança remete a atual sociedade onde se prega poder consumir tudo com uma velocidade extraordinária. Será possível acelerar a mudança entre o bem e o mal assim como se troca de roupa?

Ao desenvolver uma postura de indagação e de busca da verdade, o homem, desde seus primórdios, procura libertar-se de condicionamentos para vaguear num estado de liberdade que lhe possibilite criar histórias na tentativa de explicar os fenômenos que o cercam, assim como o enigma de sua origem, da origem do universo e, entre





outros, o próprio mistério da morte. Dessa forma, desde cedo, a espécie humana percebe-se capaz de elaborar possíveis respostas às suas indagações, transformando o próprio universo físico em nível de idéias, quando esse não corresponde às suas expectativas ou necessidades”. (BASTAZIN 2006:38)

É justamente essa transposição do universo real para o universo de idéias que caracteriza a estética do mito, a transformação de uma questão real elevando-se a um patamar mítico que estabelece parâmetros inquestionáveis de comportamento para uma civilização. O próprio mito se concretiza ao definir esses parâmetros estabelecendo a cultura de um povo.

CAPÍTULO II - 3
CASAMENTO



Fig. 7- MONTEIRO, André. **Casamento**, 2006. Escultura cinética pintada com tinta látex e acrílica mais colagens. 25x30x15 cm. Coleção Billy Castilho.



Novamente vemos a presença da gangorra, dessa vez associada à idéia de casamento - de um lado o homem, do outro, a mulher. Para mim, como disse anteriormente, a gangorra representa a alternância e o equilíbrio; quando acionado o mecanismo, a gangorra se move e o disco central da caixa também. Aqui fiz uso de colagens que reforçam o ideal de matrimônio com imagens de casais se ajudando. A escolha de imagens antigas procura mostrar que esse ideal está se perdendo, ficando no passado. Com o acionamento do mecanismo, acredito potencializar a mensagem do casamento, fazendo com que o espectador sinta e perceba a importância que cada um dos seres (homem e mulher) têm nessa comunhão. Para mim, hoje, há uma banalização do casamento e a perda dessa comunhão. A união de dois seres está na base da maioria das civilizações e sua importância é representada na figura do mito e do ritual. Campbell fala sobre esta importância :

Casamento é uma relação. Quando vocês se sacrificam no casamento, o sacrifício não é feito em nome de um ou de outro, mas em nome da unidade na relação. A imagem chinesa do Tao, com a treva e a luz interagindo, mostra a relação entre yang e yin, masculino e feminino, e é isso que vem a ser o casamento. É nisso que vocês se tornam quando se casam. Você deixa de ser aquele um, solitário; sua identidade passa a estar na relação. O casamento não é um simples caso de amor, é uma provação, é o sacrifício do ego em benefício da relação por meio da qual dois se tornam um”.

(CAMPBELL, 2005:7)





A idéia de dois seres se tornarem um, leais um ao outro, está na base do mito do casamento. Por exemplo, dentro do cristianismo, a mulher é retirada da costela do homem - homem e mulher eram um só, na origem, e o matrimônio restabelece simbolicamente essa unidade. Campbell também chama a atenção para a perda dessa consciência com o enfraquecimento desses rituais. “Quantas pessoas, antes do casamento, recebem um adequado preparo espiritual sobre o que o casamento significa? Você pode ficar parado diante do juiz e se casar, em dez minutos. A cerimônia de casamento na Índia dura três dias. O par fica grudado.” (CAMPBELL, 2005:8)



CAPÍTULO II - 4

YANG E YIN



Fig.8 – Yang e Yin.



A figura do Yang e Yin sintetiza bem essa idéia de dois seres diferentes que formam um terceiro harmonioso por meio de uma imagem fantástica que se assemelha a dois peixes de cores diferentes e que se encaixam perfeitamente. Essa síntese também aparece na idéia cristã de um ser primordial que é dividido para depois poder ser reunido.

Esse tipo de pensamento sintético, preocupado em dar uma diretriz ao espírito, encontra-se na maioria das civilizações, desde a mais “primitiva” à mais moderna. Por se preocupar com temas ligados ao comportamento humano, muitos desses pensamentos são universais, podendo ser encontradas semelhanças em diversos povos de diferentes épocas e lugares. Campbell faz uma crítica em relação a essa questão nos dias de hoje:

Um de nossos problemas, hoje em dia, é que não estamos familiarizados com a literatura do espírito. Estamos interessados nas notícias do dia e nos problemas do momento. Antigamente, o campus de uma universidade era uma espécie de área hermeticamente fechada, onde as notícias do dia não se chocavam com a atenção que você dedicava à vida interior, nem com a magnífica herança humana que recebemos de nossa grande tradição – Platão, Confúcio, o Buda, Goethe e outros, que falavam dos valores eternos, que têm a ver com o centro de nossas vidas.
(CAMPBELL, 2005:3)

O autor reflete sobre o distanciamento de questões vitais relacionadas aos valores numa sociedade e aponta para a necessidade de harmonia entre o cotidiano e os valores eternos, mostrando o poder que o mito tem para isso.

Segundo Milietinski, a partir da filosofia antiga surgem os primeiros estudiosos que se preocuparam em reinterpretar os mitos.





Os sofistas interpretavam alegoricamente o mito. Platão opunha à mitologia popular uma interpretação simbólica-filosófica dos mitos. A. F. Lóssiev, o maior interpretador de Platão, considera, em particular, que a ‘doutrina do ser universal vivo se torna, em Platão, o fundamento dialético-transcendental de toda a mitologia em geral’. Aristóteles interpreta o mito, predominantemente em sua Poética, como fábula. Triunfou posteriormente a interpretação alegórica: entre os estóicos, que viam nos deuses a personificação das suas funções, entre os epicuristas, para quem os mitos, criados à base de fatos naturais, destinavam-se prévia e francamente a apoiar sacerdotes e governantes, e até entre os neoplatônicos, que comparavam os mitos com as categorias lógicas. Evêmero (séc. III a.c.) via nas imagens míticas figuras históricas divinizadas. Interpretando o Antigo e o Novo Testamentos literal e alegoricamente, os teólogos cristãos da Idade Média desacreditavam a mitologia antiga ora com base nas interpretações de Epicuro e Evêmero, ora reduzindo os deuses antigos a demônios.

(MIELIETINSKI, 1970:23)

Mielietinski cita ainda outros autores que também estudaram a estética do mito no decorrer da história, como F.Bacon, Lafitau, Giambattista Vico, Fontenelle, Voltaire, Diderot, Herder, Spengler e Toynbee. As diferenças parecem estar na concepção da importância do mito ora valorizado ora desprezado como fruto da ignorância e do engano. Para nosso interesse, Mielietinski aponta o período transitório entre a concepção iluminista e a concepção romântica como marco na leitura estética do mito. Johann Gottfried Herder é considerado o principal autor dessa abordagem por sua atração pela





naturalidade, a emocionalidade, a poeticidade e a singularidade nacional do mito. “A filosofia romântica interpreta o mito predominantemente como fenômeno estético, mas lhe atribui, ao mesmo tempo, importância especial como modelo de criação artística de profundo significado simbólico; sua ênfase principal está centrada na superação da tradicional interpretação alegórica do mito (em parte ainda observada em Heine) em proveito do simbólico.” (MIELIETINSKI, 1970:15)

Essa relação da estética mitológica com a arte encontra seu apogeu com Schelling.

No sistema estético de Schelling, a mitologia tem importância-chave. Por meio da mitologia ele constrói a matéria da arte, partindo do pressuposto de que os ‘deuses’ mitológicos, enquanto idéias contempláveis em termos reais, têm para a arte a mesma importância fundamental que as ‘idéias’ propriamente ditas para a filosofia, de que cada forma incorpora a ‘divindade integral’ e, na mitologia, a fantasia combina o absoluto com o restrito e recria no particular toda a divindade do geral”. (MIELIETINSKI, 1970:16)

A concepção de fantasia nos leva a seguir o estudo desse gênero. Vale salientar a adoção do termo fantástico como sinônimo de maravilhoso, sobrenatural, fabuloso ou mesmo do realismo-fantástico. A intenção é usar um termo mais amplo que melhor sintetize a idéia de imaginação atrelada a este gênero.

Para autores como Todorov e Propp, que buscaram uma análise morfológica do tema, a divisão em subgêneros e diferentes funções é





fundamental para a criação de um método científico de pesquisa. Não pretendo levantar a estrutura lingüística do fantástico, por isso não me prenderei nessas divisões; busco nesses autores entender a poética deste gênero, relacionando-a com o mito e o inconsciente, fazendo dela uma reflexão pessoal.

No levantamento bibliográfico, deparei-me com o primeiro problema: a maioria dos autores, ou pelo menos os mais consagrados, analisavam o gênero fantástico aplicado somente à literatura. Questionei-me se esse seria o caminho certo a seguir, já que o objeto de estudo faz uso da linguagem plástica.

Procurei observar o porquê de minha atração pelo gênero. Percebi que meus primeiros contatos se deram na infância, nos contos tradicionais e folclóricos que ouvia de minha família e na escola; na adolescência encontrei-o novamente nas histórias em quadrinhos e no cinema; na fase adulta, observei-o nas artes plásticas, teatro, literatura e religião. Constatei que em todas estas diversas linguagens um mesmo sentimento me atraía: o prazer de percorrer um universo onde tudo é possível e que, a todo momento, pode nos surpreender, seja pela criatividade ou pelas representações alegóricas da realidade. Percebi que deveria investigar o pensamento do gênero e não necessariamente sua aplicabilidade em determinada linguagem. Com isso ampliei as possibilidades de associação e pude observar a presença deste pensamento também nos contos de fada e principalmente na mitologia. Assim a pesquisa tornou-se mais coerente no que diz respeito ao trabalho plástico em questão, pois tem influência direta do pensamento fantástico provindo destas mais diversas linguagens.

Ainda procurando esclarecer a questão da linguagem, busquei





em Todorov uma explicação mais convincente. Para ele, linguagem está relacionada à arte verbal, e a literatura é uma espécie de extensão e de aplicação de certas propriedades desta linguagem - nesse sentido, ela está na base do que diz respeito ao pensamento. “O homem se constituiu a partir da linguagem – os filósofos de nosso século no-lo têm repetido com frequência – e seu modelo pode ser reencontrado em toda atividade social”. (TODOROV, 1971:54)

A linguagem está presente em todos suportes comunicativos, e seu desenvolvimento está na melhor compreensão de cada um deles no que diz respeito aos aspectos da linguagem que melhor representa. Como linguagem entendo o desenvolvimento de uma mensagem fazendo uso de uma ou mais matrizes de comunicação.

Em meados dos anos 80, já havia começado a formular a hipótese que norteia o desenvolvimento deste livro, a saber, a hipótese bastante ousada de que os três tipos de linguagem – verbal, visual e sonora – constituem-se nas três grandes matrizes lógicas da linguagem e pensamento. Postulo, portanto, que há apenas três matrizes de linguagem e pensamento a partir das quais se originam todos os tipos de linguagens e processos sógnicos que os seres humanos, ao longo de toda a sua história, foram capazes de produzir...

... Repetindo-se: sem negar a multiplicidade e diversidade das linguagens, multiplicidade, aliás, que só tende histórica e antropológicamente a crescer cada vez mais, postulo que, por baixo dessa multiplicidade manifesta, há três matrizes lógicas a partir das quais, por processos de combinação e mistura, originam-se todas as formas diferenciadas de linguagem.

(SANTAELLA, 2001:20)





Cada uma dessas matrizes exige uma postura diferente para sua utilização em função das diferentes percepções que trabalham. O domínio de determinada linguagem requer um aperfeiçoamento em suas ferramentas juntamente com o desenvolvimento do gênero adotado, desenvolvendo assim o estilo. Para mim, o gênero fantástico possibilita infinitas manifestações; entendo-o como condutor de idéias reais numa roupagem onírica e portanto misteriosa, que nos atrai. Trabalha seres e criaturas mágicas ricas em criatividade e invenção. O fantástico está como uma necessidade de abstração do real que faz melhor compreendê-lo. Sintetiza reflexões formando seres imaginários dotados de propriedades reais através de um corpo irreal .

CAPÍTULO II - 5
GRILBRIG



Fig. 9- MONTEIRO, André. **Grilbrig**, 2007. Escultura cinética pintada com tinta látex mais colagem. 40x60x15 cm.



O título dessa caixa faz menção a um personagem do livro “As viagens de Gulliver”, de Jonathan Swift. Hoje aclamado como um clássico infanto-juvenil, foi escrito como uma crítica violenta à sociedade de sua época. Por meio de uma linguagem fantástica, essa crítica vem em forma indireta - os estranhos povos e mundos que Gulliver encontra em sua jornada são metáforas para os vícios e os ridículos da humanidade. Escrito em 1726 na Inglaterra, testemunha o momento de ascensão da burguesia em função da queda do absolutismo monárquico.

A segunda ilha por onde Gulliver passa é Brobdingnag, onde tudo é gigantesco. Nela, ele é capturado por um gigante chamado Grilbrig, um lavrador ganancioso que explora Gulliver, exibindo-o como curiosidade em troca de dinheiro. A ganância do gigante é tão grande quanto ele. Após desconfiar que Gulliver está doente, vende-o juntamente com sua filha Glumdalclitch à rainha. Em sua estada no castelo, Gulliver debate com o rei sobre a constituição do parlamento inglês, os tribunais de Justiça, o critério de escolha de um novo nobre, entre outras questões políticas. Nessa hora fica clara a relação que o autor estabelece dos ideais desse rei com os ideais da burguesia na Inglaterra da época.

A caixa em questão foi construída para uma exposição coletiva com mais dois artistas, Flip e Thais Beltrame, chamada Made in China. A exposição aconteceu na Galeria Plastik em São Paulo, em novembro de 2007. Essa galeria comercializa “Toy art”, brinquedos fabricados em sua maioria na China. Nesse sentido, tanto o título da exposição quanto o da caixa ironizam a atual indústria de produtos. A caixa representa essa indústria na figura de um gigante que tem operários como entranhas. Para movimentá-la, é necessário





mexer no pênis do gigante; essa masturbação serve de metáfora ao consumo que movimenta e enriquece uma indústria que explora seus operários. Dos olhos de Grilbrig então aparecem chamas que podem ser interpretadas como a ganância e o sexo.

Outro escritor que me influenciou com sua estética fantástica, crônica e alegórica é François Rabelais, em suas principais obras, “Pantagruel” e “Gargantua”. Nelas, por meio de uma linguagem popular e considerada por muitos como grotesca, Rabelais opõe-se à cultura oficial, de tom sério, religioso e feudal da época. Para Alan Touraine, em seu livro “Crítica da modernidade”, Rabelais traz muito do espírito da época e anuncia o pensamento moderno por meio da sede de viver e aprender. Peguemos um trecho de Gargantua:

“O bom Grandgousier, que bebia e se divertia com os outros, ao ouvir o grito medonho dado pelo filho quando veio à luz deste mundo, isto é, quando berrou pedindo: Beber! Beber! Beber!, exclamou: Que Garganta a tua! Maior que a do teu pai!”. (RABELAIS, 1986:70) Para Touraine, esta gula apresentada em diversos momentos das histórias manifesta o desejo pelo novo. Encontramos em Mikhail Bakhtin um estudo profundo de Rabelais e da cultura popular na Idade Média e Renascimento. Para ele, o autor se vale do riso carnavalesco popular e também de metáforas populares para traçar um panorama da época. “Pode-se afirmar que, no livro de Rabelais, a amplitude cósmica do mito se associa a um agudo sentido da atualidade num ‘panorama’ contemporâneo, assim como no sentido do concreto e na precisão próprios do romance realista.” (BAKHTIN, 1996:385)





CAPÍTULO III

HUMOR NO USO DE METÁFORAS

“Meu pai sempre foi um ‘piadista’, proporcionando momentos felizes em minha vida.”

André S. Monteiro

Neste terceiro e último capítulo vou tratar do humor, procurando definir as principais características que se relacionam ao meu trabalho plástico.

Em primeiro lugar, busquei uma literatura básica e fundamental que definisse de forma ampla esse aspecto. Encontrei nas obras de Bérqson, Freud, Propp, Minois e Bakhtin material para uma análise mais abrangente do tema. Tanto Propp quanto Bérqson, em seus respectivos livros, “Comicidade e riso” e “O riso”, fazem uma análise formal e filosófica do tema, contribuindo para uma definição estética que serve de base para minha pesquisa. Em Freud, no livro “Os chistes e sua relação com o inconsciente”, encontrei uma análise psicológica e comportamental do riso, e mais especificamente do chiste. O chiste citado por Freud vai ao encontro da forma sintética e formal do humor que eu utilizo em minha obras. Já em Minois e Bakhtin, nas respectivas obras “História do riso e do escárnio” e “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento”, encontrei uma explanação histórica do tema servindo de referência para situar meu trabalho.

Num primeiro momento, observei minha trajetória e minhas referências estéticas, fazendo um levantamento de meus desenhos desde a infância. Em meus primeiros desenhos, encontrei tentativas de copiar personagens de





histórias em quadrinhos e desenhos animados. É interessante observar uma certa seriedade e persistência em reproduzir esses personagens fielmente, transparecendo o fascínio que esses temas e formas exerciam sobre mim. Walt Disney, Mauricio de Souza, Hanna Barbera eram meus autores preferidos, com seus universos fantasiosos e humorados.

Animais humanizados, seres extraterrenos, humanos caricaturados compunham esse universo cheio de imaginação. Essa característica formal de figurações antropomórficas e zoomórficas que remetem ao comportamento humano pode promover o riso. Segundo Bérghson, o humor é próprio do ser humano e somente esta espécie é capaz de realmente rir.

Não há comicidade fora do que é propriamente humano. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia, porém jamais risível. Riremos de um animal, mas porque teremos surpreendido nele uma atitude de homem ou certa expressão humana. Riremos de um chapéu, mas no caso o cômico não será um pedaço de feltro ou palha, senão a forma que alguém lhe deu, o molde da fantasia humana que ele assumiu.

(BERGSON, 1980:12)

Pegemos por exemplo o personagem Pato Donald do Walt Disney. Ele traz uma personalidade humana atrapalhada, ingênua e mal humorada que é reforçada pela imagem do pato. A figura do pato funciona como metáfora desse comportamento e proporciona o que Freud chama de chiste ao encontrar similaridades escondidas entre coisas aparentemente dessemelhantes.

O fator de ‘desconcerto e esclarecimento’ leva-nos também a aprofundar o problema da relação entre chiste e o cômico.





Kant fala-nos que o cômico em geral tem a notável característica de ser capaz de enganar-nos apenas por um instante. Heymans (1896) explica como é que o efeito de um chiste se manifesta, o desconcerto sendo sucedido pelo esclarecimento. Ilustra sua teoria através de um brilhante chiste de Heine, que faz um de seus personagens, Hirsch-Hyacinth, o pobre agente da loteria, vangloriar-se de que o grande Barão Rothschild o tenha tratado bem como a um seu igual: bastante ‘familonariamente’. Aqui a palavra veículo desse chiste parece, a princípio, estar erradamente construída, ser algo ininteligível, incompreensível, enigmático. Em decorrência desconcerta. O efeito cômico é produzido pela solução desse desconcerto através da compreensão da palavra.

(FREUD, 1977:25)

Esse exemplo citado por Freud ilustra bem sua idéia de chiste por meio da palavra familonariamente. Essa palavra a princípio não existe, e portanto nos traz um certo desconforto. Ao analisá-la dentro do contexto da frase, percebemos a junção de duas outras palavras: familiarmente e milionariamente. O chiste consiste na ironia que o personagem Hirsch-Hyacinth emprega ao criar essa palavra quando se surpreende em ser tratado como um igual pelo Barão Rothschild, sem haver distinção por sua classe econômica, o que lhe causa estranhamento.

Voltemos ao exemplo do Pato Donald. A princípio, nos causa estranhamento vermos um pato agir como uma pessoa mas, ao entendermos a relação de certos comportamentos humanos com o comportamento do animal, percebemos a metáfora e nos pegamos a rir. Se atribuirmos esse tipo de pensamento de humor à forma de meus trabalhos, o perceberemos presente em toda minha produção.



CAPÍTULO III - 1
LILIPUTE



Fig. 10- MONTEIRO, André. **Lilipute**, 2007. Escultura cinética pintada com tinta látex mais colagem. 40x60x15 cm.



A caixa Lilipute também faz menção à história de Gulliver. Tive contato com parte dessa história na infância, estranhamente muitas edições adaptadas para a criança trazem somente a primeira parte da história original, ou seja, Viagem à Lilipute. Da forma que foi adaptada, todo o humor sarcástico da obra original praticamente se perdeu. Segundo Hauser:

Swift é um dos espíritos que o ódio transforma em gênio, e vê coisas que aos outros são vedadas, porque, como ele escreve a Pope, o seu objetivo é atormentar o mundo e não deliciá-lo. Donde o vir a ser o autor do livro mais cruel produzido por um século que, apesar de todo o seu humanitarismo e sentimentalismo, não é pobre de livros cruéis.

(HAUSER, 1982:696)

Entrei em contato com essa obra novamente em 2006, quando estava elaborando um artigo sobre a revolução industrial. Hauser cita autores pertencentes a esse período que traziam em seus textos muito da atmosfera política e social da época, numa espécie de crônica fantástica. Dentre outros, encontrei em Swift e Defoe essa característica. Ambos traziam propaganda política em forma de romance dos seus respectivos partidos, Torries e Whigs. Esses partidos revezaram o poder da Inglaterra desse período, trazendo propostas diferentes. Os Torries vieram da tradição monárquica conservadora mas que já se preocupava em se aproximar dos membros do congresso provenientes do comércio e da aristocracia; os Whigs eram em sua maioria ligados a atividades comerciais e viriam a se solidificar no poder, promovendo a revolução industrial. “Robinson Crusoe”, obra de Defoe,





representa claramente os ideais dos Whigs. Nessa obra, o personagem principal naufraga e passa a viver seus dias sozinho numa ilha. A idéia de se viver independentemente se auto-sustentando está na base dos ideais burgueses. Com a solidificação dos Whigs no poder, o propósito de escritores contratados praticamente se extinguiu. Eram poucos os espaços de publicação desse período, havia alguns periódicos que se propunham a uma disseminação da leitura para um público onde havia analfabetos até da corte. Já “Gulliver” foi escrito por um Torrie que estava revoltado com o estabelecimento dos Whigs no poder, e desenvolveu esta crítica fantástica. Lilipute é a primeira ilha por onde Gulliver passa. Nela, o autor ridiculariza até os costumes da própria nobreza a que pertencia. De forma ácida, o autor nos leva a diversas outras ilhas; lá nos deparamos com seres fantásticos que servem de metáfora para as diversas classes e pensamentos da época. Segundo Hauser, há, na passagem por uma ilha flutuante, uma analogia com os pensamentos de Newton, um dos principais intelectuais da época. Em sua última ilha, Gulliver depara-se com cavalos dotados de uma ética que o impressiona. Nela, os seres humanos são selvagens e mesquinhos. Gulliver, apesar de sua suposta ética, a princípio é acolhido pelos cavalos, que se surpreendem em encontrar tal comportamento num ser humano, mas logo é expulso por não se comportar como eles. Consegue voltar à sua família em Londres, humilhado e insatisfeito. Cria uma aversão pelo ser humano, chegando ao ponto de sentir nojo de sua própria família. Seu único consolo é criar dois cavalos, aos quais se dedica de forma serviçal. E assim termina o livro...

Há uma passagem onde Gulliver apaga um incêndio no palácio urinando sobre ele.





O caso parecia inteiramente desesperado e deplorável; e o magnífico palácio ter-se-ia queimado completa e infalivelmente se, com uma presença de espírito que não me é habitual, eu não tivesse, de súbito, pensado num expediente. Na noite anterior eu bebera, a mais não poder, um vinho deliciosíssimo chamado glimigrim, extremamente diurético. Por felicíssimo acaso, eu não me aliviara de nenhuma quantidade dele. O calor que me abrasava, por me haver acercado muito das chamas, forcejando por apagá-las, fez que o vinho operasse pela urina; que verti em tamanha quantidade e apliquei tão oportunamente sobre os lugares apropriados, que em três minutos se extinguiu o fogo, preservando-se da destruição o resto do nobre edifício, cuja edificação levava tanto tempo.

(SWIFT, 1979: 47)

Procuro trabalhar, da mesma forma que o autor, com a ironia. O chiste se constitui no uso de pequenos personagens femininos, tais como os habitantes de Lilipute, que entram e saem dos olhos do personagem. Tanto essas musas-sereias quanto as ondas constituem uma metáfora da relação personagem x viagem marítima e da relação homem x mulher, e a tormenta que ambos podem sofrer.

Assim como todas as obras aqui citadas, o cinetismo e a interação estão presentes. É necessário, assim como na caixa Grilbrig, que o espectador manipule o pênis do personagem para o desenvolvimento do chiste.



CAPÍTULO III - 2
PORTA DA FERTILIDADE



Fig. 11- Disney, Walt. **O tesouro de Tadeu**, 1976. In.: Dicionário Disney.



Essa imagem é muito marcante para mim, faz parte de um dicionário infantil que ganhei aos quatro anos e talvez seja minha primeira referência plástica dentro do universo que criei. É interessante observar o que sempre me atraiu nessa imagem. Além do ser fantástico, um sapo vestido e alegre, há também o interesse em comum pelo acúmulo de pequenas coisas e “cacarecos”. Durante a infância, entre meus 6 e 10 anos, construí diversas coleções: selos, botões de roupa, caixa de fósforos, gibis e moedas. Essa particularidade aparece refletida na confecção de alguns de meus trabalhos.



Fig. 12- MONTEIRO, André. **Porta da fertilidade**, 2005. Escultura cinética pintada com tinta látex e acrílica. 20x30x10 cm. Coleção Choque Cultural.





A idéia de uma caixa que se abre e surge um pênis ereto vem de um brinquedo de minha coleção, assim como a glândula desse pênis que é a cabeça de um brinquedo. O chiste e a metáfora também aparecem nessa reutilização de objetos, atribuindo-lhes novas funções.

Ao reutilizar peças que aparentemente não criam relação alguma com a mensagem, amplifico essa mesma mensagem, isto é, sirvo o espectador da possibilidade de relacioná-los da forma que lhe convier. A simbologia presente em alguns objetos é universal em função do seu uso.



CAPÍTULO III - 3

FARINHA DO MESMO SACO



Fig. 13 - MONTEIRO, André. **Farinha do mesmo saco**, 2006. Escultura cinética pintada com tinta acrílica. 20x30x20 cm. Coleção Willian Baglione.





Aqui utilizo um pau de macarrão cortado ao meio, representando novamente a idéia de completude do casal. De um lado está pintado um homem e, do outro, uma mulher. Por estar cortado ao meio há a possibilidade de mesclar os dois, podendo ter a parte de cima da mulher e a de baixo do homem e vice-versa. O que vemos na imagem são as quatro possibilidades de montagem na mesma peça.

Outra influência clara em meus trabalhos é da estética humorística de histórias em quadrinhos e desenhos animados. Influência essa que me leva a questionar o erudito e o popular em minha obra.

Meu estilo se desenvolveu de forma autodidata, principalmente dentro do graffiti, graças à afinidade com a cultura de rua e influências em comum com outros grafiteiros. A maioria deles vem de uma geração que consumiu também desenhos animados e histórias em quadrinhos, e por isso apresentam estilos semelhantes. Apesar de hoje freqüentar a academia e com isso desenvolver um discurso mais erudito, sinto-me mais próximo do popular, preocupando-me com temas universais e desenvolvendo uma estética popular de massa.

Procurando relacionar esta questão do popular, do humor e da propriedade, selecionei um trecho da obra de Mikhail Bakhtin.

Uma qualidade importante do riso na festa popular é que escarnece dos próprios burladores. O povo não se exclui do mundo em evolução. Também ele se sente incompleto; também ele renasce e se renova com a morte. Essa é uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível





(negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem.

(BAKHTIN, 1996:10,11)



CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento desse trabalho teórico proporcionou um olhar mais atento para minha produção plástica, ampliando por meio dos autores estudados as possibilidades de exploração da linguagem e dos temas que desenvolvo. Os capítulos aqui elaborados procuraram abranger os principais aspectos formais e conceituais de minhas caixas alegóricas cinéticas, encontrando em outros autores reflexões que contribuíram para o desenvolvimento de novas caixas. Fiquei mais seguro ao encontrar pensamentos semelhantes aos meus, reforçando assim convicções ou até mesmo intuições que sentia.

No decorrer da pesquisa teórica, não deixei de produzir meus trabalhos plásticos e ainda participei de diversas exposições. Ao analisar esse período, constato que muito da teoria estudada aparece refletida nessas obras, como por exemplo a caixa Grilbrig na exposição Made in China. A sistematização do estudo em prol de uma aplicação objetiva em forma de objeto plástico sempre me soou discrepante da forma caótica e sentimental da confecção de minhas obras. Ao ter que organizar meus pensamentos, revê-los e aplicá-los, percebi o quanto estava equivocado ao ignorar esse processo. Hoje vejo a possibilidade de uma maior aproximação entre a teoria e a prática dentro de meu trabalho, sem precisar abandonar o emocional e o intuitivo.

Também nesse processo pude aprimorar a técnica de construções cinéticas. Contribuiu para isso principalmente o contato com artistas que se valem dessa linguagem. Tive a oportunidade de restaurar uma obra de Mestre





Molina que estava bastante danificada. Ao reproduzir as peças dos mecanismos dessa obra, entrei em contato de forma direta com o pensamento estético e funcional desse autor. A solução que encontrava para suas engenhocas se assemelham muito às minhas ao usar bielas, manivelas, correias e outros mecanismos simples. Tive a impressão que, assim como em algumas de minhas obras, esse autor, muitas vezes, parece partir do mecanismo e depois dar forma ao objeto.

Na qualificação, juntamente com os membros da banca examinadora, percebi que a dinâmica do movimento dessas minhas caixas está ligada principalmente à oposição, isto é, ao conflito entre diferenças. O próprio movimento gerado pela caixa reforça essa idéia ao apresentar dois extremos que se revezam. Com isso, pulsam, proporcionando uma cadência e sugerindo um equilíbrio.

No segundo capítulo, o estudo do fantástico me levou ao mito e ao uso de metáforas, ampliando ainda mais as possibilidades de trabalho dentro desse universo. Ao construir seres fantásticos carregados de questões vitais, o homem exterioriza e concretiza seus conflitos sugerindo uma direção para enfrentá-los. Da mesma maneira vejo meu trabalho buscar soluções estéticas aos meus conflitos por meio de metáforas fantásticas. No processo de exteriorização, reflito sobre esses problemas, dando forma concreta a eles, podendo assim vê-los de outras maneiras. Ampliei então meus interesses de estudo ao me deparar com questões ligadas à psicologia.

O terceiro tema de minha pesquisa, o humor, talvez seja o mais importante para mim. Porque está presente tanto em meu trabalho quanto em minha postura; ao estudá-lo reforcei essa minha característica valorizando-a





e aplicando-a com mais propriedade.

Acredito que minhas caixas refletem muito minha forma de ser, mostrando uma busca pelo equilíbrio e rindo de si mesmo. Também acho que a pesquisa ampliou minhas possibilidades de expressão, principalmente no que diz respeito ao cinetismo e à sua aplicabilidade no cinema de animação.



BIBLIOGRAFIA

ARGAN, G.C. Arte moderna. 8a ed. São Paulo: Schwarcz, 2002.

ARNHEIM, Rudolf. Intuição e intelecto na arte. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual. 1a ed. São Paulo: Pioneira, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na idade media e no renascimento – O contexto de François Rabelais. 3a ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

BASTAZIN, Vera. Mito e poética na literatura contemporânea – Um estudo sobre José Saramago. 1a ed. Cotia: Ateliê, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. Amor Liquido. 1a ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BEN-DOV, Yoav. Convite à Física. 1a ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

BENJAMIN, Walter. A modernidade e os modernos. 1a ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.



BENJAMIN, Walter. A criança, o brinquedo e a educação. 1a ed. São Paulo: Summus, 1984.

BERGE, Pierre, POMEAN, Ives e DUBOIS-GANCE, Monique. Dos Ritmos ao Caos. 1a ed. São Paulo: UNESP, 1995.

BERGSON, Henri. O riso – Ensaio sobre a significação do cômico. 1a ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BERTOLA, Elena de. El Arte Cinético: el movimiento y la transformación – análisis perceptivo y funcional. 1ª ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.

BREMMER, Jan, ROODENBURG, Herman. Uma história cultural do humor. 1ª ed. São Paulo: Record, 2000.

CAMPBELL, Joseph. O poder do mito. 23ª ed. São Paulo: Palas Atenas, 2005.

CAPRA, Fritjof. O ponto de mutação. 1a ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

CASCUDO, Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. 10a ed. São Paulo: Global editora, 2000.

CESERANI. Remo. O fantástico. 1a ed. Curitiba: UFPR, 2006.





FRANZ, Marie Louise von. A interpretação dos contos de fadas. 1a ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

FREUD, Sigmund. Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Vol.VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

GIDDENS, Anthony. Conseqüências de la modernidad. 1a ed. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

HABERMAS, Jurgen. O discurso filosófico da modernidade. 1a ed. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

HANSEN, João Adolfo. Alegoria. 1a ed. Campinas: Unicamp, 2006.

HAUSER, Arnold. História social da literatura e da arte – Tomo II. 3a ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

LODDER, Christina. El constructivismo ruso. 1a ed. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

MCLUHAN, H.N. O espaço na poesia e na pintura. 1a ed. São Paulo: Asa, 1968.





MIELIETINSKI, E.M. A poética do mito. 1a ed. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

OSORIO, Luiz C. Abraham Palatnik. 1a ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
POPPER, F. Art of the eletronic age. 1a ed. London: Thames and Hudson, 1997.

PROPP, Vladimir. As raízes históricas do conto maravilhoso. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PROPP, Vladimir. Comicidade e riso. 1a ed. São Paulo: Ática, 1992.

PROPP, Vladimir. Morfologia do conto maravilhoso. 2a ed. São Paulo: Forense, 2006.

RABELAIS, François. Gargantua. 1a ed. São Paulo: Hucitec, 1986.

SWIFT, Jonathan. Viagens de Gulliver. São Paulo: Abril, 1979.

TOURAINÉ, Alain. Crítica da modernidade. 1a ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

WRIGHT, Ronald. Uma breve história do progresso. 1a ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.





CATÁLOGOS

Itaú Cultural. Pioneiro Palatnik: máquinas de pintar e máquinas de desacelerar: catálogo. São Paulo, 2002.

Sesc São Paulo. Arte Popular nas geringonças de Mestre Molina: catálogo. São Paulo, 2003.