Rogério Rauber Do Bagaço da Pintura às Pictocartografias

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

R239b	Rauber, Rogério, 1960- Do Bagaço da Pintura às Pictocartografias / Rogério Rauber. - São Paulo, 2015. 118 f.: il. Orientador: Profª. Drª. Rosangella Leote Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Instituto de Artes. 1. Campo expandido. 2. Morte da arte. 3. Cartografia artística. I. Leote, Rosangella. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título CDD 700.1

Dissertação de mestrado relatando pesquisa realizada com bolsa Capes.

Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho para a obtenção do título de mestre em artes visuais, sob a orientação da Profª Drª Rosangela da Silva Leote.

Área de Concentração: Artes Visuais

Linha de Pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos

Banca Examinadora:

Prof.ª Dr.ª Rosangela da Silva Leote
Orientadora
UNESP - Instituto de Artes

Prof.ª Dr.ª Lucimar Bello Pereira Frange
Pesquisadora Voluntária na PUC/SP

Prof. Dr. José Paiani Spaniol
UNESP - Instituto de Artes

Local e data de defesa: São Paulo, 30 de junho de 2015

Sumário

Introdução 7

1 – O Bagaço da Pintura 8
1.1 – Artista intuitivo 9
1.1.1 – Ambiente inicial 9
1.1.2 – Abstracionismo lírico 12
1.2 – Artista pesquisador 14
1.2.1 – A Flor da Paz 15
1.2.2 – Gavetas com pinturas eróticas 18
1.2.3 – Gavetas para segredos contínuos 20
1.2.4 – Gaveta para percurso limitado 22
1.2.5 – A Mãe e O Pai do Bagaço da Pintura 24
1.2.6 – Composições frontais e retangulares 26
1.2.7 – Configurações all over e instalações em situação 29
1.2.8 – O primeiro Bagaço em situação 30
1.2.9 – Os fanis 34
1.2.10 – O Boi Esfolado 36
1.2.11 – Pintura 40
1.2.12 – Retrato 44
1.2.13 – Pintura Fora da Pintura 46
1.2.14 – Fórum Pintura Fora da Pintura 46
1.2.15 – Cor-Cheiro-Sabor 48
1.2.16 – Pintura Um, Pintura1/Pintura2, Pintura 3 50
1.2.17 – Fatiamentos, grade, cor e reversões 55

2 – As Pictocartografias 64
2.1 – Pré-pictocartografando 65
2.1.1 – Gentrificação Parmera 66
2.1.2 – Artefatiando 1 e 2 67
2.1.3 – Rua Doutor Bento Teobaldo Ferraz 271 69
2.2 – Interações poéticas 70
2.3 – Pictocartografia 1: rizomática 72
2.4 – Pictocartografia 2: topológica 76
2.5 – Pictocartografia 3: paisagem radicante 80
2.6 – Pictocartografia 4: mobilis in mobili 84
2.7 – Pictocartografia 5: fixos e fluxos 86
2.8 – Pictocartografia 6: antiturismo 88
2.9 – Pictocartografia 7: antigrafite 92
2.10 – Pictocartografia 8: projeções 94
2.11 – Pictocartografia 9: oculum reflectere 96

3 – Reflexões processuais 98
3.1 – Desdobramentos desta pesquisa 99
3.2 – Reflexões sobre o percurso 108

Referências bibliográficas 116

Resumo

Nesta dissertação descrevo as experiências da série O Bagaço da Pintura, que procuram responder ao problema da morte da arte e investigam a linguagem pictórica em campo expandido. No ambiente acadêmico, esta pesquisa abriu uma nova vertente poética, também aqui descrita e analisada: as Pictocartografias.

Palavras-chave

Campo expandido, morte da arte, cartografia artística.

Abstract

In this dissertation I describe the experiences of series The Bagasse of the Painting, which seek to respond to the problem of the death of art and investigate the pictorial language in expanded field. In academic environment, this research has opened a new poetic dimension, also described and analyzed here: the Pictocartografias.

Keywords

Expanded field, death of art, artistic cartography.

para

Décio José Dupont (in memorian)

e

Otto Rauber Wachs (in presentis)

(...)

Peço perdão aos senhores,
à minha chucra linguagem,
pois nela eu trago a imagem
da pampa de muitos anos.

(...)

São versos de selva e campo,
se perdem ao vento teatino.
Repontando meu destino,
campeia meu pensamento.
Seguem juntitos com o vento,
se amadrinhando comparsas,
qual duas nuvens esparsas
em mútuo solidarismo
acariciando o lirismo
de um branco bando de garças.

(...)

Noel Guarany, Filosofia de Gaudério

Introdução

O Bagaço da Pintura é um trabalho iniciado em 2004. Nesta dissertação, relato o contexto e as questões que o motivaram, descrevendo o seu processo criativo e problematizando as suas novas imbricações. Dentre estas, as Pictocartografias são uma vertente aberta nas investigações sobre o Bagaço da Pintura, realizadas no ambiente acadêmico, com a participação no projeto Zonas de Compensação e no grupo de pesquisa GIIP e nas atividades acadêmicas (aulas, estágio, atuação como representante discente, eventos e pesquisas) do Instituto de Artes da UNESP.

"O projeto Zonas de Compensação objetiva construir coletivamente uma exposição artística baseada em experimentos e aplicação de conceitos teóricos abordados em encontros semanais ao longo do ano de 2012, incluindo oficinas para novas criações (workshops) e aprendizado tecnológico". (ZONASDECOMPENSACAO, 2012)

Estruturei esta dissertação como uma narrativa a partir da qual se ramificam referências artísticas, referências a fatos históricos, conceitos, citações bibliográficas, comentários, inquietações/intuições pessoais e também aos contextos institucionais onde foram feitas as instalações, bem como esclarecimentos sobre posicionamentos ideológicos, conceituais e instrumentais. Articulei a escrita, desde o princípio do processo, com desenhos, fotos e diagramas, selecionados e desenvolvidos em função de sua necessidade elucidativa e de sua coerência com o tema. Por exemplo, no uso de:

"O 'Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergências entre Arte Ciência e Tecnologia' (...) visa, por metodologia multifacetada, enfocar nas obras de arte com mídias emergentes onde se observe convergências das três áreas que intitulam o projeto, levando em conta os aportes dessas áreas distintas ao modo multidisciplinar." (GIIP, 2011)

1) ramificações, inerentes ao conceito de rizoma, um dos que instrumentalizaram esta pesquisa;
2) papel no formato paisagem, o que se relaciona com o tema espaço;
3) imagens ora em detalhe (junto ou não ao texto), ora em página inteira (sem interferências visuais);
4) trabalhar o texto e as imagens numa configuração mais livre, "soltando" os blocos de texto, permitindo maior ou menor densidade sempre que isto se fizesse necessário e visando a hipertextualidade.
5) diagramas ou articulações entre texto e imagem para uma espacialização visual dos conceitos.

Aqui exemplificadas.

Algumas características dos trabalhos (títulos, situações, intenções etc) foram ressignificadas a partir das sucessivas reaberturas de gavetas e reorganização de conteúdos, que não visaram um relato autobiográfico, mas se debruçar sobre acontecimentos a partir da sua relevância quanto ao tema central desta pesquisa.

Segundo minhas lembranças do programa Canal Livre, em 1980, da Rede Bandeirantes de Televisão, apresentado pelo jornalista Roberto d'Ávila. Um dos habituais debatedores e entrevistadores, sendo até entrevistado numa edição deste programa, era Antonio Callado (Antonio Carlos Callado, 1917-1997, jornalista, romancista, biógrafo e teatrólogo).

Fez parte do processo criativo a realização de novas experiências artísticas simultaneamente à redação, cuja reflexão apontou a necessidade de desdobrar algumas destas experiências.

Fato relatado pelo professor Charles Watson ao seu grupo de estudos, se referindo a um depoimento colhido no Dynamic Encounters (programa de incursões coletivas a espaços de arte tais como museus, galerias e ateliers, coordenadas por este professor e registradas em vídeo).

Outra ideia que norteou esta experiência veio de um comentário de Antonio Callado. Segundo este escritor, ao redigir uma autobiografia (embora aqui não seja o caso, mas é um paralelo possível), há muitas coisas incômodas a relatar, que o autor não desejaria precisar fazê-lo. Porém, esta tensão enriquece a obra. Na mesma direção, Cildo Meirelles afirma que quando se encontra numa encruzilhada de decisões criativas, podendo optar por caminhos mais fáceis ou outros mais difíceis, sempre opta pelo mais difícil. Então, convido vocês a prosseguirem nas páginas do trabalho mais desconfortável de minha vida.

1 O Bagaço da Pintura

1.1 Artista intuitivo

Este é um breve relato do ambiente em que iniciei meu percurso artístico, bem como dos desafios enfrentados, os quais me induziram às etapas seguintes.

Uma frase atribuída a Max Ernst me norteava: "Quando estou em frente a uma tela em branco, nunca sei o que poderá acontecer." Porém, nesta pesquisa, não encontrei uma fonte confiável para esta citação. Um texto mais aproximado é: "Nenhum mergulhador sabe, antes de ir para baixo, o que ele vai trazer. Nem o pintor pode escolher o seu tema... O conteúdo ideológico, quer manifesto ou latente, não pode depender da vontade consciente do artista. O desenvolvimento do artista e de sua obra são inegavelmente, indissoluvelmente vinculados. Se não forem, é uma fraude... De tudo o que trouxe para a superfície, o mergulhador vai manter apenas os elementos que parecem ser 'descobertas' reais." (ERNST, 1935, tradução minha)

No diver knows, before he goes down, what he is going to bring up. Nor can the painter choose his subject. .. The ideological content, whether manifest or latent, cannot depend on the artist's conscious will. The development of the artist and that of his work are undeniably, indissolubly linked. If they are not, it is a cheat... Of all he has brought to the surface, the diver will retain only the elements which seem to be real "finds".

"Que faz um *bricoleur*, ou seja, quem pratica *bricolage*? Produz um objeto novo a partir de pedaços e fragmentos de outros objetos. Vai reunindo, sem um plano muito rígido, tudo o que encontra e que serve para o objeto que está compondo. O pensamento mítico faz exatamente a mesma coisa, isto é, vai reunindo as experiências, as narrativas, os relatos, até compor um mito geral. Com esses materiais heterogêneos produz a explicação sobre a origem e a forma das coisas, suas funções e suas finalidades, os poderes divinos sobre a Natureza e sobre os humanos." (CHAUÍ, 2000, p. 161)

Mito originado a partir dos escritos de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Idealiza o homem primitivo como portador de bondade e sabedoria inatas. A civilização seria corruptora e induziria à violência. Porém não há quaisquer evidências desta inocência e pureza do selvagem. Fatos como o infanticídio indígena, tragédias ecológicas como as da Ilha de Páscoa e guerras paleolíticas, entre incontáveis exemplos, desmentem este mito. Importante também, são as reflexões de Hannah Arendt (1906-1975), filósofa política estadunidense-alemã, no livro "Eichmann em Jerusalém - um relato sobre a banalidade do mal", onde ela pondera sobre a simploriedade e a alienação como fontes da maldade.

1.1.1 Ambiente inicial

Minha produção anterior ao Bagaço da Pintura (1975 a 2004) foi, na sua maior parte, realizada em óleo e acrílica sobre tela. Também produzi com pastel seco e oleoso, além de guache aerografada, gravuras em litografia, serigrafia, esculturas em terracota, experimentos com outras técnicas e materiais, além de incursões em outras modalidades artísticas. Formado em arquitetura e urbanismo em 1988, exerci esta profissão paralelamente à de designer gráfico, artista visual e professor de desenho e pintura.

Antes de 2004, meu processo criativo enfatizava a intuição. Apesar de nunca abrir mão de toda a informação sobre arte disponível, meus métodos visavam "permitir ao próprio gesto pictórico determinar seu caminho", segundo anotações da época. A escolha de formas e cores seguia uma quase-indeterminação. Eu "sentia" qual tubo de tinta espremer e, sem elucubrações prévias, as cores iam para a tela. Ali, "cenas" e "ambientes" "surgiam"... primitivos, oníricos, sensuais, catárticos ou místicos. Meu caminhar artístico se desenvolvia junto a uma busca "interior": leituras "espiritualistas" me induziram à crença de que a arte, sendo uma manifestação da "verdade universal" faria acessar meu "eu superior"...

Eu fora seduzido, como muitos de minha geração, por uma avalanche de literatura mística, grande parte formando uma bricolagem de crenças orientais, indígenas e europeias pré-cristãs, não se assumindo como religião, mas que funciona tal qual: um sistema de crenças com dogmas e rituais. Um destes dogmas é a "luz interior", que se manifestaria na primeira infância, ou em pessoas sem instrução formal, ou em povos em suposta harmonia com a natureza (o "mito do bom selvagem") ou naqueles que atingiram um hipotético estado de supraconsciência: os aclamados ou auto-declarados "iluminados".

A Casa Velha - Convívio de Arte foi um espaço em Novo Hamburgo (RS), criado pelo artista Flávio Scholles (1950-), que contou com o apoio de Marciano Schmitz (1953-), Carlos Alberto Oliveira (Carlão) (1951-2013) e de outros artistas e intelectuais do Vale do Rio dos Sinos, num mutirão pela sua implantação. Inaugurada em 10/4/1977, foi administrada por Flávio Scholles até dezembro de 1979, com cursos de arte, galeria de arte, atelier coletivo e loja de molduras. Depois, prosseguiu sob outra administração que conduziu à sua destruição moral (exposições de artistas de renome, com os quais os compromissos não foram cumpridos) e física (dilapidação do próprio prédio) no final da década de 1980.

No último capítulo do livro "O Gene Egoísta" (DAWKINS, 2001), Richard Dawkins apresenta o conceito de meme, que já havia sido esboçado anteriormente pelo biólogo alemão Richard Semon no livro Die Mneme, de 1904. Segundo Dawkins, meme é uma unidade de informação que se multiplica de cérebro em cérebro, agindo como o gene (o transmissor e replicador de características biológicas), porém atuando no meio cultural: é o replicador de ideias, línguas, costumes, padrões estéticos, valores morais etc.

Revista especializada em artes visuais, também abordava arquitetura e outros temas da chamada "alta cultura". O primeiro número foi lançado em julho de 1977. Editada pelo jornalista Milton Coelho da Graça e pelo crítico de arte Wilson Coutinho, impressa em papel especial e com quase 90 páginas, teve ótima receptividade no meio artístico, porém suas vendas não corresponderam ao esforço editorial. Encerrou suas atividades depois de 30 números, em dezembro de 1979.

Segundo o saite oficial do Museu, "em 9 de dezembro de 1976, o MARGS cedeu espaço para uma Exposição-Manifesto que reuniu Carlos Asp, Romanita Martins, Telmo Lanes, Vera Chaves Barcellos, Mara Alvarez Pasquetti, Clóvis D'Ariano, Jesus Escobar e Carlos Pasquetti. Ali se discutiu a relação entre produção e mercado, arte e nacionalismo, arte crítica e a prática social do artista." (MARGS, 1985)

Em 1977, na Casa Velha - Convívio de Arte, a primeira escola de arte que frequentei, assisti uma palestra onde me foi inoculado um ardiloso meme. Segundo o palestrante, Ernesto Bono (médico psiquiatra, autor de livros pseudocientíficos dedicados à antipsiquiatria, religiões, ufologia etc.), a razão seria uma déspota cruel, que escravizaria a sensibilidade e inibiria a intuição. Tendo sido repreendido desde a infância em função da "alta periculosidade" da minha compulsão pelos livros, tive aí mais um alerta contra meus impulsos bibliófagos. O aspecto mais prejudicial deste nefasto meme, ainda ativo no senso comum, é a crença de que o trabalho intelectual se faria em oposição ao trabalho poético.

Contudo, as mais inspiradoras e potentes informações sobre arte eu colhia nas bibliotecas municipais e de universidades locais (Feevale e Unisinos), que me informaram sobre a Pop, o Minimalismo e o Expressionismo Abstrato. Comprando a revista Arte Hoje, pude conhecer também a Nova Objetividade, o Concretismo, o Neoconcretismo, a Arte Conceitual, Duchamp, Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, León Ferrari, Décio Pignatari, irmãos Campos...

O ambiente artístico riograndense dos anos 1970 ainda se assentava sobre uma herança programática do modernismo brasileiro: tematizar nacionalismos e regionalismos. Esta temática só perdeu sua hegemonia no sistema de arte gaúcho a partir do impacto provocado pela Exposição-Manifesto. Histórico evento que, de um lado, acrescentou mais um aos muitos divisionismos culturais daquele estado: chimangos versus maragatos, gremistas versus colorados, separatistas versus não-separatistas, metade sul versus metade norte, golpistas versus legalistas e, a partir de então, "conceituais" versus "formalistas"... Por outro lado, a Exposição-Manifesto marcou um deslocamento no eixo de referências para os jovens artistas, que passaram a desenvolver seus trabalhos numa complexidade maior, libertos das amarras simplórias do regionalismo.

Vivíamos o ocaso da ditadura civil-empresarial-midiática-religiosa-militar. No final dos anos 1970, a abertura política duramente conquistada pelos movimentos de resistência abria as comportas de um manancial de informação até então represado. Mergulhei neste manancial, em visitas às galerias de arte de Porto Alegre, ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul e em ambientes de produção coletiva, como o Clube de Cultura e o Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre.

Naquela época, a chamada morte da pintura era um discurso recorrente, que começou a se esvaziar no início dos anos 1980, com o influxo de uma renovada poética pictórica, gestual e abstrata, prenúncio da "volta da pintura", ocorrida com grande euforia a partir da metade da década de 1980.

Desde que optei pela dedicação intensiva à arte, aos 15 anos, concentrei os primeiros dois anos ao aprendizado do desenho. Aos 17, mergulhei nas tintas e nadei contra a correnteza dos modismos e fórmulas fáceis. O fato da pintura inicialmente não ser e depois passar a ser uma tendência majoritária não determinou preferências artísticas. Foram as próprias singularidades da tinta a óleo que me fizeram desenvolver um abstracionismo lírico.

Já é usual esta denominação para o regime político instaurado em 1° de abril de 1964, que violentou a cultura e a cidadania até 15/03/1985 e cujos prejuízos se estendem até os dias atuais.

O Clube de Cultura de Porto Alegre (Rua Ramiro Barcelos 1853) foi fundado em 31/05/1950 "por um grupo de judeus porto-alegrenses de orientação laico-progressista e filiação política de esquerda" (SILVEIRA, 2011), diz o processo que, em setembro de 2011 conquistou seu tombamento como patrimônio cultural de Porto Alegre. Na época de minha participação no atelier de artes visuais, funcionavam também um bar e um auditório para teatro e projeção de filmes.

Em novembro de 1960, Iberê Camargo ministrou um curso aberto de pintura na Galeria Municipal de Arte de Porto Alegre, o que motivou a criação do Atelier Livre da Prefeitura Municipal, em abril de 1961, numa alternativa ao academismo do Instituto de Belas Artes (depois Instituto de Artes da UFRGS). O primeiro diretor e funcionário foi o escultor Francisco Stockinger, que tomou a iniciativa de criá-lo em parceria com o crítico de arte Carlos Scarinci. Inicialmente, funcionou nos altos da estação de bondes da Praça XV. Depois, no segundo piso do Mercado Público. No final da década de 1960, transferiu-se para uma casa na rua Lobo da Costa. Em 1978, passou ao Centro Municipal de Cultura Lupicínio Rodrigues, na Avenida Erico Verissimo 307, local em que o frequentei. Desde 3/12/2012 é oficialmente denominado Atelier Livre Xico Stockinger.

Esta questão, que é central na minha poética, será comentada no subcapítulo 3.2.

Segundo Marcus Lontra, no Catálogo da exposição "Onde está você, geração 80?", "(...) a chamada 'volta à pintura' – que aconteceu também em países como a Itália, com a transvanguarda, e na Alemanha, com o neoexpressionismo – assumiu no Brasil nuances próprias e plurais, que se confundem com a abertura política e o apagar das luzes dos anos de chumbo da ditadura militar. Muito mais do que uma simples volta à pintura, os artistas daquele período lançaram uma nova leitura para a associação entre arte e vida, amadurecida nos anos 60 e 70. Com a abertura democrática, sem a necessidade de falar nas entrelinhas para burlar a censura, estes artistas deixam de citar os grandes temas políticos. Eles assumem o papel de cronistas do cotidiano, tratando de temas como a sexualidade e a vida urbana. Elementos da cultura de massa, como heróis das histórias em quadrinhos, personagens da TV e rótulos de refrigerante, invadem a tela com a mesma força das citações à história da arte. A pintura se transforma na mídia mais adequada para uma arte que procura ser menos cerebral e recuperar o prazer pelo fazer..." (LONTRA, 2004)

1.1.2 Abstracionismo lírico

"Em uma passagem do Codex Atlanticus (Biblioteca Ambrosiana, Milão), ou seja, uma lista de coisas para fazer antes de sair de Milão, conhecido sob o nome de "Ligny Memorandum", Leonardo diz que pretende aprender com o pintor francês Jean Perréal, também chamado Jean de Paris (ca. 1460-1530), que estava na época peregrinando em Milão, com o exército do rei da França, 'a sua maneira de cor seca', bem como a sua caixa de tintas, a têmpera de seus matizes de pele, e a maneira de dissolver a goma-laca, ou seja, o fixador de pastel." (GEDDO, 2013, p. 24, tradução minha)

In a passage from Codex.Atlanticus (Biblioteca Ambrosiana, Milan), i.e. a list of things to do before leaving Milan known under the name of "Ligny Memorandum", Leonardo says he intends to learn from the French painter Jean Perréal, also called Jean de Paris (ca. 1460\1530), who was at the time sojourning in Milan with the army of the king of France, "his way to dry color", as well as his paintbox, the tempera of his flesh tints, and the way to dissolve shellac, in other words the crayon fixative.

Experienciar as singularidades materiais (físicas e químicas) e poéticas (sua carga semântica, ligada à tradição em arte) das tintas à óleo foi uma continuidade da minha experiência anterior com pastel seco, material que, conforme aprendemos com Leonardo Da Vinci, é uma "pintura a seco".

Meus primeiros desenhos a pastel seguiam um método de trabalho dos surrealistas: a escrita automática proposta por Breton. As cores iam para a tela intuitivamente, quase sem planejamento. No manejar das massas de cor, "apareciam" formas e ambientes numa quase-pareidolia. Digo "quase" porque eu não visava representar formas conhecidas, mas apresentar aquelas ainda desconhecidas.

A livre associação, um dos pilares da psicanálise, tem origens anteriores a Freud. Em 1788, Schiller já defendia o respeito à "livre ideia incidente", em uma carta à Körner. Freud havia lido, em sua adolescência, um ensaio de Ludwig Börne, "A arte de tornar-se um escritor original em três dias" (1823), que propunha: "Pegue algumas folhas de papel e escreva por três dias seguidos, sem enganos e fingimentos, tudo o que lhe vier à cabeça. Escreva o que você pensa de si mesmo, de sua esposa, da guerra dos turcos, de Goethe, do processo criminal de Fonk, do dia do juízo final, dos seus superiores. No final do terceiro dia, você ficará espantado com o que você teve de pensamentos inusitados, todos eles provenientes de você." (BÖRNE, 1823, tradução minha)

Nehmt einige Bogen Papier und schreibt drei Tage hintereinander ohne Falsch und Heuchelei alles nieder, was euch durch den Kopf geht. Schreibt, was ihr denkt von euch selbst, von euern Weiber, von dem Türkenkrieg, von Goethe, von Fonks Kriminalprozeß, vom Jüngsten Gerichte, von euern Vorgesetzten - und nach Verlauf der drei Tage werdet ihr vor Verwunderung, was ihr für neue, unerhörte Gedanken gehabt, ganz außer euch kommen. Das ist die Kunst, in drei Tagen ein Originalschriftsteller zu werden!

A escrita automática, um dos principais métodos do surrealismo, é inaugurada no livro "Les champs magnétiques" (Os campos magnéticos, 1921), de Philippe Soupault e André Breton. Sua importância é evidenciada na própria definição do movimento, no Manifesto Surrealista (1924): "SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral. (BRETON, 2001, p. 40)". Este método é um prolongamento da livre associação de Freud e usa a rapidez como forma de evitar o controle da razão e liberar conteúdos armazenados no subconsciente: "um monólogo fluente tão rápido quanto possível, sobre o qual o espírito crítico do sujeito não fizesse nenhum julgamento" (BRETON, 2001, p. 55).

Em aula onde explicou a diferença entre representação e apresentação em arte, o crítico e professor Paulo Sérgio Duarte foi contundente: "A obra de arte NÃO É, NUNCA FOI e NÃO SERÁ uma representação do real. (...) A arte é CONSTITUTIVA do real. Ela é parte do mundo. Ela não é um reflexo do mundo, como se o mundo estivesse em um lugar e ela em outro. E ao estar no mundo, ao participar do mundo, ela se APRESENTA, mais do que REPRESENTA. Mesmo quando ela pertence a uma cultura que se move em torno deste ideal do verossímil, do ideal de parecer alguma coisa que você já viu, a arte é algo que se apresenta ao mundo." [DUARTE, 2007, ênfases (grafadas aqui com maiúsculas) na gravação original]

La pareidolia es un fenómeno caracterizado por la visualización no autoprovocada de una percepción combinada entre lo real y lo fantaseado. Constituye una fuente de inspiración para diversas manifestaciones artísticas, es la base de algunas exploraciones psicológicas (test de Rorcharch) e incluso supone la explicación de algunas situaciones supuestamente paranormales (visión de rostros en la Luna o Marte, caras y figuras sagradas en manchas o sombras, etc.).

Apofenia é a "tendência a interpretar eventos aleatórios como intencionais ou providos de sentido" e "poderia também ser explicada pela hiperativação do hemisfério cerebral direito com consequente mobilização de material semântico distante do estímulo atual, causando uma 'ilusão' de vinculação entre estímulos mutuamente não relacionados." (TONELLI, 2009)

"A pareidolia é um fenômeno caracterizado pela visualização involuntária de uma percepção combinada entre o real e o fantasiado. Constitui uma fonte de inspiração para diversas manifestações artísticas, é a base de algumas verificações psicológicas (teste de Rorcharch) e inclusive oferecem a explicação de algumas situações supostamente paranormais (visão de rostos na Lua ou em Marte, rostos e figuras sagrados em manchas e sombras etc.)." (MARTÍN ARAGUZ, 2002, p. 633, tradução minha). A pareidolia é um tipo de apofenia relativa à visão e audição.

"A arte não reproduz o visível; ela torna visível. E o campo gráfico impulsa, devido a sua natureza mesma, com todo direito e comodamente, à abstração. Nela, o maravilhoso e o esquematismo próprios do Imaginário são dados de antemão e ao mesmo tempo se expressam com suma precisão. Quanto mais puro é o trabalho gráfico, quer dizer, quanto maior importância se dá às séries formais de uma representação gráfica, mais se diminui o dispositivo próprio da representação realista das aparências." (KLEE, 2007, p. 55, tradução minha)

El arte no reproduce el visible; hace visible. Y el campo gráfico impulsa, debido a su naturaleza misma, con todo derecho y cómodamente, a la abstracción. En él, lo maravilhoso y el esquematismo proprios de lo Imaginario se hallan dados de antemano y al mismo tiempo se expresan con suma precisión. Cuanto más puro es el trabajo gráfico, es decir, cuannto mayor importancia se da a las series formales de una representación gráfica, más se apoca el aparato propio de la representación realista de las apariencias.

Este abstracionismo lírico era povoado por formas orgânicas. Meus estudos de desenho de observação instrumentalizaram conhecimentos de perspectiva e claro-escuro que passei a colocar a serviço não mais do visível, mas do "tornar visível", como indicado por Klee. E o que se tornava visível através da busca por epifanias ou evidenciando serendipidades eram:

1) ambientes uterinos, pouca profundidade: quase tudo se apresenta próximo do primeiro plano;
2) perspectiva com uma linha do horizonte posicionada no centro do quadro;
3) iluminação difusa, também devida à "uterinidade": o foco de luz é identificável, mas as sombras são pouco demarcadas;
4) predominância no uso de cores básicas;
5) composição centralizada;
6) formas arquetípicas, como cones ascendentes, espirais e esferas;
7) formato da tela predominantemente quadrado.

Epifania (do grego epiphainein, manifestar) nomeava revelações divinas modificando condições terrenas. Exemplo mais conhecido: Cristo manifestando sua divindade aos reis magos. A partir do romantismo, com Wordsworth, passa a ser ''uma percepção, incidente, situação ou experiência curta, ocasional e vulgar, à qual se associam sentimentos e emoções interiores e que adquire, por isso mesmo um significado especial e revelador para aquele que a vive, dando origem à criação de novas imagens e formas de linguagem com o auxílio da imaginação ('luz auxiliar' do espírito) e da memória'' (CORREIA, 1998, p. 111). No modernismo, o exemplo mais conhecido é James Joyce. A busca por epifanias é uma constante no processo criativo deste autor e, a partir da influência joyceana, um conceito chave na literatura do século XX.

Serendipidade, serendipismo, serendiptismo ou serendipitia designa descobertas aparentemente casuais. É um termo inventado em 1754 por Horace Walpole a partir de "Os três príncipes de Serendip", lenda oriental sobre descobertas notáveis no transcorrer de uma viagem, que, em princípio, não se relacionavam com o objetivo inicial e foram viabilizadas pela receptividade às surpresas por parte dos viajantes. É, pois, uma condição de curiosidade e reconhecimento de supresas e de capacidade em interpretá-las. Exemplos: Arquimedes soluciona o problema da quantidade de ouro na coroa do rei, ''a descoberta'' da gravidade por Newton e a invenção da penicilina por Fleming.

Arquétipo (do grego arché, princípio e tipós, impressão, marca) é um conceito originado no mundo das ideias de Platão. Haveria uma ''esfera superior'' da qual nosso mundo seria cópia. Com a confluência entre neoplatonismo e cristianismo, foi adotado pela filosofia de Agostinho, provavelmente através dos escritos de Porfírio, discípulo de Plotino. Retomado na psicologia analítica de Jung, nomeia as imagens inseridas e renovadas no inconsciente coletivo desde os primórdios. Matriz de interpretações da ''realidade'', atuariam na base de pensamentos e atitudes, expressadas por símbolos de mitos e religiões como a cruz, o círculo, a espada e personagens como o herói, o divino, o sábio, o bobo, a mãe, o pai e a morte. Porém "nenhum arquétipo pode ser reduzido a uma simples fórmula. (...) Ele existe em si apenas potencialmente e quando toma forma em alguma matéria, já não é mais o que era antes. Persiste através dos milênios e sempre exige novas interpretações. Os arquétipos são os elementos inabaláveis do inconsciente, mas mudam constantemente de forma.'' (JUNG, 2012, p.181 e 182)

Music is getting too heavy, almost to the state of unbearable... When things get too heavy, just call me helium, the lightest gas known to man.

Em sua última entrevista, Jimi Hendrix afirmou: "A música está se tornando muito pesada, quase num estado insuportável... Quando as coisas ficam muito pesadas, apenas me chame de hélio, o gás mais leve que o homem conhece."
(WELCH, 1973, tradução minha)

Referindo-se a este livro, escreveu Waly Salomão: "Ganhei um exemplar de presente remetido pelo Hélio que em um processo de simbiose absoluta colou em si mesmo aquelas palavras como uma ladainha antivudu. 'Call me Helium' (Me chame de Hélio) - pedia Jimi Hendrix, pouco tempo depois da legendária atuação da Ilha de Wight e poucas semanas antes de sua morte, referindo-se ao elemento, levíssimo, pertencente à família dos gases nobres, incolor, usado como componente de atmosferas inertes e enchimento de balões. Mas bem que podia ser uma sinopse da impressão de transparência diáfana que o cosmo polifônico do Hélio Oiticica sabe transmitir. Um ÉDEN ancorado na Terra, sem traço de 'etéreo assento', um banho de infinito nas coisas finitas, a divinização do agora derrotando as essências imutáveis." (SALOMÃO, p. 32 e 33) Este comentário parece testemunhar o lirismo característico do "desbunde" dos anos 1960 e 1970, o qual, pude constatar, ainda está vivo entre cariocas e fluminenses.

The place where one lives is important for three main reasons. The first is that one must be in a position to access the domain in which one plans to work. Information is not distributed evenly in space but is clumped in different geographical nodes. (...) The second reason why a place may help creativity is that novel stimulation is not evenly distributed. Certain environments have a greater density of interaction and provide more excitement and a greater effervescence of ideas; therefore, they prompt the person who is already inclined to break away from conventions to experiment with novelty more readily than if he or she had stayed in a more conservative, more repressive setting. (...) Finally, access to the field is not evenly distributed in space. The centers that facilitate the realization of novel ideas are not necessarily the ones where the information is stored or where the stimulation is greatest. (...) Certainly moving to the center of information and action makes sense; occasionally, it may even be indispensable. In certain domains there is really only one place in the world where one can learn and practice. But there might be disadvantages to being where the action, and therefore the pressure, is most intense. Where is the right place to be? Unfortunately, there is no single answer. (...) Which place is best depends on the total configuration of a person's characteristics and those of the task he or she is involved in. Someone who is relatively more introverted may wish to perfect his act before stepping before the limelight. A more extroverted person may enjoy competitive pressures from the very beginning of her career. In either case, however, choosing the wrong environment will probably hinder the unfolding of creativity.

"O lugar onde se vive é importante por três razões principais. A primeira é que é preciso estar em condições para acessar ao domínio onde se pretende trabalhar. A informação não é uniformemente distribuída no espaço, mas está aglutinada em diversos nós geográficos. (...) A segunda razão pela qual um local pode ajudar a criatividade é que os estímulos para a inovação não são distribuídos uniformemente. Certos ambientes têm uma maior densidade de interação e fornecem mais emoção e maior efervescência de ideias; portanto, eles instigam a pessoa que já está inclinada a romper com as convenções para experimentar a novidade mais facilmente do que se ele ou ela tivesse ficado em um ambiente mais conservador, mais repressivo. (...) Por fim, o acesso às áreas de atuação não está distribuído uniformemente no espaço. Os centros que facilitam a realização de ideias inovadoras não são necessariamente aqueles onde as informações são armazenadas ou onde a estimulação é maior. (...) Com certeza, se deslocar para o centro de informação e acontecimentos faz sentido; ocasionalmente, pode até ser indispensável. Em certos domínios, não há realmente apenas um lugar no mundo onde se pode aprender e praticar. Mas pode haver desvantagens de estar onde a ação e, portanto, a pressão, é mais intensa. Onde é o lugar certo para se estar? Infelizmente, não existe uma resposta única. (...) Qual seria o melhor lugar? Isto depende da configuração total de características de uma pessoa e as do trabalho que ele ou ela está envolvida. Alguém que é relativamente mais introvertido pode querer aperfeiçoar sua ação antes de subir às luzes da ribalta. Uma pessoa mais extrovertida pode desfrutar de pressões competitivas desde o início de sua carreira. Em ambos os casos, no entanto, a escolha do ambiente errado vai provavelmente dificultar o desdobramento da criatividade." (CSIKSZENTMIHALYI, 1996, P. 128 a 133, tradução minha)

Cecilia Salles pondera: "a mera constatação da influência do contexto *não nos leva ao processo propriamente dito*. O que se busca é como esse tempo e espaço, em que o artista está imerso, passam a pertencer à obra. Como a *realidade externa* penetra o mundo que a obra representa."
(SALLES, 1998, p. 38, grifos meus)

"(...) a minha definição do processo criador é que se trata de uma emergência na ação de um novo produto relacional que provém da natureza única do indivíduo, por um lado, e dos materiais, *acontecimentos, pessoas ou circunstâncias da vida*, por outro." (ROGERS, 1977, p. 301, grifos meus)

1.2 Artista pesquisador

Em dezembro de 2002, um contrato nas áreas de design e arquitetura (profissões que exercia paralelamente às artes visuais) viabilizou minha mudança para o Rio de Janeiro, também impulsionada pelo desejo por novos horizontes. Anteriormente, havia morado em Novo Hamburgo (RS) e Porto Alegre.

No Rio de Janeiro, passei a experienciar algo inédito. A receptividade às minhas propostas criativas era grande. O incentivo a maiores voos imaginativos era constante. No ambiente gaúcho, eu persistia muito para ter minhas criações aprovadas ou até mesmo renunciava ao trabalho para não ser obrigado a fazer concessões a modismos ou ao lugar comum. O ambiente gaúcho parecia permeado por placas de aviso: "menos, Rogério, menos...". Já no Rio, era como se o ar que eu respirava estivesse impregnado de Hélio.

Comprovei novamente o que já havia presenciado na mudança de Novo Hamburgo, lugar ainda mais hostil à criatividade, para Porto Alegre: o papel seminal do ambiente nos processos criativos. Tanto o senso comum como o misticismo atribuem demasiada ou, na maioria dos casos, até exclusiva importância aos condicionantes intrapessoais. Mas vários autores, como Mihaly Csikszentmihalyi (1934-) enfatizam que a criação artística não pode ser abordada isoladamente dos seus condicionantes históricos, sociais e culturais.

Autores como Carl Rogers (1902-1987), Lev Semenovitch Vygotsky (1896-1934) e Cecilia Sales corroboram esta reflexão de Csikszentmihalyi sobre o papel do ambiente no processo criativo. Aqui, coloco esta questão conectando-a com minha própria experiência, como aconteceu na primeira intervenção artística no Rio de Janeiro, relatada a seguir.

1.2.1 A Flor da Paz

O primeiro trabalho artístico no Rio de Janeiro se deu por ocasião da Passeata Anti-Bush (Praia de Ipanema, 15/02/2003). Construí um objeto performático: montado numa haste central, à esta se uniram muitas camadas de pedaços curvos de cartolina, fixados por fita crepe. Funcionava como um estandarte tridimensional que se expandia à medida em que era girado.

Assim como este trabalho foi uma rememoração de outras intervenções artísticas que tiveram uma atuação em causas sociais, também prenunciou vários aspectos que emergeriam um ano depois, no Bagaço da Pintura: espacialidade, uso do branco e problematização política.

O trabalho procurou também evocar uma forte influência recebida na minha infância e adolescência do movimento hippie, que tinha na flor um dos seus estandartes. Daí, me pareceu justo e apropriado transformá-la em um estandarte propriamente dito.

Durante esta pesquisa de mestrado, recriei a Flor da Paz para a participação na Passeata Anti-golpe (fotos nas páginas a seguir). Diferentemente de trabalhos anteriores em desenho e pintura, cujos processos criativos ocorriam em idas, vindas e desvios, este trabalho tem características similares às pinturas por telefone de Moholy Nagy e que depois foi continuada por Sol Lewitt: ambas permitem ser descritas numa "fórmula" construtiva, como num texto instrucional.

Assim, escrevi um "Como fazer uma Flor da Paz" com texto e desenhos, que podem ser vistos na página seguinte. A ideia foi perseguir a clareza da instrução, mesmo sabendo que a objetividade seria apenas um horizonte inalcançado. Pois a própria construção permitiria, a quem recebesse esta "fórmula", fazer inúmeros desvios interpretativos.

Manifestos simultâneos no mundo inteiro contra a iniciativa da OTAN (EUA, Reino Unido e países atrelados à sua política) de invadir militarmente o Iraque em retaliação (depois comprovada injusta) pelos ataques de 11/09/2001.

Manifestação ocorrida em várias cidades do Brasil, em defesa da democracia e da Petrobras, contra o golpismo midiático e pela Reforma Política, em 13/03/2015.

László Moholy-Nagy (1895-1946), pintor, escultor, fotógrafo, desenhista, cineasta, teórico e professor, escreveu sobre esta experiência em 1944: "Em 1922 eu solicitei por telefone a partir de uma fábrica de letreiros cinco pinturas em porcelana esmaltada. Eu tinha a cartela de cores da fábrica na minha frente e esbocei minhas pinturas em papel milimetrado. Na outra extremidade do telefone, o supervisor da fábrica tinha o mesmo tipo de papel dividida em quadrados. Ele anotou as formas ditadas na posição correta. (Era como jogar xadrez por correspondência.)." (GREG.ORG, 2012 – tradução minha).

In 1922 I ordered by telephone from a sign factory five paintings in porcelain enamel. I had the factory's color chart before me and I sketched my paintings on graph paper. At the other end of the telephone, the factory supervisor had the same kind of paper divided in to squares. He took down the dictated shapes in the correct position. (It was like playing chess by correspondence.

Salomão "Sol" LeWitt (1928-2007), artista estadunidense ligado à arte conceitual e ao minimalismo, criava projetos que eram enviados para os locais de exposição e executados, a partir de suas instruções, por equipes de artistas. Um fato característico de incompreensão da natureza de seu trabalho se deu em função 23ª Bienal Internacional de São Paulo. O artista enviou o projeto por fax da sua obra "Wall Drawing #808", para ser executada por uma equipe de artistas. Os organizadores da mostra, entretanto, decidiram que a pintura seria executada numa parede falsa, a fim de preservar a pintura após a desmontagem da exposição. Um equívoco, pois o caráter efêmero (o apagamento da pintura após o evento) é parte fundamental e inseparável da obra.

Como fazer uma Flor da Paz:

1) corte muuuuiiiitos pedaços de cartolina em linhas curvas, formando tiras de diversos tamanhos;
2) reaproveite cada sobra, pois sustentabilidade ecológica e a paz formam uma simbiose;
3) use uma haste leve, porém firme (vale reciclar um cabo de vassoura);
4) comece a colar as tiras na haste com fita crepe, depois outras tiras na primeira;
5) faça o mesmo em outros pontos da haste;
6) gire algumas pontas das tiras, unindo-as também à haste;
7) faça isto muitas vezes, dando volume; algumas pontas ficarão soltas, outras não;
8) na manifestação, gire a Flor da Paz, irradiando suas pétalas na multidão.

Fig. 1 (acima) – Flor da Paz (desenho instrucional) – arquivo digital - 2015

Fig. 2 (página à direita) – A Flor da Paz 2 (anti-golpe)
Cartolina, fita crepe e haste metálica
180 (altura) x 120 (largura) x 120 cm (largura)
Participação na manifestação em Curitiba, 13/03/2015

1.2.2 Gavetas com pinturas eróticas

Em fevereiro de 2004, ingressei no grupo de estudos orientado por João Wesley de Souza, que trabalha a partir do método "Prospecção de sentidos para a construção de uma inclinação poética" (SOUZA, 2014) o qual consiste em identificar, na produção do aluno-artista, os temas reincidentes e, a partir daí, propor investigações teóricas (leituras e fruições de obras de outros artistas) e práticas (experiências técnicas e temáticas) que potencializam tais temas. Este grupo oportunizou minha transição da condição de artista intuitivo para a de artista pesquisador.

O primeiro passo seria a identificação do problema: procurei, em antigos trabalhos, conteúdos de potencial latente, aos quais ainda não havia dado prosseguimento.

O trabalho mostrado na página seguinte, por exemplo, havia sido feito em 2001. Como suporte para a pintura, usei gavetas oriundas de meu antigo atelier de arquitetura. Sobre elas, fiz pinturas a partir de fotos eróticas e também da foto de uma tela do meu período de abstracionismo lírico, cuja imagem evocava um conteúdo sexual (figura 6, gaveta central à esquerda). Na posição fechada (figura 5), o conjunto evidenciava as aberturas que no objeto original tinham a função de puxadores e que agora remetiam à ideia
De vaginas.

Gavetas com pinturas eróticas – 2001
Acrílica sobre gavetas de madeira, duas partes contendo 3 gavetas
Cada parte mede 32 x 69 x 10 cm

Fig. 3 (à esquerda) – o conjunto fechado.

Fig. 4 (à direita) – o conjunto aberto.

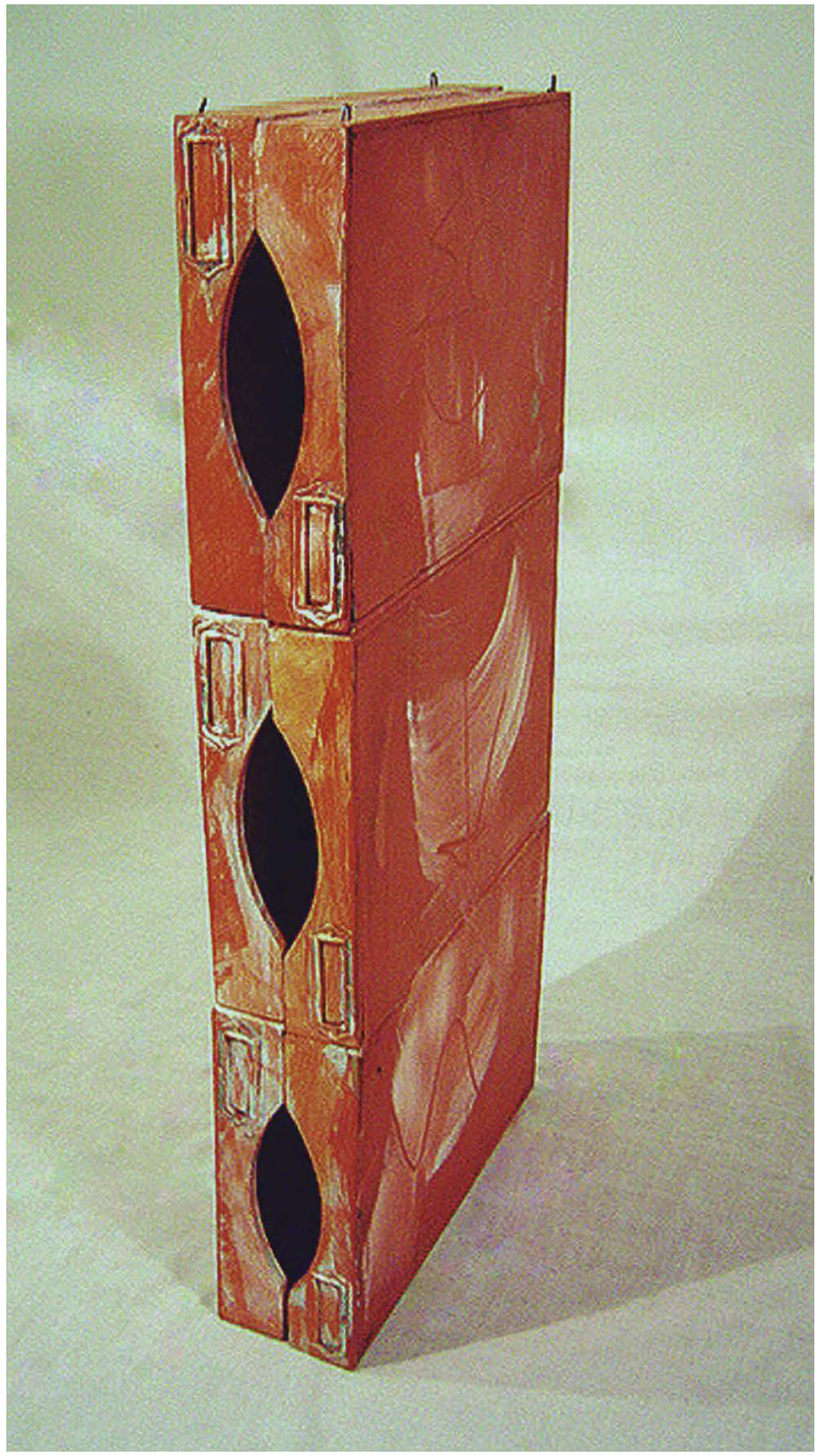
Este grupo se reunia semanalmente na Galeria Lana Botelho, localizada na Gávea (Rio de Janeiro) e que esteve em atividade até dezembro de 2004. Lana Botelho me esclareceu em mensagem pelo Facebook: "Nossa primeira exposição na Lana Botelho Artes Visuais, foi em 28/11/2000. Rosita Rocha foi a primeira a expor." Depois, de fevereiro de 2005 a agosto de 2010, o grupo passou a funcionar em reuniões quinzenais no Atelier Cris Cabus, no Jardim Botânico.

"Para abrir uma possibilidade de identificar os conteúdos pré-existentes do aluno, seu saber tácito, iremos organizar um programa que contempla a análise e identificação destas possíveis substâncias. Tal ação deveria ocupar o estágio inicial de nosso novo Programa Disciplinar Aberto. A esta fase de análise, onde o professor, juntamente com os outros alunos, seriam o público ouvinte de um seminário no qual um aluno apresenta sua produção visual em ordem cronológica, nomearemos de Prospecção de Sentidos." (SOUZA, 2014, tradução minha, aprovada pelo autor)

Para abrir una posibilidad de identificar los contenidos pre-existentes del alumno, su saber tácito, habremos de organizar un programa que contemple la analice e identificación de estas posibles substancias. Tal hecho debería ocupar la fase inicial de nuestro nuevo Programa disciplinar abierto. A esta fase de analice, donde el profesor juntamente con los otros alumnos, serían el público oyente de un seminario, en lo cual, un alumno presenta su producción visual en el orden cronológico, nombraremos de Prospección de Sentidos.

Artista visual, professor e pesquisador. Mestre em Poéticas Visuais pela UFRJ e doutor pela UGR, Universidad de Granada, Espanha. Saite do artista: www.joaowesley.com. Currículo: lattes.cnpq.br/9563994096531487

"Um dos vários fatores que distingue o artista pesquisador do artista intuitivo é exatamente a consciência dos parâmetros teóricos em que está atuando. Toda e qualquer atividade artística se realiza em um contexto teórico e histórico, no qual a definição do objeto e a identificação do problema da pesquisa tem de ser inseridas, e será tanto mais elaborada a pesquisa quanto maior for o grau de consciência deste fato pelo pesquisador." (ZAMBONI, 2006, p. 62, grifos meus)



Esta é uma expressão do arquiteto Louis Sullivan (1856-1924), que sintetiza a aplicação à arquitetura das ideias evolucionistas, as quais já influenciavam esta disciplina desde o início do século XIX. Foi uma frase assumida com o peso de um dogma pela arquitetura funcionalista, corrente que, apesar de sua fundamentação inicial na biologia, se impôs graças à sua objetividade e racionalidade. O arquiteto Mies van der Rohe (1886-1969), ainda mais enfático, afirmou: "forma É função". O funcionalismo foi contestado pelos chamados "pós-modernistas". Em 1977, Peter Blake (1920-2006) publica o livro Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn't Worked ("A forma segue o fiasco: porque a arquitetura moderna não funcionou"), ainda sem tradução em língua portuguesa.

Fig. 5 – Detalhe do trabalho durante participação na passeata performática do grupo Imaginário Periférico MAC-Niterói e Praia de Icaraí - 30/10/2004

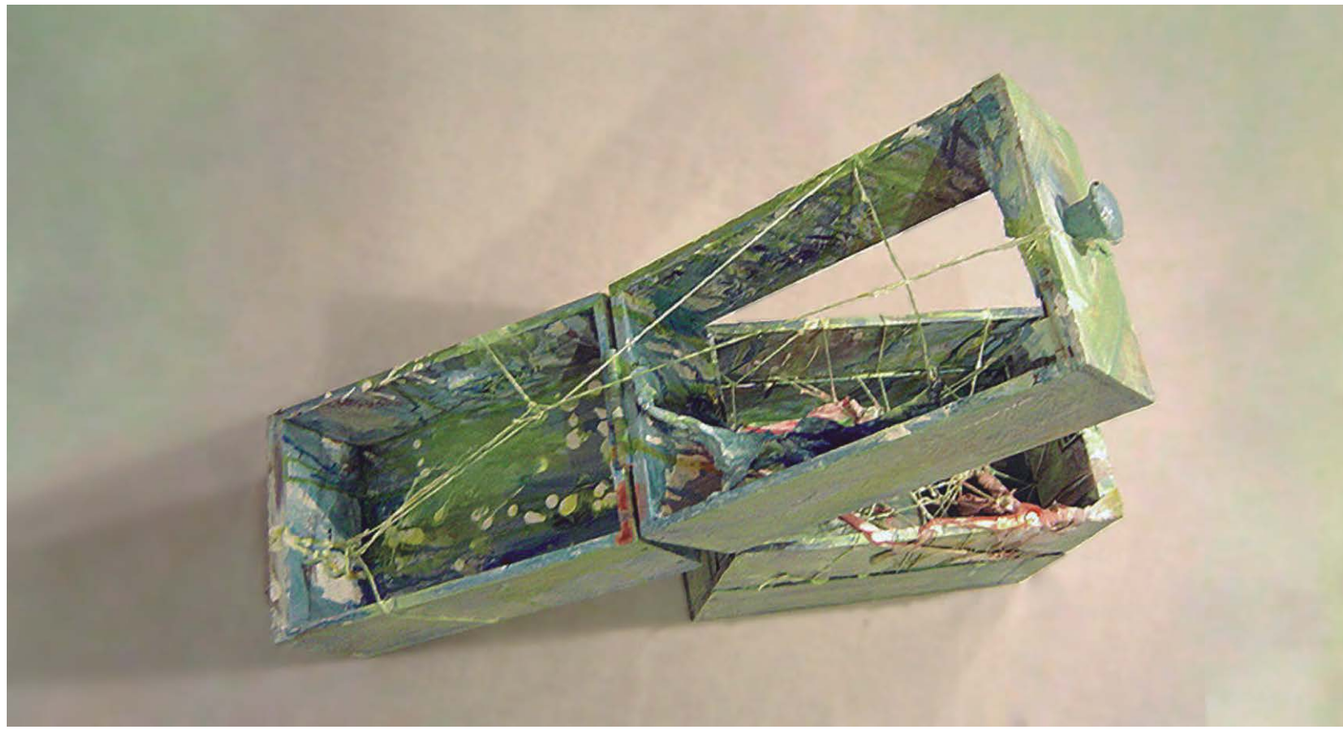
1.2.3 Gavetas para segredos contínuos

Neste trabalho, já desenvolvido no ambiente do grupo de estudos, continuei sobre a superfície de gavetas. Desta vez, arrancadas de um antigo móvel de família. Eliminei resquícios de figuração e dei ênfase às pinceladas e misturas de cor. O contraste de cores quentes/frias, as pinceladas expressionistas, a remoção do fundo das duas gavetas intermediárias, o transpasse de barbantes articulando os espaços internos e a colocação de dobradiças subvertendo o funcionamento típico de uma gaveta friccionaram as dinâmicas funcionais e poéticas do objeto original: o fato de não serem gavetas comuns, mas gavetas impregnadas de memórias familiares.

O professor João Wesley de Souza comentou: "é uma pintura para quem cansou de pintura", apontando aí um indício de problema, conforme descrito por Zamboni (2006). Este trabalho demarcou uma renovação em questões pessoais (atravessava uma crise familiar) simbolizadas pela carga semântica do suporte (móvel herdado) e minha intervenção catártica nele.

Meses depois, utilizei estas gavetas numa configuração não prevista: participei da passeata performática do grupo Imaginário Periférico, realizada durante o período de exposição do artista e fundador deste grupo, Jorge Luiz Sampaio Duarte, que aconteceu no MAC-Niterói e se deslocou até a Praia de Icaraí. O trabalho assumiu, então, a função de instrumento de percussão. A aparência articulada e minha postura com ele lembravam uma sanfona (instrumento de sopro: fole), mas as batidas (instrumento de percussão) com as gavetas contrariavam esta aparência. Era uma inversão do "a forma segue a função", um dos dogmas mais contundentes da arquitetura modernista.

Fig. 6, 7, 8 e 9 – Gavetas para segredos contínuos – 2004
Acrílica sobre cordões, madeira, tecido e metal
17 x 32 x alt. 39 cm (fechado) e 17 x 85 x alt. 42 cm (máximo aberto)



O crítico e professor Fernando Cocchiarale descreve como, a partir da Renascença, a contemplação estética é o diferencial a separar a arte dos fabricares atrelados ao utilitarismo. Antes inexistia tal diferenciação. A partir dos anos 1950, a arte recomeça a se integrar ao cotidiano, no que o autor chama de ''transbordamento dos meios e dos espaços de ocorrência da criação artística'', pois ''autorizada por Duchamp, a produção contemporânea passou também a apropriar-se de materiais e objetos extraídos do circuito utilitário e a intervir nos espaços urbanos, naturais, do pensamento, a usar o corpo do próprio artista, e mais recentemente no campo ético-político que parece ter substituído o campo estético fundado na contemplação.'' (COCCHIARALE, 2007, p. 187) Penso que o mesmo transbordamento que acontecera no macrocosmo (o sistema de arte) começava a acontecer também no microcosmo (meu percurso artístico).

Espaço cultural que criei em Novo Hamburgo (RS) Em 1984. Diurnamente funcionava uma galeria e cursos de desenho, pintura, violão e flauta. À noite, um bar com mostras de artes visuais, música, teatro e debates sobre arte, filosofia, ecologia e política. Seu caráter polêmico e reclamações de vizinhos motivaram ininterrupta repressão em nove meses de atividades, ao final dos quais foi misteriosamente incendiado, junto com grande parte da minha produção de anos anteriores, pois eu recém montara ali uma exposição individual retrospectiva.

Procedimento artístico relativo não só à configurações espaciais, mas também a contextos funcionais, estruturais ou simbólicos. Exemplos: Cildo Meireles (Rio Oir, Globetrotter, Nós Formigas), Artur Lescher (Inabsência), Tunga (Eixo Exógeno), Duchamp (Fonte) e na maior parte da produção de Rachel Witheread. Outro exemplo importante é Gaudi, cuja maquete polifunicular invertida de cordas e pesos para projetar a igreja da Colônia Güell influenciou o método estrutural do Bagaço da Pintura.

1.2.4 Gaveta para percurso limitado

Continuei a levar pinturas para outros objetos do cotidiano, fazendo inversões da "forma que segue a função".

Nesta composição, usei a gaveta de outro móvel antigo de família, incluindo as pernas de uma banqueta oriunda do Allesblau! Arte e Boemia e as longarinas metálicas que sustentavam uma estante de meu atelier de arquitetura.

À gaveta, agreguei rodinhas que usavam as longarinas como trilhos. Serpenteando pelo conjunto, uma mangueira conduzia tinta líquida. Barbantes e pregos, bem como as partes que eles uniam, estavam impregnados por tinta na cor branca e outras cores. À esta "quase-máquina", dei o título um tanto literário: Gaveta para percurso limitado, prenunciando uma temática (os percursos, nas Pictocartografias) que eu desenvolveria mais tarde. Esta experiência evidenciou novamente as singularidades das articulações espaciais dos barbantes e dos aglutinamentos de tinta sobre os objetos, ora maiores, ora menores, mostradas nos detalhes das figuras XX e XX.

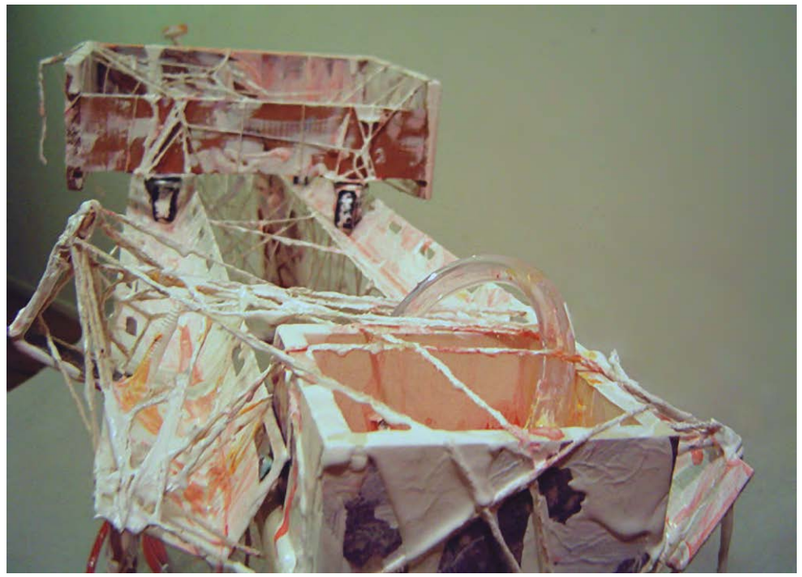
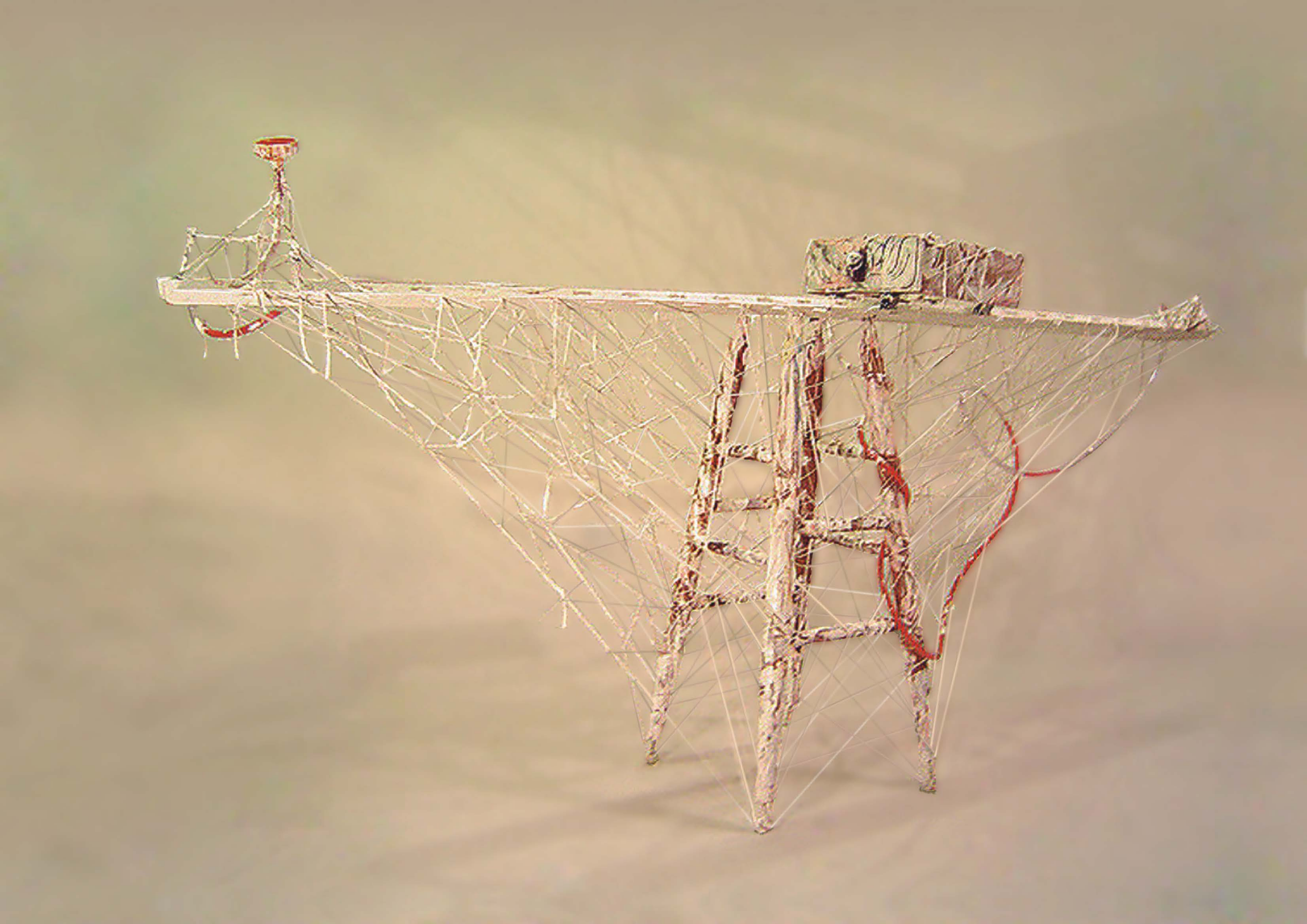


Fig. 12 – Gaveta para percurso limitado – 2004
Acrílica sobre objetos e materiais reciclados: cordões, madeira, plástico e metal 208 x 40 x altura 93 cm

Fig. 10 e 11 – Detalhes



1.2.5 A Mãe e O Pai do Bagaço da Pintura

Comecei a compor estruturas com varetas de bambu, madeira oriunda dos chassis de minhas antigas telas de pintura e também elementos de plástico reciclado. Para juntar estes diferentes materiais usei linhas de costura e tinta acrílica branca. Esta última atuava como cola e revestimento, consolidando a sinergia entre as diversas materialidades. As características físicas e químicas da tinta acrílica possibilitavam derramamentos em sucessivas camadas que amalgamavam o conjunto, dando consistência às estruturas que ora eram mais abertas, como em A Mãe do Bagaço da Pintura, ora mais densas, como em O Pai do Bagaço da Pintura. Da mesma forma que tais nomes remetiam à feminilidade e à masculinidade simbolizadas visualmente, também anunciavam a condição de inaugurar uma linhagem de experiências do tipo escultóricas. O trabalho se desenvolvia a partir de suas próprias dinâmicas estruturais, rememorando conhecimentos advindos de minhas antigas maquetes arquitetônicas inspiradas em Eiffel, Gaudí, Bauersfeld e Fuller, nas quais usei canudos plásticos e fita durex no projeto de estruturas treliçadas e biomórficas.

Sinergia (do grego synergos, trabalhar junto), segundo Fuller "é a única palavra na nossa língua que significa o comportamento de sistemas totais não predizível a partir dos comportamentos separadamente observados de qualquer das partes separadas do sistema, ou de qualquer subligação das partes desse sistema." (FULLER, 1998 p. 42). Para este autor, todos os seres vivos e o próprio universo é sinérgico.

Gustave Eiffel (1832-1923), em Paris, 1880, lançou as bases da treliça tridimensional como solução de vigas para pontes. Walter Bauersfeld (1879-1959), na Alemanha, em 1923, criou a primeira cúpula geodésica para o planetário Zeis Optical Works, em Jena. As geodésicas depois foram sistematizadas e divulgadas por Richard Buckminster Fuller (1895-1983), que as patenteou em 1954. Assim como Antoni Gaudí (1852-1926), Fuller também é conhecido por suas construções de inspiração biomórfica, isto é, mimetizando comportamentos naturais.

Fig. 13 (à esquerda) – A Mãe do Bagaço da Pintura – 2004
Acrílica sobre bambu, plástico reciclado, metal reciclado, madeira reciclada e fios de costura 40 x 5 x 5,5 cm

Fig. 14 (à direita) – O Pai do Bagaço da Pintura – 2004
Acrílica sobre bambu, plástico reciclado, metal reciclado, madeira reciclada e fios de costura 92 x 31 x 38 cm

1.2.6 Composições frontais e retangulares

Visando potencializar as singularidades (descritas na página anterior) relacionadas ao uso de varetas de bambu e de madeira reciclada, fios e tinta, passei a composições frontais e retangulares. Que assim evidenciavam as características do suporte tradicional da pintura:

1) formais: retângulo e frontalidade;
2) materiais: madeira, tecido e tinta;
3) estruturais: tensionamento e fixação por fios e tinta.

Ou seja: era a tela, porém destroçada e reconfigurada. Usar a cor branca visava uma homogeneização tonal, a fim de enfatizar estas características formais, materiais e estruturais.

João Wesley de Souza batizou tais experiências de Bagaço da Pintura. Um nome que, segundo ele, metaforizava minha experiência pictórica: era como se eu houvesse mastigado minhas vivências artísticas e devolvido ao espaço, num arremesso digestivo exterior (cuspe), os resíduos (bagaço), em resposta à minha inconformidade frente as afirmações de morte da pintura, cujas traumáticas consequências no meio artístico eu testemunhara nos anos 1970 e 1980.

A foto à direita é um detalhe do tríptico tal como na exposição Novíssimos IBEU 2005. Estas duas partes são configurações mais compactas. Na página seguinte, foto do conjunto, onde aparece também a parte maior, mais rarefeita, composta por fanis montados no local. Minha presença junto ao trabalho visa demonstrar a escala e a latente espacialidade, que aparecia até mesmo em composições frontais.

Diminuir a variedade cromática é um conhecido recurso para enfatizar a estrutura. Em pintura, exemplo histórico é o cubismo, ao reduzir a palheta na pesquisa da estrutura do olhar. Em escultura, ilustrativo é o depoimento de Amílcar de Castro: ''Não é que eu não goste da cor, não, ao contrário. A cor fascina-me. O problema é que eu não domino bem a cor, não sou pintor. O pintor interpreta o mundo por meio da cor, é o caso de Matisse, Guignard, Volpi, pintores geniais. Eu, como escultor, o interpreto por meio da estrutura. E, *para dar força à estrutura, uso uma cor*, o vermelho, o azul, o amarelo. (...) No caso das esculturas de ferro, o ferro adquire a ferrugem e a ferrugem é a sua cor. Nesse ponto, eu e o Weissmann discordamos, mas só nesse sentido, porque no restante temos opiniões muito parecidas.'' (CASTRO, 1998, p. D7, grifo meu)

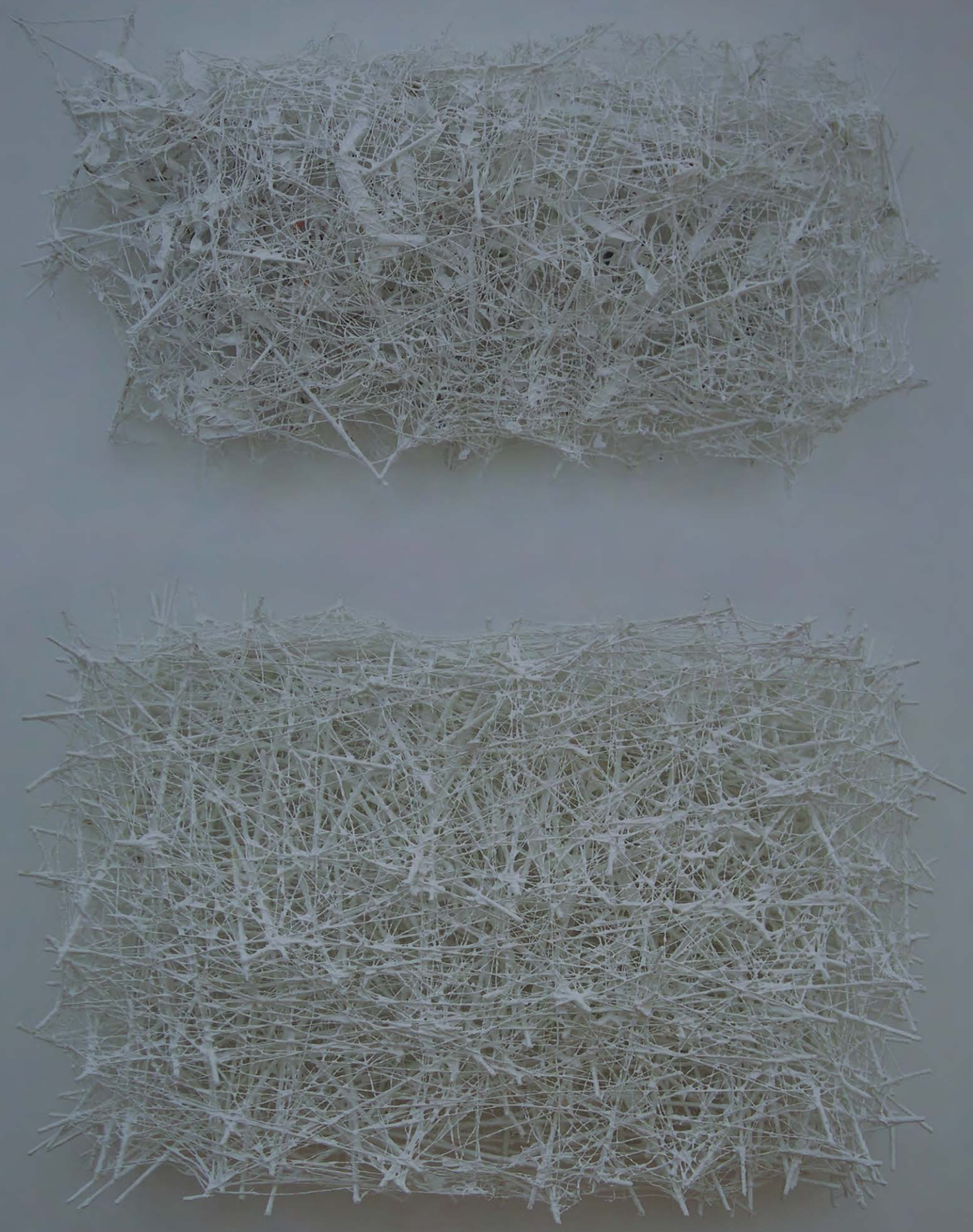
Dos entrevistadores da Revista Gávea para Franz Weissmann: ''Como é que você decidiu introduzir a cor na sua escultura?''. A resposta: ''Eu tive necessidade de colorir os meus trabalhos, talvez, *porque no fundo eu queria ser pintor*, mas o destino me levou para outro caminho. Depende do tipo de escultura: a minha aceita perfeitamente a integração de cor. É uma unidade formal e jogo então com planos que atuam. Numa escultura ao ar livre, jogo muito com a incidência de luz, de sombra e de valor. Então, ela muda. Dependendo do lado, muda de cor, de aspecto. Acho que não é uma simples aplicação de tintas. Procuro integrar a cor dentro do espírito da própria escultura. *Há esculturas que suportam cor e outras que não suportam cor*, porque o próprio material já tem a sua.'' (WEISSMANN, 1996, grifos meus)

No subcapítulo 3.2 comento as recorrências do tema da morte da arte e da pintura nas teorias estéticas e seus impactos na arte moderna e contemporânea, bem como de que maneiras esta problemática determinou minhas próprias inclinações poéticas.

Fig. 15 – Parte esquerda do Tríptico Bagaço da Pintura

(Acima) – Corpete – 2004
Acrílica sobre bambu, plástico reciclado, papel reciclado, metal reciclado madeira reciclada e fios de costura
94 (largura) x 54 (altura) x 16 cm (espessura)

(Abaixo) – Quadro – 2004
Acrílica sobre bambu e fios de costura
97 (largura) x 75 (altura) x 16 cm (espessura)



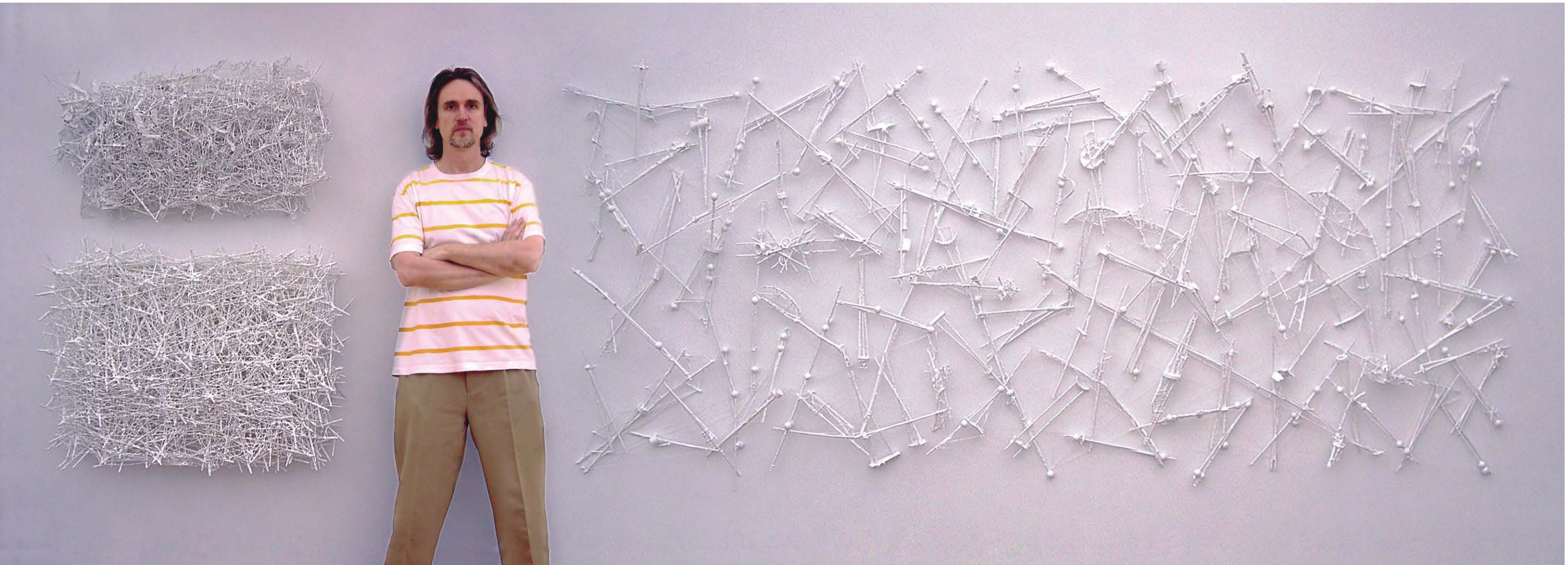
O Bagaço da Pintura descortinou novos horizontes para o meu percurso artístico. Com os trabalhos descritos neste subcapítulo, recebi o Prêmio Novíssimos IBEU em 2005. Em decorrência desta premiação, realizei em novembro e dezembro de 2006 a minha primeira mostra individual no Rio de Janeiro, na Galeria IBEU.

A partir de 2008 passei a vender as obras da série Bagaço da Pintura numa frequência inédita em três décadas de atividade artística, viabilizando minha dedicação exclusiva à arte. Até então, dependia financeiramente de trabalhos em design gráfico, arquitetura, aulas coletivas ou particulares. Observando o que acontecia a colegas com bom posicionamento no mercado, eu duvidava de minha própria persistência produtiva sob um período de boas vendas. Minha inquietação era no sentido de que a rotina, prazos de entrega e exigências mercadológicas pudessem bloquear minha criatividade. Mas, felizmente, aproveitei plenamente o suporte financeiro para desenvolver minha pesquisa. Rejeitei o sedutor apelo para o uso de procedimentos já consolidados e arrisquei continuamente em novas possibilidades técnicas e poéticas, cumprindo o que acreditava ser a postura adequada ao artista: utilizar os recursos financeiros para viabilizar renovadas aventuras artísticas.

Em 1962, o crítico Marc Berkowitz organizou a mostra Alguns Novos, que em 1967 passa a ser realizada anualmente e a se chamar Novíssimos. Ivens Machado, Márcia X. e Ascânio MMM são alguns dos que já participaram do Novíssimos IBEU. O melhor expositor da mostra recebe como prêmio a realização de uma exposição individual na Galeria.

A Galeria de Arte Ibeu se localiza na sede do Instituto Brasil Estados Unidos - IBEU [instituição de ensino de língua inglesa, localizada em Copacabana (Rio de Janeiro, capital)]. Foi inaugurada em 1960, com projeto do arquiteto Wit Olaf Prochnick. O saite do IBEU informa: "Desde 1940 o IBEU realiza exposições com grandes nomes da arte de seu tempo. Artistas como Tarsila do Amaral, Cândido Portinari, Iberê Camargo, dentre muitos outros, foram as bases de nossa Galeria. Em 1948 recebemos a 1ª Exposição Individual de Alexander Calder no Brasil; em 1954, realizamos a 1ª Exposição do Grupo Frente. A Galeria de Arte em Copacabana foi inaugurada em 1960 e possui, desde então, um acervo de mais de 350 obras de artistas. Nas décadas de 70 a 90, a Galeria promoveu exposições individuais de artistas como Dionísio Del Santo, Raymundo Collares, Dupla Especializada (Alexandre Da Costa e Ricardo Basbaum), Anna Maria Maiolino, Lygia Pape, Antonio Manuel, Rosângela Rennó, José Damasceno, dentre outros renomados artistas." (IBEU, 2014a)

Fig. 16 – Tríptico Bagaço da Pintura – 2005
Acrílica sobre bambu, plástico reciclado, papel reciclado, metal reciclado, madeira reciclada e fios de costura
420 (largura) x 120 (altura) x 16 cm (espessura)
Exposição Novíssimos 2005 – Prêmio Melhor Expositor – Galeria de Arte Ibeu – Copacabana – Rio de Janeiro



1.2.7 Configurações all over e instalações em situação

O termo all-over se refere a um tipo de composição onde a superfície pictórica é tratada visando uma uniformidade formal. Abandona-se as concepções tradicionais de composição como hierarquia visual etc. A primeira artista a fazer pinturas all-over foi Janet Sobel (1894-1968), que participou de uma coletiva na Galeria de Peggy Guggenheim, em 1944, onde foi admirada tanto por Pollock como por Clement Greenberg. Este mais tarde a citaria como a primeira instância de pintura all-over que havia visto.

Os experimentos da série o Bagaço da Pintura abordam dois tipos de espacialidades pictóricas: 1) configurações all over e 2) instalações em situação. Com o trabalho simultâneo nestas duas diferentes espacialidades, procuro estabelecer uma dialogia, termo empregado aqui não em seu sentido mais corriqueiro, mas sim, naquele ligado à Teoria da Complexidade. Nas páginas seguintes descrevo estes experimentos e tento demonstrar o quanto estas duas espacialidades se manifestam em relações dialógicas: 1) complementariedade, 2) concorrência e 3) antagonismo. Características relativas ao conceito de dialogia, tal como enunciado por Edgar Morin. Outro conceito no qual se apoia o trabalho simultâneo nestas duas espacialidades também é seminal da Teoria da Complexidade: o de recursividade. Daí a demonstração, nas imagens que seguem, que o Bagaço da Pintura não se desenvolve linear e dialeticamente, ou seja, do plano pictórico tradicional, bidimensional (a tela) para a tridimensionalidade, mas num constante fluxo de idas e vindas, construções, reconstruções e desconstruções dialógicas.

Em situação ou in situ é um conceito criado em 1974 por Daniel Buren (1938-). Designa aquelas instalações onde o espaço é parte determinante da obra. São planejadas para um espaço, lugar, tempo e contexto específicos, com os quais se relacionam dialética ou dialogicamente. Buren fez desta uma prática desestabilizadora do sistema de arte e da burocracia. Esta expressão já foi plenamente absorvida por artistas e teóricos em nossa língua. Dada a referência deste conceito a contextos (tempo, lugar, cultura etc.) específicos e não à contextos genéricos, considero coerente o seu emprego em português, não em línguas supostamente genéricas.

Me refiro a este conceito na língua de origem, pois desta forma faz conexão com o seu contexto histórico e cultural, bem como por ainda não haver uma expressão equivalente em português.

A Teoria da Complexidade estuda os sistemas dinâmicos não-lineares, não abordáveis pelo mecanicismo clássico. É numa visão interdisciplinar formada por um amplo expectro de conhecimentos.

As diferenças entre instalações e ambientes (environments) são esclarecidas em artigo de Stéphane Huchet. As primeiras poderiam ser definidas como ''um dispositivo plástico de objetos, de elementos multimídias ou não, investindo (os recursos de) um dado espaço tridimensional – muitas vezes o chão –, institucional ou não.'' (HUCHET, 2005, p. 65, observação entre parênteses do autor) e ''um cenário que constrói um dispositivo que é um mundo e pretende ser um mundo enquanto tal, isto é, um conjunto que provoca uma cesura, um corte com relação ao resto (do mundo).'' (ibid., p. 69, observação entre parênteses do autor) Quanto aos ambientes, seriam ''os ancestrais promissores e radicais'' da instalação (ibid., p. 65) e privilegiariam ''um envolvimento corpóreo, tátil, por meio de materiais acumulados que não deixavam nada a mais a não ser pequenas passagens para o percurso do visitante.'' (Ibid., p. 69)

Anterior ao Paradigma da Complexidade, o Paradigma da Simplicidade, ainda em vigor, enfatiza a dialética: teses versus antíteses, que geram sínteses. A Teoria da Complexidade reconhece a dialógica: sínteses podem não se estabelecer, ou, caso estabelecidas, não o serem de todo estáveis, gerando novas teses e antíteses. Edgar Morin nos diz que a dialógica é a "unidade complexa entre duas lógicas, entidades ou substâncias complementares, concorrentes e antagônicas que se alimentam uma da outra, se completam, mas também se opõem e combatem. (...) Na dialógica, os antagonismos persistem e são constitutivos das entidades ou dos fenômenos complexos." (MORIN, 2007, p. 300 e 301) Portanto, aqui não se trata apenas daquele entendimento circunscrito à definição dicionarizada: o "que pretende provocar discussão, debate, diálogo" (HOUAISS, 2008).

Princípio que se opõe ao princípio determinista da causalidade linear. Uma causa A gera um efeito B que também pode ser gerador de A. (MORIN, 2007)

1.2.8 O primeiro Bagaço em situação

O primeiro projeto para um Bagaço da Pintura em espaço institucional surgiu com a mostra "Mafuá – Intersemioticidade na Arte Contemporânea", na Galeria de Arte UFF, Niterói, em 2004.

O espaço para a minha intervenção seria contíguo à Galeria: o saguão da Reitoria.

Ao visitar o local, fazer esboços e medições evidenciou-se para mim a importância do desenho decorativo central do piso, como um elemento marcante daquele espaço.

Minha proposta foi compor a estrutura a partir deste desenho:

Segundo um dos curadores da mostra (os outros eram Pierre Crapez e Paulo Duque Estrada), João Wesley de Souza, a mostra se constituía em "uma imagem figurada invertida da torre de Babel, onde os elementos linguísticos, em vez de expandir-se irradiando de um único ponto de origem, agora interagem entre si, talvez buscando nesta ação encontrar uma origem comum a todos." (SOUZA, 2004, p. não numerada).

A Galeria de Arte UFF, inaugurada em 1982, fica na Rua Miguel de Frias 9, Bairro Icaraí, Niterói.

Ao sustentarem o trabalho no próprio piso, na posição do desenho decorativo, os elementos da base teriam as mesmas cores dos respectivos pontos em que tocariam o desenho do piso. Elevando-se a partir da base, os elementos coloridos iriam se rarefazendo, passando a predominar aqueles na cor branca. Eu pretendia, assim, induzir o fruidor a uma situação dúbia, contraditória, irônica, fazê-lo se contrapor com a evidente falsa ilusão de que a composição emergiu daquele local, conforme procuro demonstrar nestas duas perspectivas:

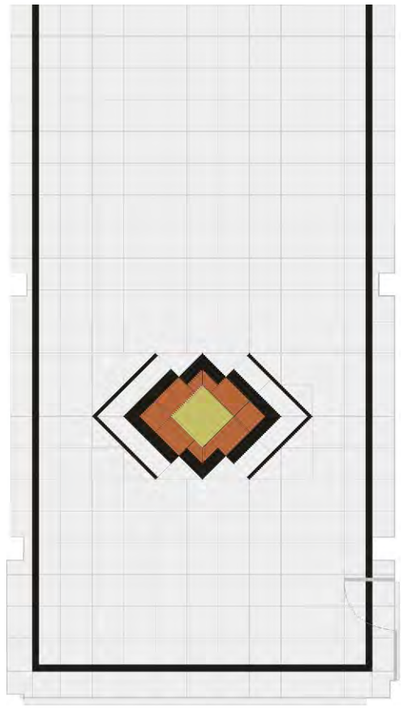


Fig. 17 – Piso no átrio da UFF, em planta baixa

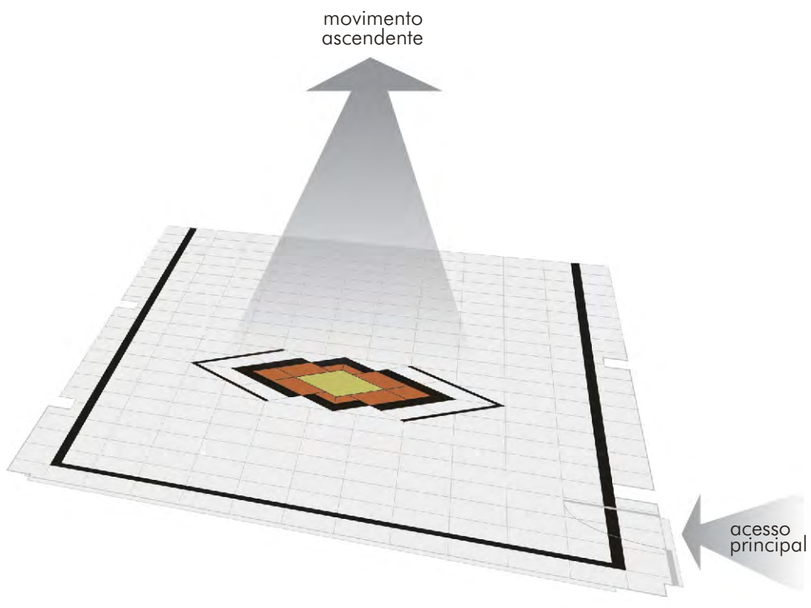


Fig. 18 – Piso no átrio da UFF, em perspectiva, mostrando minha prospecção de fluxos

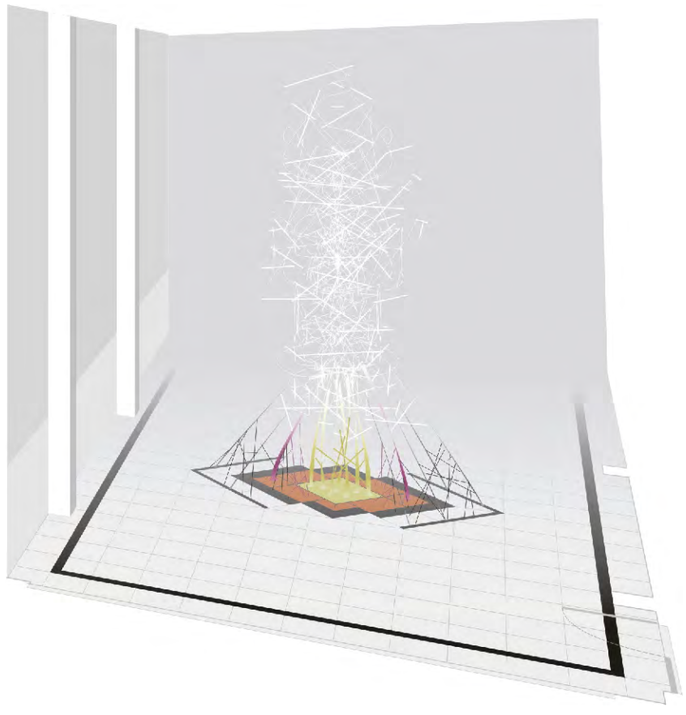


Fig. 19 – Projeto para átrio da UFF – 2004 – Arquivo digital

Greenberg problematiza: ''A pintura pós-renascentista sacrificou demasiadas qualidades intrínsecas a seu meio. Os quadros eram organizados exclusivamente com base no efeito ilusionista e com pouquíssimas referências às condições físicas da arte. O século XIX começou a dissolver os fatos e tornou obsoletas as concepções gerais sob as quais a arte ilusionista operava.'' (GREENBERG, 1997, p. 63). Depois propõe: ''Deixem que a pintura se restrinja à disposição pura e simples da cor e da linha, e não nos enredem em associações com coisas que podemos experimentar mais autenticamente em outra parte. O pintor pode continuar jogando com ilusões, mas só para fins de sátira. Se a profundidade limitada e a superfície plana lhe parecerem demasiado restritivas, que se torne um escultor — como o fez Arp, originalmente um pintor.'' (ibid., p. 65)

'Estaremos ainda pisando em um firme terreno factual? A diferença 'objetiva' entre grandes mestres e modernistas se reduz a tendências subjetivas do espectador. É ele que, ao contemplar a pintura de um grande mestre, tende a ver a ilusão 'antes de vê-la como pintura'. Mas, e se ele não o fizer? E se vir um Giotto, um Poussin ou um Fragonard antes como pintura, se tiver o hábito de abstrair-se das indicações de espaço em profundidade até ver a disposição em superfície de seus elementos formais? Será que a pintura de um grande mestre perde seu estatuto se for antes apreendida em sua planaridade primária e só em seguida como vívida ilusão?'' (GREENBERG, 1997, p. 189).

Com isso, coloquei em pauta um dos atributos historicamente relacionados com o fazer pictórico: o ilusionismo, contestado por Clement Greenberg, um dos mais contundentes teóricos da pintura modernista e também comentado pelos seus (de Greenberg) contestadores, como Leo Steinberg.

Alguns dias antes da abertura da mostra, recebemos a notícia de que o local para o qual eu havia projetado esta instalação seria ocupado por um outro evento, contrariando o que já havia sido compromissado em edital. Os curadores da mostra propuseram um outro espaço no interior da Galeria, junto a uma parede curva. Proposta aceita, resolvi inverter o movimento do projeto anterior. Pendendo desde o teto, a obra chegaria próxima ao chão, tomando a forma de um berço:

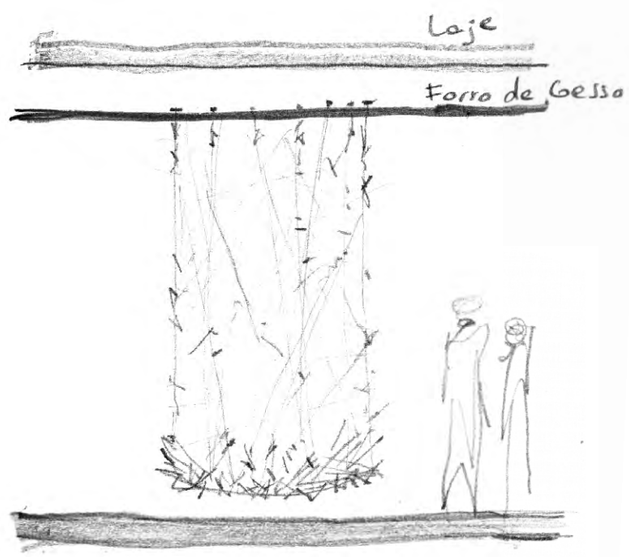


Fig. 20 – Projeto para Galeria UFF – 2004 – Corte esquemático

O perímetro da composição seguiria um formato irregular, distanciando-se da parte curva da parede, em cerca de um metro, de forma a possibilitar a fruição de todos os ângulos. Observando reações de fruidores, constatei que, apesar da transparência do conjunto, os mesmos faziam deslocamentos em torno da obra:

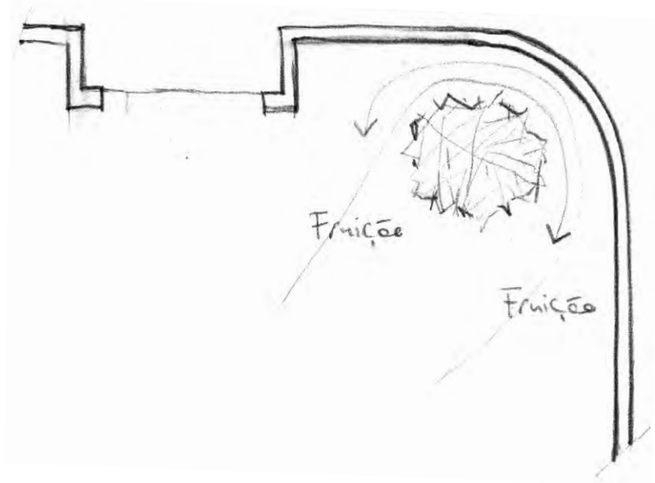


Fig. 21 – Projeto para átrio da UFF – Planta baixa esquemática

Levantei hipóteses para este comportamento:

1) a proximidade com o canto encurvado da parede, o que proporcionava uma continuidade de fluxo do plano posterior (a parede) e que induziria, por sugestão inconsciente, a tal deslocamento;
2) as características dos módulos constitutivos dos pequenos módulos distribuídos ao longo do trabalho, cuja diversidade e escala contrastante com o conjunto poderiam levar o fruidor a deslocamentos em busca de mais detalhes (ver descrição destas partes, chamadas "fanis", no subcapítulo 1.2.9, a seguir);
3) a tradição da fruição de trabalhos tridimensionais, que pressupõe o deslocamento em torno da obra (exceto, claro, quando colocada em um nicho).

Registrar aqui este episódio não tem motivação anedótica. Entendo esta interferência arbitrária da burocracia (neste caso, invalidando um compromisso anteriormente assumido pela própria burocracia e agindo em prejuízo do evento artístico) como um fato exemplar de comportamentos que relegam à arte um papel menor nas atividades humanas. Conforme desenvolvo no subcapítulo 3.2, o recalque à arte é um prolongamento da chamada morte da arte. Que, por sua vez, é uma das questões indutoras do Bagaço da Pintura.

Nesta análise rememorativa, esbocei croquis buscando compreender melhor os fluxos de criação e fruição desta obra.

No projeto, minha ideia foi fazer com a estrutura evidenciasse o peso maior da sua parte inferior, fazendo a mesma assumir a forma de um receptáculo, como um berço pendurado:

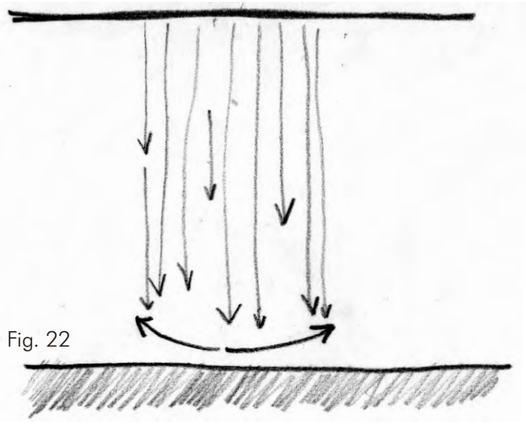


Fig. 22

Durante a montagem, emergiram novas possibilidades. A estrutura inferior, previamente feita no atelier, foi posicionada no chão e a partir dela foram esticados os fios verticais em direção ao teto:

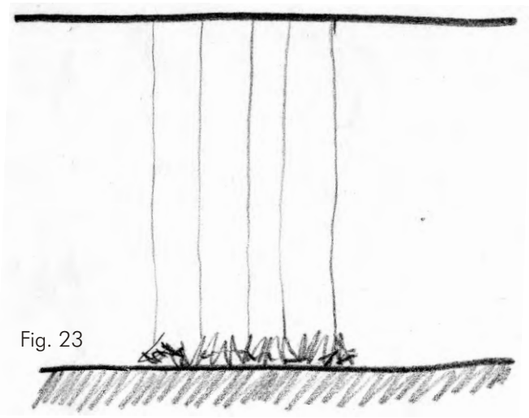


Fig. 23

A parte inferior foi se distanciando do chão à medida em que os pequenos elementos do Bagaço (também previamente feitos no atelier) eram posicionados, pois sua fixação esticava os fios verticais e transversais:

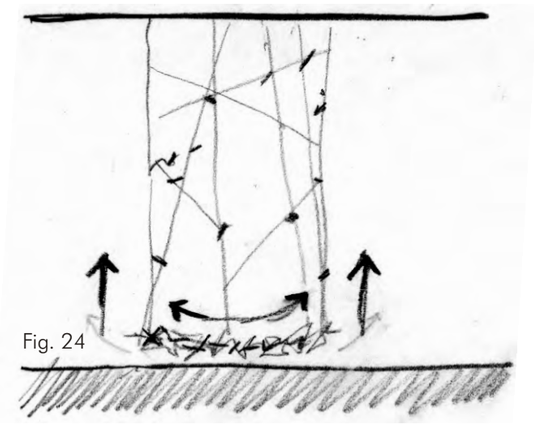


Fig. 24

Outra possibilidade seria que a instalação metaforizasse uma chuva de elementos do Bagaço, que, aproximando-se do chão, "respingariam" até uma certa altura, como num gotejamento:

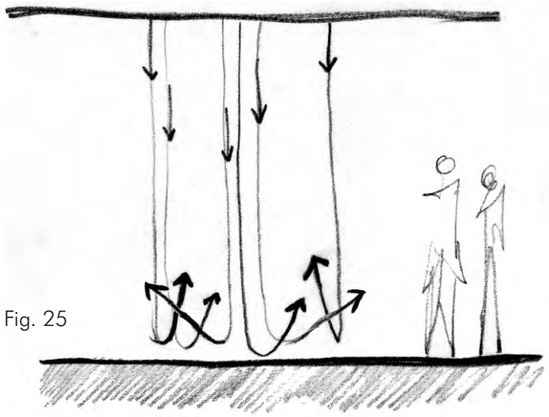


Fig. 25

Pensei que a obra poderia ser fruída como um all-over tridimensional, apenas com uma diferenciação na base, onde a curvatura e a densidade seriam maiores. Inicialmente, trabalhei para que estes fluxos se manifestassem:

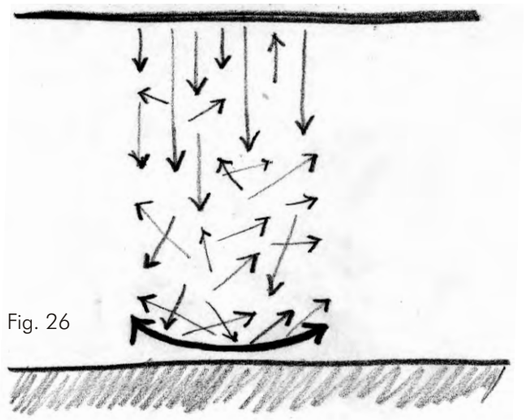


Fig. 26

Porém algumas decisões e serendipicidades durante o trabalho fizeram evidenciar três camadas distintas: uma superior (descendente), uma intermediária (multidirecional) e uma inferior (côncava ascendente):

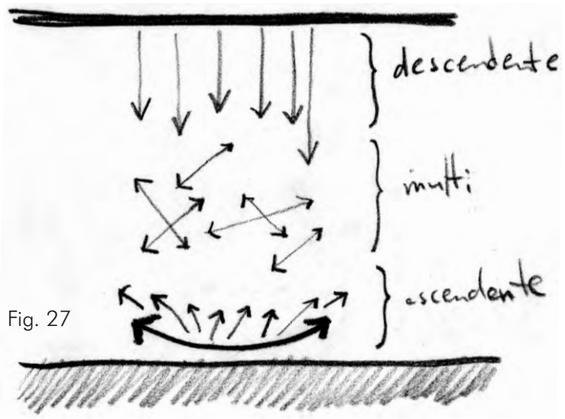
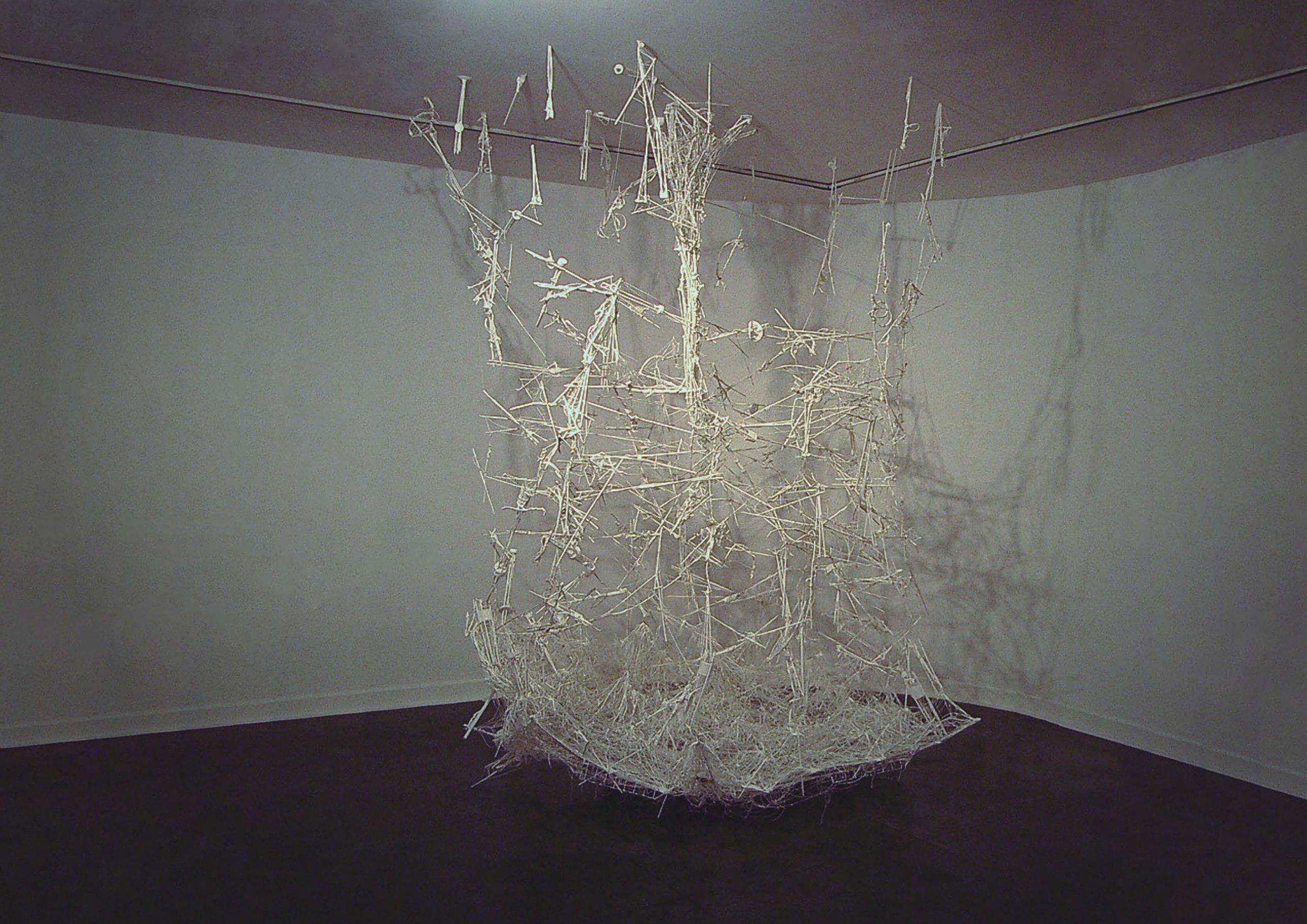


Fig. 27

Fig. 28 – Bagaço da Pintura – 2004 – 180 (larg.) x 210 (compr.) x 280 cm (alt.) – Acrílica sobre materiais diversos – Galeria UFF – Niterói, RJ



1.2.9 Os fanis

Aos módulos componentes da obra descrita no subcapítulo 1.2.8 denominei fanis, aportuguesamento de funny (em inglês: engraçado, divertido, esquisito). Funcionam como pequenas esculturas e viabilizam uma pré-fabricação para agrupamentos espaciais, atuando como componentes fractais, ou seja: partes que mimetizam o comportamento do conjunto e vice-versa. A cada montagem e desmontagem, guardam índices de anteriores encaixes entre si ou da fixação por fios e tinta. Índices estes que podem ser simples marcas, rupturas ou pedaços de outras peças onde se fixaram e de onde incorporaram partes. São feitos dos materiais do Bagaço da Pintura: pedaços de plástico e madeira vindos de embalagens, chassis de telas, brinquedos, aparelhos ou utensílios descartados no meu cotidiano, onde eu fazia cortes ou outros procedimentos de desconstrução visando ocultar as evidências de suas funções originais, ou até inverter o seu funcionamento. Com procedimentos visando retirar as características originais e mesmo com as misturas entre elementos e do recobrimento de tinta, sempre sou perguntado sobre as origens dos materiais... A carga semântica insiste em pulsar, apesar dos encobrimentos.

Fractais são elementos de uma geometria complexa, onde cada parte (macro ou micro) é semelhante ao objeto de origem. Subdivididos ao infinito, tal comportamento se mantém, independentemente da escala. Pode ser gerado (ou não) por processos recorrentes ou interativos. A geometria fractal foi descoberta e assim nomeada em 1975 por Benoît Mandelbrot (1924-2010), em alternativa à geometria euclidiana.

Fig. 29 (esta página) e Fig. 30 (página à direita) – Fanis: bambu, linhas de costura e tricô, pedaços de madeira reciclada, plástico reciclado e metal reciclado amalgamados com tinta acrílica. Detalhes da obra instalada na exposição Novíssimos IBEU 2005, com foto frontal e descrição na página 30.

1.2.10 O Boi Esfolado

Em fevereiro de 2006, comecei a trabalhar na oficina de escultura do Museu do Ingá, sob a orientação de Carlos Van Der Ley. Esta oficina me oportunizou melhores recursos, tais como serra elétrica de bancada e uma sala para fotografias com "fundo infinito", onde montei o trabalho da página a seguir. Como indica o título, este trabalho faz referência ao Boi Esfolado de Rembrandt. Aqui, o animal sacrificado é a pintura, estudando uma outra alegoria à morte da pintura. No início da série Bagaço, muitas vezes me sentia um esquartejador, ao substituir o pincel pela faca que transformava, por falquejamento, os chassis das telas em finas varetas. Ou quando usava palitos de bambu, comprados com o rótulo "espetinhos para churrasco". As preparações dos fanis também evocavam memórias da infância, de quando observava o ritual dos churrascos em família. Tal qual a carne bovina sangrando no espeto, os fanis eram formados por palitos que espetavam pedaços de plástico ou madeira e "sangravam" o excesso da tinta que escorria até o momento da secagem.

Nesta instalação, procurei tematizar um "esquartejamento" da pintura, expondo as entranhas e destroços num formato que busca evocar uma crucificação, como no óleo sobre madeira de Rembrandt. Para a foto, evoquei a dramaticidade da iluminação rembrandtiana, porém optei pelo uso de um "claro e menos claro", ao invés daquele forte contraste de claro e escuro característico de Rembrandt. Este tipo de referência à história da arte foi viabilizada pelas características da sala. Sendo uma sala para fotografia, com "fundo infinito", poderia ser entendida como um espaço "neutro", ou seja, que poderia estar tanto no bairro do Ingá como em outro lugar qualquer do mundo... O suposto "espaço genérico".

Fig. 32 – O Boi Esfolado – 2006
180 (largura) x 80 (profundidade) x 190 cm (altura)
Acrílica sobre bambu, plástico reciclado, metal reciclado, madeira reciclada, fios de nylon e de tricô
Museu do Ingá – Niterói, RJ

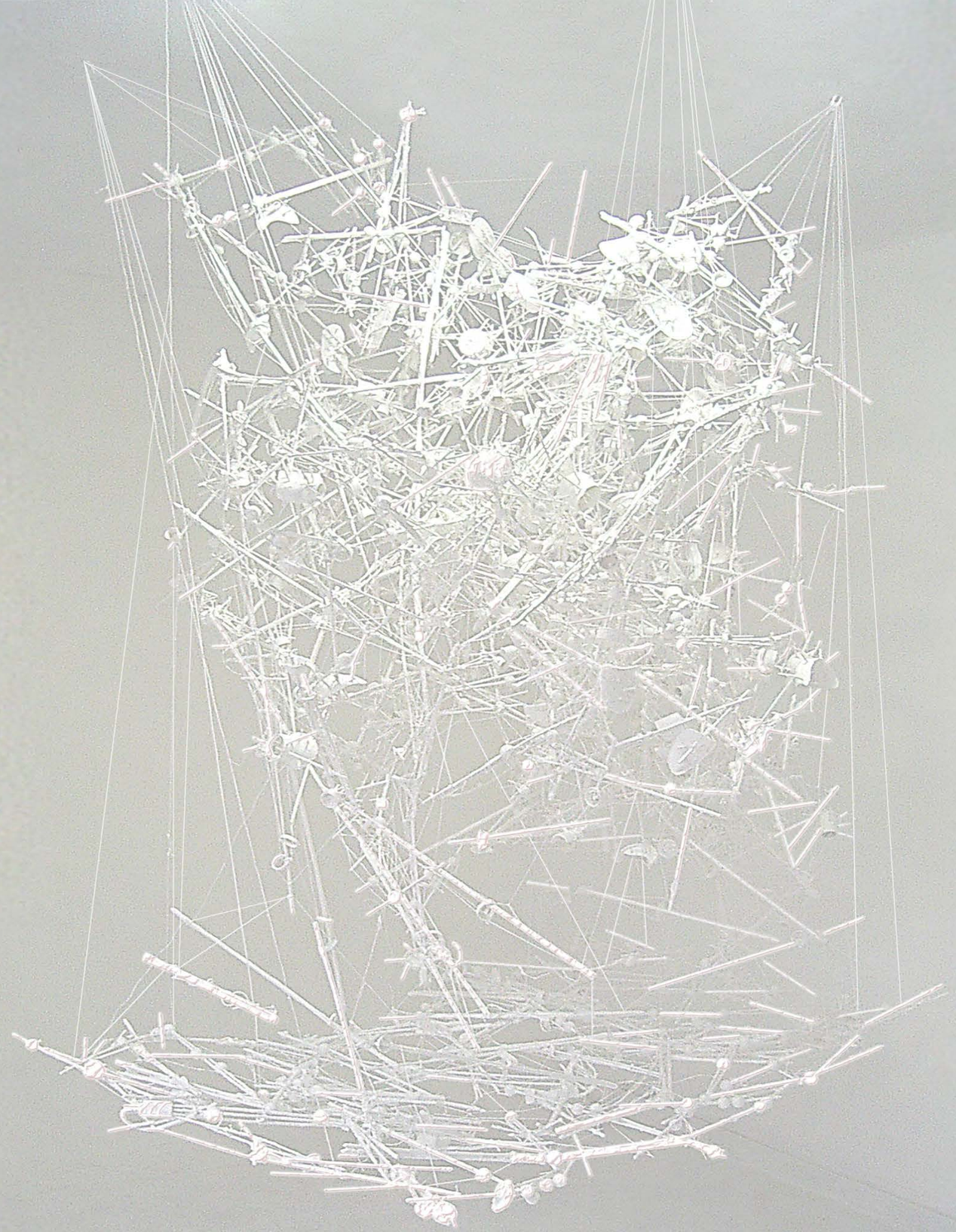
O Museu de História e Arte do Rio de Janeiro (MHAERJ), ou Museu do Ingá (como é popularmente conhecido), está localizado em Niterói, RJ. Possui um acervo formado pela Coleção Banerj (Anita Malfatti, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Guignard, Alfredo Volpi, Goeldi entre outros), Coleção de Arte Popular (oriunda do Museu de Artes e Tradições Populares), a coleção do arquiteto e escultor Haroldo Barroso (suas esculturas, gravuras, fotos, estudos e documentos), entre outras coleções de documentos, objetos, mobiliário, pinturas, esculturas e fotografias históricas. Abriga também diversas oficinas e cursos regulares, como cerâmica, pintura e escultura. Esta última, onde desenvolvi trabalhos entre 2006 e 2007, foi fundada por Haroldo Barroso e atualmente é ministrada por Carlos Van Der Ley.

Carlos Frederico Van Der Ley Lima (1940-) é ceramista, escultor e professor da Oficina de Escultura do Museu do Ingá desde 2005.

Comento esta ''neutralidade'' proposta pelo pensamento modernista no subcapítulo 1.2.13.

O Boi Esfolado, de Rembrandt, data de 1655, tem 94 x 69cm e está no Museu do Louvre. Há também uma versão conhecida como O Boi Abatido, datada de 1638, que está no Kelvingrove Art Gallery and Museum e é atribuída à sua escola. O tema do corpo de um animal num matadouro, que hoje pode parecer exótico, já tinha sido abordado por Philips Galle e Maarten van Heemskerck (século XVI), Joachim Beucklaer em 1563, Martin van Cleve em 1566, num detalhe em Frans Francken (entre 1600 e 1620), e por contemporâneos de Rembrandt como Egbert van der Poel (em 1646), Isaac van Ostade (em 1641), Adriaen van Ostade (em 1645), pelo discípulo de Rembrandt, Jan Victors (em 1647), entre outros. Animais abatidos também foram frequentemente retratados no gênero de pintura conhecido como natureza morta, evocando a finitude da vida ou o mito da queda (ver subcapítulo 3.2, onde comento a morte na arte).

Falquejar é o ato de realizar um corte na madeira através de faca ou outros instrumentos cortantes. Ao contrário do corte por serra, o falquejamento não obedece a uma linearidade controlada. O deslizar da faca se faz em relação dialógica com a natureza da madeira: na maior parte da ação, vencendo as resistências desta, mas seguindo um percurso com muitas imprecisões, condicionado pelos veios e diferentes densidades da madeira. Eu pretendia, portanto, fazer um corte que evidenciasse a natureza da madeira e a complexidade mesma deste procedimento.



Mas o processo criativo me apontou o contrário. Aquela sala de fotografia não era um "espaço neutro". Todas as suas características impregnavam meu trabalho, direta ou indiretamente:

1) características históricas: além de ser parte de um museu histórico, a sala era fruto de uma micro-história, uma entre várias conquistas dos criadores das oficinas do Museu, e minha presença ali se fazia graças a esta história: minha participação foi recomendada por João Wesley de Souza, reativador das oficinas depois de Haroldo Barroso;

2) características políticas: durante a sua elaboração, em certo momento recordei de antigas campanhas das quais participei reivindincando mais verbas para a cultura; coincidentemente, no mesmo dia em que esta recordação veio à tona, foi anunciada uma reedição dos costumeiros "cortes de verba" por parte do governo estadual, impondo restrições às nossas atividades; alunos e professores contra-atacamos com uma carta-manifesto redigida por mim e "viralizada" na internet; nossa reação foi bem-sucedida, fazendo o governo estadual recuar;

3) características culturais: minha instalação em processo recebeu a visita de moradores da comunidade vizinha, os quais comentaram sobre os materiais do Bagaço, dizendo lhes lembrar cafifas (designação fluminense para aquilo que os riograndenses denominam pandorga, os paulistas papagaios ou pipas); isto reforçou algo que já era uma percepção, porém a partir deste fato se presentificou com maior contundência: o quanto aquelas construções eram tributárias da brincadeira de infância: ir ao taquaral (bambuzal) nos fundos de casa, falquejar taquaras, amarrar, colar e esticar barbantes, por fim o papel... Depois, construir outra pandorga, pois a fatura me era mais desafiadora do que empiná-las. Minha crise pessoal em fevereiro de 2004 (às vésperas dos primeiros Bagaços) havia me conduzido a retomar fazeres de minha infância: assim como as pandorgas, quando menino eu também reciclava embalagens de madeira, papel ou plástico, tinta para construção, pedaços de tecido e fios de linha (meu avô paterno era alfaiate e minha avó materna era costureira) e vários outros "restos" para criar meus próprios brinquedos. Na foto da página a seguir, mostro um detalhe do centro da composição, formada por estes materiais.

Assim, penso que o meu Boi Esfolado foi ativado pelo lugar e, de alguma forma, também o ativou. Da mesma forma que na pintura de Rembrandt, a sala de fotografia atuou como naquele "proto-frigorífico" do século XVII: um lugar onde o esquartejamento era apenas uma etapa para futuras transformações "culinárias". Nas páginas seguintes contarei o porquê.

O livro O Artífice, Richard Sennett problematiza o papel da artesania no mundo antigo e contemporâneo, alertando para a alienação oportunizada pela mecanização e pela burocratização: ''habilidade artesanal designa um impulso humano básico e permanente, o desejo de um trabalho bem feito por si mesmo'' (SENNETT, 2009, p. 19) e aponta o que, no meu entender, é uma das causas da morte da arte, tema impulsionador do Bagaço da Pintura: ''a habilidade técnica foi desvinculada da imaginação (...), o orgulho pelo próprio trabalho, tratado como luxo.'' (ibid., p. 31).

Considero alarmante o consumismo que sobrecarrega as crianças contemporâneas com brinquedos fabricados e as afasta de um ato tradicional: a artesania de seus próprios brinquedos. Anos atrás, ao ensinar meu sobrinho, então com oito anos, a fazer um aviãozinho de papel, me assombrei ao saber que era o primeiro de sua vida. Hoje, nem mesmo as pandorgas são feitas pela criançada, mas compradas a partir de 30 centavos!

Fig. 32 – O Boi Esfolado – detalhe

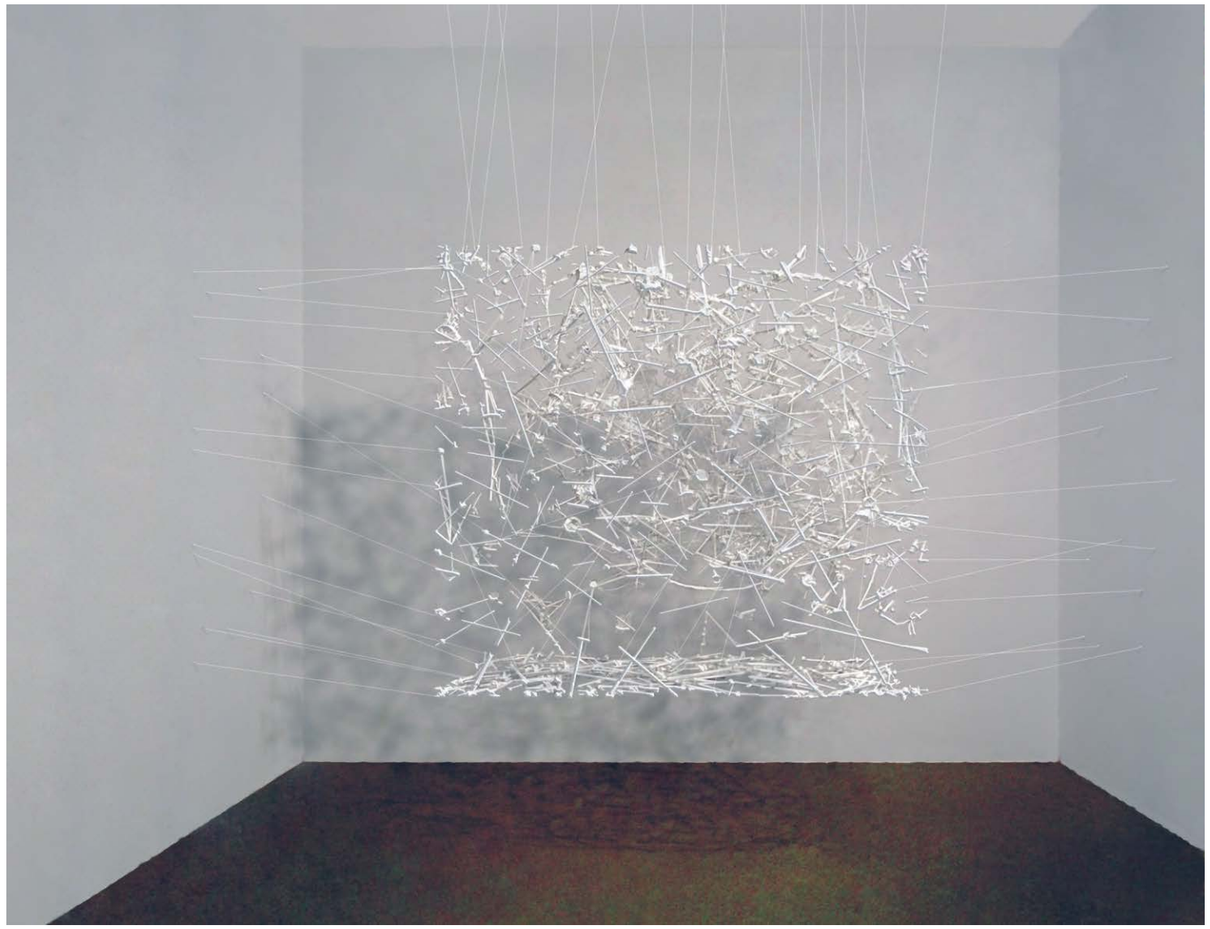


Fig. 33 – Pintura – 2006
180 (largura) x 80 (profundidade) x 180 cm (altura)
Acrílica sobre bambu, plástico reciclado, metal reciclado, madeira reciclada, fios de nylon e fios de tricô
Museu do Ingá – Niterói, RJ

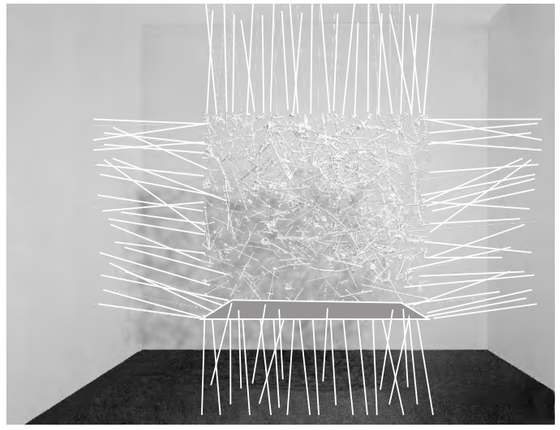


Fig. 34 – Simulação – 2015
Interferência digital sobre foto

1.2.11 Pintura

Prossegui a experiência, remontando o trabalho noutro contexto e, por este motivo, criando uma outra configuração. O novo contexto era o espaço expositivo do Museu do Ingá, onde participaria de uma coletiva. O lugar reservado formava um nicho, direcionando para uma fruição frontalizada, o que procurei enfatizar nas características do trabalho e no título: Pintura. Frontalmente, fiz assumir a forma de um quadrado de 180 x 180 cm, com uma profundidade de 60 cm, distante 20 cm da parede. Fios laterais e superiores faziam a sustentação e eram também amalgamados com tinta em seus nós, fixações e cruzamentos, com os quais eu buscava metaforizar o esticamento de uma tela em chassis que, neste caso, era um chassis negativado (o nicho). Na parte inferior, mais plana do que o restante, não coloquei fios, pois a própria gravidade provocava o esticamento. A distância do trabalho em relação à parede posterior potencializava a leveza do conjunto e dava maior protagonismo às sombras projetadas.

Na simulação de uma alternativa (fig. 36), especulei sobre a possibilidade de colocar fios também abaixo, promovendo um esticamento nos quatro lados, e remover a parte plana inferior (trapézio cinza) a fim de enfatizar a ideia da tela esticada:

A coletiva se intitulava “Escultura no Museu do Ingá”, na qual o meu título Pintura se fazia irônico. Passei a usar este título para outros trabalhos, numa provocação através da qual eu pretendia reafirmar as características da minha temática pictórica, em confrontação ao senso comum que pressupõe tudo o que é tridimensional como sendo “escultura”.

Fig. 35 – Pintura – 2006
Detalhe

1.2.12 Retrato

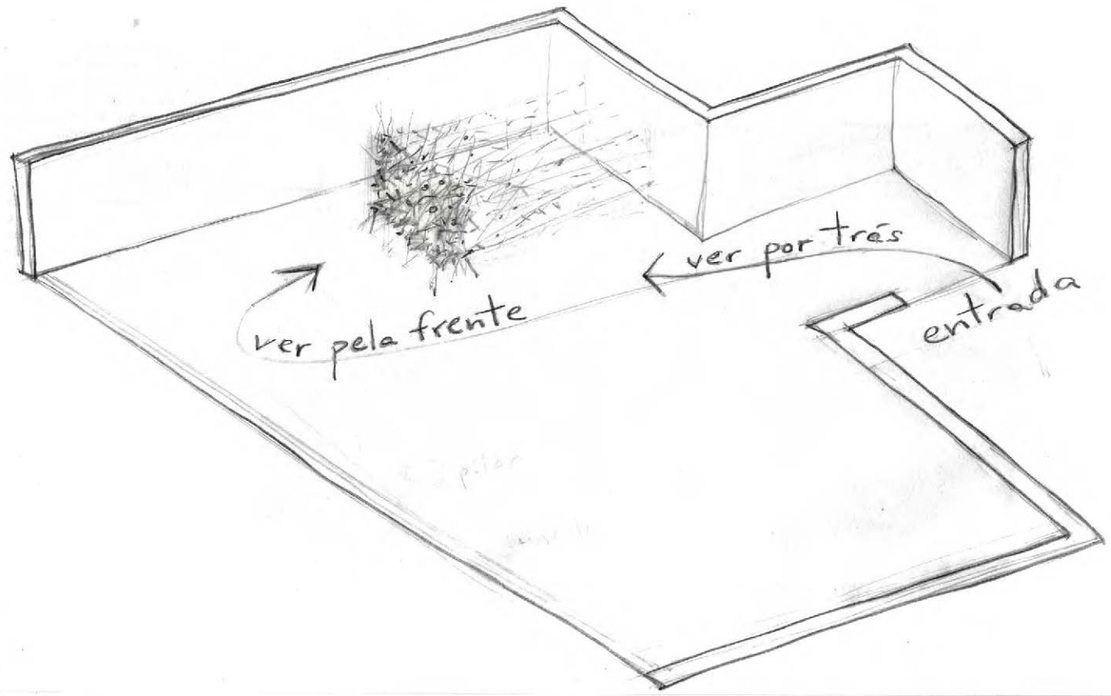
Segundo o modelo expositivo consagrado pelo modernismo como ''ideal'', conhecido como cubo branco, as paredes, o chão, o teto e equipamentos da galeria não deveriam competir visualmente com as obras, mas, numa suposta neutralidade, atuar como facilitador da fruição estética. ''A criação do cubo branco impoluto, ubíquo, é um dos êxitos do modernismo – criação comercial, estética e tecnológica.'' (O'DOHERTY, 2002, p. 90).

Nesta etapa, remontei os elementos que haviam configurado Boi Esfolado e Pintura, noutra situação: havia um cubo branco (o suposto espaço "neutro") ao meu dispor, por ocasião da minha mostra individual na Galeria IBEU. Seria este o mesmo cubo branco a que se refere O'Doherty? Deveria ser, pois a Galeria IBEU foi projetada sob repertório modernista. Porém, meu conhecimento da história deste espaço e minha modesta inserção na história de suas exposições desmontavam qualquer suposição de "neutralidade" na relação artista-expositor versus espaço-expositivo. Consciente disto, neste novo "laboratório", retrabalhei a questão da frontalidade, porém não mais na situação de um nicho. Posicionei o trabalho de tal forma que, ao entrar na Galeria, o visitante se defrontaria primeiro com a face posterior. Criando maior densidade na parte frontal, eu pretendia induzir o fruidor a fazer um deslocamento, a fim de se posicionar como se estivesse fruindo um retrato:

'O cubo branco é geralmente visto como um emblema do afastamento do artista de uma sociedade à qual a galeria também dá acesso. É um gueto, um recinto remanescente, um protomuseu com passagem direta para o atemporal, um conjunto de situações, uma postura, um lugar sem local, um reflexo da parede nua, uma câmara mágica, uma concentração mental, talvez um equívoco. Ele preservou a exequibilidade da arte, mas a fez difícil. Ele é principalmente uma criação formal, pois a tônica ausência de peso da pintura e escultura abstratas deixou-o com baixa gravidade.''
(O´DOHERTY, 2002, p. 91)

Josep Maria Montaner, entretanto, discorda do êxito deste modelo: "Esta ideia de museu neutro, branco e transparente, constitui mais um desejo do que uma realidade. Se trata de um ideal efêmero e irreal que a mesma arquitetura moderna tem realizado raramente, apenas em casos extremos. Pode-se destacar casos paradigmáticos de edifícios transparentes e planta totalmente livre como no Museu de Arte de São Paulo, de Lina Bo Bardi (1957), a Neue Nationalgalarie em Berlim, por Mies van der Rohe (1962-1968) e o Centro Pompidou em Paris, de Piano e Rogers (1972-1977)." (MONTANER, 1995, p. 9, tradução minha).

De todas formas, esta idea del museo neutro, blanco y trasparente, constituí más un deseo que una realidad. Se trata de un ideal efímero e irreal que las misma arquitectura moderna ha realizado en contadas ocasiones, sólo en casos límite. Destaca casos paradigmáticos de edificios transparentes y de planta totalmente libre como en el Museo de Arte de São Paulo de Lina Bo Bardi [1957], la Neue Nationalgalarie en Berlín de Mies van der Rohe [1962-1968] y el Centro Pompidou en París de Piano y Rogers [1972-1977].



Outra ênfase na frontalidade aparecia no título: Retrato, remetendo à convenção "retrato/paisagem" da tradição pictórica, o retângulo ora na posição vertical, ora na posição horizontal, adotada também nos programas computacionais para edição de imagem e texto.

Fig. 36 – Croqui em perspectiva isométrica mostrando o interior da Galeria IBEU E a estratégia de montagem do trabalho

Fig. 37 – Grande Retrato – 2006
150 (largura) x 410 (profundidade) x 180 cm (altura)
Acrílica sobre bambu, plástico reciclado, metal reciclado, madeira reciclada, fios de nylon e fios de tricô
Galeria IBEU, Rio de Janeiro, RJ

1.2.13 Pintura Fora da Pintura

A exposição Pintura fora da Pintura abriu em 29/1/2005 na Galeria do Poste, em Niterói. Participaram Anita Fiszon, Marco Antonio Portela, Mauro Bandeira, Patrícia Gouvêa, Rogério Rauber e Sheila Mancebo. A curadoria foi de João Wesley de Souza, cujo texto de apresentação propunha: "Circundar as relações implícitas na questão da expansão das configurações planares, para além das suas fronteiras habituais (...) transbordando os limites impostos pelo suporte tradicional da pintura. (...) Tais procedimentos (...) gravitam em torno da duração da experiência pictórica e da transposição das suas antigas delimitações, instituídas pelos territórios linguísticos rígidos, oriundos da concepção moderna de arte. Objetos, fotografias, planos esculpidos, linhas desenhadas, bagaços de tecido com madeira e ocupações relacionais, apesar da evidente diferença, acabam sempre suscitando alguns vestígios de pintura que ainda Se encontram impregnando as profundezas do nosso olhar."
(SOUZA, 2008)

A Galeria do Poste de Arte Contemporânea foi criada pelo artista visual e professor Ricardo Pimenta. Seu espaço para intervenções artísticas era um poste de rua, daí ser chamada "a galeria que nunca fecha". Situada na rua Coronel Tamarindo nº 10, em Gragoatá, Niterói, foi inaugurada em janeiro de 1997 e encerrou suas atividades em maio de 2009, com a exposição Pinturaforadapinturanaberlinda.

Por coincidência, um ano antes da inauguração da Galeria do Poste, em 1996, fui um dos organizadores de um projeto encaminhado ao FUMPROARTE (edital da Prefeitura de Porto Alegre de apoio e patrocínio de projetos culturais) que previa a instalação de obras de arte, em caráter permanente, em 24 postes situados ao longo da Avenida Edvaldo Pereira Paiva (Av. Beira Rio), às margens do Rio Guaíba. Participaram do projeto Gustavo Nakle, Maia Mena Barreto, Paulo Chimendes, Ana Rosário, Paulo Olszewski, Caé Braga e Maria Tomaselli, entre outros. O projeto foi recusado pela comissão avaliadora que alegou ser excessivo o pagamento de cachê no valor de 1.600 reais para cada artista.

O trabalho cujas fotos estão na página seguinte integrou a mostra Pintura Fora da Pintura, na Galeria do Poste Arte Contemporânea, que reunia experiências pictóricas no chamado campo expandido (KRAUSS, 1984). Os participantes eram artistas oriundos de diferentes grupos de estudo coordenados por João Wesley de Souza. Nesta instalação, a intenção foi fazer com que o poste, principal local da Galeria, não fosse apenas um suporte de sustentação ou contenção, mas que atravessasse a obra. Como um espeto gigante, o poste lembrava a pintura intitulada "V" (figura 2, subcapítulo 1.1.2) e fazia uma ampliação da atuação dos espetos dos fanis. Nas suas expansões laterais, lembrava também a Flor da Paz. Por ser o primeiro Bagaço montado ao ar livre, agreguei um material que evidenciasse a ação das intempéries na passagem do tempo: além de bambu, tinta, fios de nylon e tricô, acrescentei arames de aço para construção, os quais, no passar dos dias e das chuvas, oxidaram e conferiram uma leve pátina à composição.

Pintura Fora da Pintura – 2005
83 (comprimento) x 79 (largura) x 68 cm (altura)
Acrílica sobre bambu, plástico reciclado, metal reciclado, madeira reciclada, fios de nylon e fios de tricô
Galeria do Poste – Niterói, RJ

Fig. 38 (à esquerda): vista a partir da subida da rua, chegando na Galeria

Fig. 39 (à direita): vista a partir do outro lado da rua, em frente à Galeria

1.2.14 Fórum Pintura Fora da Pintura

"O Orkut foi uma rede social filiada ao Google, criada em 24 de janeiro de 2004 e desativada em 30 de setembro de 2014. Seu nome é originado no projetista chefe, Orkut Büyükkökten, engenheiro turco do Google. O alvo inicial do Orkut era os Estados Unidos, mas a maioria dos usuários foram do Brasil e da Índia. No Brasil a rede social teve mais de 30 milhões de usuários, mas foi ultrapassada pelo líder mundial, o Facebook. Na Índia também foi a segunda rede social mais visitada. A sede do Orkut era na Califórnia até agosto de 2008, quando o Google anunciou que o Orkut seria operado no Brasil pelo Google Brasil devido à grande quantidade de usuários brasileiros e ao crescimento dos assuntos legais." (WIKIPEDIA, 2015a)

A exposição Pintura Fora da Pintura me fez pensar que deste assunto ainda brotariam muitas descobertas, caso fosse dinamizado coletivamente, intercambiando poéticas e incitando mergulhos conceituais mais contumazes. Minha experiência com debates via internet, em listas de discussão via e-mail, apontava que este ambiente poderia favorecer a ebulição de ideias e o friccionamento de poéticas almejado. Com a supervisão de João, criei um fórum de debates aproveitando uma plataforma de fácil acesso e grande popularidade naquela época: a rede social Orkut.
A "comunidade" Pintura fora da Pintura foi criada em 10/06/2006. Com uma média de 300 participantes, era considerada pequena para os parâmetros desta rede social. Porém seus debates surpreenderam até outros moderadores de maiores "comunidades" daquela rede social dedicadas ao debate sobre arte contemporânea. Os objetivos deste fórum eram:

1) estimular o debate crítico em nossa área de conhecimento, sobretudo aquelas relativas ao campo expandido;
2) com base nesta fricção e aprofundamento crítico, articular nova exposição sobre o tema;
3) gerar conhecimento sobre mecanismos de debates e curadorias coletivas em ambiente digital.

"Comunidade" era o nome dado aos fóruns no Orkut. Algumas eram configuradas pelos seus criadores de modo a admitir participantes assim que estes o solicitassem, outras só faziam esta admissão após aprovação do mediador. Em quaisquer dos casos, os participantes podiam ser expulsos por decisão do mediador.

Nos primeiros nove meses da Pintura fora da Pintura, os debates aconteciam no ambiente "virtual". A partir de março de 2007 passamos a fazer também encontros presenciais. Visitamos os ateliers de todos os participantes interessados em desenvolver uma pesquisa conjunta: três ateliers no Rio de Janeiro (RJ), um em Nova Friburgo (RJ), um em Campinas (SP) e dois em São Paulo (SP), investigando os processos de criação de cada um. Estes encontros foram registrados e debatidos numa outra comunidade especialmente criada para este fim, chamada de Pinturaforadapinturanaberlinda, com acesso restrito àqueles participantes comprometidos com a troca de experiências

em nível mais intenso. Depois deste ciclo de visitas e debates, decidimos fechar a experiência com uma exposição na mesma Galeria do Poste, onde tudo havia começado. Para tal, convidamos novamente o curador João Wesley de Souza, que desenvolveu conosco uma curadoria colaborativa durante três meses, onde os projetos foram elaborados compartilhando os processos e criticando-se mutuamente. A exposição aconteceu em abril de 2009 e foi a última realizada pela Galeria do Poste.

Desde a criação do fórum, centenas de internautas participaram. Alguns saíram ou "foram saídos" por insistir na pretensão de pautar os debates numa agenda retrógrada; outros, por fazerem apologia a ideologias anti-humanistas e sabotagem ao debate em alto nível; outros, por serem perfis falsos, condição que se revelou inadequada aos propósitos do fórum. Na etapa de visitas aos ateliers, muitos se sentiram estimulados ora visitando, ora sendo visitados. Em consequência, , e qualificaram sua poética e aperfeiçoaram seus métodos de pesquisa; outros, porém, muito desconfortáveis (em dois casos, até mesmo horrorizados) com os questionamentos. Na etapa final, outros não se dispuseram ao processo de curadoria colaborativa, que demandava a revisão e readequação das suas propostas ao eixo curatorial, mesmo sendo este eixo uma construção coletiva. Para a exposição, apenas três artistas concluíram todas as etapas. Portanto, menos de um por cento da média de participantes ao longo de todo o período de atividades do fórum. Isto, como reflete o texto do curador, é parte significativa do processo. No âmbito coletivo, vários depoimentos, incluindo o de artistas que não chegaram à

1) quanto ao do tema da comunidade: a pintura no campo expandido, onde vários aspectos foram mapeados e usados nesta pesquisa de mestrado;
2) de coordenação de um fórum de debates na internet e presencial;
3) desenvolver uma metodologia para curadoria coletiva em ambiente digital.

Com a decadência do Orkut, meu exercício de debate migrou para outra rede social, o Facebook, onde mantenho uma página dedicada à arte contemporânea, chamada isto?é arte.

O Orkut, como acontece em muitas redes sociais até hoje, permitia que qualquer pessoa criasse um perfil falso, ocultando sua verdadeira identidade.

Penso que isto é uma herança: 1) do nosso modo de colonização, que reprimiu o conhecimento e o debate crítico; 2) da estratégia "diplomática" da cultura Tupi que, como tudo na vida, tem suas virtudes e suas encrencas e 3) do longo período de ditadura e da DESeducação consumista, precária e midiática, que fomentam o adesismo alienado.

Texto curatorial de João Wesley de Souza: "Apontar o sistema Orkut como plataforma de desenvolvimento de projetos artísticos, indica uma face da opção metodológica que norteou a troca de comentários entre artistas e curador. Dentro deste mesmo contexto, a horizontalidade e multiplicidade dos diálogos propiciaram uma relação de vizinhança e igualdade entre os participantes e a intensificação das interações técnicas e teóricas afastando, deste modo, o antigo modelo estratificado de relação entre artistas e curadores. Tal fato constrói o viés de um segundo princípio de método que define o perfil desta exposição. Cris Cabus, Lucila Tragtenberg e Rogério Rauber são os artistas que sobreviveram a uma maratona de questionamentos de natureza conceitual e técnica que filtrou os participantes, pelo grau de dificuldade e enfrentamento em diversas áreas de conhecimento ao longo de três meses de trocas, basicamente via internet. Cabe lembrar que a disposição em solucionar os problemas que se apresentavam, a cada momento, e a flexibilidade em redesenhar os projetos, sempre que necessário, assim como uma clara adaptação à horizontalização relacional, foram os critérios que mais contribuíram para afastar, durante o processo, outros participantes que não concluíram o caminho que culmina nesta exposição. Lembro ainda que, mesmo mudando parâmetros teóricos e meios técnicos, um dos princípios da arte ainda é a exclusão. Uma exposição que se apresenta ou uma obra de arte que se finaliza é, em si, uma edição. Neste sentido convidamos a todos para a fruição deste resultado."

www.facebook.com/oficinaistoearte, em atividade desde 5/06/2012. O propósito inicial era divulgar as oficinas "isto?é arte", cuja primeira edição aconteceu em 30/04/11, em São Paulo. Com a publicação de imagens polêmicas de arte, usadas também na oficina, a página assumiu um percurso paralelo: independente, embora conectado.

1.2.15 Cor-Cheiro-Sabor

No projeto para a exposição Pinturaforadapinturanaberlinda, parti das memórias do trabalho anterior na Galeria do Poste, quando as intempéries agiram sobre o arame, que oxidou e criou uma pátina na composição. Propus uma série de recipientes com pigmentos nos quais águas da chuva provocariam um escorrimento de cores na superfície do poste. Estudei diferentes condições para estes recipientes:

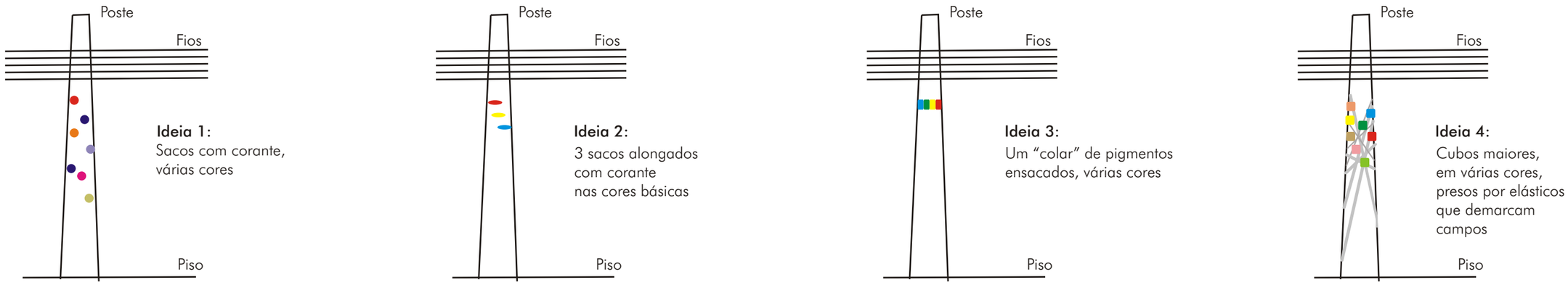


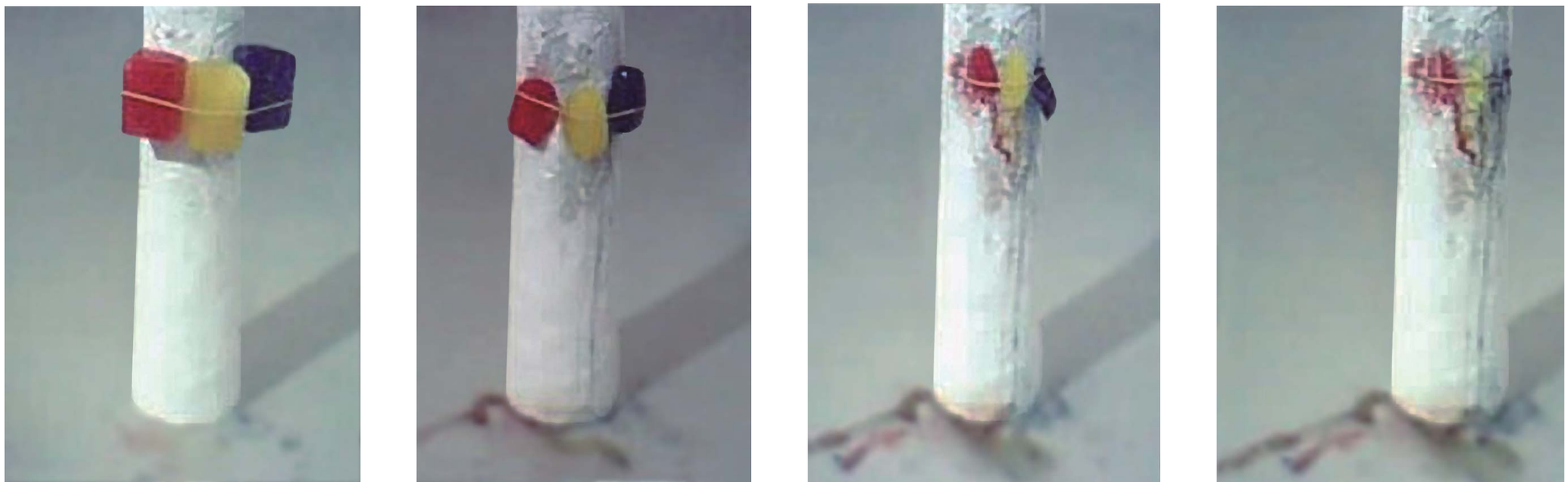
Fig. 40 – Projeto para a exposição Pinturaforadapinturanaberlinda – 2009

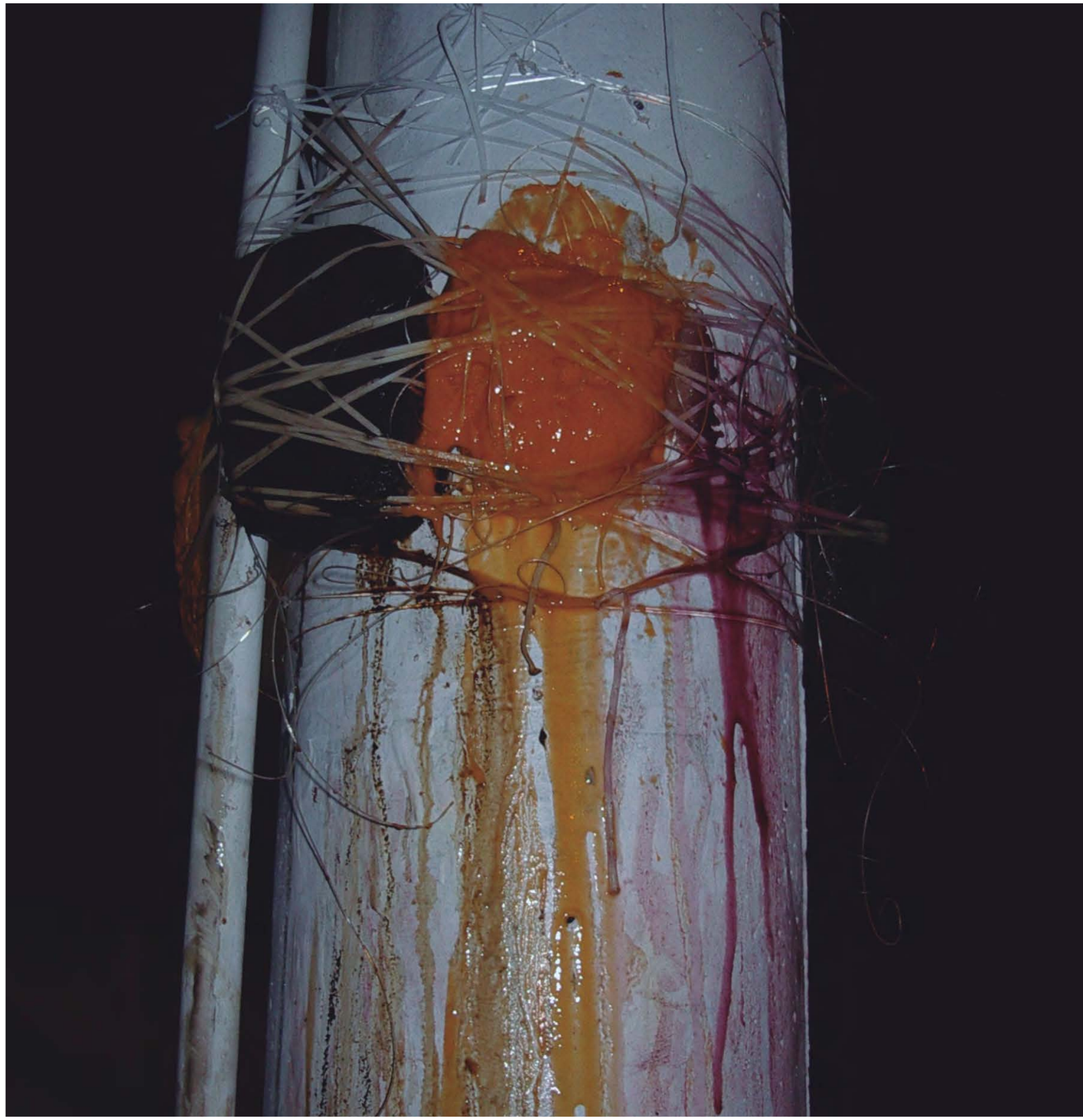
Atento para a ação prejudicial de pigmentos tóxicos no ambiente, optei por pigmentos biodegradáveis, de impacto ecológico suportável. Utilizei líquidos culinários: suco de beterraba, urucum, açafrão, vinho e chimarrão. Todos foram congelados em blocos de aproximadamente 20cm x 15cm x 10cm e fixados ao poste com elásticos. À medida em que se derretiam, a pintura acontecia:

Cor-Cheiro-Sabor – 2009
Pigmentos culinários sobre poste de iluminação pública
Mostra Pinturaforadapinturanaberlinda – Galeria do Poste, Niterói, RJ

Fig. 41 (à direita) – Fotos na abertura da exposição, em 18/04/2009

Fig. 42 (abaixo) – Fotos da simulação em maquete





1.2.16 Pintura Um, Pintura1/Pintura2, Pintura 3

Instalada na minha individual em 2006, Pintura Um faz referência ao dripping. Três aspectos pinçados da história da arte foram o mote deste trabalho:

1) o dripping, muito associado a Pollock, já havia sido usado por muitos outros antes dele e inaugurado como protagonista pictórico por Janet Sobel;
2) em Pollock, a pintura se fazia no suporte tradicional, planar (a tela) mas, como enunciado no texto "Outros Critérios" de Leo Steinberg, era inseparável do seu índice espacial.
3) hoje é impossível lembrar a pintura de Pollock desconectada daquela gestualidade corpórea documentada nas fotografias de Hans Namuth.

Estes itens me provocaram a ideia de devolver o dripping ao espaço. Na base, paralela ao solo, os fios impregnados de tinta se espacializavam com maior densidade e uma fluidez "solta". Contrastava com a estrutura superior, numa espacialidade rarefeita, onde a tensão dos fios garantia a estabilidade "flutuante" do conjunto.

Em português seria "gotejamento", porém, como comentei na referência ao termo "all over", "ainda não é usual uma expressão equivalente em português; seu emprego em inglês faz referência direta ao contexto histórico e cultural; daí, considero coerente citar este conceito na sua língua de origem".

Assim como é a inventora do all-over (como já comentado na nota 51) Janet Sobel, também foi a primeira, antes de Pollock, a dar ao dripping um papel principal em sua pintura. Antes dela, também o haviam utilizado em diferentes maneiras: Arshile Gorky (1904-1948), André Masson (1896-1987), Mark Tobey (1890-1976), Max Ernst (1891-1976) e também David Alfaro Siqueiros (1896-1974), com quem Pollock trabalhou. Foi também Siqueiros quem criou a action painting, ensinando-a como técnica para estimular a criatividade.

"Pollock de fato lançava a tinta sobre telas estendidas no chão, mas isso era um expediente. Após uma primeira seção de trabalho com a tela no chão, pendurava a tela numa parede – para se familiarizar com ela, segundo costumava dizer; para ver em que direção ela queria seguir. Convivia com a pintura em sua posição vertical, como com um mundo em confronto com sua postura humana. É nesse sentido, a meu ver, que os expressionistas abstratos continuaram ligados à natureza. As drip paintings de Pollock não escapam de ser vistas como um emaranhado de arbustos; os Veils de Louis respondem à mesma força gravitacional a que está sujeito nosso ser na natureza." (STEINBERG, 1997, p. 201)

Hans Namuth (1915-1990), de origem alemã, fotografou muitos pintores como Willem de Kooning, Robert Rauschenberg e Mark Rothko, bem como arquitetos: Frank Lloyd Wright, Philip Johnson e Louis Kahn. Em 1950 fez a sua série mais famosa: Pollock trabalhando, a qual nos legou uma grande compreensão sobre o processo criativo deste artista. Porém, há rumores que estas fotos causaram grande constrangimento a Pollock, que teria se sentido invadido em sua intimidade ou até mesmo visto a si próprio como um impostor, gerando uma crise pessoal que poderia estar ligado à sua morte trágica num acidente automobilístico.

Dando pistas da espacialidade inerente ao seu processo criativo, bem como da sua inspiração surrelista, Pollock afirmou: "Minha pintura não vem do cavalete. Eu quase nunca estico minha tela antes de pintar. Prefiro a aderência da tela não esticada contra a parede ou o chão duro. Preciso da resistência de uma superfície dura. No chão estou mais à vontade. Sinto-me mais perto, mais fazendo parte da pintura, uma vez que desta forma eu posso andar em torno dela, trabalhar a partir dos quatro lados e estar literalmente dentro da pintura. Isto é semelhante ao método aos pintores de areia índigenas do oeste. Eu continuo a ficar mais longe de ferramentas do pintor costumeiro, tais como cavalete, paleta, pincéis etc. Eu prefiro varas, espátulas, facas e pintura e o gotejamento (dripping) de líquidos ou de um impasto pesado com areia, vidro quebrado e outras substâncias estranhas acrescentadas. Quando eu estou em minha pintura, eu não estou ciente do que eu estou fazendo. É só depois de uma espécie de período de "se familiarizar" que eu vejo sobre o que eu estava. Eu não tenho receios sobre fazer mudanças, destruindo a imagem etc., porque a pintura tem uma vida própria. Eu tento deixá-la aparecer. É só quando eu perco o contato com a pintura que o resultado é uma bagunça. Caso contrário é pura harmonia, um fácil dar e levar, e a pintura fica bem.'' (KARMEL, 1999, p. 17-18, tradução minha)

My painting does not come from the easel. I hardly ever stretch my canvas before painting. I prefer to tack the unstretched canvas to the hard wall or the floor. I need the resistance of a hard surface. On the floor I am more at ease. I feel nearer, more a part of the painting, since this way I can walk around it, work from the four sides and literally be in the painting. This is akin to the method of the Indian sand painters of the West. I continue to get further away from the usual tools such as easel, palette, brushes etc. I prefer sticks, trowels, knives and dripping fluid paint or a heavy impasto with sand, broken glass and other foreign matter added. When I am in my painting, I'm not aware of what I'm doing. It is only after a sort of "get acquainted" period that I see what I have been about. I have no fears about making changes, destroying the image, etc., because the painting has a life of its own. I try to let it come through. It is only when I lose contact with the painting that the result is a mess. Otherwise is pure harmony, an easy give and take, and the painting comes out well.

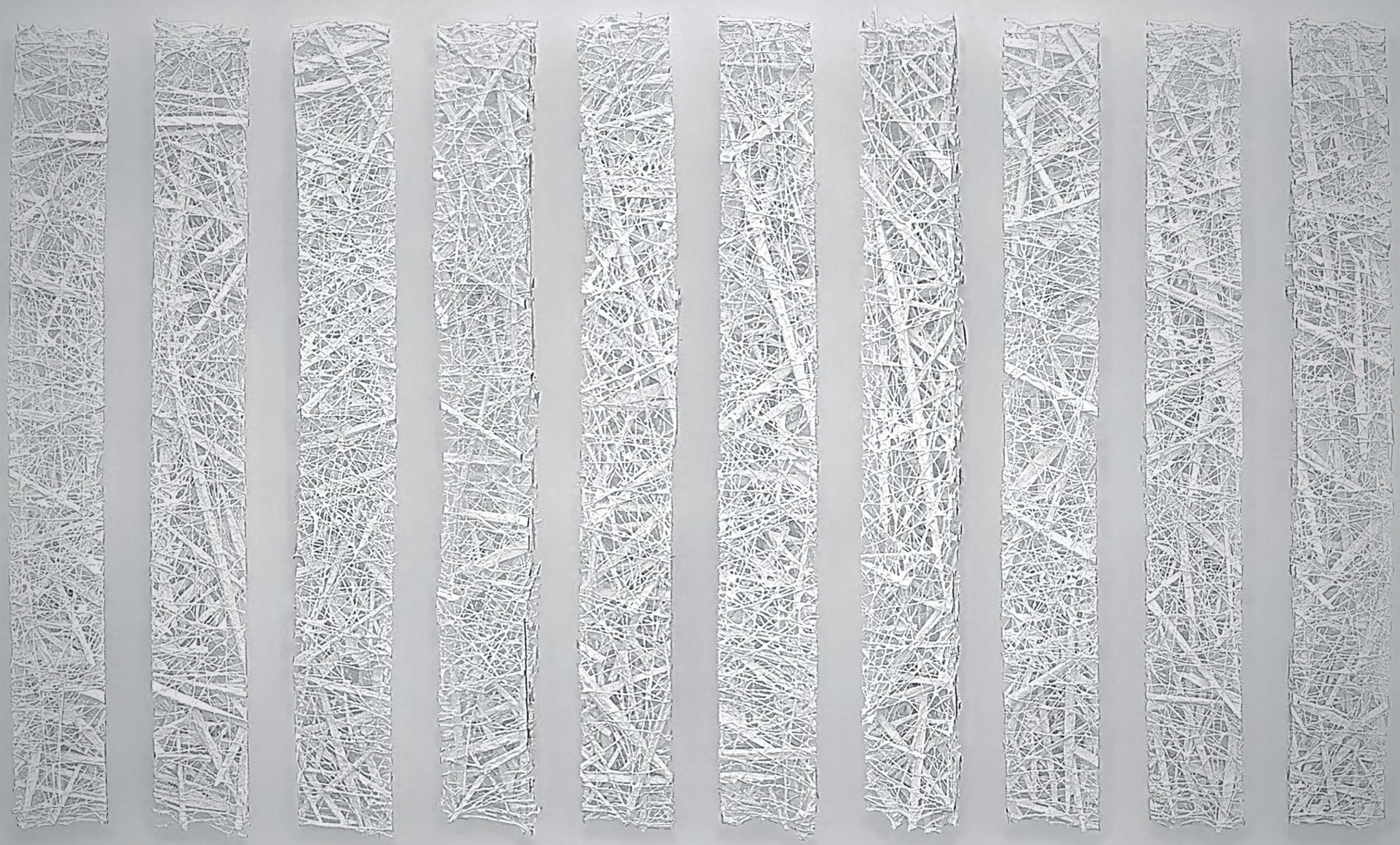
Fig. 43 (página a seguir) – Pintura 1 – 2006 – 210 (comprimento) x 150 largura) x 50 cm (altura) – Acrílica sobre bambu, madeira reciclada, fios de nylon e fios de tricô – Galeria IBEU, Rio de Janeiro

Retomei parte desta problemática na composição Pintura 1 / Pintura 2, em 2011. Mantendo o dripping em segundo plano, procurei estabelecer um diálogo entre os diferentes pesos e densidades das bases retangulares: uma espessa, outra fina. O paralelismo em relação ao piso era "negociado" pelos diferentes tensionamentos dos fios de sustentação. Quando este paralelismo era enfim alcançado, o conjunto de fios assumia uma forma afunilada, o que gerava um "ruído visual" que se sobrepunha ao diálogo entre pesos e densidades. Conferindo às unidades a forma cúbica, neutralizei o afunilamento, e o diálogo retomou seu protagonismo:

Fig. 44 (à esquerda) – Pintura1/Pintura2 – 2011
Acrílica sobre bambu, madeira reciclada e fios de crochê
160 (comprimento) x 68 (largura) x 210 cm (altura)
e 213 (comprimento) x 70 (largura) x 210 cm (altura)
Exposição na PUC-Monte Alegre – São Paulo, capital

Em Pintura 3, de 2012, abordei novamente a questão dos fios em Pintura1/Pintura2. Os quatro pontos de fixação no teto foram aprumados com os quatro cantos da base e a construção "liberou" o afunilamento intrínseco às tensões estruturais.

Fig. 45 (à direita) – Pintura 3 – 2012
Acrílica sobre madeira reciclada, bambu e linhas de crochê
178 (comprimento) x 60 (largura) x 250 cm (altura)
Exposição na Galeria Arte & Fato – Porto Alegre, RS



1.2.17 Fatiamentos, grade, cor e reversões

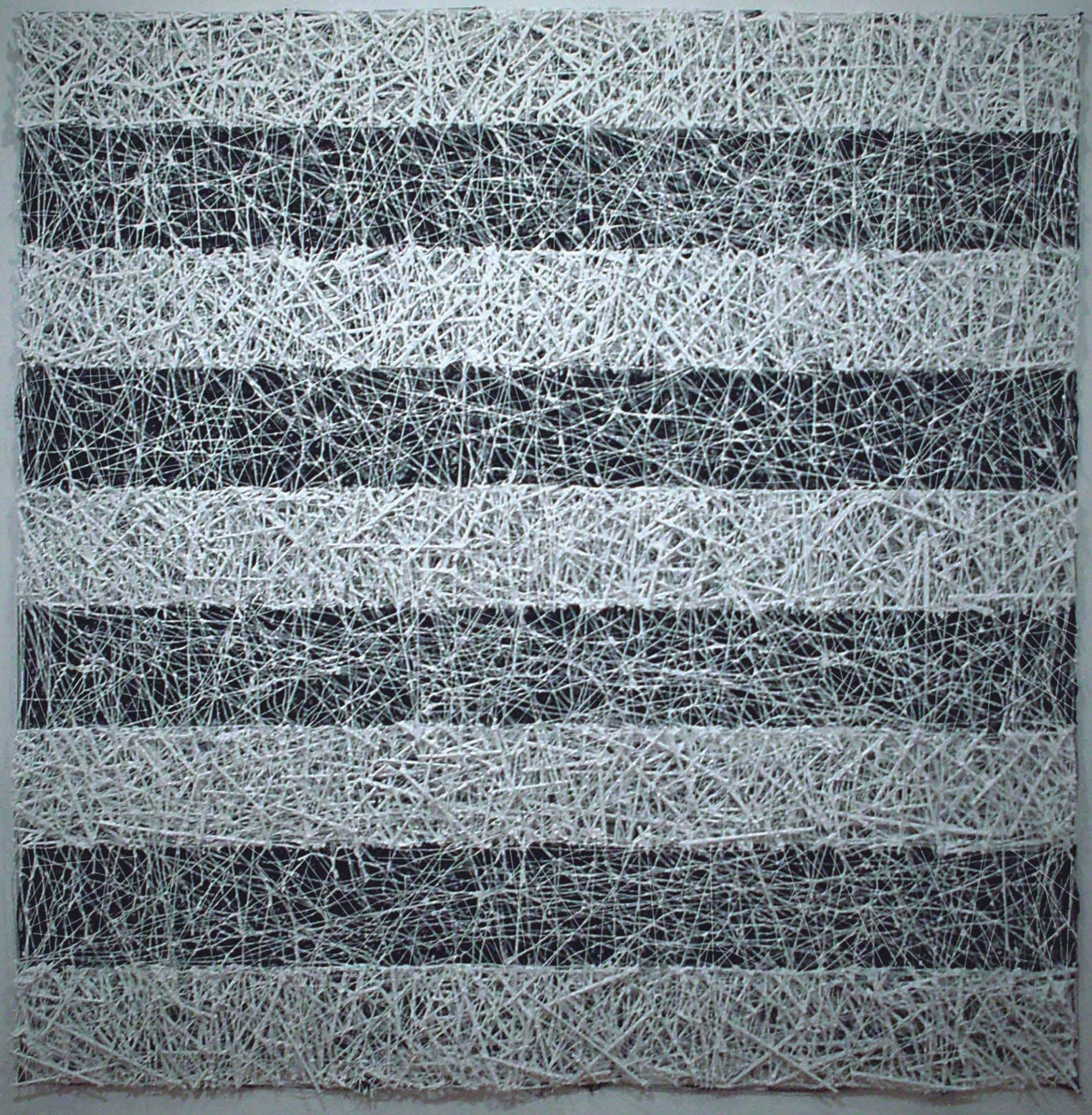
A investigação seguiu para novos espraiamentos formais:

1) a grade e os fatiamentos, que abriram, literal e metaforicamente, um "rasgo" para o problema seguinte:
2) a cor, etapa abordada somente depois da prioridade que estabeleci à pesquisa sobre a estrutura, para a qual fiz uso apenas do branco.

Iniciei com um all over de peças falquejadas, que depois cortei em faixas paralelas. O corte abriu a primeira aparição da cor, vinda da própria madeira.

Fig. 46 – Pintura fatiada – 2006
152 (comprimento) x 88 (altura) x 7 cm (espessura)
Acrílica sobre madeira reciclada e fios de tricô

Fig. 47 – Detalhe

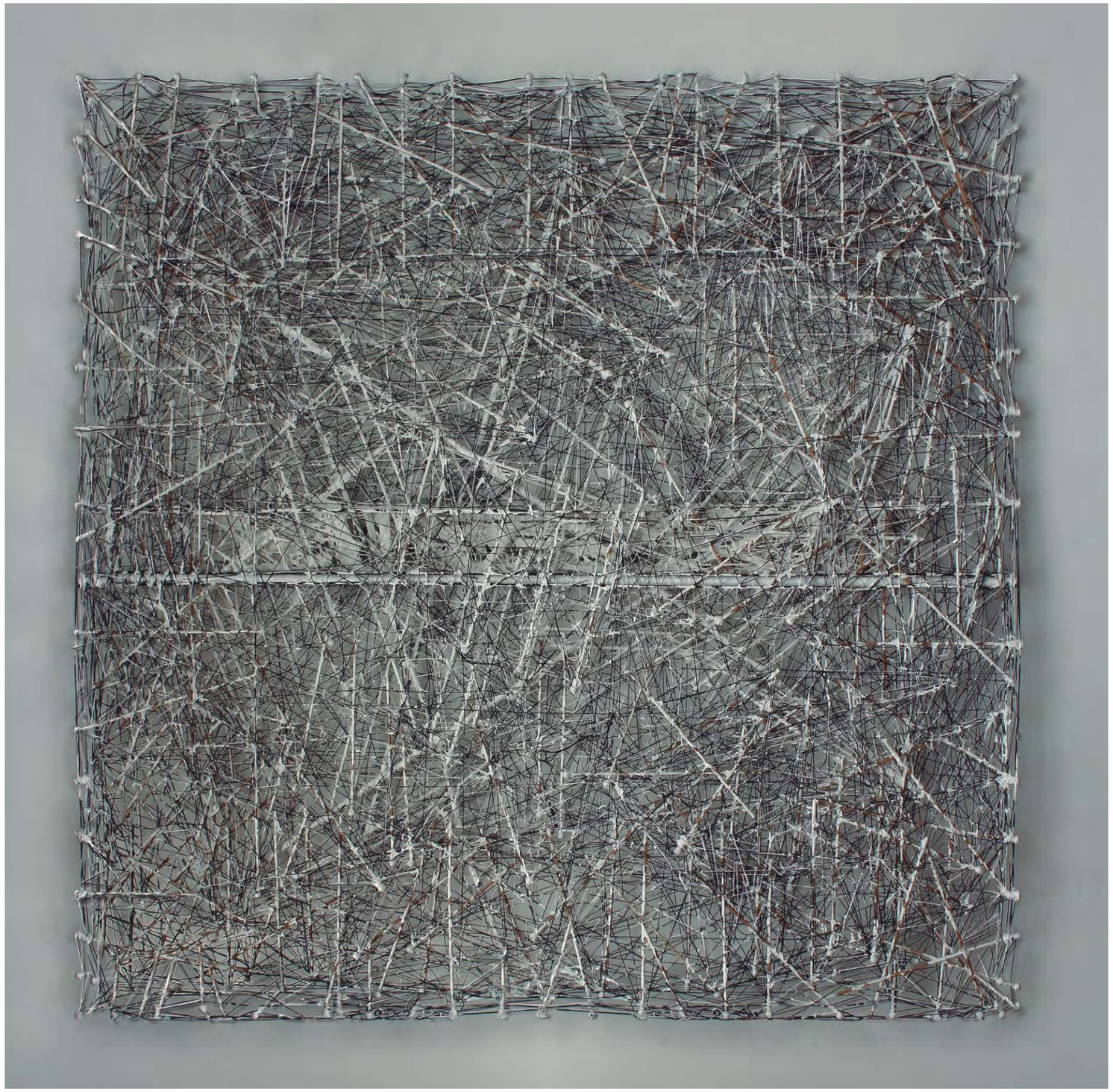


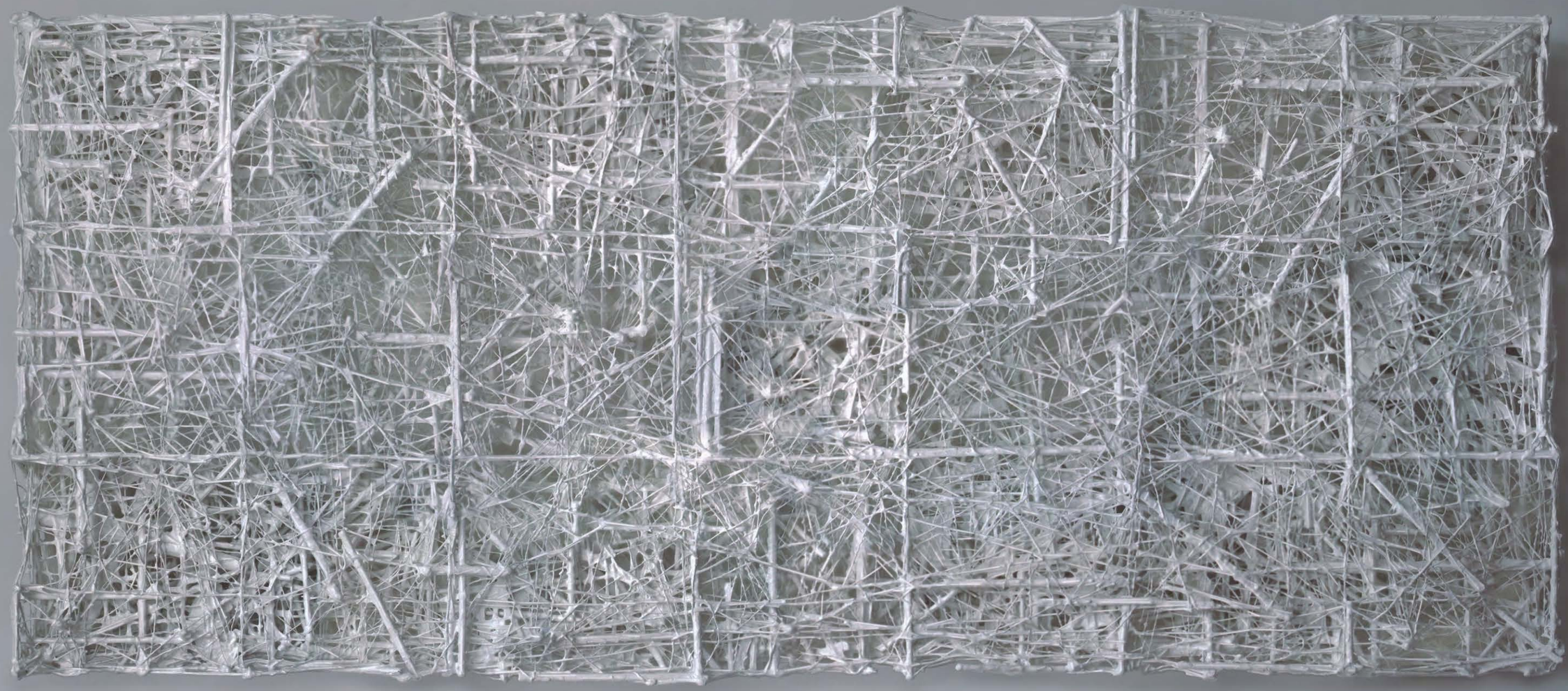
Continuando com listras, repertório frequente em pesquisas formais, compus duas camadas, uma branca e outra preta, para testar a capacidade do branco provocar uma luminosidade em toda a composição, quando sobreposta ao preto.

Fig. 48 – Branco sobre Preto – 2010
Acrílica sobre bambu e fios de tricô
180 x 180 cm

A seguir, fiz outro ensaio a partir de uma listra central, de onde a composição se estruturou. Aqui também testei como esta centralidade e a falta de simetria interna (a faixa possui bordas diferentes) desestabilizaria o all over restante.

Fig. 49 – Listra Central – 2012
Acrílica sobre bambu, madeira, plástico e metal reciclados e linhas de crochê
123 x 123 cm





A etapa seguinte foi investigar a grade, numa referência à história da arte, um comentário poético sobre esta descoberta que remonta aos egípcios. Eu sequer imaginava, durante este trabalho, as descobertas recentes sobre o uso da grade por Pollock. A grade me parecia, na época, algo contrário ao all over, e foi minha intenção estabelecer esta dialogia. Partindo de quadrados, em "negociações" entre a rigidez da estrutura e os "vazamentos" e "rupturas" na mesma, compus um all over.

"Um novo estudo de uma pintura de Jackson Pollock desbanca a tese de que o expressionista abstrato norte-americano criava suas composições arremessando tinta e outros elementos de forma aleatória sobre a tela. Em exibição agora na sede da coleção Peggy Guggenheim, em Veneza, 'Alchemy', uma obra de 1947 do artista, tem por trás de suas camadas superficiais de tinta uma estrutura quadriculada desenhada em branco que serviu de guia para Pollock na construção desse trabalho. (...) A descoberta recente, constatada depois de mais de um ano de restauro e limpeza de 'Alchemy' em Florença, prova que Pollock tinha um plano definitivo para estruturar a composição. Sendo essa sua primeira tela pintada com respingos de cor, especialistas acreditam que o artista possa ter tido planos mais precisos para o resto de sua obra. 'Isso nos surpreendeu', diz Roberto Bellucci, um dos curadores da coleção Peggy Guggenheim, em entrevista à Folha. 'O quadro foi planejado nos menores detalhes, projetado para ter esses efeitos de luz e relevo. Ele tinha uma técnica de extrema precisão para conduzir sua pintura.' Bellucci acrescenta que Pollock não só planejou a posição de cada traço e elemento de cor, como também alterou a densidade dos pigmentos – ele usava tintas comerciais, de parede e automotiva – para criar efeitos cromáticos e de textura, como os dois tipos de preto e os vários tons de amarelo e azul agora visíveis na tela, que antes estava esmaecida por camadas de sujeira. Esse dado muda a interpretação de 'Alchemy', uma das telas com a maior quantidade de matéria aplicada pelo artista, desde tinta a areia e pequenos pedregulhos." (MARTÍ, 2015)

Fig. 50 – Grade Branca – 2010
Acrílica sobre bambu, madeira reciclada e fios de crochê
131 (comprimento) x 58 (altura) x 5 cm (espessura)

As figuras egípcias, quer fossem esculpidas, inscritas ou pintadas, seguiam proporções determinadas por uma grade de linhas horizontais e verticais que orientavam as proporções e o posicionamento de cada detalhe.

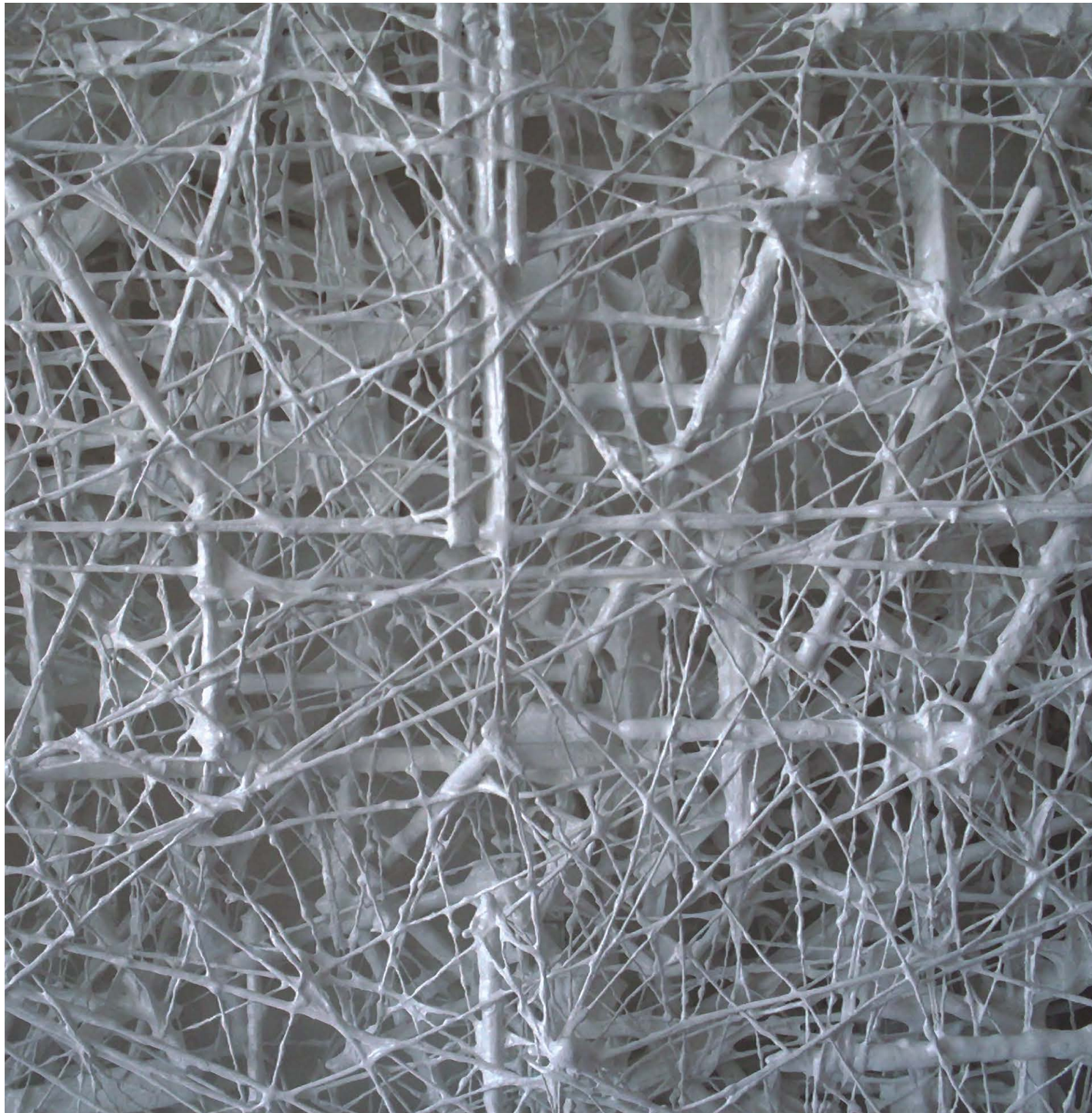


Fig. 51 – Grade Branca – Detalhe

Em outro trabalho, decidi abordar o branco, usado na maioria dos Bagaços, quanto ao seu aspecto simbólico (ligado à ideia de pureza, luminosidade etc.), trabalhando na sua antítese.

Primeiro, juntei vários fanis numa configuração mais compacta. Depois, expus os blocos resultantes às intempéries, na sacada da minha residência/atelier. Castigados pelo sol, chuva, vento e, principalmente pela atmosfera poluída de São Paulo durante 26 meses, formaram a base da Pictocartografia 1, descrita mais adiante.

Ao perambular pela sala 517 do IA-UNESP e adjacências, agregaram outro tipo de sujeira: a condição de um "vaguear estorvático", documentado em fotografias que evidenciaram a poética da sujeira física (poeira, quebras, riscos etc.) e funcional (estorvo emocional e espacial).

Fig. 52 – Bagaço Sujo – 2006 a 2015
Acrílica e sujeira sobre madeira reciclada, bambu, plástico reciclado, metal reciclado e linhas de nylon e crochê
Dimensões variáveis

Bagaço-Verso, exposto na [a]mostra (exposição da Jornada de Pesquisa UNESP 2013) é uma reconfiguração da Pintura 3, na qual posicionei a obra horizontalmente, em um canto da Galeria do IA-UNESP. As questões indutoras deste trabalho foram:

1) criar uma tensão entre as cores de um lado, com os "restos" da cor branca do outro;
2) citar Beuys, quanto à carga semântica de materiais dispostos em cantos;
3) citar Tatlin, um dos inauguradores da pintura em campo expandido.

Estas experiências me instrumentalizaram para o passo seguinte, as Pictocartografias, onde busquei retomá-las com maior complexidade.

Antes de Beuys, cantos foram usados por Tatlin, que fez os seus primeiros contrarrelevos ou relevos de canto em 1915. Tatlin não apenas expandiu o espaço metafórico como contribui para a expansão semântica dos próprios materiais. Depois das suas primeiras "pinturas-relevo", Tatlin começa o que ele nomeia de "contrarrelevos", referindo-se às suas primeiras experiências expandidas. Depois, passa aos "contrarrelevos de canto", que não seriam pintura, escultura ou arquitetura, pois eram "contra" estas, como nos relata Rosalind Krauss. (KRAUSS, 2004)

Há várias versões deste procedimento de Beuys, como em Canto Gorduroso, de 1973. Uma das contribuições de Beuys à arte contemporânea é a importância da carga semântica dos materiais de trabalho. No caso da gordura, por exemplo, ela é energia e memória. No meu caso, o material tinta tem a carga semântica da tradição pictórica.

Logo após uma decisiva viagem a Paris, onde conheceu Picasso (1881-1973), Lipchitz (1891-1973) e Archipenko (1887-1964), Vladimir Tatlin (1885-1953) partiu das colagens cubistas para ensaiar a expansão da pintura até o campo tridimensional, que era, até então, território reservado à escultura e à arquitetura. Assim, Tatlin não se restringe ao simulacro, comum tanto na pintura bidimensional como na escultura-monumento. Saindo dos espaços metafóricos tradicionais, abre um novo território semântico para o uso dos materiais.

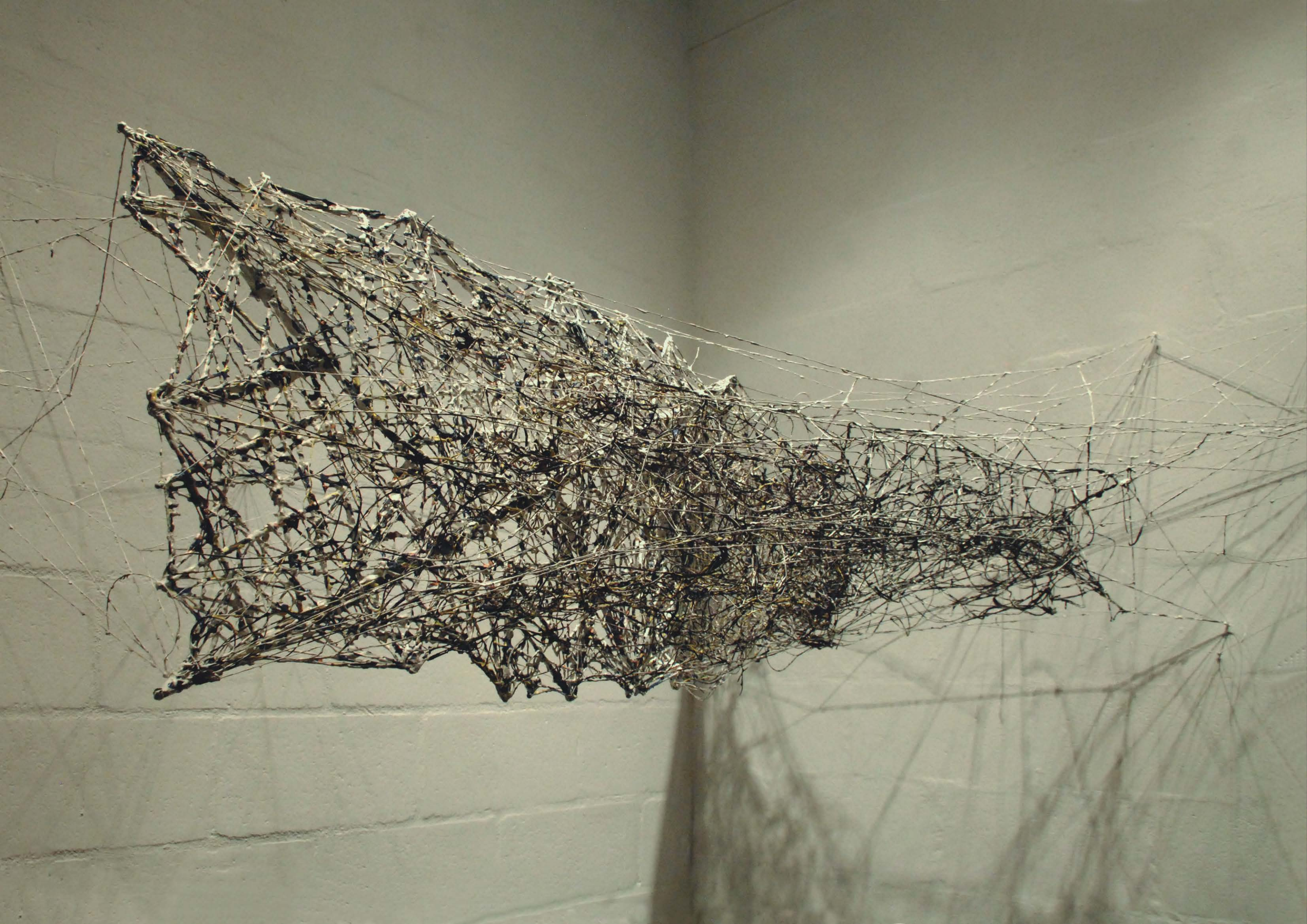
El Lissitzky (1890-1941) afirma que Tatlin: "assumiu que a intuitiva maestria artística do material leva a descobertas embasadas na ideia de que objetos podem ser construídos sem levar em conta os métodos racionais, científicos da tecnologia." (BANN, 1974, p. 22, tradução minha)

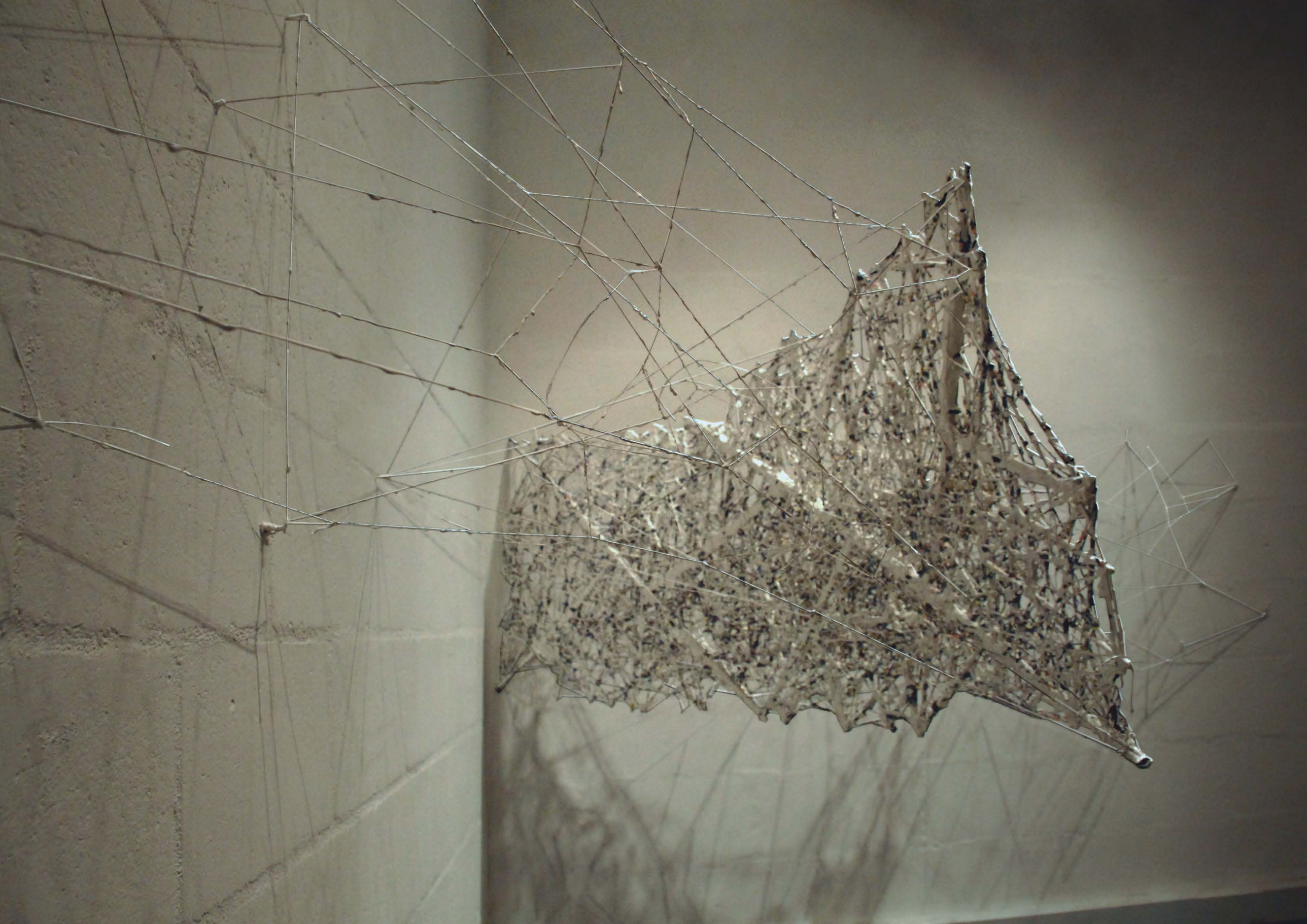
"assumed that intuitive artistic mastery of the material led to discoveries on the basis of which objects could be constructed irrespective of the rational, scientific methods of technology."

Bagaço-Verso – 2012 / 2013
Acrílica sobre madeira reciclada, bambu, fios de crochê, nylon e pregos
310 (comprimento) x 160 (profundidade) x 60 (altura) cm
[à] mostra - Jornada de Pesquisa 2013
Galeria do Instituto de Artes da UNESP

Fig. 53 (página seguinte, à esquerda): vista "frontal"
(a partir do entrada da Galeria)

Fig. 54 (página seguinte, à direita): vista "por trás"
(espiando pela lateral, junto à parede)





2 As Pictocartografias

Conhecimentos de desenho técnico adquiridos em curso de mecânica (ensino médio profissionalizante) viabilizaram meu trabalho em escritórios de arquitetura desde o primeiro mês (março de 1979) na faculdade de arquitetura e urbanismo: primeiramente, como desenhista copista, logo a seguir como desenhista projetista e detalhista. Em 1988, já graduado, passei pelo costumeiro assombro de todo jovem arquiteto ao ver seus projetos serem executados e se erguerem no "espaço real". Até então, o espaço projetado era apenas simulado em maquetes ou perspectivas, instrumentos essenciais em meu processo criativo. Em urbanismo, fiz projetos acadêmicos para Guaíba (RS), para o bairro Santana (Porto Alegre), para o centro de São Leopoldo (RS) e para a zona da Voluntários da Pátria (Porto Alegre). Já formado, fiz projeto de paisagismo para a cidade de Muqui (ES) como parte do Projeto Managé, concebido pela UFF (Universidade Federal Fluminense). Minhas atividades em arquitetura sempre foram carregadas de conflitos: a vontade de exercer esta arte de grande complexidade, contra a qual os boicotes eram de todos os tipos: interferências do cliente pretendendo impor clichês da moda ou soluções estereotipadas, interferências dos empreiteiros que tudo fazem para reduzir a qualidade da construção a fim de aumentar suas margens de lucro... Entretanto, a vivência no canteiro de obras e a espacialização dos desenhos influenciaram meu trabalho artístico de inúmeras formas, sendo o transbordamento espacial o mais contundente.

Nas décadas de 1980 e 1990 participei de várias mobilizações coletivas, algumas como colaborador, outras como iniciador, com grande repercussão regional. Tanto em questões ecológicas, quando uma pintura mural coletiva provocou polêmicas que detonaram uma série de ações efetivas pela despoluição do Rio dos Sinos, como várias atitudes polêmicas em relação à política cultural, sempre viabilizadas pela situação singular no Rio Grande do Sul, naquela época, de uma imprensa local aberta a estas questões e independente do oligopólio midiático gaúcho. Estas experiências me evidenciaram: 1) a crônica tentativa, pelas instâncias de poder tecnocráticas, de recalcar a arte, dado o caráter libertário deste campo de conhecimento, o que se tornou uma das principais questões indutoras do Bagaço da Pintura; 2) a potencialidade da arte, pela eficácia dos seus próprios meios de atuação e conteúdo, de reverter as tendências ao seu recalcamento e em provocar situações que colapsem todas as iniciativas DESumanizadoras, as quais estão umbilicalmente ligadas: tecnocracia, fascismo e ecocídio.

Em agosto de 2010, na etapa final do curso intensivo Procedência e Propriedade, propus ao grupo de colegas a realização de um desenho urbano construído por caminhadas, seguindo estes procedimentos: 1) traçar no mapa o maior quadrado viável de ser percorrido a pé dentro da zona sul do Rio de Janeiro, isto é, sem obstáculos geográficos e sem atravessar zonas com maior potencial de criminalidade; a opção por um quadrado tem seus motivos explicados na nota 97; 2) às 10h, iniciar o percurso; cada um dos quatro participantes partir de um dos quatro vértices rumo à Avenida Pasteur 72, Botafogo, endereço situado no centro do quadrado; 3) anotar, cada um dos participantes, o endereço onde estiver a cada 5 minutos de caminhada. Proposta aceita, os pontos mapeados construíram um desenho em escala urbana. O curso intensivo Procedência e Propriedade, ministrado por Charles Watson e sua equipe de professores e palestrantes no Atelier Mundo Novo (Botafogo, Rio de Janeiro), ''usa o desenho como seu principal veículo. O desenho é visto como meio para construir ideias, e não apenas de traduzi-las ou expressá-las. A proposta de imersão durante cinco semanas resulta em um volume de produção normalmente equivalente a um ano de trabalho.'' (CANALCONTEMPORANEO, 2009)

2.1 Pré-pictocartografando

Uma vertente se abriu durante esta pesquisa de mestrado e foi intitulada Pictocartografias. Algumas experiências anteriores lançaram suas bases:

1) minha formação acadêmica e exercício profissional em arquitetura e urbanismo;
2) minhas abordagens artísticas em mobilizações ecológicas e o enfrentamento provocativo à questões políticas, o que denomino como artivismo;
3) experiências com projeções no espaço urbano;
4) o trabalho Percurso Cartográfico Carioca (2010);
5) o trabalho Gentrificação Parmera (2010 a 2015), relatado no subcapítulo 2.1.1;
6) o trabalho Artefatiando 1 e 2 (2012) relatado no subcapítulo 2.1.2;
7) o trabalho Rua Doutor Bento Teobaldo Ferraz 271 (2013 a 2014), relatado no subcapítulo 2.1.3;
8) as interações poéticas e transbordamentos espaciais oportunizados pelo ambiente acadêmico antes e durante o meu mestrado, descritos e analizados no subcapítulo 2.2.

Durante a oficina "Projeções e Iluminações Públicas", ministrada por Lucia Koch, em 2001, no Festival de Inverno do Centro Municipal de Cultura de Porto Alegre, apresentei dois projetos: 1) Monumento ao Laçador cor de rosa: iluminar em cor-de-rosa este ícone do imaginário gaúcho, fazendo assim uma provocação ao ufanismo e ao machismo típicos do tradicionalismo riograndense; devido às dificuldades técnicas (grandes, naquela época) em obter os refletores com a necessária potência e as gelatinas tonalizantes, este projeto constou na programação do evento, mas não pode ser realizado; 2) desconstruir anúncios publicitários: num painel publicitário de retroiluminação (backlights) em ponto de ônibus (Rua Eudoro Berlik em frente ao número 77, Bairro Moinhos de Vento), eu sobrepus uma película composta de papéis translúcidos, fita adesiva, cartolina, tinta e giz de cera; desta forma, tornei aquilo que era uma mensagem clara, direcionadora ao consumismo e objetiva numa manifestação questionadora e subjetiva.

Assim denominei este tipo de animação que faço a partir de imagens sequenciais que, diferenciadas das animações comuns (produzidas atualmente pelos programas computacionais), não são renderizadas num programa de edição digital. São movimentadas pelo clicar no teclado e filmadas a partir da própria tela do computador, no intento de: 1) agregar analogias: ruídos, manualidades e outras interferências normalmente consideradas "sujas", num contraponto às "limpas" edições digitais; 2) agregar corporalidade: são submetidas ao ritmo do clicar no teclado e às oscilações da "câmera na mão"; daí o nome dedais, em dialogia com "digitais", pois este nome evoca o dedo inteiro, não apenas a parte interna de uma parte do dedo; 3) trabalhar numa outra temporalidade: o ritmo das imagens não obedece à sequencialidade cronometrada do programa de edição, mas ao clicar no teclado que, por sua vez, é suscetível às imprecisões e influências subjetivas, inconscientes; cada quadro é, assim, pensado (mesmo que numa fração de segundo), transferido, manuseado e afetado de alguma forma; cada micro instante é carregado de decisões; 4) trabalhar numa outra espacialidade: ao filmar esta sequência clicada, não há mais o simples quadro na sua frontalidade asséptica; eles se desenvolvem num ambiente, invadidos pela sua luz, por reflexos deste ambiente na tela, pela distorção de perspectiva e pelas demais interferências da passagem analógica de uma mídia para outra.

Gentrificação é um aportuguesamento da palavra em inglês gentrification, usada pela primeira vez pela socióloga britânica Ruth Glass, em 1964. Nomeia as alterações excludentes e privatizadoras em regiões urbanas originalmente ocupadas por populações tradicionais ou de baixa renda. Seguem estratégias traçadas pela especulação imobiliária, nesta sequência: 1) o bairro não recebe investimentos por parte do poder público, a fim de se degradar; 2) os especuladores começam a comprar estas áreas desvalorizadas; 3) o local torna-se alvo de "revitalizações" por "parcerias" entre o governo local e a iniciativa privada; 4) antigos moradores são expulsos, seja à força policial (vide massacre do Pinheirinho, São Paulo, em 22/01/2012, sob governo estadual Geraldo Alckmin, do PSDB), seja por incêndios criminosos (vide aqueles sob o governo municipal Gilberto Kassab, do DEM, em São Paulo, capital, 2006 a 2012), seja por incapacidade em arcar com a brusca elevação dos preços de impostos e serviços; 5) empreendimentos imobiliários se fazem a pleno vapor e a área é supervalorizada.

2.1.1 Gentrificação Parmera

Em outubro de 2010 passei a fotografar cotidianamente a paisagem urbana avistada do apartamento onde começara a morar em São Paulo, bairro Perdizes, com as seguintes diretrizes:

1) a partir de um único ponto: a janela da sala de estar;
2) um único centro da imagem: o Estádio Palestra Italia, do Palmeiras, cujo nome no linguajar popular é "Parmera", daí o título do trabalho; naquela época, se iniciava a construção do novo estádio;
3) num ritmo fixo, diário; depois, as fotos passaram a ser feitas ao ritmo das variações da construção do estádio: ora com muitos dias de intervalo, ora com várias fotos num mesmo dia, como por ocasião da montagem das estruturas de cobertura do estádio.

No decorrer dos meses, as fotos passaram a documentar o processo de gentrificação dos bairros Perdizes e Barra Funda. A visão do horizonte que incluía o Parque Estadual da Cantareira, um dos motivos para a escolha daquela moradia, foi sendo obstruída pela construção civil. Ícones de uma São Paulo industrial, como as chaminés da Casa das Caldeiras foram submersos pelos símbolos truculentos de uma "cidade de serviços": as torres de escritórios. Mais tarde, as fotos compuseram uma das animações dedais que foram projetadas na experiência Pictocartografia 3. Nesta página, um instantâneo da animação.

Figs. 55 e 56 – Gentrificação Parmera – 2010 a 2015
Dois instantâneos da animação dedal feita a partir da sequência de fotografias

2.1.2 Artefatiando 1 e 2

Para minha individual na Galeria Arte & Fato (Porto Alegre, 15/09 a 11/10/2012), busquei um transbordamento pictórico mais complexo. Até então, o Bagaço da Pintura transbordava para o espaço expositivo (instalações em situação), mas a formação como arquiteto e urbanista provocava a abordar o espaço urbano na especificidade do sítio. Artefatiando 1, um primeiro ensaio nesta direção, se iniciou a partir da localização do endereço da Arte & Fato no Google Mapas. Com a captura de tela (printscreen) do resultado, redesenhei o mapa digital e vetorialmente. Cada etapa era copiada para o lado, num alinhamento com "erros" acumulativos. Quando todas as ruas foram redesenhadas, mudei o formato: do retângulo originário do Google Mapas para um quadrado. Esta escolha visava um descolamento da convenção da janela renascentista para o formato quadrado, que considerei o mais apropriado para tratar a questão territorial, pois é um formato deslocado da convenção tradicional. Demarcando a mudança deste formato, inverti a relação claro-escuro e redesenhei as ruas que completaram o quadrado.

A Galeria Arte & Fato é dedicada à arte contemporânea. Foi inaugurada em 1985 pelo crítico de arte e jornalista Decio Presser que, desde 2012, tem como sócio o artista plástico Otto Sulzbach.

O termo majoritariamente usado no Brasil ainda é site specific. Porém, como tantos outros que foram aportuguesados com o decorrer do tempo e sua consequente assimilação pela nossa cultura, considero oportuno usar este termo em português, alinhado com autores como Nelson Brissac Peixoto (em seus livros e artigos publicados), Ana Maria Albani de Carvalho (em sua tese de doutoramento) e Jorge Menna Barreto (em sua dissertação de mestrado). A Enciclopédia Itaucultural, coloca, no início do verbete site specific, a observação: "outros nomes: 'Sítio Específico'" (ENCICLOPEDIA.ITAUCULTURAL, 2015). Minha concordância com o uso em português se faz em referência ao próprio conceito, que indica a especificidade de cada lugar, em oposição à ideia modernista de espaço genérico. Penso ser coerente que o uso deste conceito se faça também num reconhecimento às especificidades (língua) da cultura local, e não numa língua supostamente genérica. Supostamente genérica, pois os linguistas e sociólogos nos alertam para o equívoco desta abordagem. Cada língua é uma forma de pensar, um patrimônio a ser preservado.

O plano pictórico em formato quadrado é uma alternativa à convenção da janela renascentista, modelo plasmado a partir de Alberti: "Inicialmente, onde devo pintar, traço um quadrângulo de ângulos retos, do tamanho que me agrade, o qual reputo ser uma janela aberta por onde possa mirar o que aí será pintado (...)". (ALBERTI, 1999, p. 94) Este modelo vigorou até o momento em que os humanos não mais se restringiram ao nível do chão. Assim que os primeiros balões pilotados alçaram vôo, novos horizontes se abriram também na arte. Daí o uso deste formato pelos suprematistas e, mais tarde, pelos minimalistas.

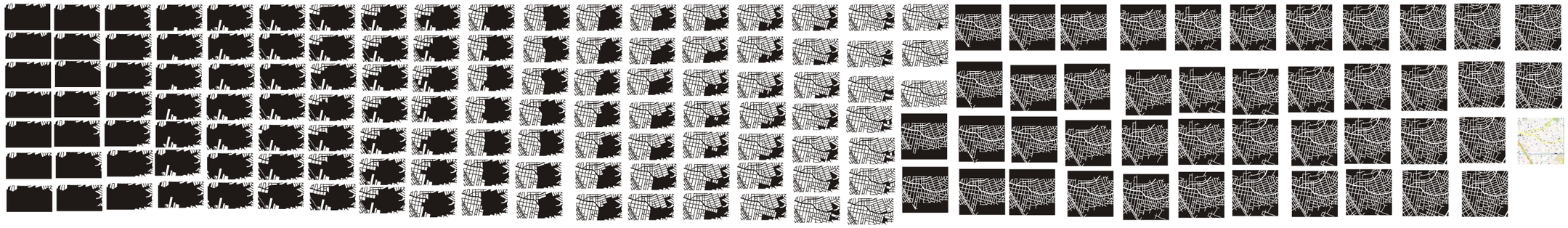


Fig. 57 – Artefatiando 1 – 2012 – Desenho vetorial a partir de bitmap do Google Mapas

Outro ensaio, Artefatiando 2, se deu ao fotografar o interior da Galeria durante uma das mostras anteriores e remover digitalmente os trabalhos ali expostos. Depois, agrupei as imagens resultantes numa composição casual, “de prima”. Os limites entre as fotos provocaram um estranhamento visual a partir dos fatiamentos digitais causados por estes limites, quando colocados lado a lado com outras fotos distintamente perspectivadas pela câmera:

Os experimentos Artefatiando 1 e 2 fizeram parte do processo criativo da minha exposição, numa busca por conexão com o genius loci.

Genius loci: o espírito do lugar, do latim genius, espírito e loci, singular de locus, lugar. Para a religião romana clássica, era o espírito protetor do espaço habitado e frequentado pelos humanos. É distinto dos lares, que são os gênios (genii) dos lugares que o homem possui ou por onde ele passa. Aldo Rossi, arquiteto contemporâneo, lembra que "a escolha do local para uma construção específica como uma cidade, tinha um valor preeminente no mundo clássico; a situação, o sítio, estava governado pelo genius loci, pela divindade local, que intermediava e determinava o que, quanto e como se construiria neste mesmo local". (ROSSI, 1976, p. 157, tradução minha). Rossi é um dos responsáveis pela ressignificação deste conceito, que atualmente aborda as complexas interações sócio-culturais e físicas daquele ambiente ou cidade. Indica, portanto, o "caráter" do lugar. Mas não é um conceito apenas utilizado pela arquitetura, como escreve Christian Norberg-Schulz: “Durante o curso da história o genius loci manteve-se uma realidade viva, embora possa não ter sido expressamente nomeado como tal. Artistas e escritores têm encontrado inspiração no caráter local e têm ‘explicado’ os fenômenos da vida cotidiana, bem como da arte, referindo-se a paisagens e ambientes urbanos.” (NORBERG-SCHULZ, 1980, p. 18, tradução minha)

La elección del lugar para una construción concreta como para una ciudad, tenía un valor preeminente en el mundo clásico; la situación, el sitio, estaba gobernado por el genius loci, por la divindad local, una divindad precisamente do tipo intermedio que presidía cuanto se desarrollaba en ese mismo lugar.

During the course of history the genius loci has remained a living reality, although it may not have been expressively named as such. Artists and writers have found inspiration in local character and have "explained" the phenomena of everyday life as well as art, referring to landscapes and urban milieus.

Fig. 58 – Artefatiando 2 – 2012
Arquivo digital a partir de fotografias manipuladas

2.1.3 Rua Doutor Bento Teobaldo Ferraz 271

Outros procedimentos para evocar o genius loci, similares ao Artefatiando 1 e 2, foram desenvolvidos numa série de desenhos digitais. Coloquei o endereço do Instituto de Artes da UNESP no Google Mapas e, a partir da imagem surgida, redesenhei o mapa. Desta vez, porém, acrescentei um índice temporal: o desenho foi construído a partir da memória dos meus percursos pela região desde 2010, quando passei a morar em São Paulo. Cada etapa do desenho foi registrada. Abaixo, algumas amostras, colocadas em ordem cronológica. Este título buscou enfatizar os aspectos cartográficos da especificidade do sítio, e a sequência dos desenhos deu origem a uma animação dedal que fez parte da experiência Pictocartografia 3, descrita no subcapítulo 2.5.

Frente à vulgarização atualmente presenciada no sistema de arte brasileiro quanto ao emprego do conceito sítio específico, descuidadamente usado para designar qualquer instalação montada em determinado local, considero oportuno um maior esforço de artistas, professores e teóricos no sentido de elucidar este conceito no interior do nosso sistema de arte. Infelizmente, comparando com a ciência e a filosofia, ainda somos pouco eficazes em defender o rigor conceitual em nosso campo de conhecimento.

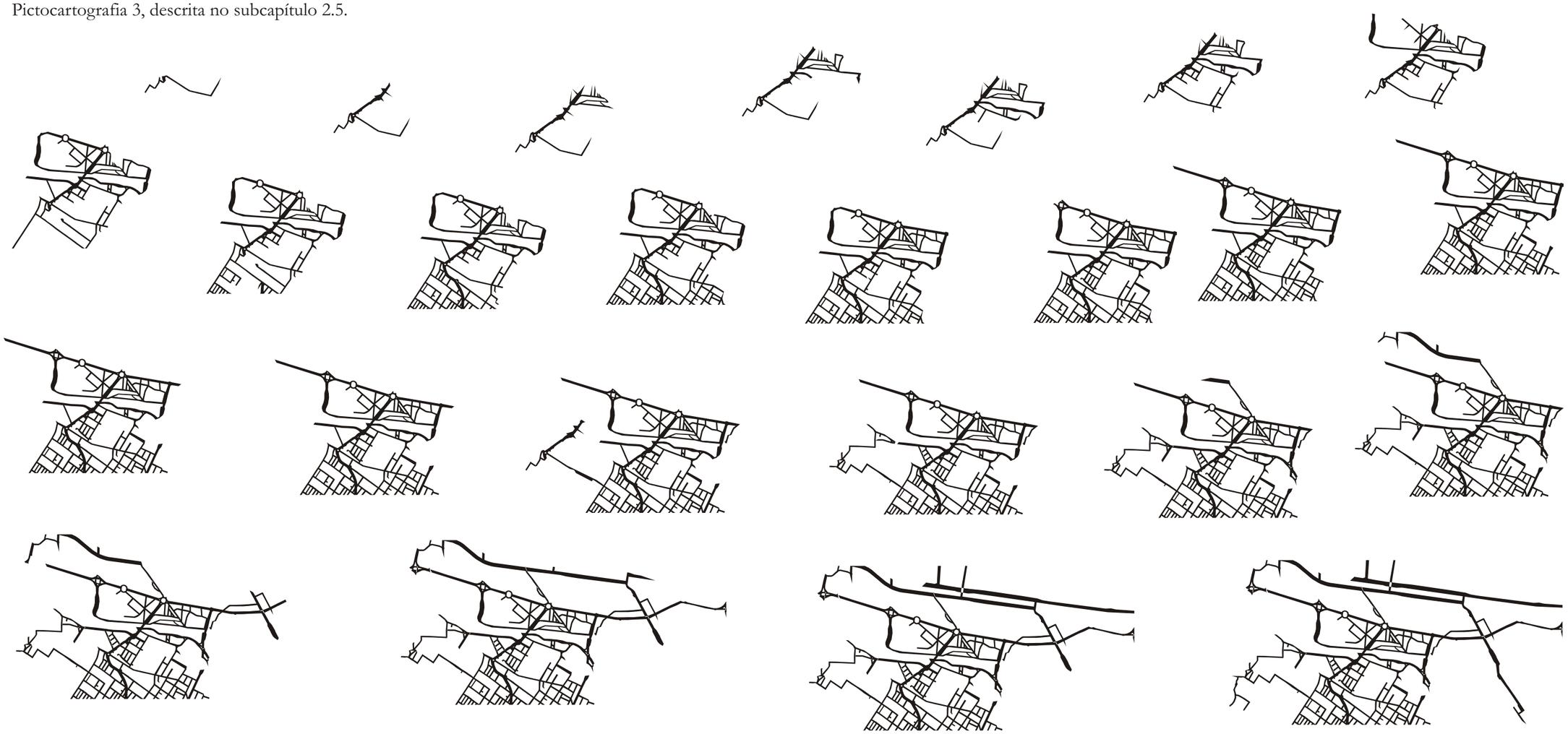


Fig. 59 – Rua Doutor Bento Teobaldo Ferraz 271 – 2013 a 2014 – Arquivo vetorial

2.2 Interações poéticas

Com o Bagaço da Pintura, fiz o transbordamento da minha poética pessoal, indo do espaço metafórico para o expositivo. A partir do meu ingresso no mestrado, fui provocado para uma expansão de meus estudos nesta direção, fazendo o transbordamento em direção ao espaço urbano, numa nova vertente: as Pictocartografias, onde amplio minha poética à especificidade do sítio. Até então, minha pesquisa era com a obra em situação.

No segundo encontro do Zonas de Compensação, conversamos sobre o meu trabalho e recebi várias contribuições dos pesquisadores da UNESP. A coordenadora do Zonas, Rosangella Leote, sugeriu o uso de luzes e de fibra ótica, me enviando referências sobre esta tecnologia. Em maio de 2012 realizamos uma oficina onde experimentamos com os materiais do Bagaço da Pintura. Em julho de 2012 comecei a colaborar com as atividades do GIIP, grupo de pesquisadores que compartilham experiências em encontros semanais, nas oficinas do Zonas de Compensação e nas exposições Zonas de Compensação 1.0 e 2.0.

As Pictocartografias emergiram no ambiente acadêmico, a partir das minhas interações com o grupo GIIP, no projeto Zonas de Compensação e no projeto R.U.A.. No diagrama desta página relaciono os territórios poéticos do GIIP/Zonas de Compensação/R.U.A. e do Bagaço da Pintura.

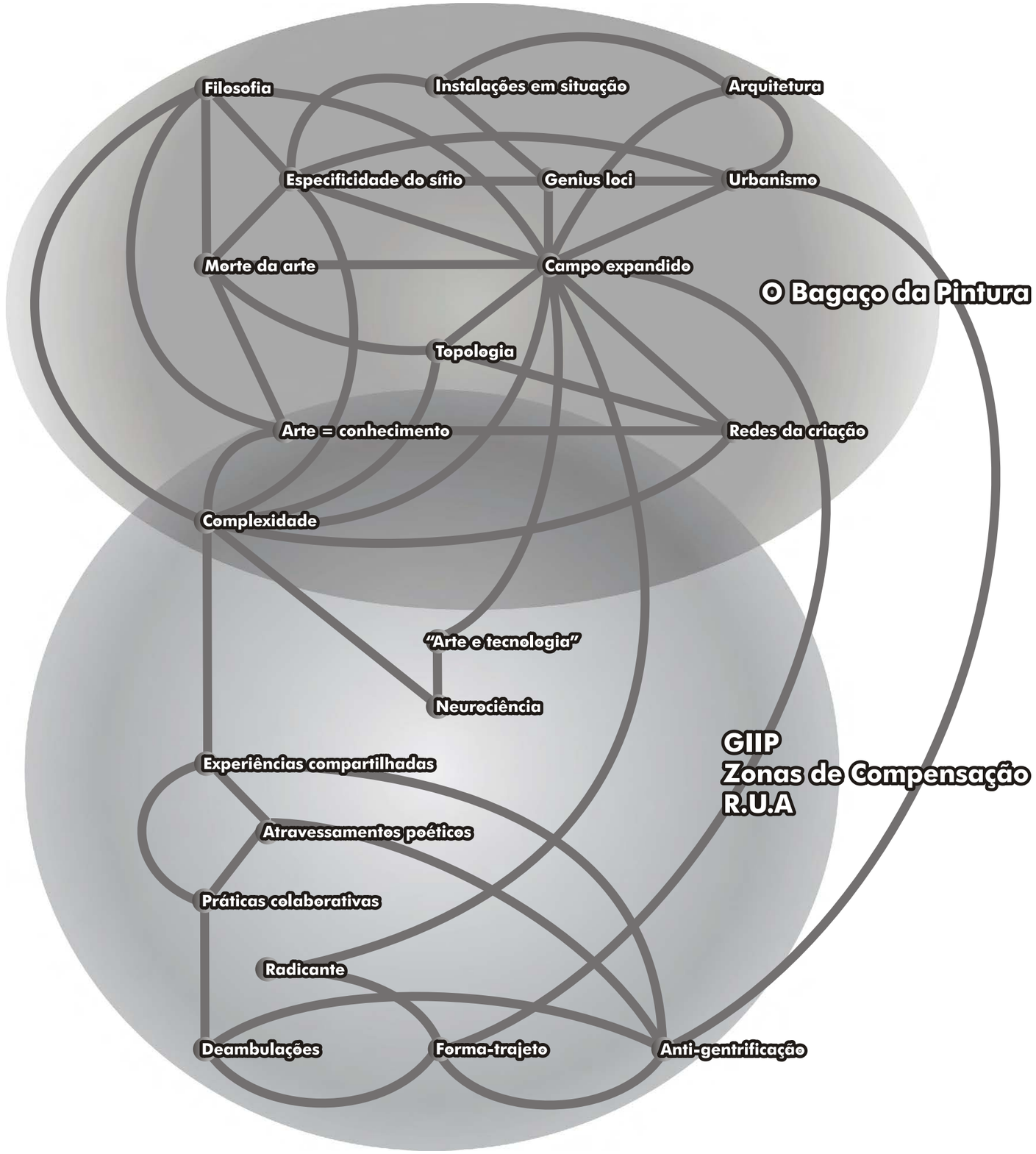


Fig. 60 – Diagrama mapeando os territórios poéticos, principais assuntos e conexões.

Os motivos para as aspas estão descritos na página 78.

Mapeio o que identifiquei como principais palavras-chave de cada poética, cujos entrelaçamentos são demonstrados no diagrama a seguir, os quais geraram a série Pictocartografias. No campo poético do Bagaço da Pintura situei as palavras-chave: especificidade do sítio, instalações em situação, filosofia, morte da arte, vanitas, campo expandido, genius loci, arquitetura, urbanismo, redes da criação, arte=conhecimento, topologia e complexidade. No campo poético GIIP/Zonas de Compensação/R.U.A.: "arte e tecnologia", atravessamentos poéticos, arte=conhecimento, complexidade, experiências compartilhadas, neurociência, práticas colaborativas, forma-trajeto, radicante, deambulações, anti-gentrificação, atravessamentos poéticos, experiências compartilhadas e práticas colaborativas. Na intersecção entre estes dois campos, estão: atravessamentos poéticos, experiências compartilhadas e práticas colaborativas.

R.U.A.: Realidade Urbana Aumentada é um projeto de extensão universitária, coordenado pela Dr.ª Lilian Amaral (artista visual, pesquisadora e curadora independente) no Instituto de Artes da UNESP / GIIP / Zonas de Compensação.

Durante a oficina ministrada pela Prof.ª Dr.ª Lilian Amaral, intitulada R.U.A.: Cartografias Inventadas > Cidades Híbridas e Atravessamentos Poéticos, a ministrante provocou uma "tempestade de ideias" para propostas artísticas que enfocariam o bairro da Barra Funda (São Paulo, capital). Minha proposta, relembrando o trabalho Percurso Cartográfico Carioca, foi um desenho em escala urbana formado por diversas etapas de caminhadas que conectariam os espaços culturais da Barra Funda.

Método criativo exercitado em grupo, também conhecida pela expressão em inglês brainstorming.

O mapeamento dos assuntos dos campos de pesquisa GIIP/Zonas e R.U.A. são uma interpretação pessoal, não necessariamente referendada pelas respectivas coordenadoras. São apontamentos dos aspectos que mais me impactaram.

Antecedendo os preparativos para a exposição Zonas de Compensação versão 1.0 (IA-UNESP, abril a maio de 2013) que mostraria trabalhos desenvolvidos a partir das oficinas do Zonas em 2012, sugeri à pesquisadora Lilian Amaral uma conexão entre as questões do Bagaço da Pintura e aquelas debatidas e experienciadas nas oficinas do Zonas/R.U.A.. Às obras que daí resultariam propus o nome de Pictocartografias. A colaboração e interlocução com Lilian Amaral provocou mergulhos conceituais e interações institucionais que instrumentalizaram esta nova vertente da minha pesquisa. Da mesma forma, também foram importantes as respostas que recebi dos demais estudantes, professores e pesquisadores no ambiente acadêmico, o que constituiu um caldeirão criativo novo para mim, diferenciado dos vivenciados anteriormente em grupos de estudo e ateliers coletivos, sobretudo pelo rigor conceitual e o compromisso com produções melhor embasadas teoricamente. Por outro lado, senti no ambiente acadêmico um distanciamento da ebulição dos ateliers e um emperramento burocrático que muitas vezes boicota a liberdade criativa. Vale também considerar que o fomento à interdisciplinaridade deve acontecer em mão-dupla, ou seja: quando nós, artistas, nos dirigimos para outras áreas de atuação, seja no campo da ciência, como no campo da filosofia, procuramos nos atualizar sobre os conhecimentos aí consolidados. O mesmo é importante que aconteça por parte daqueles oriundos de outras áreas quando se referem ao nosso.

Em 6/06/2012, no Instituto de Artes da UNESP, oficina integrante do projeto Zonas de Compensação.

Exemplificando a necessidade de cientistas ou filósofos se referenciarem sobre a arte a partir de um ponto atualizado, ver comentários do artigo "Apropriações da Arte Pela Ciência – Casos da Neuropsicologia": "(...) percebemos um reducionismo significativo, tanto das medições, quanto nas escolhas das obras para os experimentos. Estas, em geral, tratam-se de reproduções de segunda ou terceira ordem, já que são imagens digitalizadas. Ainda, a maior parte dos experimentos não inclui artistas (...)" (BARAÚNA, 2014, p. 98)

2.3 Pictocartografia 1: rizomática

As duas primeiras Pictocartografias incorporaram à plataforma poética do Bagaço da Pintura os resultados de deambulações, entrevistas com antigos moradores e documentação (fotos e desenhos) dos processos de gentrificação do território da Barra Funda, local onde se situa o Instituto de Artes da UNESP e que era a paisagem com a qual eu convivia, a partir das janelas da minha residência/atelier, no bairro Perdizes.

Minha ideia inicial foi trabalhar a partir do caráter rizomático das estruturas do Bagaço da Pintura, usando-as como suporte para projeções. Esta ideia, que eu já esboçara anteriormente, também havia sido comentada na segunda e na terceira oficinas do Zonas de Compensação, quando mostrei minha produção e meus procedimentos aos demais participantes. Penso que o conceito de rizoma se potencializa quando se refere ao território, pois aí a sua natureza cartográfica assume o protagonismo.

Iniciei a Pictocartografia 1 como artista residente do projeto CO+LABOR+AÇÃO, trabalhando de 12/04 a 12/05/2013 no subsolo da Galeria Marta Traba (Memorial da América Latina). A obra se impregnou das minhas vivências neste espaço cultural: exposições e oficinas realizadas no cotidiano da instituição, envolvendo visitantes habituais e ocasionais, fruidores do processo. Como instalação em situação, meu trabalho também influenciou a dinâmica interna deste espaço, ao incluir uma obra de grandes dimensões sendo desenvolvida durante um mês.

A base da Pictocartografia 1 foi composta por fragmentos de madeira, metal e plástico reciclados, bambu, fios de tricô e nylon amalgamados por tinta acrílica (os materiais do Bagaço da Pintura) que foram previamente deixados às intempéries, na varanda da minha residência/atelier, durante 26 meses. Assim, assumiu uma pátina cinza provocada pela atmosfera poluída da capital paulista e seu corpo resistiu/sofreu o ataque dos agentes naturais (sol, chuva, mudanças de temperatura, quebras, ações de insetos etc).

Gilles Deleuze e Félix Guattari, na série de livros Mil Platôs (1995), expõem o conceito de rizoma. Os autores apontam que um rizoma não começa nem conclui, mas se encontra entre: como naquelas plantas que brotam e ramificam de inúmeros pontos. Assim, eles estabelecem uma alternativa à metáfora arborescente que, originária de Platão, estruturou o pensamento ocidental.

Em botânica, de onde foi apropriado, refere-se a um tipo de caule ou raiz que cresce predominantemente na horizontal. Em geral é subterrâneo (espada-de-são-jorge, lírio-da-paz e bananeira), mas pode também ser parcialmente aéreo, como as orquídeas. Pode também atuar como órgão para reserva de energia (amido), tornando-se tuberoso, mas com estrutura diferente de um tubérculo.

"O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação". (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 22)

Projeto coordenado pela Dr.ª Lilian Amaral e pela Dr.ª Ângela Barbour, articulando atividades da Galeria Marta Traba e do projeto de Extensão R.U.A.: Realidade Urbana Aumentada, vinculado ao GIIP/UNESP.

A Galeria Marta Traba de Arte Latino-Americana faz parte do Memorial da América Latina, conjunto com projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer e projeto cultural do antropólogo Darcy Ribeiro inaugurado em 1989 e situado na Barra Funda (São Paulo, SP). Seu nome homenageia a crítica e escritora argentino-colombiana Marta Traba Taín (1930-1983) que atuou na resistência às influências teóricas e artísticas vindas da Europa e EUA, em defesa de uma arte da América Latina. A Galeria, cujo prédio inicialmente se destinava a ser um restaurante, ocupa uma área circular de 1.000 m², com a cobertura sustentada por uma única coluna central. No subsolo, onde aconteceu a minha residência, há duas salas para aulas e oficinas, uma sala para administração e, desde 28/3/2015, funciona o MemoFabLab (Laboratório Comunitário de Fabricação Digital do Memorial).

Durante a residência artística, a obra evoluiu desde a base, mais densa e apoiada no solo. Enquanto construía as ramificações superiores, menos densas e fixadas às vigas que sustentavam o piso térreo da Galeria Marta Traba, projetei animações feitas a partir de registros (desenhos e fotos) de deambulações pela Barra Funda. Estes ensaios com projeções sobre paredes, piso, teto e em diferentes posições sobre a instalação, apontaram que a própria luz azulada do projetor, sozinha, conferia uma potência ao trabalho, a qual preferi às obtidas com sobreposições de animações. Foi assim que a Pictocartografia 1 estabeleceu dialogias entre:

1) o espaço pictórico e o espaço expositivo: tendo o Bagaço da Pintura como plataforma poética inicial, discute questões pictóricas ligadas à tradição artística e ao transbordamento espacial denominado campo expandido;
2) o espaço pictórico e o espaço urbano: este trabalho inicia uma nova abordagem pessoal para o espaço urbano, identificável tanto no conteúdo dos experimentos de projeções (animações dedais a partir de fotos e desenhos do bairro) sobre a obra quanto no próprio local de instalação, decorrente de conexões institucionais/territoriais (projeto CO+LABOR+AÇÃO);
3) o tempo de fatura e o cotidiano: a obra carregou índices da sua exposição à atmosfera de São Paulo assim como índices de objetos do cotidiano descartados e retrabalhados com intensa artesania (questões poéticas do Bagaço da Pintura);
4) o conceito de instalação em situação e de obra em processo: se impregnou das vivências neste espaço cultural, exposições e oficinas realizadas no cotidiano da instituição, envolvendo visitantes habituais ou ocasionais que se tornaram fruidores do trabalho;
5) entre a obra-objeto (tradição artística) e a forma-trajeto: relação processual (conforme item 3) e espacial (conforme itens 2 e 4).

Nova apenas em minha pesquisa em artes visuais. Pois já havia projetado e executado obras para o espaço urbano, tanto em minha formação acadêmica como no exercício profissional em arquitetura e urbanismo, conforme descrito na nota 89.

"A *forma-trajeto* pictórica possui, em duas dimensões, as características do mapa geográfico e, em três dimensões, as da fita ou mesmo da banda de Möbius: de um lado, a pintura cria seu espaço transpondo informações sobre a tela; de outro, o visitante move-se ao longo de um fluxo que se deslinda como um texto estourado." (BOURRIAUD, 2011, p. 121, itálico no original)

Fig. 63 – Materiais para a Pictocartografia 1 sendo previamente expostos às intempéries e à poluição paulistana (2011 a 2013).

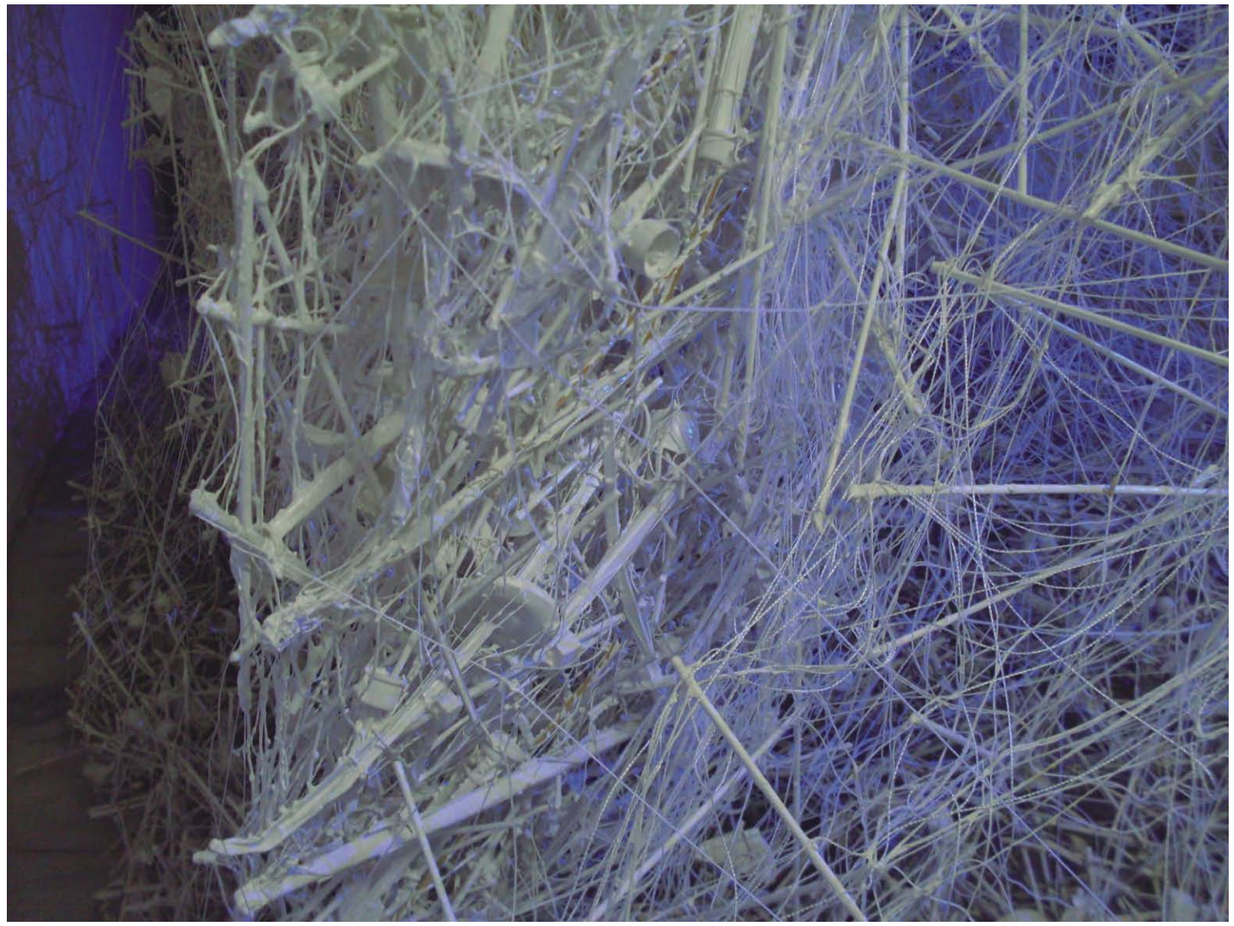


Fig. 62 e 63 – Pictocartografia 1 – 2013
Etapas de montagem

Fig. 64 – Pictocartografia 1 – 2013
240 x 180 x 300 cm
Acrílica e projeção de luz sobre fios de crochê, nylon, bambu, madeira, metal e plástico reciclados
Galeria Marta Traba – Memorial da América Latina
Exposição Zonas de Compensação 1.0 e Projeto Cor + Labor + Ação

2.4 Pictocartografia 2: topológica

As Pictocartografias 1 e 2 integraram a mostra Zonas de Compensação - Versão 1.0. Ao criar duas obras simultâneas para a mesma exposição, uma no Memorial da América Latina e outra no Instituto de Artes da UNESP, pretendi estabelecer uma "ponte poética" conectando estas duas instituições. Assim, retomei outro aspecto da minha proposta apresentada durante a "tempestade de ideias" da oficina do R.U.A. e que remetia ao que mais tarde foi efetivado pelo projeto CO+LABOR+AÇÃO.

O local para instalação Pictocartografia 2 que escolhi foi uma das paredes do saguão do IA-UNESP, pelos seguintes motivos:

1) trabalhar numa mídia (inscrições em paredes) que remete à própria origem da arte, a fim de provocar uma dialogia entre "alta" e "baixa" tecnologia;
2) com a dialogia "alta" X "baixa" tecnologia, fustigar o nicho autodenominado "arte e tecnologia", ao qual pertenciam os demais trabalhos da exposição; penso ser esta uma denominação problemática, daí as aspas na referência ao mesmo nos diagramas da figura 62;
3) presentificar, nas próprias paredes do IA-UNESP, as memórias dos vizinhos, ritualizando um empoderamento simbólico que incentivasse uma maior convivência com nossa universidade; pois nas oficinas do R.U.A. constatamos, em entrevistas realizadas nas imersões pelo território, que eles sempre ficaram alheios (porém curiosos) àquilo que se passava no interior da nossa instituição;
4) mesmo que encoberta por tinta branca ao final da mostra, tais inscrições continuariam incorporadas à parede, podendo ser reveladas numa raspagem posterior: um potencial material para uma outra obra no local;
5) realizar um embate físico com o prédio do IA-UNESP: numa das suas quase imaculadas paredes brancas, riscar, apagar, arranhar, lambuzar, furar, esfregar, pregar e colar na parede com materiais e instrumentos (lápis, borracha, tinta, pregos, furadeira, cola e fita adesiva) que contêm a fisicalidade característica dos embates em desenho ou pintura;
6) criar um mapa onde um conceito central fosse a topologia;
7) fazer um contraponto à estetização característica daquilo que chamei de "mapas pró-gentrificação", conforme explico a seguir.

Para o senso comum, "baixa tecnologia" seriam as tecnologias arcaicas, as antigas e até mesmo as modernas ou contemporâneas; "alta tecnologia" seriam apenas as recém-criadas, denominadas "de ponta". Uma definição hierarquizante, tributária da visão positivista de "progresso" que supervaloriza o caráter supostamente "inovador". A descartabilização rápida desta produção se deve à volatilidade da busca do "novo pelo novo" como também pela própria obsolescência programada, estratégia motriz da sociedade de consumo. Daí, nada mais melancólico do que folhear um catálogo de "arte e tecnologia" de alguns anos atrás.

Rosangella Leote, no artigo "Arte e mídias emergentes: modos de fruição" (2006) propõe que, ao invés de falar em "novas tecnologias", o mais correto seria falarmos em "tecnologias emergentes". Numa outra opção para "arte com tecnologias" ou "arte e tecnologias", simplesmente "arte". Pois seria tão equivocado falar em "arte com computador" quanto em "arte com pincel", já que nem sempre é o instrumento que define o tipo de linguagem.

Uma conversa com Tania Fraga, coordenadora do #12 ART (Museu da República, Brasília, 2013) me revelou que "arte e tecnologia" é um "nicho", assim configurado por opção dos próprios artistas deste setor. Segundo Tania, seriam voluntariamente segregados da arte contemporânea. Mantendo-se como um nicho, o setor "arte e tecnologia" não entraria no terreno genérico de disputas pelas minguadas verbas para a arte contemporânea. Numa estratégia diferenciada, se habilitaria a angariar fundos diretamente do setor privado, interessado em capitalizar sobre os experimentos artísticos aí desenvolvidos. Isto é historicamente compreensível: prolongando o seu recalcamento como país periférico (divisão internacional do trabalho), o Brasil histórica e injustamente ainda faz investimentos pífios em cultura, desproporcionais à diversidade e potência da produção artística brasileira e incoerentes com a importância estratégica deste setor. Este é um assunto que, segundo minhas reflexões, está ligado à morte da arte (ver subcapítulo 3.2), uma das questões indutoras do Bagaço da Pintura. Como um exemplo, no momento em que escrevo esta nota (24/03/2015) a Folha de São Paulo noticia que o governador Geraldo Alckmin (PSDB-SP) reduz em 15% a verba para a Pinacoteca do Estado, com demissão de 29 funcionários e redução do horário de visitação. Cortes similares acontecem em todos os museus ligados à Secretaria Estadual de Cultura, nos rumos da política sucateadora adotada também para a educação em todos os níveis, incluindo a nossa e as demais universidades - questão que foi objeto da minha atuação acadêmica (paralela à esta pesquisa), no papel de representante discente.

Topologia é um ramo da matemática, uma geometria independente de escala e dimensões, onde as formas, superfícies e objetos tem sua importância definida mais por relações e qualidades do que por quantidades e dimensões. Exemplos: 1) para a topologia, um cubo é semelhante a uma esfera, mas ambos são muito diferentes de uma xícara; 2) um mapa comum é uma figura geométrica, um mapa de metrô é um grafo topológico, onde não importam as distâncias e posições "reais", mas a sequência de estações e os entroncamentos.

Estetizações são procedimentos visando a fácil e rápida assimilação e aceitação de determinado conteúdo por parte do público-alvo, usando fórmulas já testadas, com resultados previsíveis.

Os “mapas pró-gentrificação” usam de estetizações a fim de “vender” o território, apresentando-o como se já estivesse (ou pudesse estar) “descontaminado” da sua história e das suas singularidades culturais. São mapas que desenham uma cidade consumista: aquela do automóvel, dos shoppings, das compras compulsivas e da diversão anestesiante, onde parece não haver outros caminhos a não ser ruas pavimentadas. Os “atrativos” do bairro são desenhados numa caricatura infantilizada. Daí, talvez, o motivo dos panfletos de empreendimentos imobiliários da Barra Funda “esquecerem” de localizar os prédios do IA-UNESP e do Instituto de Física Teórica, onde se conjugam os incômodos (e até perigosos) questionar, pensar, investigar...

Iniciei desenhando na parede o trajeto de minha casa até o IA-UNESP. Com os primeiros traços indo do encontro da parede com o chão, indo em direção ao centro desta, metaforicamente “nascendo” do chão, o desenho evocou a memória de vários outros percursos pela região, construindo um mapa de memória, sem escala, com as deformações e imprecisões características daqueles traçados topologicamente.

Nos traços a lápis feitos e refeitos, semiapagados com borracha ou recobertos com tinta, se evidenciaram as idas e vindas processuais. Outros traços foram feitos com linhas de tricô pretas, por vezes reforçando os traços a lápis, por outras se contrapondo a eles graças à sua presença em relevo e maior retilineidade. Alguns destes traços com linhas de tricô foram fixados com fita adesiva. Outros, com tinta. Outros, ainda, amarrados às cabeças de pregos que, adentrando a parede apenas até a metade, permitiam uma segunda camada literal, flutuando sobre a superfície da parede em cerca de um centímetro de distância. O traçado das ruas também foi “impregnado” pela sombra da treliça metálica próxima à parte superior da parede, que ali era projetada com o sol da tarde. Tracei o perfil desta sombra na parede, visando “ancorar” o prédio com o espaço urbano poeticamente reinterpretado, ao misturar este traçado com o das ruas, usando o recurso da pareidolia. Ou seja, procurando “ver” no perfil da sombra, alguns indícios de percursos pelo território e, a partir disto, reforçar esta “presença”.

Fig. 65 (à direita) – Foto do painel plotado na entrada do stand de vendas para o empreendimento imobiliário situado à Rua Turiassú 1347, São Paulo, em 16/04/2013.

Fig. 66 (abaixo, à esquerda) – Primeira etapa do desenho

Fig. 67 (abaixo, à direita) – Exemplo do caráter processual do desenho

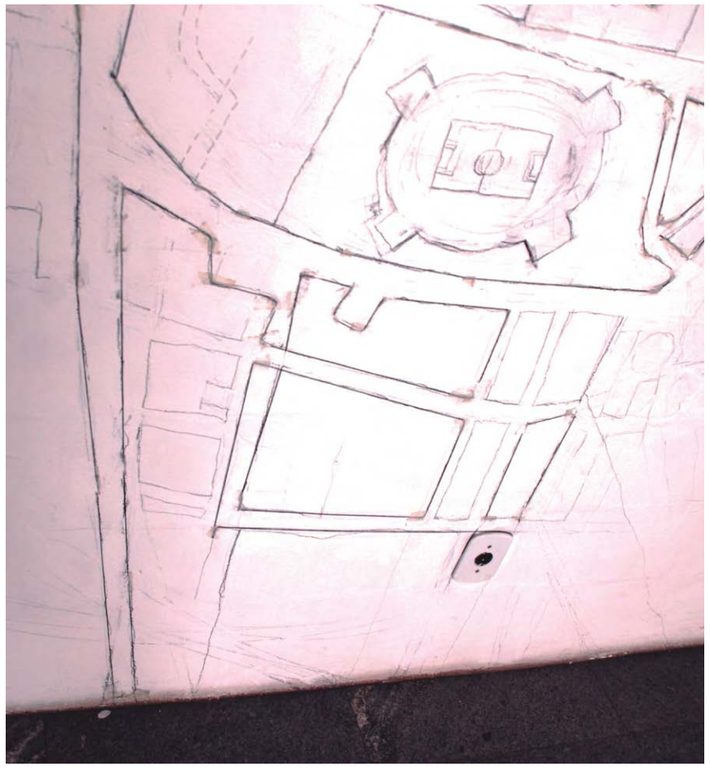


Fig. 68 (acima) – Nosso vizinho Prof. Sampaio desenha as memórias dele e dos demais vizinhos na Pictocartografia 2.

Fig. 69 (abaixo) – Detalhe das inscrições feitas pelos vizinhos.

Sobre o desenho rememorador das minhas derivas neste território, uma camada seguinte foi criada quando os vizinhos do IA-UNESP, participantes da oficina Trocas, Palavrarias e Mensagens Silenciosas foram convidados pelos organizadores desta oficina a inscreverem suas memórias e divagações poéticas no trabalho.

Assim, várias ruas e lugares foram redesenhados ou renomeados pelos antigos moradores do local, segundo:

> 1) memórias: por exemplo, "Vila do Sapo", o antigo nome da região; ou "Clube Tomas Edson (sic) de Bocha", entidade esportiva que funcionava no terreno onde hoje é o IA-UNESP;
> 2) ludicidades: como "latinha/taco/amarelinha", "bola de gude", "mãe de rua" e "acusado", nomes das brincadeiras de criança que aconteciam nos locais ali mapeados e identificados;
> 3) aspirações: como "Vila da Paz e Prosperidade", nomeação fantasiosa feita por uma moradora, que interpretei como uma vontade de refundação utópica.

Após esta etapa, agreguei à instalação as fotos das intervenções, como uma dobra e um espelhamento: mais uma camada processual sobreposta, fazendo a obra contar a própria história não apenas pelas "marcas de processo" (indícios de apagamentos, refaturas, desvios e mudanças perceptíveis ao fruidor), mas também pelas fotos que documentavam as etapas da sua execução, remetendo ao trabalho de Robert Morris, "Caixa com o som da sua própria fabricação".

Em conversas com o público, nas visitas orientadas à exposição, minha explanação iniciava enfatizando o vínculo com a história da arte (pinturas parietais e murais da antiguidade e modernidade) e fazendo um contraponto com o grafite. Neste aspecto eu abordava a compulsão pelo desenho, pintura e demais inscrições em paredes. Esboçava minha suspeita de que esta compulsão era um resquício de memórias coletivas que são fundadoras da nossa cultura: nas paredes das cavernas já estávamos elaborando as mídias precursoras das modernas. Depois, minha fala estabelecia diferenças entre os materiais que usei naquela obra e as da tinta em aerosol, bem como naquela temática e as temáticas recorrentes do grafite.

Minha avaliação deste processo é que a Pictocartografia 2:

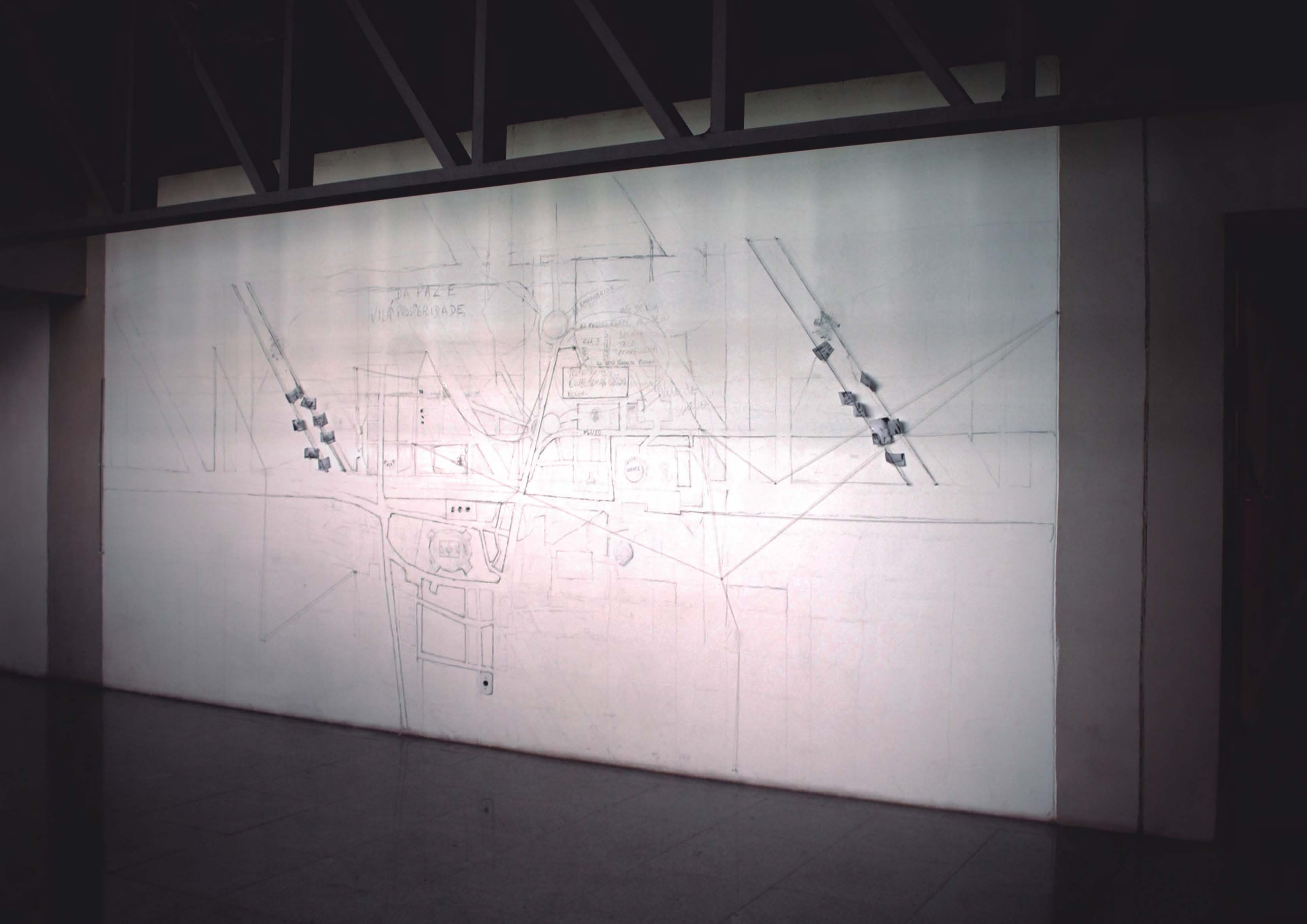
> 1) oportunizou uma cartografia colaborativa;
> 2) deu um passo a mais na minha transição das instalações em situação para a especificidade do sítio;
> 3) viabilizou minha migração do modelo rizomático para o radicante (BOURRIAUD, 2011), que se evidenciou ainda mais na experiência seguinte: a Pictocartografia 3.

"Trocas, Palavrarias e Mensagens Silenciosas" foi uma oficina ministrada por Augusto Citrângulo, Inês Moura, Lilian Amaral e Lucimar Bello em 20/04/2013 no IA-UNESP. Participaram pesquisadores da UNESP e visitantes, bem como antigos moradores da Barra Funda, especialmente convidados por cartazes e outras formas de divulgação nas redondezas. Nossos vizinhos fizeram experiências artísticas e nos relataram fatos históricos sobre o local. Esta oficina oportunizou e reafirmou uma relação amistosa com os antigos moradores das cercanias que, até então, não haviam adentrado o Instituto de Artes da UNESP.

Neste trabalho de 1961, cujo título original é Box with the Sound of Its Own Making, como o próprio título indica, Robert Morris (1931-) coloca no interior de uma caixa de madeira um gravador que reproduz as três horas de sons captados durante a fabricação da própria caixa.

Tanto o conceito deleuze-guatarriano de rizoma como o bourriaudiano radicante se contrapõe à metáfora arbórea. Porém, mais complexo que o rizoma, o radicante desenvolve raízes em variadas e mutantes espacio-temporalidades, se constituindo assim, no meu entender, como uma metáfora mais apta a dar conta da proliferação de problematizações enfrentada pelos pesquisadores e artistas contemporâneos.

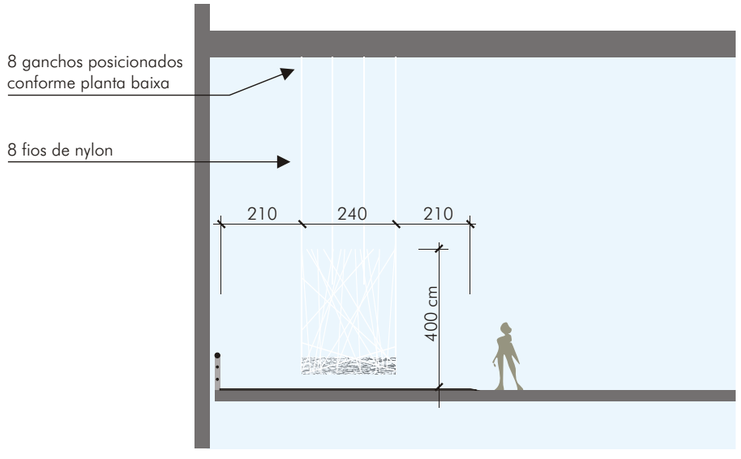
Fig. 70 – Pictocartografia 2 – 2013
630 x 336 cm
Acrílica, pregos, fios de crochê, grafite e fotografias sobre alvenaria
Instituto de Artes da UNESP
Exposição Zonas de Compensação 1.0


DA PAZ E
VILA PROSPERIDADE

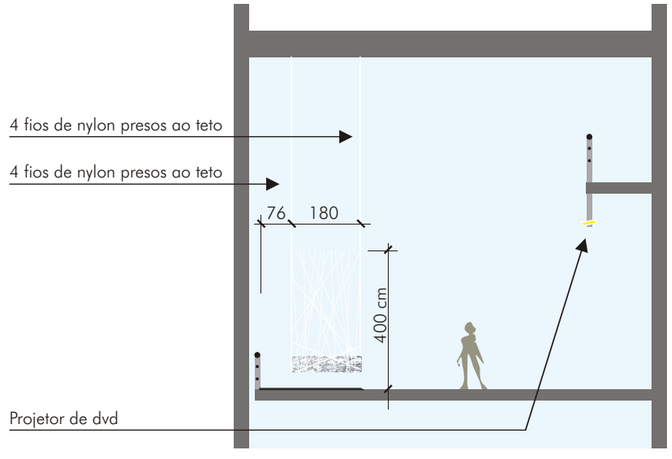
2.5 Pictocartografia 3: paisagem radicante

A Pictocartografia 3 também ocupou o saguão do primeiro pavimento do Instituto de Artes da UNESP. O projeto previa a fruição da obra pelos habituais circulantes e ocupantes daquele espaço, com uma programação de projeções de vídeo que faziam parte da obra. Planejada para se desenvolver durante um mês, o período precisou ser quadruplicado (28/05/2013 a 24/09/2013), por conta de uma greve dos servidores, estudantes e professores, a qual provocou uma outra circulação de pessoas: alguns funcionários, alunos e professores e um número um pouco maior de grevistas, envolvidos com as tarefas da greve. Então, precisei estender o tempo de execução da obra, a fim de possibilitar a fruição prevista inicialmente. Esta dilatação do prazo também viabilizou experiências mais aprofundadas.

Enquanto a Pictocartografia 1 ficou apoiada no solo, com a densa base rizomática estendendo suas ramificações para um teto de pouca altura, a Pictocartografia 3 se fixou em elevados 8 pontos no teto (foto 1, figura 67). A parte inferior pairava próxima ao piso, o que visava enfatizar o caráter "aéreo" do conceito de radicante: raízes móveis, não necessariamente fixadas ao solo. E nem mesmo fixadas ao tempo, ao ponto de uma primeira configuração se desmembrar e deslocar-se do espaço de montagem como Pictocartografia 4, rumo a outro espaço, como será explicado no subcapítulo 2.6. Oscilou em contrações e expansões durante todo o meu trabalho nesta obra, conforme documentam as fotografias da montagem.



Fruição diurna (vista frontal)
Esta é a vista a partir da saída dos elevadores.
O trabalho ficará sobre a parte acarpetada.



Fruição diurna (corte esquemático)
O trabalho ficará posicionado sobre o carpete,
com as partes superiores sustentadas pelos
fios de nylon presos ao teto.

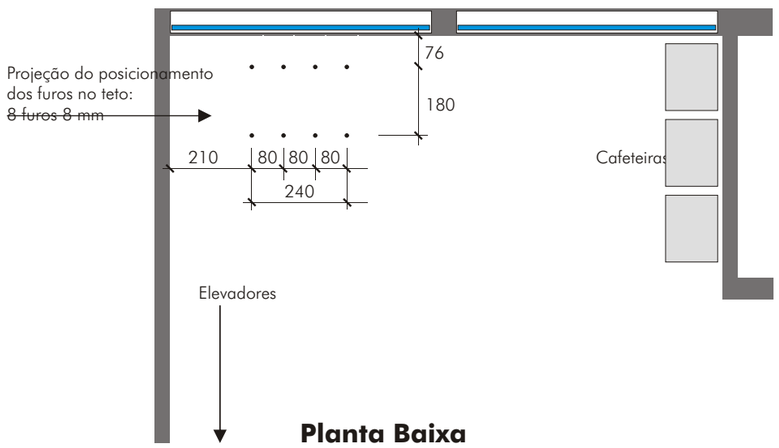
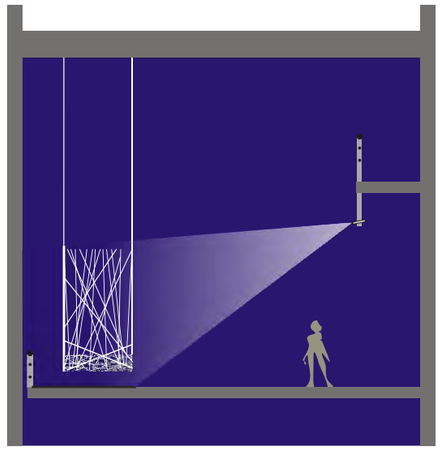


Fig. 71 – Pictocartografia 3 – Projeto de instalação



Fruição noturna (corte esquemático)
Aqui, o corte mostra o esquema de projeção.
O projetor ficará posicionado na treliça metálica.

Fig. 72 – Montagem: 1) início, 28/05/2013, com equipamento para fixação no teto; 2) base posicionada; 3) base começando a elevar, apoiada nos fios; 4) ganhando densidade e contração; 5) contração máxima; 6) criando aberturas; 7 e 8) ampliando aberturas; 9) com aberturas máximas, mas necessitando melhor estruturação; 10) estruturação transversal; 11) configuração concluída em 29/07/2013, foto a partir do mezanino.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

Conforme as imagens do projeto e da montagem na página anterior, uma das primeiras decisões foi a de pendurar a obra, metaforizando o caráter radicante (BOURRIAUD, 2011) que a pesquisa assumia.

"(...) os criadores contemporâneos já vêm assentando as bases de uma arte radicante - epíteto que designa um organismo capaz de fazer brotar suas próprias raízes e de agregá-las à medida que vai avançando. Ser radicante: pôr em cena, pôr em andamento as próprias raízes, em contextos e formatos heterogêneos; negar-lhes a virtude de definir por completo a nossa identidade; traduzir as ideias, transcodificar as imagens, transplantar os comportamentos, trocar mais do que impor." (BOURRIAUD, 2011, p. 20, itálico no original)

Mais do que uma obra no espaço (como o eram os trabalhos da série Bagaço da Pintura), a Pictocartografia 3 objetivou relações com a paisagem, tanto nos aspectos visuais como também auditivos. Por sugestão de Lilian Amaral, acrescentei a paisagem sonora criada pelo pesquisador Francisco Mattos, que usou captações feitas por mim e outros participantes das oficinas do R.U.A. em imersões na Barra Funda, onde captamos comunicados do metrô, ruídos de automóveis, transeuntes, oficinas, pássaros... Deste material, Francisco fez uma composição que, pelas suas características rítmicas e melódicas criava uma atmosfera "mântrica". Também acrescentei projeções das animações dedais Gentrificação Parmera e Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz 271, descritas nos subcapítulos 2.1.1 e 2.1.3. A combinação destes dois tipos de projeções, paisagem sonora e animações dedais provocaram:

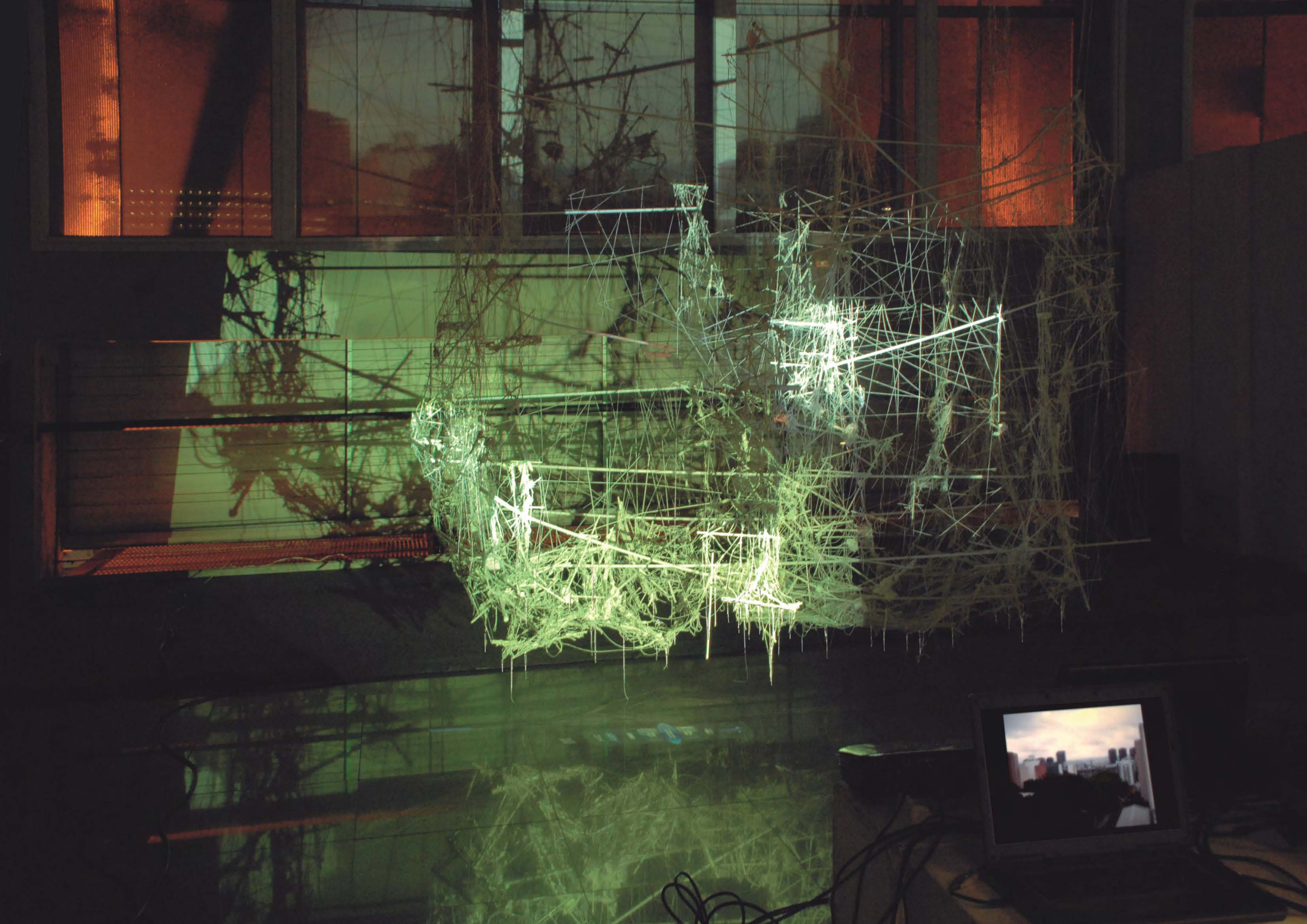
Paisagem e espaço não são sinônimos. A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima. (...) a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal. O espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única. (...) A paisagem é, pois, um sistema material e, nessa condição, relativamente imutável: o espaço é um sistema de valores, que se transforma permanentemente." (SANTOS, 1996, p. 103)

1) um aspecto de fantasmagoria;
2) novas leituras à estrutura do Bagaço da Pintura;
3) friccionava a ideia de pintura, ao usar projeções de luz que funcionavam como uma "pele de cor" mutante;
4) provocava distúrbios visuais e espaciais, ao sobrepor imagens documentais da cidade, como a da animação dedal Gentrificação Parmera, à própria presença da cidade, visível pela janela do saguão;
5) evocava diversas respostas corporais, como comprovei ao observar o comportamento de alguns fruidores:
5a) o ritmo mântrico da paisagem sonora convidava à dança;
5b) as projeções propunham pontos de observação;
5c) as aberturas criadas para pequenas passagens (ver foto 11, na figura 64), demandavam um percurso em seus meandros e adjacências.

Pesquisador uruguaio que visitou a UNESP nesta época e autorizou esta utilização na Pictocartografia 3. Professor universitário, diretor de filmes de animação e de projeções mapeadas (video mapping). Saite: www.obstinadomedia.net.

Termo cuja origem, na língua francesa, remonta aos espetáculos baseados em projeções e ilusões de óptica que surgiram no final do século XVII, inicialmente por Paul Philidor (17??–1828/9) e depois por Étienne-Gaspard Robert (1763–1837), mais conhecido por "Robertson". Foram um aperfeiçoamento das técnicas do jogo de sombras (surgido na China, por volta do ano 5.000 antes da era comum), das projeções criptológicas (feitas pelo alemão Athanasius Kirchner, na metade do século XVII), da lanterna mágica (por Christiaan Huygens, Robert Hooke, Johannes Zahn, Samuel Rhanaeus, Petrus van Musschenbroek e Edme-Gilles Guyot nos séculos XVII e XVIII) e da câmara obscura cuja invenção, como comenta Arlindo Machado, perde-se "na noite do tempo" (MACHADO, 2011, p. 15). Este autor também escreve sobre as origens do cinema nas pinturas parietais, que comentarei no subcapítulo 3.1.

Fig. 73 – Pictocartografia 3 – 2013
Acrílica sobre materiais reciclados, com projeções de filmes e paisagem sonora
320 x 180 x 800 cm
Instituto de Artes da UNESP
24 de junho a 24 de setembro de 2013



2.6 Pictocartografia 4: mobilis in mobili

A Pictocartografia 4 operou deslocamentos no tempo e no espaço. Comecei a construí-la como Pictocartografia 3. Ainda no estágio inicial, recebi o convite da Galeria HAG, em Brasília, solicitando um trabalho da série Bagaço da Pintura para uma coletiva que abriria em junho de 2013. Neste mesmo período foi aprovado o projeto para a participação, também em Brasília, na exposição EmMeio#5.0 (2 a 30/10/2013, parte do 12° Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#12.ART): prospectiva poética, no Museu Nacional da República). Junto com Lilian Amaral, havíamos enviado o projeto da Pictocartografia 4, como uma configuração do Bagaço da Pintura que receberia a colaboração de Josep Cerdà. Este pesquisador catalão, nosso colega do GIIP, nos enviaria arquivos digitais com diversos sons de água captados por ele: de nascentes, quedas e cursos d'água, chuva etc. Estes sons seriam ativados por QR Codes posicionados em diversos locais da obra. A articulação com Josep Cerdà, com o #12.ART, bem como a ideia dos QR Codes foram colaboração de Lilian Amaral, que também se dispôs a fazer a montagem no Museu da República. Caso os ensaios com QR Codes avançassem, minha tentativa seria a de uma incorporação mais "orgânica" deste recurso, isto é, que ele não fosse apenas um acessório agregado, mas que tivesse seu funcionamento e sua presença inerentes a toda a concepção poética.

Ao se espelhar no piso reflexivo do ambiente onde era construída, bem como por sua própria forma, a Pictocartografia 4 sugeriu a imagem de um barco, o que foi reafirmado em seus deslocamentos. O que seria o início da Pictocartografia 3 partiu para a exposição em Brasília, da Galeria HAG. Uma circunstância que foi uma "carona" e uma atitude preventiva contra a costumeira carência de verba institucional para apoiar a nossa participação na EmMeio#5.0, se manifestou como uma serendipicidade reafirmadora da metáfora do radicante. A Pictocartografia 4 se configurou como raízes que se deslocam (BOURRIAUD, 2011): um broto que se esticou no espaço e se antecipou no tempo. Também se configurou numa forma-trajeto, outro conceito de Bourriaud (2011), que se conecta ao conceito de radicante. Deslocamentos, fluxos caóticos, multiplicações, hibridização, conexões espaciais e temporais, prolongamentos, proliferações... São palavras-chave deste conceito que tenta dar conta de várias práticas artísticas contemporâneas.

Artista-pesquisador no campo da escultura e cartografia sonora, membro do GIIP e catedrático da Universidade de Barcelona. Saite: josepcerda.blogspot.com.br.

QR Code é um código de barras bidimensional. Pode ser lido por uma câmera de celular, fornecendo informações ou acionando sons. É muito utilizado na publicidade, disponibilizando saites ao consumidor. É acionado quando se inicia o aplicativo e aponta a câmera digital do celular para o QR Code.

Com o pedido de apoio financeiro para minha viagem a Brasília negado pela nossa instituição em função da crônica limitação de verbas para a pesquisa, o trabalho não foi apresentado nestas condições, sendo apenas mostrado na Galeria HAG.

"A *forma-trajeto* abarca a unidade de um percurso, dá conta de um encaminhamento ou o duplica: através de um princípio de composição baseado em linhas traçadas no tempo e no espaço, a obra se desenvolve (tal como o inconsciente lacaniano) como uma cadeia de elementos articulados entre si – e não mais na ordem de uma geometria estática que assegure sua unidade. Essa concepção espontânea do espaço-tempo, que encontramos nas obras dos artistas mais inovadores de nossa época, se origina em um imaginário nômade que considera as formas em movimento e em relação com outras formas; um imaginário em que tanto a geografia como a história representam territórios a serem percorridos. '*Mobilis in mobili*', móvel em meio aos móveis: essa era a divisa do capitão Nemo de Júlio Verne..." (BOURRIAUD, 2011, p.118, itálicos no original).

Fig. 74 – Pictocartografia 4 – 2013
Acrílica sobre materiais reciclados e paisagem sonora – 210 x 120 x 240 cm
Instituto de Artes da UNESP – 24 a 31 de maio de 2013

2.7 Pictocartografia 5: fixos e fluxos

"Numa primeira hipótese de trabalho, dissemos que a geografia poderia ser construída a partir da consideração do espaço como um conjunto de fixos e fluxos (Santos, 1978). Os elementos fixos, fixados em cada lugar, permitem ações que modificam o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais, e redefinem cada lugar. Os fluxos são um resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo em que também, se modificam (Santos, 1982, p. 53; Santos, 1988, pp.75-85). Fixos e fluxos juntos, interagindo, expressam a realidade geográfica e é desse modo que conjuntamente aparecem como um objeto possível para a geografia. Foi assim em todos os tempos, só que hoje os fixos são cada vez mais artificiais e mais fixados ao solo; os fluxos são cada vez mais diversos, mais amplos, mais numerosos, mais rápidos." (SANTOS, 1996, p. 61-62)

A Pictocartografia 5 foi instalada na Galeria Marta Traba (Memorial da América Latina), durante a exposição coletiva Residência Ocupação Marta Traba 15/30 (4/10 a 10/10/2013). Esta mostra se desenvolveu através daquilo que as organizadoras do evento, Lilian Amaral e Ângela Barbour, chamaram de "cuidadoria": um processo onde os artistas conversaram antecipadamente sobre os seus projetos e os espaços de ocupação foram negociados colaborativamente.

Testemunho feito em debate que assisti em 1/08/2006 CCBB-Rio, com Anish Kapoor, o curador Marcello Dantas e o crítico de arte Agnaldo Farias, por ocasião da mostra individual de Kapoor. O artista comentou sobre uma instalação inédita, ainda sem título e revelou que aquele trabalho ainda não estava solucionado.

Apresentei um projeto que era uma continuidade das Pictocartografias 3 e 4: uma estrutura do Bagaço da Pintura abrigando projeções sonoras. Porém, com o avançar das discussões e, em função da vizinhança com muitas obras de densa materialidade, a sugestão de Lilian Amaral foi fazer uma instalação mais "leve", uma projeção de vídeo documentando as Pictocartografias anteriores (foto na página a seguir). Aconteceu assim uma retroalimentação: criou-se uma "ponte documentativa" com as experiências anteriores, um espelhamento com o espaço (Galeria Marta Traba) onde as Pictocartografias começaram, durante a minha residência artística de março e abril de 2013.

Na remontagem da mostra em São Paulo (29/01 a 1/04/2007), este trabalho já receberia o título Dividir (To Divide). Era composto por 5 toneladas de cera alemã vermelha e uma parede divisória de madeira com 10 metros de comprimento que se movimentava entre duas paredes fixas, em canto, através de roldanas e cabos de aço, empurrada por 8 homens. O resultado deste esforçado movimento deixava ranhuras na base de cera e respingos e lampuzos nas paredes fixas e na parede móvel.

A partir deste trabalho me deparei com a questão dos fixos e fluxos, conforme Milton Santos (1996). Neste caso, os fixos seriam os grandes equipamentos educativos (IA-UNESP, Instituto de Física Teórica e outras universidades particulares adjacentes), os grandes equipamentos culturais (Memorial da América Latina) e os grandes equipamentos de serviços (Estação Barra Funda: metrô, rodoviária e trens), que tendem a se estabelecer durante muito tempo no território. Já os fluxos são operações e ocupações características destes espaços, todos eles de grande mobilidade, sobretudo as próprias imbricações poéticas do trabalho.

A solução encontrada para este trabalho, assim como ele foi apresentado, não me satisfez. Porém considero importante não apresentar apenas trabalhos totalmente solucionados e até se permitir "errar" em exposições: um ensinamento que recebi em minha primeira coletiva e mesmo através de testemunhos de artistas do porte de Anish Kapoor ou de teóricos como Clement Greenberg. Na sua incompletude, a Pictocartografia 5 me induziu a imaginar uma continuação estendida:

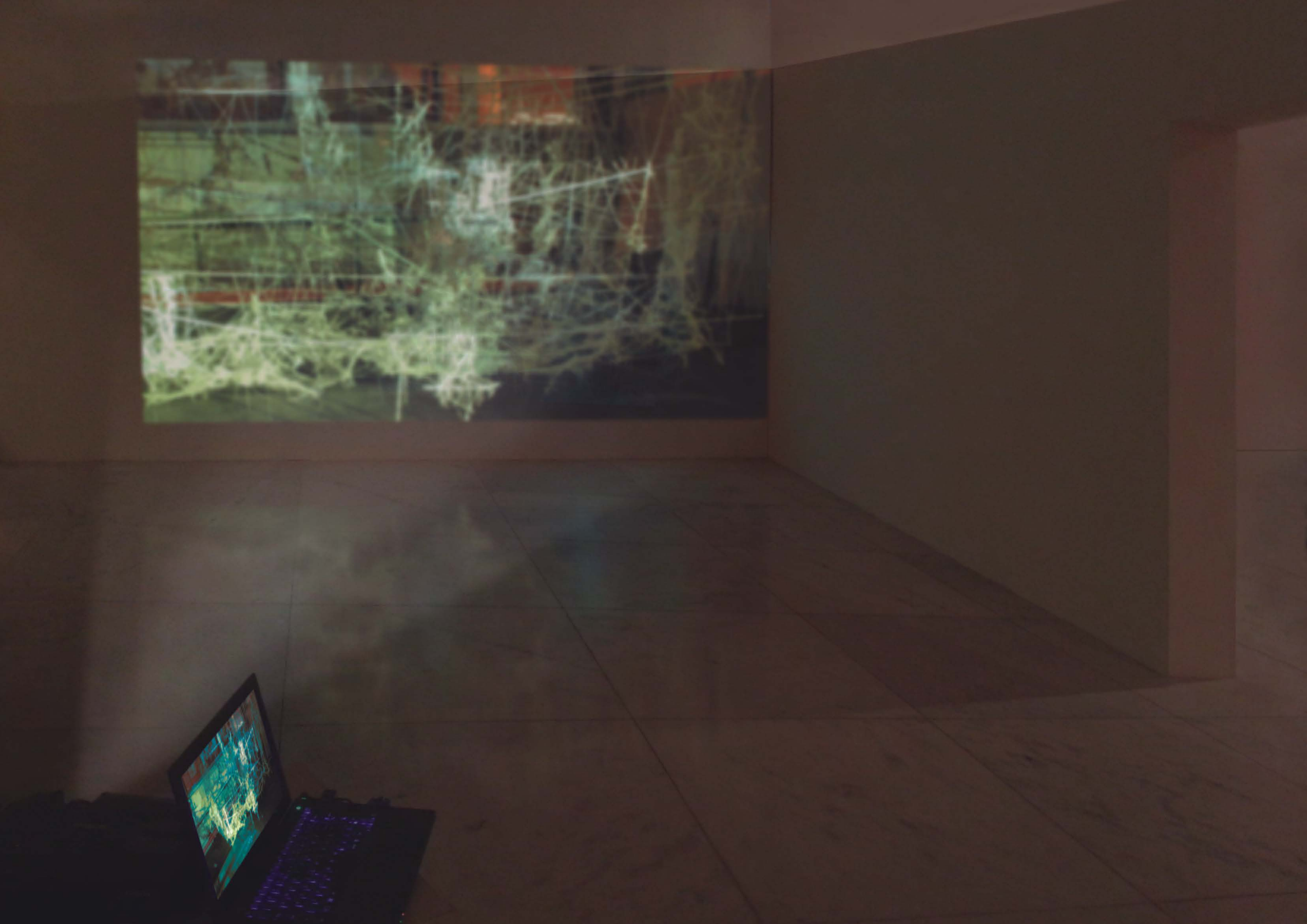
No prefácio de "Arte e Cultura", uma compilação de seus primeiros ensaios, Greenberg afirma que não incluiu alguns textos por considerá-los equivocados e que não pretendia mascarar o fato: "Eu não nego ser um desses críticos que se educam em público (...)". (GREENBERG, 1997, p. 10)

Com 16 anos de idade e apenas um ano dedicado à arte, fui prematuramente convidado a participar de uma coletiva com os principais artistas da minha cidade. Às vésperas da abertura, expressei meu desconforto ao meu professor, Flávio Scholles, o qual indicou que eu deveria expor mesmo assim, pois esta era uma condição imprescindível: a honestidade com o processo. Minhas tímidas e precárias aquarelas em meio às elaboradas pinturas dos artistas que eu admirava foi um "batismo de fogo", uma desconfortável iniciação que me desafiou para superações e encorajou persistências.

1) a filmagem da Pictocartografia 3 no espaço do IA-UNESP cuja projeção no espaço da Galeria Marta Traba foi a Pictocartografia 5;
2) a filmagem da Pictocartografia 5 na Galeria Marta Traba, cuja projeção no espaço X será a Pictocartografia Y;
3) e assim sucessivamente em várias experiências até retornar ao espaço do IA-UNESP;
4) no desenrolar deste processo, poderiam acontecer respostas à seguintes perguntas:
4a) O que ficaria da imagem inicial?
4b) Como esta transposição afetaria os sucessivos espaços?
4c) Esta circularidade geraria outros tipos de movimentos?

São questionamentos que esta obra abriu, material para ensaios futuros.

Fig. 75 – Pictocartografia 5 – 2013
Projeção sonora e visual a partir de arquivos digitais
Galeria Marta Traba (Memorial da América Latina)
Ocupação Marta Traba 15/30
4 a 10 de outubro de 2013



2.8 Pictocartografia 6: antiturismo

Na Pictocartografia 6 - antiturismo na Barra Funda, procurei enfatizar um problema quase sempre negligenciado nas abordagens de "arte e tecnologia", tanto quanto noutros estudos sobre a técnica: o território. O espaço, na sua abordagem generalista sim, costuma ser abordado. Mas o território, com suas especificidades culturais e políticas, nem sempre. Da mesma forma que as Pictocartografias 1 e 2 estabeleceram dialogias entre "alta" e "baixa" tecnologia, ao participar da Zonas de Compensação 1.0, a Pictocartografia 6 estabeleceu dialogias entre a concepção de espaço genérica e o de lugar/local/território ao participar da Zonas de Compensação 2.0, pois buscou enfatizar a problemática vivenciada pelo bairro da Barra Funda, se colocando em resistência poética à gentrificação deste bairro e da cidade de São Paulo. Daí a ideia de "antiturismo", um movimento contrário ao consumismo estetizante do território.

Em fevereiro de 2014, após uma deriva pela Barra Funda, elaborei um conjunto de 7 proposições e eventos, mapeados num diagrama registrado em meu caderno de esboços e que depois seria ampliado numa parede da Galeria Marta Traba:

1) corpografia: vivências multissensoriais que articulam espaços urbanos;

2) percursos peripatéticos: derivas performáticas ou introspectivas;

3) marcas d'águas: notícias e reflexões acerca dos recursos hídricos;

4) mobilidade urbana / mapeamentos: instruções para percursos urbanos;

5) cantoria das águas: performance vocal com paisagem sonora;

6) observatório de rios aéreos: percepção dos fenômenos atmosféricos;

7) observatório da lua cheia: percepção do fenômeno lunar.

Como uma proposição experimentadora de tatos, cheiros, sabores, olhares e escutas, a corpografia foi vivenciada na tarde de 9/05/2014 quando um grupo de não-videntes, sob a orientação de Lilian Amaral, prospectou várias singularidades espaciais no trajeto da Galeria Marta Traba até a Galeria do IA-UNESP, onde acontecia a exposição Zonas de Compensação 2.0; no trajeto, Lilian propôs sensibilizações para as diferenças de temperatura, para os sons que diferentes equipamentos emanavam, para a quantidade de esforço ou de prazer empreendido no caminhar... Enfim, as possibilidades abertas pelo percurso; na chegada ao IA-UNESP, alguns expositores falaram sobre os seus trabalhos e as fruições se estabeleceram.

Não tive notícia se a proposição percursos peripatéticos foi realizada por alguém além de mim; incluída na programação e divulgação, sua proposta foi vagueante... ao léu, ao sabor dos eventos e das redundâncias, pois percorrer é peripatetiar, vaguear, perambular procurando conhecer.

"Peripatetismo (do lat. peripateticus, do gr. peripatetikós, de peripatein: passear, caminhar). Termo que designa a filosofia de Aristóteles e de sua escola; é proveniente da tradição segundo a qual Aristóteles lecionava dando passeios a pé nos jardins do Liceu, local onde fundou sua escola em Atenas (335 a.C.)" (JAPIASSÚ, 2008).

Criei uma página na rede social Facebook como um local para informações sobre os percursos hídricos pela cidade de São Paulo e que ainda se encontra em constante atualização: facebook.com/marcasdaguas.

Desenhei instruções para mobilidade urbana / mapeamentos que seriam percursos urbanos seguindo as seguintes opções: a) em diagonais; b) em serpenteamentos; c) em espirais.

No Memorial da América Latina, em 15/05/2014, aconteceu a cantoria das águas: o Parlatório, espaço no Memorial da América Latina foi palco de uma performance vocal de Lucila Tragtenberg que interpretou Somewhere, de Leonard Bernstein, acompanhada por uma paisagem sonora de Josep Cerdà, que enviou arquivos de vários sons de água captados por ele nas mais diversas situações e locais.

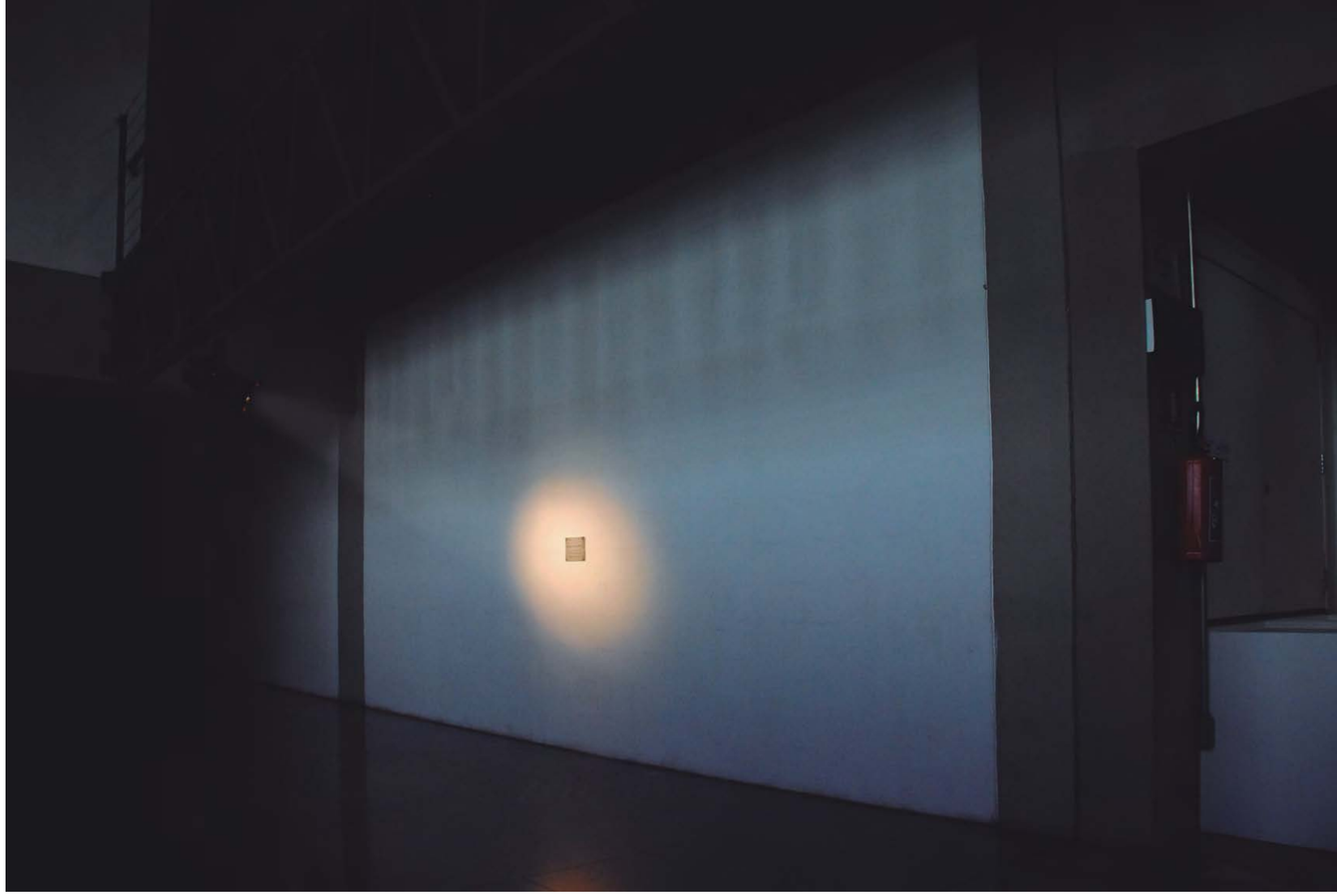
Numa sensibilização para o fluxo de vapores na atmosfera, o observatório de rios aéreos aconteceu num espaço demarcado na rampa da galeria Marta Traba, na tarde de 15/05/2014.

A data de 15/05/2014 foi escolhida por ser uma noite de lua cheia, cujo observatório aconteceu também no pátio do Memorial da América Latina, culminando a sequência de eventos com sua generosa aparição.

Este conjunto se estendeu do Instituto de Artes da UNESP ao Memorial da América Latina entre abril e maio de 2014. Em face de várias restrições burocráticas, Lilian Amaral propôs "fazer do limão uma limonada": manter no espaço expositivo do IA-UNESP apenas um índice que, quando poeticamente ativado, remetia àqueles espaços onde as experimentações receberam amplo apoio e liberdade para se desenvolverem. Construí este índice no mesmo espaço onde foi instalado, numa dobra processual: recortei e colei palavras desenhadas em papel, fotografei cada etapa desta colagem, cuja sequência gerou um filme e a imagem final foi impressa e colada no próprio local em que foi feita. "Da ideia ao acontecimento: cento e oito mil, duzentos e trinta e sete centímetros" estava inscrito neste índice, propondo uma charada para ser decifrada.

Na parede do subsolo da Galeria Marta Traba desenhei um diagrama.onde estavam mapeados o conjunto de proposições e eventos (fotos nas páginas a seguir).

Disponível em www.youtube.com/watch?v=fDRMefTT2ac



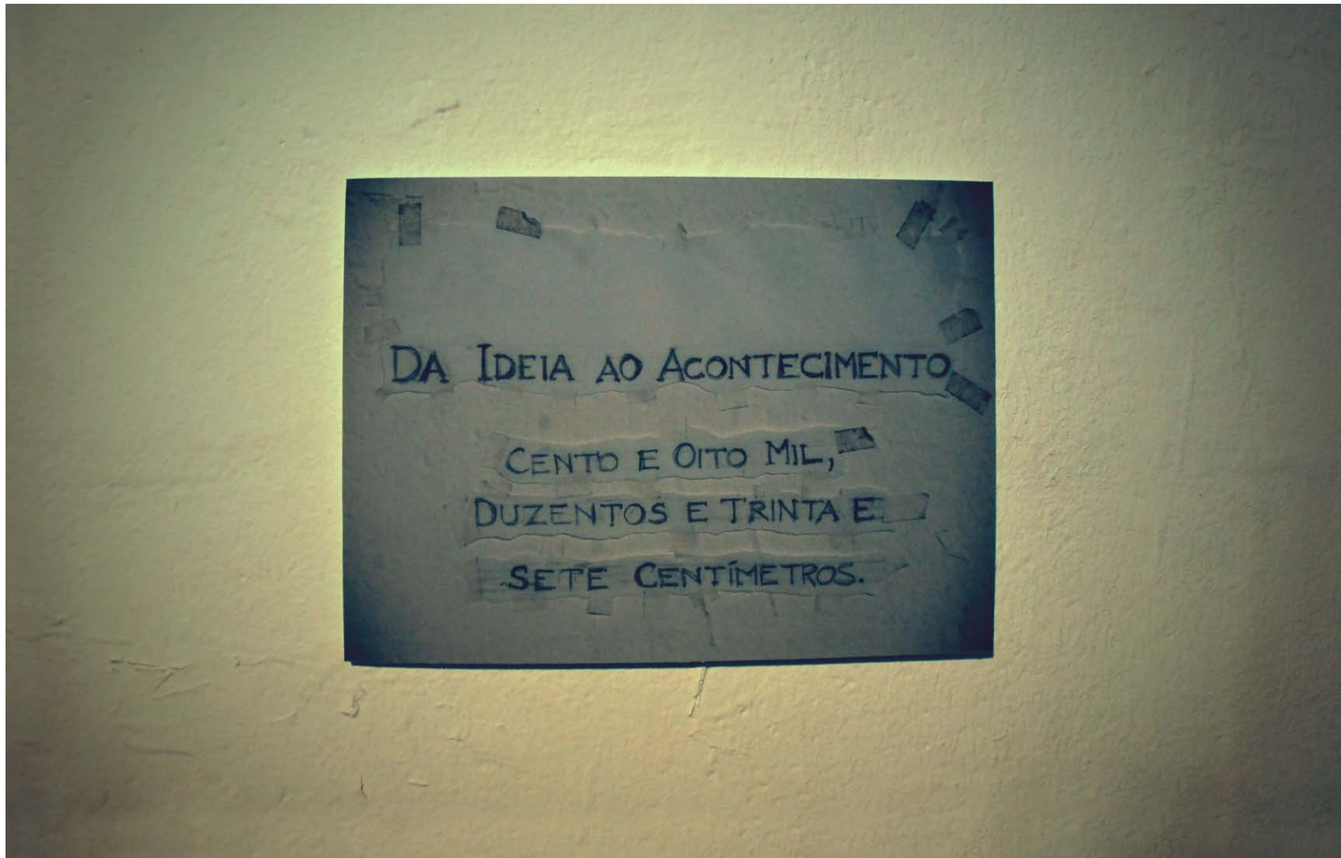
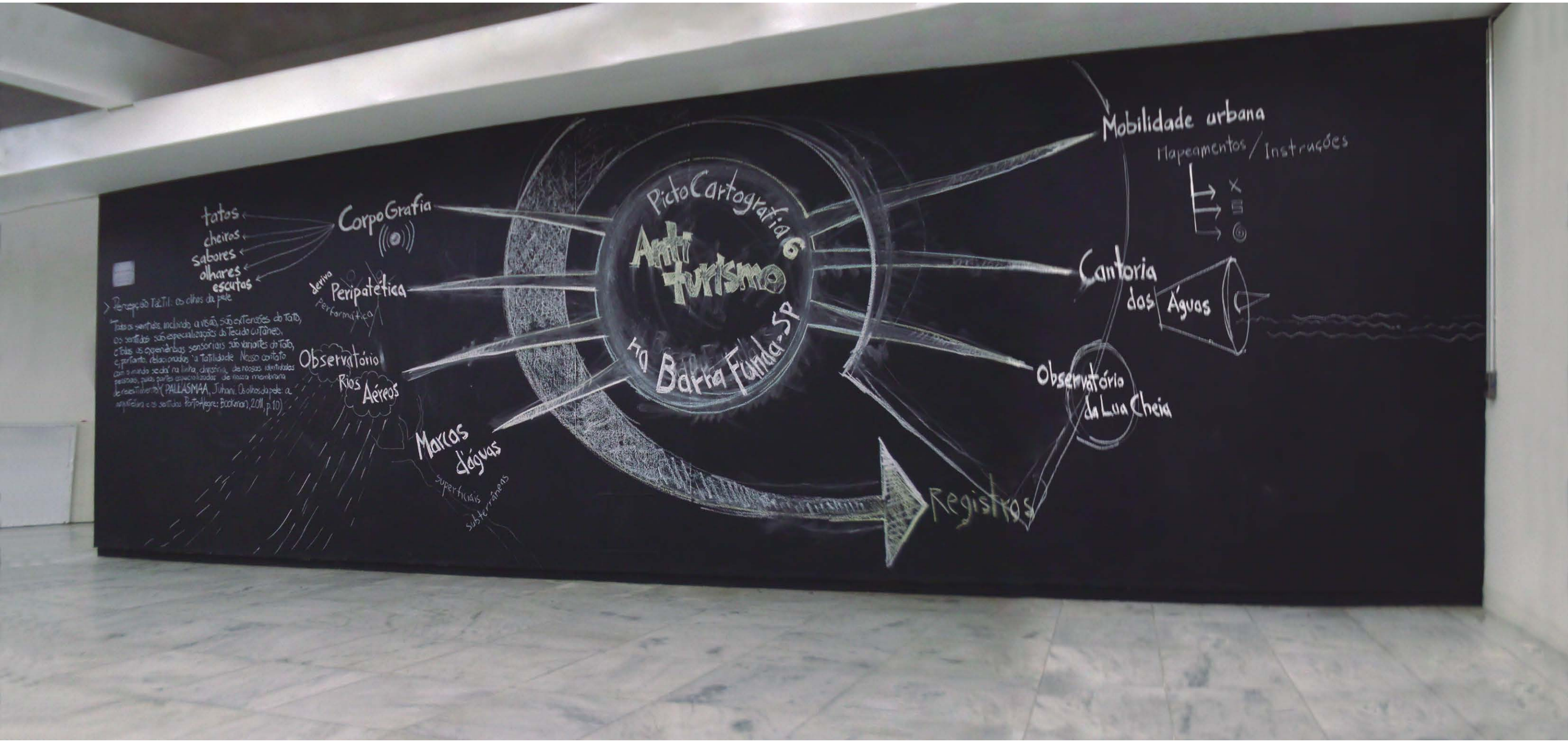


Fig. 76 (acima) – Pictocartografia 6 (índice)
Instalado na parede do átrio do IA-UNESP

Fig. 77 (abaixo) – Pictocartografia 6 (índice)
Detalhe do impresso colado à parede

Pictocartografia 6 - 2014
Fig. 78 (alto, à esquerda) – Corpografia, no Memorial da América Latina, experienciando as singularidades do local.
Fig. 79 (alto, ao centro) – Corpografia, no IA-UNESP, fruindo as obras da exposição Zonas de Compensação 2.0.
Fig. 80 (alto, à direita) – Cantoria das Águas: Lucila Tragtenberg canta sobre paisagem sonora de Josep Cerdà.
Fig. 81 (embaixo, à esquerda) – Observatório de Rios Aéreos e da Lua Cheia, espaço demarcado na rampa da Galeria Marta Traba.
Fig. 82 (embaixo, à direita) – Aparição da Lua Cheia, registrada do Observatório da Lua Cheia.
Fig. 83 (página seguinte, à direita) – Diagrama com o conjunto de proposições e eventos desenhado na parede da Galeria Marta Traba.


PictoCartografia
Arti turismo
na Barra Funda-SP
CorpoGrafia
tatos
cheiros
sabores
olhares
escutas
derivas
Peripatética
Performática
Observatório
Rios Aéreos
Marcas d'águas
superficiais
subterrâneas
Mobilidade urbana
Mapeamentos / Instruções
Cantoria das Águas
Observatório da Lua Cheia
Registros

2.9 Pictocartografia 7: antigrafite

Blitzkrieg, em alemão, significa "guerra-relâmpago", estratégia militar que consistia em ataques rápidos e de surpresa. Por motivos pacifistas, tenho ressalvas quanto ao uso de metáforas belicistas, mas acho que esta se aplica bem ao intuito do trabalho.

A Pictocartografia 7 objetivou:

1) fazer um experimento rápido, do tipo blitzkrieg e, na mesma direção, a sua documentação de texto e imagem; depois das experiências anteriores, todas longamente projetadas, executadas, registradas e comentadas, o frescor de um projeto/execução quase instantâneo foi o desafio;
2) acrescentar à sequência de estudos um antigrafite, tema ainda embrionário na pictocartografia 2;
3) abordar o conceito de não-lugar, que agrega aspectos importantes aos problemas levantados nas Pictocartografias anteriores;
4) criar uma nova "ponte poética" (tema recorrente nas Pictocartografias), que desta vez pudesse conectar um não-lugar ao território da Barra Funda;
5) trabalhar os itens acima com a crescente tenuidade material das experiências anteriores.

O antropólogo Marc Augé criou a teoria dos "não-lugares", onde não se estabelecem relações duradouras nem se cria uma história coletiva. São espaços de circulação, de consumo ou de comunicação: um aeroporto, um supermercado, ou, neste caso, um ponto de ônibus.

A urgência das vésperas da entrega desta dissertação colaborou para o cumprimento do primeiro objetivo: a primeira etapa processual ocorreu no período das 15:26 às 16:37h do dia 19/05/2015. Com um recipiente contendo água numa mão e o celular com o modo "filmar" acionado na outra, me dirigi até o ponto de ônibus mais próximo e escrevi no asfalto, com jatos de água: "este ônibus vai para a Barra Funda?". Nesta performance urbana, trabalhei:

1) fricções pessoais: o desconforto do íntimo (ato que remete simbolicamente ao de urinar) colocado em público (uma performance no espaço urbano);
2) um enfoque poético para um impulso instintivo de demarcação territorial, verificado não apenas no comportamento animal, mas também através de estudos antropológicos de coletivos urbanos;
3) de uma outra forma a questão dos derramamentos, já comentados no subcapítulo 1.2.16;
4) a efemeridade sisifiana que lembra o trabalho de Oscar Muñoz, intitulado Re/trato (2003), onde o artista tenta desenhar retratos de desaparecidos políticos pintando apenas com água sobre uma laje de concreto iluminada pela luz solar direta;
5) abstendo-se de fotos, delegar ao vídeo sem edição, "a la prima", toda a responsabilidade de documentar, sem rebuscamentos;
6) o item anterior foi alterado quando decidi usar instantâneos do vídeo, criando a imagem da página ao lado.

Fiz esta proposição consciente da sua condição experimental, jamais como regra ou vício a ser alimentado. Pois vários estudiosos do processo criativo, entre eles o professor Charles Watson, alertam para o equívoco que pode representar um desconhecimento sobre a importância da quantidade e intensidade de preparações anteriores. Equívocos podem vir de interpretações levianas de declarações como, por exemplo, a do escritor Luis Fernando Veríssimo (1936-): "A minha musa inspiradora é o meu prazo de entrega". (Fonte: Revista IstoÉ, edição 1642). Inúmeros exemplos de grandes ou pequenas contribuições nos mais variados campos do conhecimento, mesmo quando surgidas numa aparente espontaneidade ou instantaneidade (questão já comentada na nota 25, sobre serendipidade) ou premidas pela urgência, são o fruto de um tempo de maturação, diversas tentativas anteriores, muita dedicação à pesquisa, trabalho árduo e variadas conexões com o acervo de conhecimento disponível.

A imagem composta pelos instantâneos gera estranhamentos. Como foi escrito? O quê foi escrito? No meio da frase, a palavra "ônibus" está incompleta, pois o filme foi interrompido por falha digital: um clicar no lugar errado, no momento errado. O outra falha, analógica, mais adiante: o líquido acabou antes de completar a frase. Interrompido pela falha da filmagem e pela falta de "tinta", evaporado segundos depois de escrito, uma pergunta que ninguém leu, se alguém lesse não entenderia, se alguém entendesse não saberia responder, se alguém soubesse a resposta seria não. Um alguém que ninguém conhece faz algo sabe-se-lá-pra-quê. Num não-lugar, uma quase-pergunta rumo a lugar algum.

"No reino animal, as feromonas têm particular importância no acasalamento e na delimitação do território de cada espécie, sendo que nos animais selvagens (mamíferos) elas são expelidas através das glândulas superficiais, na urina, nas fezes, na saliva e no suor, constituindo a principal fonte química de odores." (FERREIRA, 2015, p. 2)

Em entrevista para o apresentador Rodolfo Bottino do programa Gema Brasil (TVE Rio, 2003), o antropólogo Rolf Ribeiro de Souza comenta o seu estudo sobre o comportamento de grupos masculinos no subúrbio do Rio de Janeiro. Nesta entrevista, ele revela que uma das primeiras etapas do ritual do churrasco coletivo é espirrar água pelo chão (com ou sem detergentes) com a intenção de demarcar simbolicamente o espaço do grupo. (SOUZA, 2003b, a partir de 16':33"). O livro "A confraria da esquina. O que os homens de verdade falam em torno de uma carne queimando: etnografia de um churrasco de esquina no subúrbio carioca" (SOUZA, 2003a) também comenta e expõe fotos sobre este aspecto do ritual.

Relativo a Sísifo, personagem da mitologia grega, que foi condenado a empurrar uma pedra para o topo de uma montanha, a qual resvalava sempre que Sísifo se encontrava próximo de concluir sua tarefa; eternamente ele retoma seu trabalho, simbolizando assim toda tarefa que demanda um esforço enorme, rotineiro e interminável.

Fig. 84 – Pictocartografia 7 – 2015
Arquivo digital criado a partir de instantâneos
de filme documentando a performance urbana

2.10 Pictocartografia 8: projeções

Continuando a crescente tenuidade material, este trabalho se apresenta como um projeto. Foi desenvolvido para a disciplina Práticas Contemporâneas, ministrada pelo Prof. José Spaniol. O título inicial, Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz 271 (igual ao trabalho descrito no subcapítulo 2.1.3) veio da localização do IA-UNESP e a evocação de tal endereço buscou enfatizar os aspectos cartográficos da especificidade do sítio, um dos objetos de estudo da referida disciplina. Projetei a Pictocartografia 8 para o espaço da Galeria do IA-UNESP. Assim, num espaço expositivo estaria inserido um trabalho sobre o espaço urbano onde ele se insere. Inicialmente, pretendi relacionar dois tipos de mapas:

1) o mapa imposto: aquele de ruas, imposto ao território no processo de urbanização condicionado a interesses políticos e econômicos;
2) o mapa submetido: aquele submerso, submetido ou confinado, o mapa das águas e demais fluxos naturais.

Considerei o recurso da anamorfose. Com a sala escura e apenas um ponto de luz, dispor os elementos do Bagaço da Pintura de tal forma que a sua sombra projetada desenhasse no chão o mapa da região.

A sugestão do Prof. Spaniol foi usar dois pontos de luz. Assim, eu poderia contemplar minha ideia de projetar os dois tipos de mapa, o "imposto" e o "submetido". A partir daí, me ocorreu a ideia de usar três projeções: dos mapas de ruas, dos rios naturais e dos rios canalizados. O uso destes três planos também faz referência à projeção ortogonal, o usual sistema de representação planar de um objeto tridimensional em três vistas.

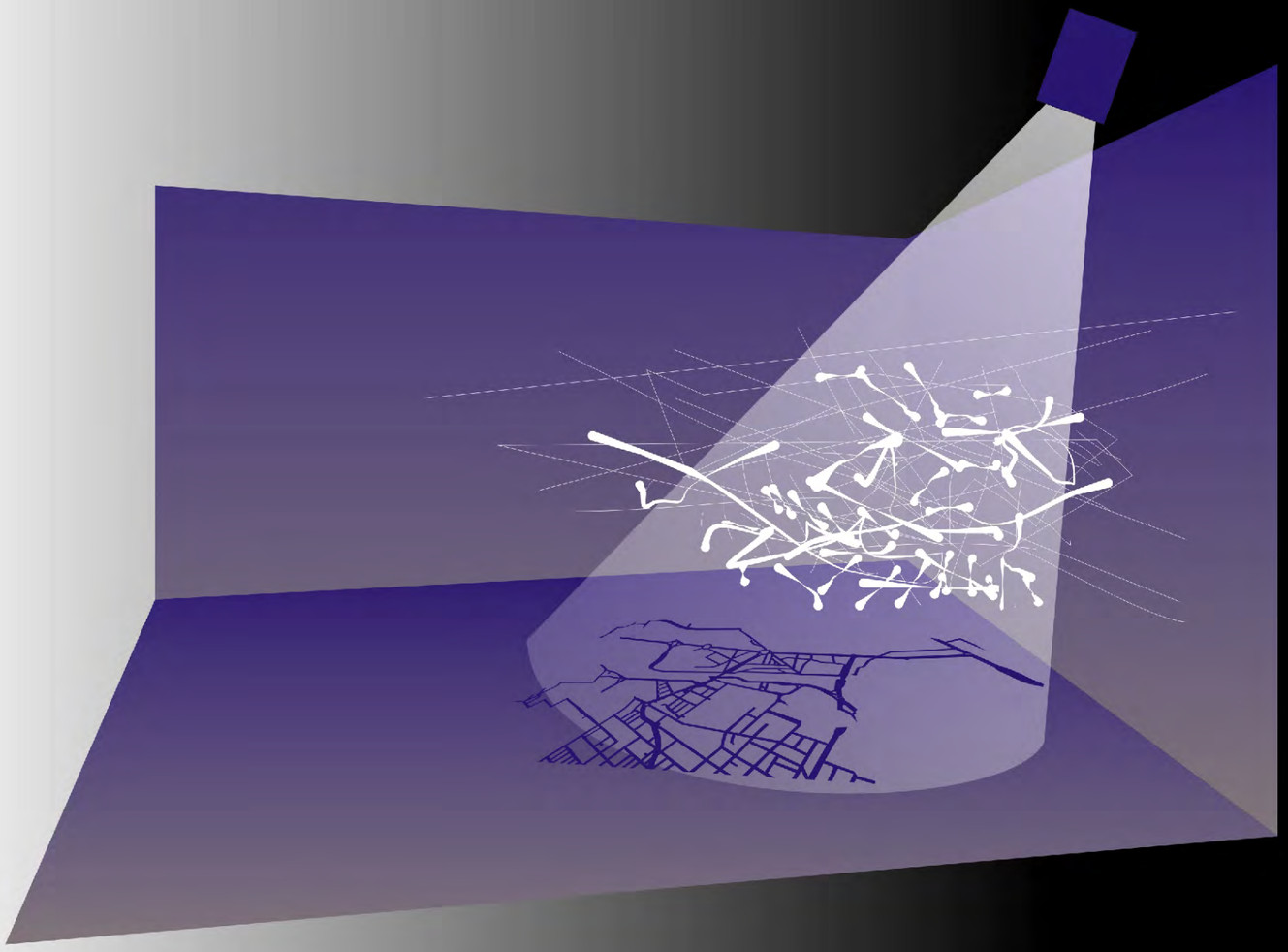
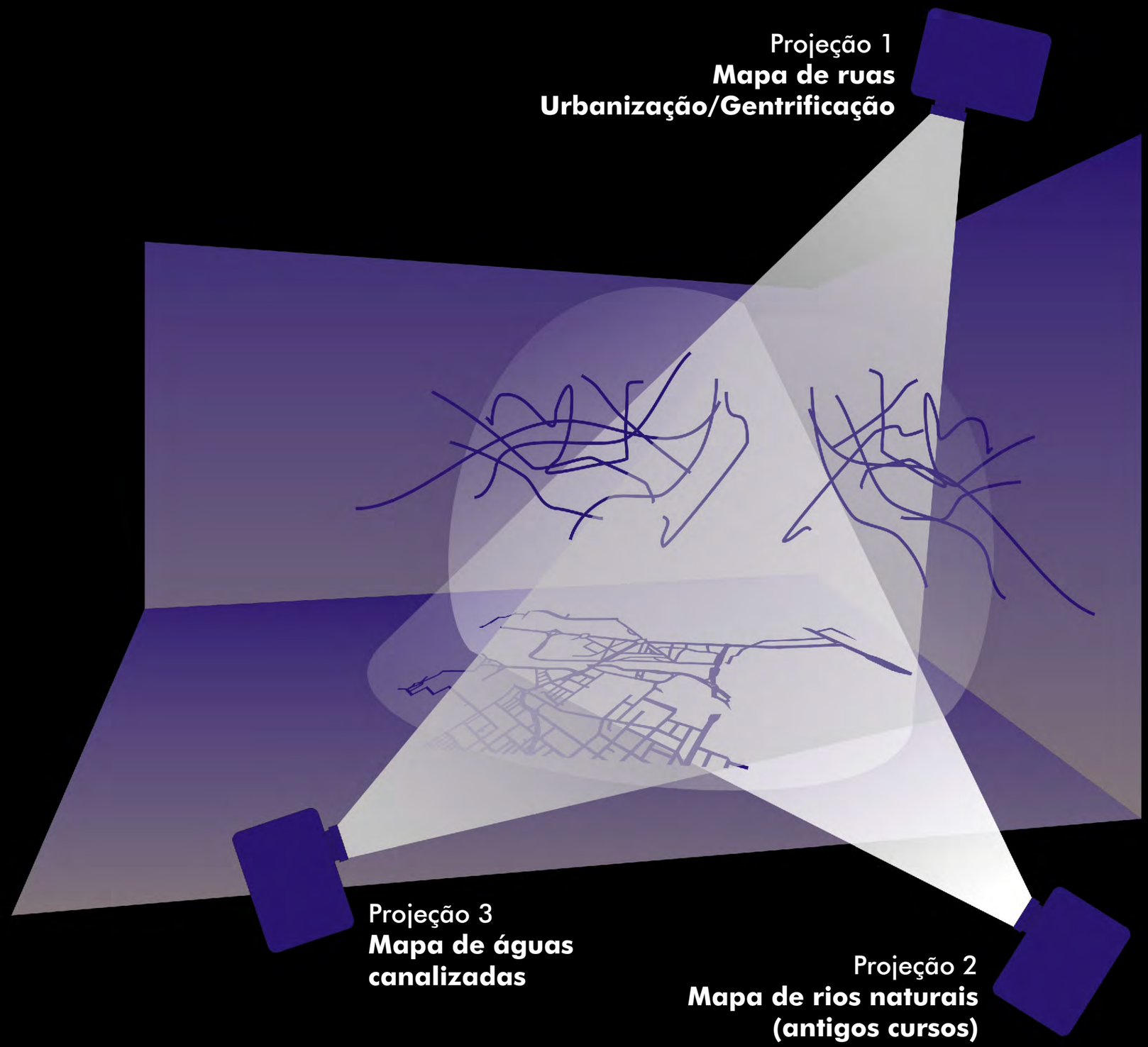


Fig. 85 (acima) – Ante-projeto para a Pictocartografia 8 – 2013
Arquivo digital integrante do projeto

Fig. 86 (página à direita) – Pictocartografia 8 – 2015
Arquivo digital integrante do projeto


Projeção 1
Mapa de ruas
Urbanização/Gentrificação
Projeção 3
Mapa de águas canalizadas
Projeção 2
Mapa de rios naturais (antigos cursos)

2.11 Pictocartografia 9: oculum reflectere

Impulsionado por uma demanda íntima, visando uma ritualização catártica dos conteúdos descortinados nesta imersão pelo Bagaço da Pintura e pelas Pictocartografias, comecei a criar uma caixa de imersão, onde pudesse habitar uma instalação formada pelos textos, anotações e rascunhos desta pesquisa. Pensei em:

1) uma merzbau com função de espacializar minhas próprias divagações desta pesquisa;
2) um lugar para me debater fisicamente com o material gerado pelo processo criativo;
3) uma instalação processual, introspectiva e catártica que poderia ser transportada para outro espaço amassada, condensada, depois novamente expandida;
4) uma caixa ortogonal com espelhos para reflexões infinitas sobre o próprio mecanismo de ver, como sugere a antiga expressão oculum reflectere, do latim oculum (olho) e reflectere (refletir), induzindo a ideia de um olhar que vê a si mesmo;
5) uma metabolização das questões que se demonstraram recorrentes nesta pesquisa: recursividade, movimentos inerentes às pulsões vitais, expansão e contração, inversão, dialogia, derramamentos, entropia, conexões poéticas, tensão e distensão, pendurar e amarrar, (re)articular conceitos e experiências, incômodos e sujeira estorvática...

A primeira ideia foi criar diversas camadas unindo os papéis que contém diferentes etapas da dissertação, às quais daria configurações de sólidos primários: um cubo, uma esfera e um cilindro. Estes seriam enterrados nas proximidades do IA-UNESP, em mais uma referência aos processos desenvolvidos em torno do território da Barra Funda e retomando a questão da entropia aberta pelo Bagaço Sujo. As camadas de papéis seriam depois desenterradas e reconfiguradas numa nova instalação.

Merzbau, construída por Kurt Schwitters (1887-1948) é a primeira instalação registrada em artes visuais. Ocupou grande parte da casa do artista e do seu estúdio em Hannover. Foi iniciada em 1923, em constante construção até que o artista deixou a Alemanha em dezembro de 1936. Era constituída em assamblage por vários objetos e materiais recolhidos compulsivamente pelo artista, armazenados em malas e caixas de madeira feitos especialmente para este fim, incluindo pedaços de roupas, cabelos de amigos e garrafas de urina do próprio artista que eram colocados junto com uma série de outros objetos bizarros em compartimentos ou atrás de painéis secretos. Foi destruída por bomba aliada em 1943.

"Para medir o grau de desordem de um sistema, foi definida a grandeza termodinâmica entropia, representada pela letra S. Quanto maior a desordem de um sistema, maior a sua entropia." (LUZ, 2015)

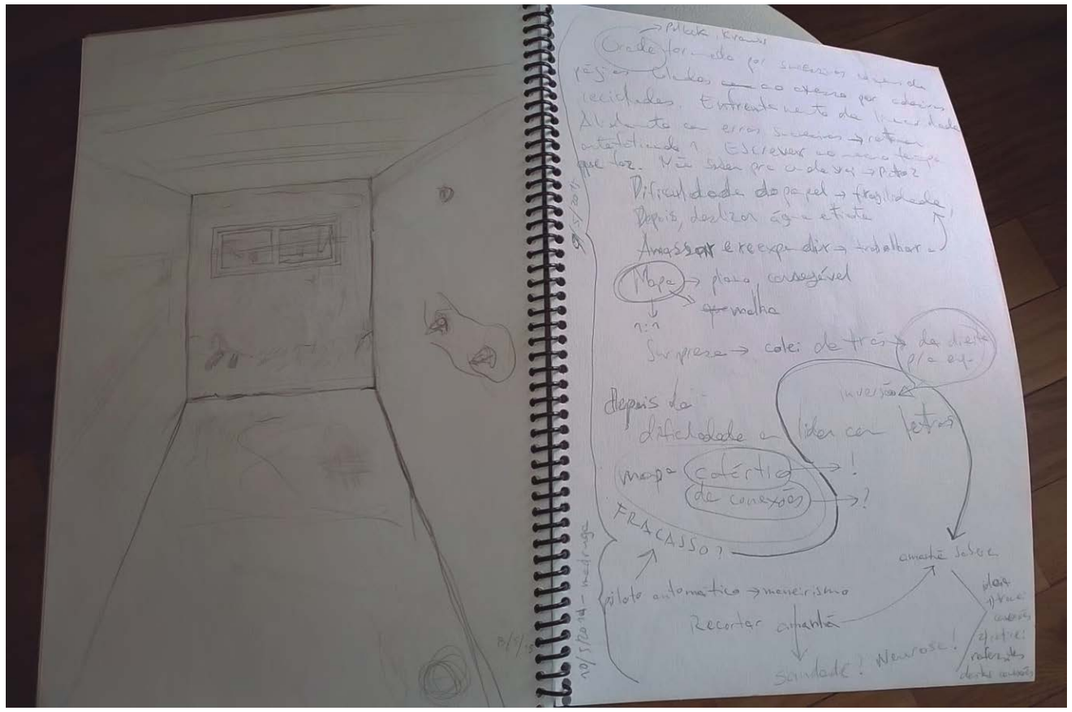
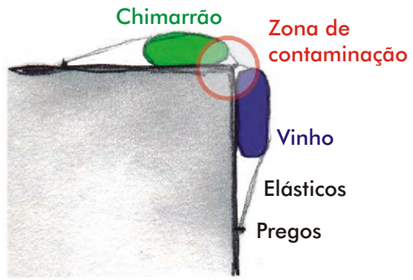


Fig. 87 – Foto das primeiras páginas de anotações para o trabalho

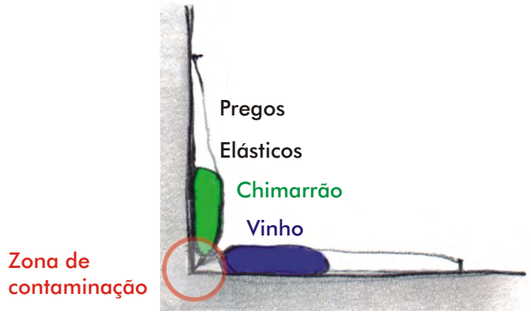
Ao retomar estes escritos na etapa pós-defesa, durante a diagramação desta dissertação, fotografei minhas anotações sobre a Pictocartografia 9 e me deparei com:

1) o motivo pelo qual eu não havia concretizado a "caixa de imersão": o lugar (um recinto em construção, na fase de pré-acabamento, destinado a ser um futuro banheiro) era fechado demais;
2) trabalhar um ambiente fechado seria em sentido inverso à da pesquisa naquele momento: o percurso do Bagaço às Pictocartografias era de expansão, da superfície ao espaço, de um fazer especializado (a pintura modernista) para um fazer interdisciplinar (as permeabilidades, contaminações e complexidades da arte contemporânea);
3) da mesma forma, o procedimento de enterrar se conectava à da morte da pintura, temática já ultrapassada em minha poética;
4) no desenho feito do ambiente onde eu pretendia instalar, aparecia muito fortemente a janela dupla, que remetia à palavra "oculum" e, também, para o exterior, não para o interior;
5) na foto (fig. 89) das anotações para o trabalho, esta duplicidade da janela e da binocularidade da visão humana reapareceu na divisão das duas páginas.

Meu projeto, por fim, designava dois conjuntos, cada um formado por dois blocos de líquido congelado. A serem fixados por pregos e elásticos à vértices de uma parede: , sendo uma parede interna, outra externa. Os blocos conterão palavras e frases da pesquisa: no bloco de chimarrão, da vertente Bagaço da Pintura; no bloco de vinho, da vertente Pictocartografias. Os descongelamentos de ambos os blocos formarão uma nova composição de palavras e cores.



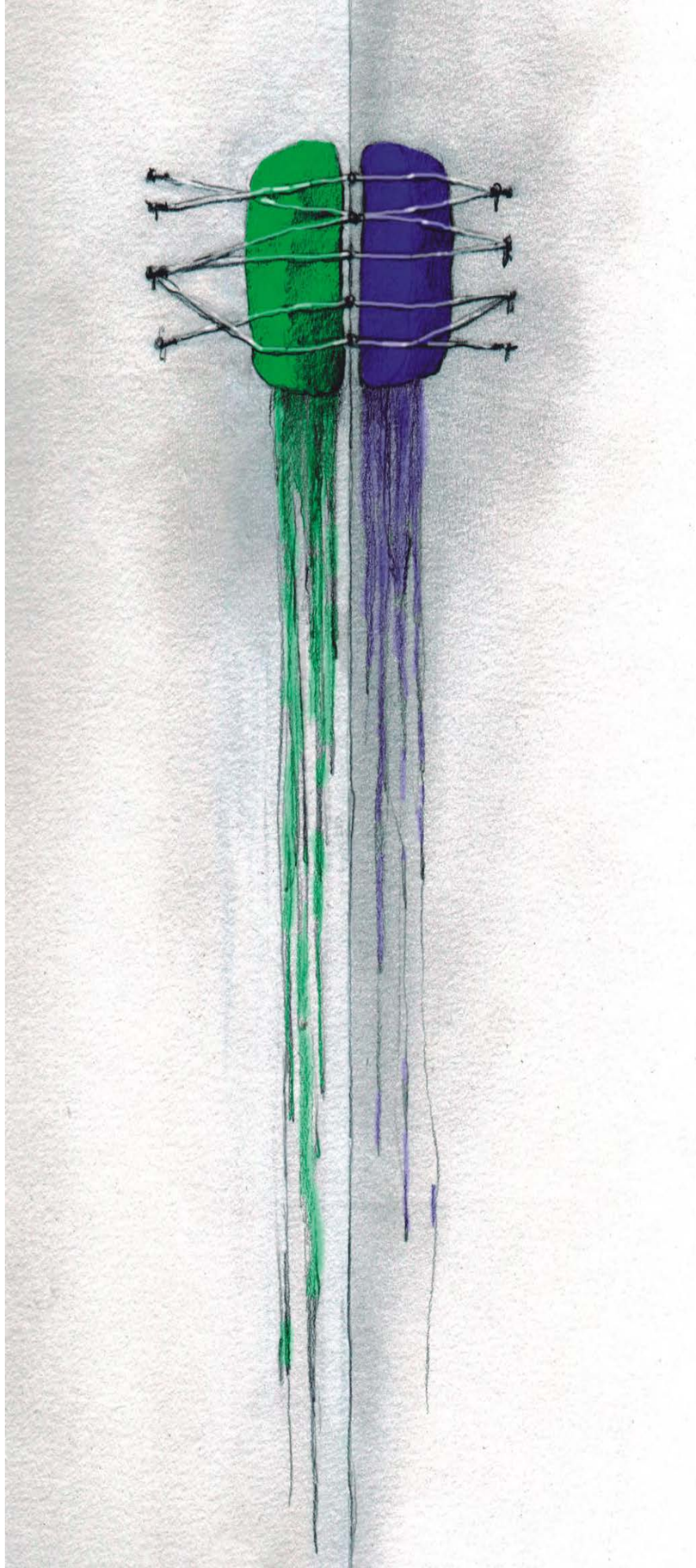
Vértice 2 - Externo
Planta Baixa
Local: exterior do prédio



Vértice 1 - Interno
Planta Baixa
Local: interior da Galeria

Fig. 89 – Plantas baixas para o projeto, mostrando as duas configurações simultâneas do trabalho

Fig. 88 – Croqui para o projeto
Vista para o vértice 1



3 Reflexões processuais

3.1 Desdobramentos desta pesquisa

Esboço agora algumas ideias a desenvolver na continuidade desta pesquisa. Entre elas, uma suposição de que o campo expandido, tal como enunciado por Rosalind Krauss, seria reexpandido. Penso que a pintura já nasceu expandida: em adereços, em "objetos de poder", nas vestimentas, nos corpos ritualizados e nas paredes das cavernas, onde encontrou uma superfície, porém muito irregular.

Pesquisas arqueológicas contemporâneas indicam que as pinturas parietais faziam parte de cerimônias, provavelmente incluindo o uso de substâncias psicoativas. Através da pareidolia, os artistas da pré-história "tomavam partido" da superfície irregular, das cores e texturas pré-existentes. Itensificavam os traços, cores e claro-escuro das "imagens" de animais e demais formas ali vislumbrados.

Werner Herzog, em A Caverna dos Sonhos Esquecidos, nos conta que as superfícies irregulares, iluminadas pela luz das tochas, tornava as pinturas parietais um proto-cinema. Através deste filme, vislumbrei que havia ali um índice de expansão: os antigos visitantes da Caverna de Chauvet e de outros sítios passaram dezenas de milhares de anos "nos inventando", isto é, desenvolvendo a pintura como um sistema de representação/apresentação de ideias que demandaria exigências, estímulos e, portanto, ampliações da nossa capacidade cognitiva.

Na mesma direção, minhas reflexões me fizeram supor que a progressiva planificação da pintura, assim como aconteceu com o desenho e com a escrita, foi fundadora de novas compreensões de mundo.

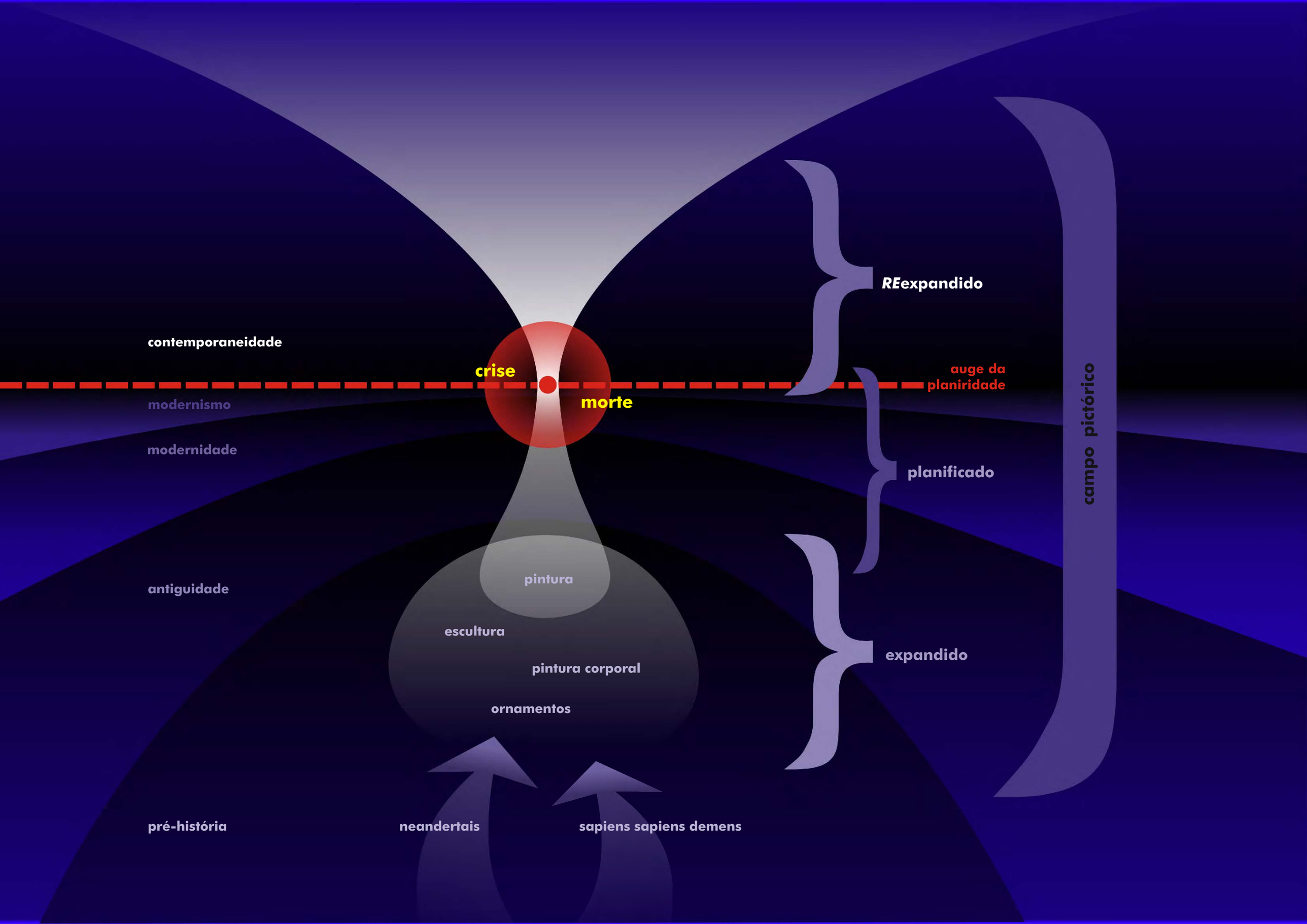
No diagrama da página a seguir, faço um esboço inicial da minha suspeita sobre o Campo Pictórico Reexpandido. Digo "suspeita" porque talvez possa, mais instrumentalizada, vir a se configurar numa hipótese.

Daí o contundente naturalismo que assombrou artistas como Picasso e que fez com que o descobridor da Caverna de Altamira (Espanha), Marcelino Sanz de Sautuola (1831-1888), fosse acusado de fraude, da qual só foi absolvido muitos anos após a sua morte.

Documentário cujo título original é Cave of Forgotten Dreams (Canadá/EUA/França/Alemanha/Reino Unido, 2010).

É o que também esclarece Arlindo Machado: "Por que o homem pré-histórico se aventurava nos fundos mais inóspitos e perigosos de cavernas escuras quando pretendia pintar? Por que seus desenhos apresentam características de superposição de formas, que os tornam tão estranhos e confusos? Hoje, os cientistas que se dedicam ao estudo da cultura do período magdalenense não têm dúvidas: nossos antepassados iam às cavernas para fazer sessões de "cinema" e assistir a elas. Muitas das imagens encontradas nas paredes de Altamira, Lascaux ou Font-de-Gaume foram gravadas em relevo na rocha e os seus sulcos pintados com cores variadas. À medida que o observador se loco move nas trevas da caverna, a luz de sua tênue lanterna ilumina e obscurece parte dos desenhos: algumas linhas se sobressaem, suas cores são realçadas pela luz, ao passo que outras desaparecem nas sombras. Então, é possível perceber que, em determinadas posições, vê-se uma determinada configuração do animal representado (por exemplo, um íbex com a cabeça dirigida para a frente), ao passo que, em outras posições, vê-se configuração diferente do mesmo animal (por exemplo, o íbex com a cabeça voltada para trás). E assim, à medida que o observador caminha perante as figuras parietais, elas parecem se movimentar em relação a ele (o íbex em questão vira a cabeça para trãs, ao perceber a aproximação do homem) e toda a caverna parece se agitar em imagens animadas. "O que estou tentando demonstrar é que os artistas do Paleolítico tinham os instrumentos do pintor, mas os olhos e a mente do cineasta. Nas entranhas da terra, eles construíam imagens que parecem se mover, imagens que 'cortavam' para outras imagens ou dissolviam-se em outras imagens, ou ainda podiam desaparecer e reaparecer. Numa palavra, eles já faziam cinema underground" (Wachtel1993, p. 140)." (MACHADO, 2011, p.16)

A Caverna de Chauvet (Chauvet-Pont-d'Arc) fica no sul da França. Além de fósseis de vários animais, alguns já extintos, é rica em pinturas parietais, a maior parte feita há 30 e 32 mil anos. Descoberta em 18/12/1994 por Jean-Marie Chauvet, Christian Hillaire e Eliette Brunel-Deschamps está, com Lascaux e Altamira, entre os sítios arqueológicos mais importantes do planeta.


contemporaneidade
crise
morte
auge da planiridade
modernismo
modernidade
antiguidade
pintura
escultura
pintura corporal
ornamentos
pré-história
neandertais
sapiens sapiens demens
REexpandido
planificado
expandido
campo pictórico

Edgar Morin considera equivocada nossa autodenominação como homo sapiens sapiens, pois ela enfatiza nossa racionalidade, ao passo que somos também irracionais. Ao acrescentar um demens, assumimos nossa loucura e duplicidade no pensamento.

Neste diagrama procuro demonstrar graficamente que a pintura, como apontam estudos recentes, foi aprendida pelos homo sapiens sapiens demens com os neandertais, os pioneiros nesta atividade. Numa expansão primordial, foi aplicada em diversos suportes e, no desenrolar da história, restringiu sua sítio-especificidade aos afrescos e ganhou portabilidade com os painéis de madeira, tendo na tela, a partir da modernidade, o seu suporte mais consagrado. Durante o modernismo, a planaridade da pintura atinge seu auge, proclamado por Clement Greenberg no seminal artigo A Pintura Modernista.

Em 2010, o arqueólogo João Zilhão (BBC, 2010), encontrou evidências de que os Neandertais pintavam o corpo e usavam bijuterias há 50 mil anos atrás. Ou seja, 10 mil anos antes do contato com os sapiens sapiens demens. Portanto, provavelmente foi com eles que aprendemos a pintar.

Greenberg assumiu um papel de protagonismo num capítulo de inflexão da história da arte. Correspondeu a uma necessidade geopolítica dos EUA se impor como potência cultural. Vale ressaltar que os textos de Greenberg, bem como dos seus alunos chamados jocosamente de greenbergers (Rosalind Krauss entre eles) e até dos seus contestadores como Harold Rosenberg e Leo Steinberg cumprem este papel histórico de dar à grande nação do norte, então apenas uma potência industrial e econômica, a condição de centro de referência artística, que foi essencial para a consolidação de sua posição geopolítica.

Penso que algumas atitudes de Greenberg são o canto de cisne de uma característica já comprovadamente inócua em arte: o dogmatismo, tal como exercido pelos kunstrichters ou pelos manifestos de movimentos artísticos do início do século XX (exemplos: o futurismo, o surrelismo ou, tardiamente, a exposição-manifesto em Porto Alegre, 1976, comentada no subcapítulo 1.1.1).

"Foi a ênfase conferida à planaridade inelutável da superfície que permaneceu, porém, mais fundamental do que qualquer outra coisa para os processos pelos quais a arte pictórica criticou-se e definiu-se a si mesma no modernismo. Pois só a planaridade era única e exclusiva da arte pictórica. A forma circundante do quadro era uma condição limitativa, ou norma, partilhada com a arte teatral; a cor era uma norma e um meio partilhado não só com o teatro mas também com a escultura. Por ser a planaridade a única condição que a pintura não partilhava com nenhuma outra arte, a pintura modernista se voltou para a planaridade e para mais nada." (GREENBERG, 1997, p. 103)

Considero Greenberg equivocado em seu dogmatismo, como também por uma característica inerente à pseudociência: propagar uma teoria amparada apenas em fatos que, supostamente, a comprovariam, renegando todas as evidências em contrário; por outro ponto de vista, sua clareza e contundência possibilitaram posicionamentos, contra ou a favor de suas teses e contribuíram para o deslocamento do eixo cultural de Paris para Nova Iorque. No diagrama, a linha tracejada indica o ponto máximo daquela planaridade elevada por Greenberg à condição de objetivo a ser alcançado pelos pintores modernistas, a partir do qual acontecem os trabalhos artísticos que provocam a enunciação do campo expandido por Rosalind Krauss.

A pseudociência se diferencia da ciência por vários aspectos, entre eles o de criar estratégias para evitar a verificação de seus pressupostos por analistas independentes. No caso de Greenberg, como tal verificação era impossível de ser evitada, logo se demonstrou falha.

O Kunstricheter (juiz da arte, em alemão) zelava pelo cumprimento do que supunha ser as regras da arte, publicadas em tratados ou seguindo modelos exemplares como os da estatuária grega.

Muitos comentadores se referem à obscuridade verificada, por exemplo, em textos de Hegel, como uma estratégia criada a fim de se proteger de perseguições ou até mesmo de repressões violentas que poderiam vir em decorrência de posicionamentos mais claros. Penso ser esta uma "faca de dois legumes": como estratégia, a curto prazo, pode proporcionar segurança, mas pode gerar pouca ou até nenhuma contribuição verdadeira ao conhecimento.

Fig. 92 – Diagrama sobre a reexpansão do campo pictórico

O termo campo expandido tem sua origem no texto de Rosalind Krauss cujo título original é Sculpture in the Expanded Field e que teve sua primeira tradução em português publicada no número 1 da Revista Gávea, em 1984, com o título "A escultura no campo ampliado".

Optei por usar aqui o termo expandido por considerá-lo mais próximo ao original e por evidenciar melhor a poética em questão.

No seminal artigo sobre o campo expandido, Krauss cita 7 vezes a palavra complexo. Ela usa esta palavra em contraponto à abordagem modernista do espaço, que estava baseada na concepção de uma suposta generalidade espacial, alheia às especificidades geográficas, culturais etc. Embora ela tenha aí aplicado a palavra complexo como usual no senso comum, localizo, nestas posições de Krauss, ideias que se coadunam com as Teorias da Complexidade. Pois ela se contrapõe explicitamente à visão historicista teleológica.

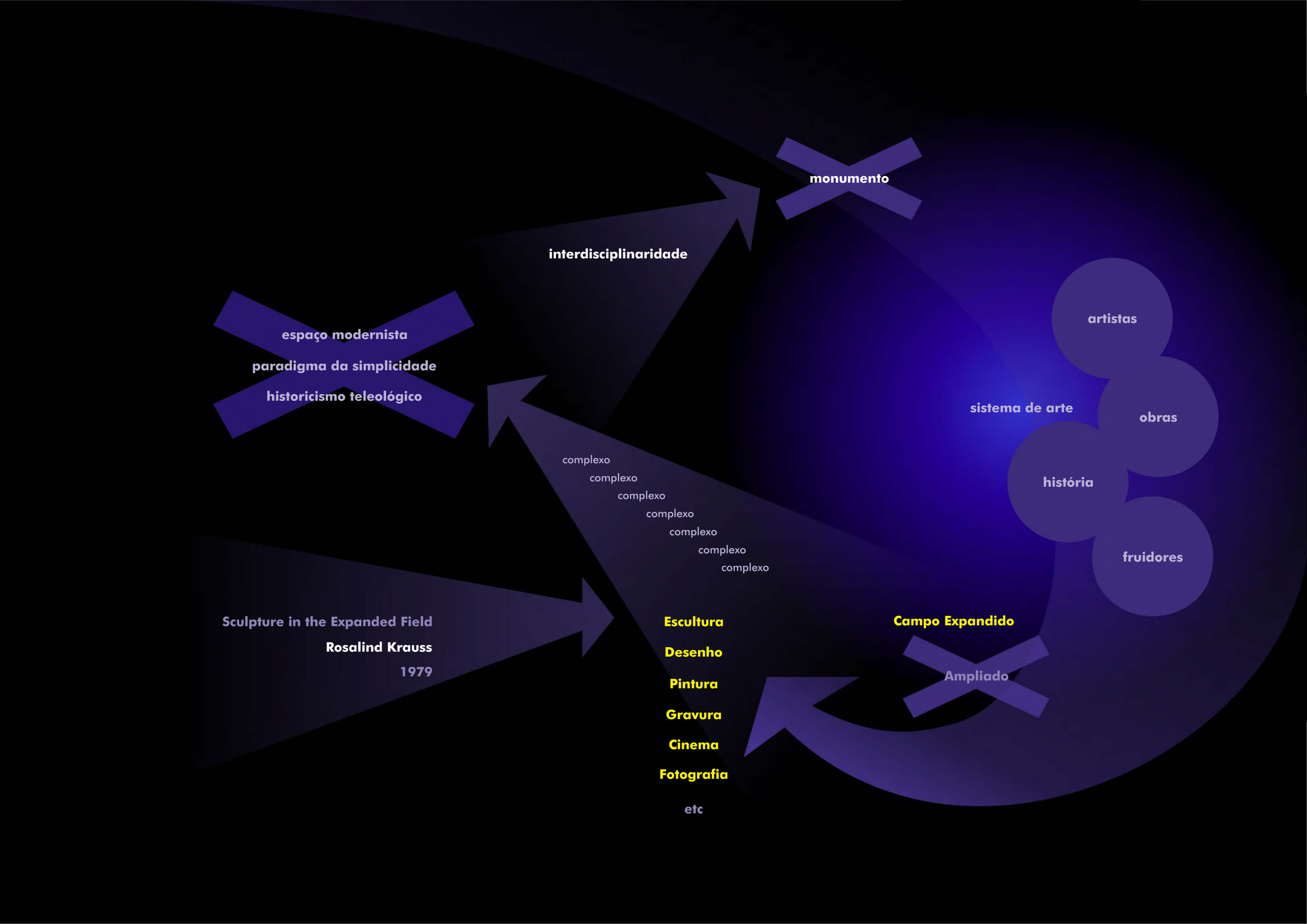
Do texto de Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", pude inferir uma ideia de interdisciplinaridade, quando ela descreve a maneira pela qual um procedimento artístico (a escultura) transbordou do seu campo tradicional, restrito à condição de monumento, para aquilo que ela conceitua como campo expandido. Desde a publicação do seu artigo, em 1979, este conceito foi plenamente absorvido pelo sistema de arte que, por sua vez, entendo ser uma rede composta de obras, artistas e em retroalimentação contínua. Penso que foi através desta retroalimentação que o texto de Rosalind Krauss foi assimilado, extrapolando os limites do fazer artístico originalmente enfocado pela autora, com o conceito de campo expandido aplicado não só à escultura, mas também ao desenho, à pintura, ao cinema, à fotografia etc. É o que procuro traduzir graficamente no diagrama da página ao lado.

Historicismo teleológico é aquele que pressupõe finalidade, propósito, ordem ou objetivo no desenrolar dos acontecimentos. Tal visão teve seu auge em meados do século XIX, mas colapsou no final do mesmo século, após descobertas da ciência e filosofia. Baruch de Espinoza (1632-1677) já havia alertado para o equívoco da teleologia mas, em função da marginalização deste filósofo durante séculos, só a partir de Nietzsche a demonstração desta ideia como ilusória foi retomada.

Que, por sua vez, é característica da arte contemporânea que, interdisciplinar como nenhuma outra atividade humana, faz emergir uma subjetividade coerente com os novos desafios que se colocam para a humanidade. Entre eles, o iminente colapso ambiental, que ameaça a própria sobrevivência da nossa espécie.

Exemplificando esta interdisciplinaridade ímpar, no debate realizado em 16/10/2010 no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, o crítico de arte Fernando Cocchiarale responde às pretensões do crítico de cinema José Carlos Avellar que reivindica a possibilidade de um crítico de cinema escrever textos sobre artes visuais, alegando que inexiste "manifestação artística no século XX que não tenha sido permeada pelo cinema", ao que Cocchiarale responde: "Se nada existe sem que tenha passado pelo cinema, acho que nada existe na segunda metade do século XX que não tenha sido apropriado como campo de trabalho pelo artista plástico. Eu diria que isso o cinema não conseguiu, a música não conseguiu... porque o artista usa o vídeo (estou falando lá de Nam June Paik, Wolf Vostell, do Fluxus) usou o cinema sem ser cineasta, o vídeo sem ser videomaker, a fotografia sem ser fotógrafo, o corpo sem ser ator, sem ser bailarino, o espaço urbano sem ser urbanista, o espaço rural sem ser ecologista e o conceito sem ser filósofo. Então, esta contaminação entre todas as áreas é típica do mundo que nós vivemos. Portanto, hoje, eu acho que esta confusão está estabelecida." (COCCHIARALE, 2010. 2':10")

Fig. 86 – Diagrama sobre o campo expandido


monumento
interdisciplinaridade
espaço modernista
paradigma da simplicidade
historicismo teleológico
artistas
sistema de arte
obras
história
fruidores
complexo
complexo
complexo
complexo
complexo
complexo
Sculpture in the Expanded Field
Rosalind Krauss
1979
Escultura
Desenho
Pintura
Gravura
Cinema
Fotografia
etc
Campo Expandido
Ampliado

Esta consciência da retroalimentação também é corroborada pelo curador, crítico, professor de história da arte e pesquisador Paulo Sérgio Duarte: "Muitas vezes o papel da obra de arte é apontar algo que falta em mim mesmo. A obra não vai me preencher, mas apontar que não estou completo, pois sequer eu imaginava que essa experiência seria possível. Ou seja, não sou completo como pensava que era. Estou cheio de vazios e a obra está lá para mostrá-los. A graça da arte é apontar para nossas incompletudes e isso independe do meio: pode ser uma estátua de mármore grega ou um jogo de videogame. Se tiver força poética, a obra vai permitir essa experiência." (DUARTE, 2009).

As pesquisas que descrevo nesta dissertação tem posicionamento político, ainda que nem sempre explícito. Quando estabeleço as relações da minha produção com o sistema de arte, problematizo o caráter social deste campo do conhecimento. E, inevitavelmente, opero utopias, aqui entendidas como um horizonte de eventos a pautar nossa ação cotidiana.

"(...) a criação pode ser discutida sob o ponto de vista teórico, como **processos em rede**: um percurso contínuo de **interconexões instáveis**, gerando **nós de interação**, cuja variabilidade obedece a alguns princípios direcionadores. Essas interconexões envolvem a relação do artista com seu **espaço** e seu **tempo**, questões relativas à **memória**, à **percepção**, à escolha de **recursos criativos**, assim como aos diferentes modos como se organizam as **tramas do pensamento** em criação." (SALLES, 2010, p. 17, grifos meus)

Nos trabalhos documentados nesta dissertação, bem como na reflexão sobre os mesmos, procurei evidenciar a complexidade da criação artística. Tanto do próprio ato criador, supostamente circunscrito aos "indivíduos", quanto da relação entre artista, obras, outros artistas, história da arte e público. Relações estas que formam o sistema de arte, o qual, por sua vez, é composto por diversas redes e com diferentes níveis/intensidades de conexão. O senso comum, em grande parte ainda tributário da doutrina positivista e do paradigma da simplicidade, supõe uma linearidade nesta relação. Procuro demonstrar no diagrama da página ao lado minha suposição de que ela aconteça multidirecionalmente e sob contínua retroalimentação.

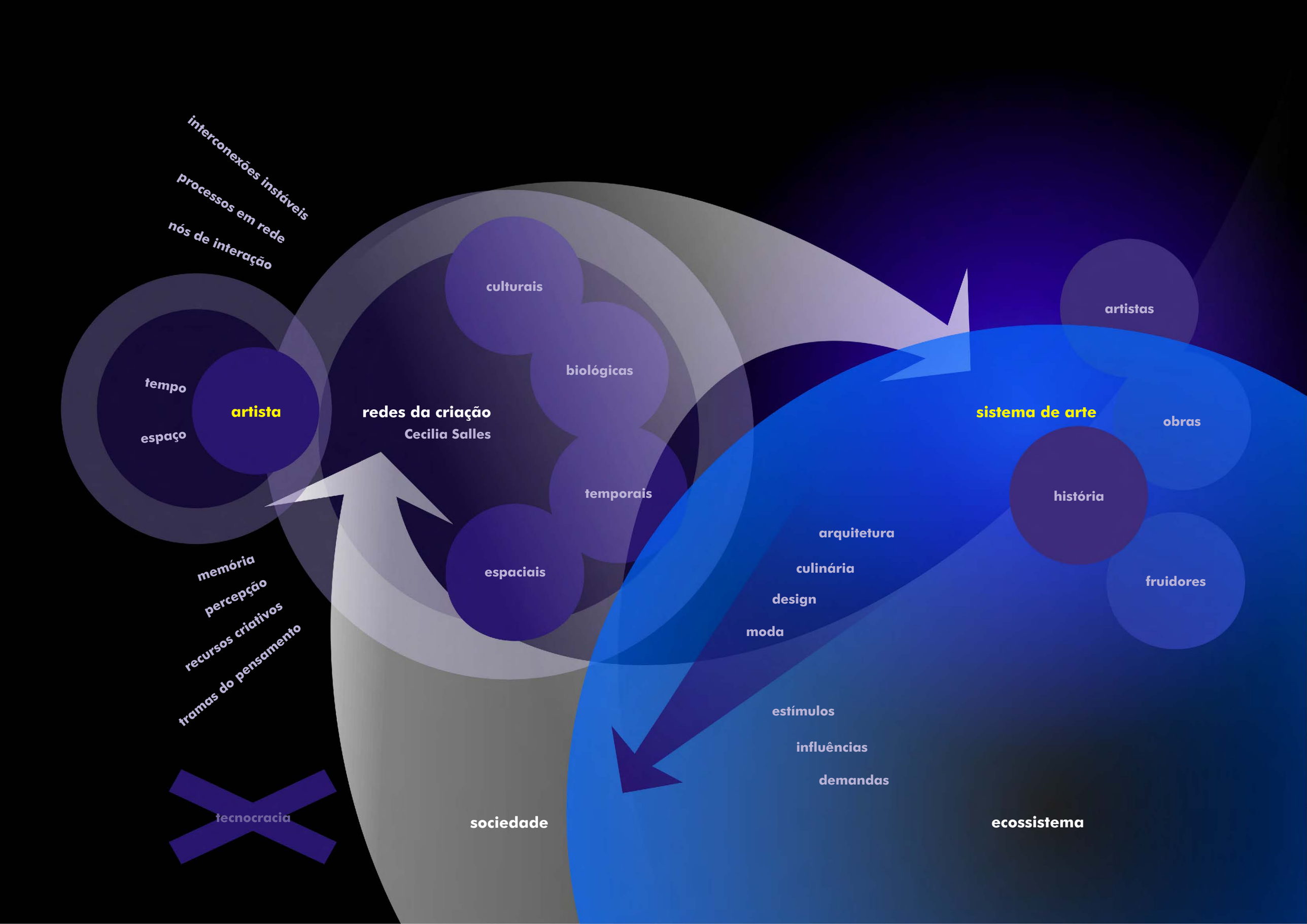
Ao fazer este diagrama, procurei refletir sobre como, através do seu trabalho, o artista contribui para a tessitura da imensa rede criativa de significados e significantes, fundamental para a sobrevivência do homo sapiens sapiens demens. Penso que nas redes da criação, tal como conceituadas por Cecilia Salles, se constroem alternativas e oposições à tecnocracia, este sistema econômico e político ditatorial, homogeneizante e castrador do ser.

No diagrama também posiciono a condição do artista, a produzir numa rede espacial, temporal, biológica e cultural, conectado ao sistema de arte tanto quanto ao ecossistema, já que este é um turbilhão de estímulos, influências e demandas, um imenso manancial de onde o artista retira seu repertório poético, seus materiais e seus procedimentos. Seu trabalho será devolvido ao sistema e incorporado, rejeitado ou ignorado, provocará transformações nesta rede, influenciará outros artistas, o que repercutirá em atividades direta ou indiretamente ligadas à arte, tais como o design, a arquitetura, a moda, a culinária e mesmo na sociedade como um todo.

O conceito de "indivíduo", que se difundiu a partir do Iluminismo graças a René Descartes (1596-1650), atingiu seu auge no romantismo (séculos XVIII e XIX) e entrou em colapso no final do século XIX e início do do século XX, com os estudos de Freud, que apontava que somos (no mínimo) "dívíduos", ou seja, dividos entre consciente e inconsciente. No século XX, a Teoria da Complexidade, a teoria das redes, a neurociência, a jovem ciência conhecida como memética, bem como as reflexões de filósofos como Simondon (1924-1989), Deleuze (1925-1995) e Guatarri (1930-1992) afirmam que não há individualidades, mas singularidades.

No livro Cartografias do Desejo, Sueli Rolnik relata um fato exemplificador: "A Folha de São Paulo convidou Guattari para uma mesa-redonda, pedindo-lhe que propusesse um tema. Ele sugeriu 'Cultura de massa e singularidade'. No entanto, o título anunciado foi 'Cultura de massa e individualidade'. O termo 'singularidade', segundo disseram, parecia ao jornal demasiadamente sofisticado, inacessível a seu leitor – exatamente, o consumidor de cultura de massa. Esse fato é, no mínimo, uma coincidência reveladora, sobretudo se o pensarmos nos termos das próprias ideias de Guattari. Ele concebe a subjetividade como produção, e considera que uma das principais características dessa produção nas sociedades 'capitalísticas' seria, precisamente, a tendência a bloquear processos de singularização e instaurar processos de individualização." (GUATARRI, 1986, p. 38)

Fig. 94 – Diagrama sobre a relação artista X redes da criação X sistema de arte


interconexões instáveis
processos em rede
nós de interação
tempo
artista
espaço
redes da criação
Cecilia Salles
culturais
biológicas
temporais
espaciais
memória
percepção
recursos criativos
tramas do pensamento
tecnocracia
sociedade
artistas
sistema de arte
obras
história
arquitetura
culinária
design
moda
fruidores
estímulos
influências
demandas
ecossistema

Como afirmou Picasso: "A arte não tem um passado e tampouco um futuro; a arte que não tem poder para se afirmar no presente nunca se tornará ela mesma. A arte grega e a egípcia não pertencem ao passado; elas estão mais vivas hoje do que estiveram ontem." (Picasso apud RICE, 1955, p.156) Este posicionamento é significativo. Aclamado em sua própria época como "o maior gênio do século XX", Picasso produzia a partir de interações com outros artistas, com a própria história da arte ou com do manancial cultural dos chamados "povos primitivos", cujo exemplo mais notório são suas influências da arte africana. E hoje também é reconhecido, por evidências em sua obra, por documentos de processo criativo e por relatos dos seus contemporâneos o quanto ele se apropriava, explícita ou implicitamente, das criações de muitos dos seus contemporâneos.

Os experimentos relatados nesta dissertação, se fizeram consonantes ao indagar algumas concepções (originalidade, genialidade, individualismo e inspiração) que atingiram seu ápice no período do Romantismo mas que ganharam, no século XX, uma perspectiva mais complexa e humanizadora. A partir das narrativas consolidadas no sistema de arte por historiadores como Ernst Gombrich (1909-2001) e Giulio Carlo Argan (1909-1992), que destacam o caráter social da criação artística, a arte começa a ser reconhecida como uma construção permanente e coletiva. A arte acompanha o mesmo processo de potencialização de conexões que ocorreu nos demais ramos do conhecimento a partir das concepções de rede (teoria geral de sistemas) e novas ciências, como a memética. Mas vale lembrar que em cada um dos três principais campos do conhecimento humano (arte, filosofia e ciência), a construção cognitiva se faz com algumas especificidades. Por exemplo: não se faz ciência sem superação. A física de Einstein superou a de Newton, que superou a de Aristóteles. Mas em arte, tal como na filosofia, não se pode dizer que os feitos de ontem são superados pelos de hoje. Cildo Meireles não superou Beuys que não superou Duchamp que não superou Manet que não superou Coubert que não superou Rembrandt que não superou Leonardo que não superou Giotto... A metáfora anterior para a história da arte era a de uma corrida de bastão: um "gênio" passando o bastão a outro "gênio". Uma ideia positivista que atingiu seu auge durante o modernismo, com a obsessão pelo novo. Em alternativa à corrida de bastão, o crítico e professor Paulo Sergio Duarte (DUARTE, 2006) propõe a metáfora de camadas geológicas: cada período artístico se configuraria como uma camada que daria sustentação à outra. Michael Baxandall (2006) usa a figura de um jogo de bilhar, onde um artista que se refere a um antecessor teria o mesmo efeito que uma bola arremessada a outra, modificando não apenas a configuração da bola-alvo sobre a mesa, mas a sua própria e a das demais.

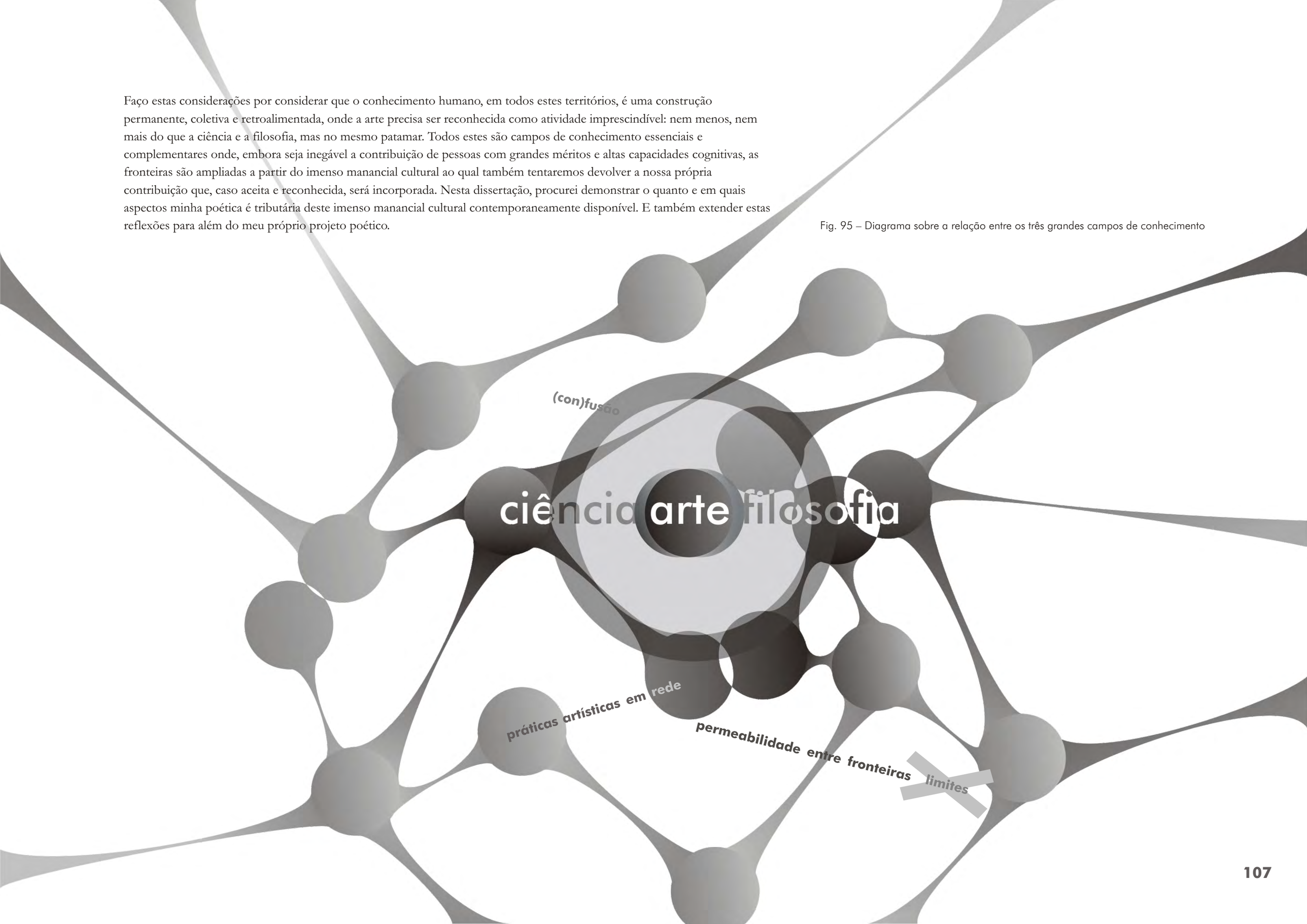
Outro poeta que faz reflexões importantes sobre o tema é Antonio Cicero (1945-), que também é filósofo: "A própria ideia da valorização da novidade não é nova; nem é nova a rejeição a essa ideia. Na Atenas clássica, Isócrates já dizia que o importante não é fazer o mais novo, mas o melhor. Mas hoje ouço ou leio frequentemente jovens poetas, influenciados por essas ideias, falando em "buscar o novo". Evidentemente, a intenção deles não é, por exemplo, achar alguma obra de arte que acabe de ser feita (logo, que seja nova) e copiá-la. Não: o que querem é achar alguma ideia nova (no sentido de que jamais tenha sido pensada). Ora, não há como buscar uma ideia de que não se tenha ideia nenhuma, e não se pode ter ideia nenhuma de uma ideia que não exista." (CICERO, 2007) Ou seja: não se cria a partir do nada.

Exemplos neste sentido, eram as bravatas futuristas: "Nós estamos no promontório extremo dos séculos!... Por que haveríamos de olhar para trás, se queremos arrombar as misteriosas portas do Impossível? O tempo e o Espaço morreram ontem. Nós já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente. (...).! (Manifesto Futurista in BERNARDINI, 1980, p. 34)

O crítico e poeta Ferreira Gullar (1930-), no livro Argumentação contra a morte da arte, aborda o afã do "novo pelo novo": "O novo é, por definição, conjuntural, circunstancial e efêmero. Conjuntural e circunstancial porque uma coisa só é nova em determinado momento e em determinadas circunstâncias, uma vez que o que é velho num momento e em certo contexto pode ser novo ao se transferir para outro contexto (haja vista Macondo). Decorre daí que o novo é efêmero, mesmo porque seria uma contradição, em termos, imaginar-se um novo permanente. Logo, o novo é uma qualidade externa (não essencial) às coisas, e a busca do novo pelo novo, uma empresa fútil." (GULLAR, 1999, p. 41) As consequências de quem não cumpriria a agenda "inovadora" é descrita por ele: "A instituição da novidade como valor fundamental da arte tornou-se uma espécie de terrorismo que inibe o juízo crítico e garante a vigência impune de qualquer ideia idiota. Como nas organizações políticas radicais, onde o exercício da sensatez pode ser tomado como indício de covardia ou traição, assim nos campos da 'vanguarda' levantar dúvidas sobre qualquer suposta inovação já era naquela época atitude suicida: quem a isso se atrevesse era imediatamente taxado de retrógado, como hoje é taxado de 'careta'." (GULLAR, 1999, p. 15) Nestas palavras pode-se entreler também uma autodefesa às suas (de Gullar) ideias conservadoras. Ele tem o meu grande respeito pela sua criação poética e sua contribuição à arte contemporânea brasileira durante o período do Neoconcretismo e na resistência ao período da ditadura civil-empresarial-midiática-religiosa-militar no Brasil. Porém não posso deixar de registrar meu repúdio ao seu recente proselitismo conservador em relação à arte contemporânea e ao seu papel lastimável como porta-voz de alguns refrões do golpismo brasileiro da atualidade.

Faço estas considerações por considerar que o conhecimento humano, em todos estes territórios, é uma construção permanente, coletiva e retroalimentada, onde a arte precisa ser reconhecida como atividade imprescindível: nem menos, nem mais do que a ciência e a filosofia, mas no mesmo patamar. Todos estes são campos de conhecimento essenciais e complementares onde, embora seja inegável a contribuição de pessoas com grandes méritos e altas capacidades cognitivas, as fronteiras são ampliadas a partir do imenso manancial cultural ao qual também tentaremos devolver a nossa própria contribuição que, caso aceita e reconhecida, será incorporada. Nesta dissertação, procurei demonstrar o quanto e em quais aspectos minha poética é tributária deste imenso manancial cultural contemporaneamente disponível. E também extender estas reflexões para além do meu próprio projeto poético.

Fig. 95 – Diagrama sobre a relação entre os três grandes campos de conhecimento



3.2 Reflexões sobre o percurso

A arte tem sua desqualificação inaugurada em Platão. No Livro Décimo da República, ele desmerece os pintores por fazerem uma "cópia da cópia", ou seja, uma dupla distorção da verdade: "Dizem que se um bom poeta produz boa poesia, é forçoso que conhece as coisas sobre as quais escreve, caso contrário seria incapaz de produzi-la. Consequentemente, temos de esquadrinhar a situação a fim de apurar se esses que nos dizem tais coisas toparam com esses imitadores e foram a tal ponto iludidos por eles que não perceberam que suas obras são as terceiras a partir daquilo que é, sendo facilmente produzidas sem conhecimento da verdade, uma vez que não passam de simulacros e não coisas que são, ou se há algum conteúdo no que essas pessoas dizem, e bons poetas efetivamente possuem conhecimento das coisas sobre as quais a maioria das pessoas julga que eles escrevem tão bem. (...) Pensas que alguém que fosse capaz de produzir tanto a coisa imitada quanto sua imagem se interessaria em levar a sério a produção de imagens, colocando isso no primeiro plano de sua vida como a melhor coisa a fazer?" (PLATÃO, 2012, p. 402, itálicos no original). Este é o fragmento da passagem mais conhecida da desqualificação platônica da arte. Porém há outra, menos lembrada. No Livro Terceiro (PLATÃO, 2012, p. 119), ele atribui à poesia a possibilidade de tornar os homens "moles e maleáveis" e, portanto, desqualificados para guerrear. Esta exclusão à arte é inquietante vindo de um grande poeta como Platão. Françoise Dastur (DASTUR, 2006) afirma que ele parecia lutar contra a sua própria veia poética, a qual somente seria comparável, entre os demais filósofos, em Nietzsche.

O célebre texto de Georges Bataille, Lascaux ou la naissance de l'art (Lascaux ou o nascimento da arte) (BATAILLE, 2003), aponta a arte como um dos itens que nos torna humanos. Bataille cita também, entre outras características inerentes à espécie humana, a consciência da morte, que também existia entre nossos primos, os neandertais. As outras características seriam: o uso de ferramentas (iniciadas pelos nossos antepassados, homo fabers), o estabelecimento de interdições (casamentos permitidos e proibidos, por exemplo) e a linguagem. Descobertas científicas feitas após a publicação de Bataille contrariam as suas afirmações. Exemplo 1: Bataille diz que desconhecemos obras de arte feita pelos nossos primos, os Neandertais. Mas, como já comentado na página 101, sobre as pesquisas de João Zilhão), isto está sendo contestado. Exemplo 2: descobriu-se recentemente o uso de "ferramentas" por macacos. Eles usam uma fibra vegetal como esponja para tratar ferimentos, o que equivaleria a uma ferramenta. Exemplo 3: em dezembro de 1994 seria encontrada a caverna de Chauvet, em Vallon-Pont-d'Arc, no sul da França, que talvez deixaria Bataille ainda mais assombrado. Porque suas pinturas datam de 15 mil anos antes de Lascaux, deixando também superado o título "Lascaux ou o nascimento da arte". Mas apesar destas contrariedades, o texto de Bataille continua sendo um referencial importante, pelas conexões pioneiras que estabelece para a cognição humana. Conexões estas que são também poeticamente tecidas no documentário recente de Werner Herzog sobre Chauvet.

No relato sobre o Bagaço da Pintura, descrevi minhas vivências e inquietações, as quais motivaram esta poética. Entre elas está a desqualificação da arte e o que considero suas derivações: a morte da arte e a morte da pintura. Outra motivação é um impulso que penso ser uma tendência cognitiva: a questão da própria morte humana, onde o choque e a angústia provocados pela consciência da morte determinam um posicionamento frente à finitude.

Os efeitos desta ênfase no problema da morte para o pensamento humano também são enfocados por outro pensador importante em minha pesquisa: Edgar Morin. Ele afirma que "só podemos compreender a humanidade da morte compreendendo a especificidade do humano" (MORIN,1997, p. 24).

A série de documentários da BBC How Art Made The World (Como a Arte Fez o Mundo), dedica o episódio número 5 à morte: To Death And Back (Morrer e Voltar). O apresentador, Dr. Nigel Spivey, pergunta como a percepção humana de nossa própria mortalidade teria motivado a criação e a exibição de imagens de morte: "A cada dia das nossas vidas, nós somos bombardeados por milhares de imagens diferentes. (...) Mas, entre todas estas, existe um tipo de imagem em particular cujo poder é singularmente inesperado, porque ao mesmo tempo que nos aterroriza, também nos reconforta. (...) É a imagem da morte. (...) Nós construímos cemitérios e monumentos para os mortos e suas fotografias preenchem nossas casas... Mas por quê? Por que nos cercamos com constantes lembranças da morte?" (BBC, 2005, 0':00" a 1':33", tradução minha). Na sua busca por respostas, o Dr. Spivey nos leva à Jericó (Vale do Rio Jordão, na Palestina), cidade famosa pela história bíblica do colapso de suas muralhas, o qual acredita-se ter ocorrido há 3.000 anos atrás. Mas Jericó é bem mais antiga: existiu por cerca de 9.000 anos. Foi lá que, na década de 1950, uma equipe de arqueólogos da Universidade de Cambridge descobriu algo inédito até então. Eles encontraram crânios recobertos por pele e nariz modelados em gesso. Como substituto para os olhos, foram usadas conchas do Mar Vermelho, situado há muitos dias de distância. Portanto, tais conchas eram objetos muito preciosos. No total, foram descobertos 9 crânios e, ao analisar as camadas onde eles foram encontrados, a equipe constatou que os crânios não estavam em cemitérios, onde eram normalmente encontrados, mas no interior de residências. Observando a sua base lisa e plana, concluíram que os crânios foram projetados para se sustentarem verticalmente, apoiados no chão ou em alguma alcova ou nicho. Estas representações de pessoas finadas foram feitas para serem contempladas pelos moradores. Os crânios de Jericó são as figurações de morte mais antigas até hoje encontradas, mas não as únicas do mesmo tipo: desde esta primeira descoberta, mais crânios ornamentados surgiram em outros sítios do Oriente Médio, como também onde hoje é a Ucrânia. Esta prática não aconteceu apenas no passado. Algumas tribos que habitam atualmente o sudeste da Ásia ainda têm essa prática. Uma recorrência poética também é evidenciada na exposição Schädelkult (Culto das caveiras), que aconteceu na Alemanha, em Mannheim, no Museu Weltkulturen D5, entre 2/10/2011 e 29/04/2012 e foi a mais abrangente até então dedicada ao tema.

O horror da morte é a emoção, o sentimento ou a consciência da perda de sua individualidade. Emoção-choque, de dor, de terror ou horror. Sentimento que é de uma ruptura, de um mal, de um desastre, isto é, sentimento traumático. Consciência, enfim, de um vazio, de um nada, que se abre onde havia plenitude individual, ou seja, consciência traumática. (MORIN,1997, p. 33).

Jaques Derrida, no texto De um tom apocalíptico adotado há pouco em filosofia: "o ocidente tem sido dominado por um poderoso programa que era também um contrato não rescindível entre discursos do fim" (DERRIDA, 1983, p. 58). Tais discursos seriam: o fim da história, o fim da luta de classes, o fim da filosofia, a morte de deus, a morte do sujeito, o fim do homem, o fim de édipo, o fim da arte, o fim da universidade etc. Nesta pesquisa busquei outros discursos semelhantes, procurando localizar motivações comuns como indutoras destes discursos de fim/morte. Assim, ao tom apocalíptico [Jacques Derrida (1930 - 2004)], acrescentei a ansiedade da influência [Harold Bloom (1930 -), Octavio Paz (1914 - 1998) e Nietzsche (1844 - 1900)]. Ampliando esta lista de Derrida, prospectei outros discursos escatológicos semelhantes, buscando demonstrar a reincidência deste argumento. As mortes/fins descritas por Derrida e também por Yve-Alain Bois (BOIS, 2006), acrescidas pelas identificadas em minha pesquisa são: a morte das ideologias [Jean-François Lyotard (1924-1998)], da sociedade industrial [Daniel Bell (1919-2011)], do real [Jean Baudrillard (1929-2007)], da autoria [Roland Gérard Barthes (1915-1980)], do homem [Michel Foucault (1926-1984)], do indivíduo [Gilles Deleuze (1925-1995) e Gilbert Simondon (1924-1989)], da história [Alexandre Kojève (1902-1968) e Francis Fukuyama (1952-)], da ciência [John Horgan (1953-)], da matemática [Gregory Chaitin (1947-), Mario Bunge (1919-) e Robert Laughlin (1950-)], das vanguardas [consenso no sistema de arte], do modernismo [Bruno Latour (1947-), Haroldo de Campos (1929-2003), Antônio Cícero (1945-) e, segundo Bois, todos nós, quando usamos o termo pós-moderno], da filosofia [Roland Gérard Barthes (1915-1980)], da ciência [John Horgan (1953-)], de deus [Nietzsche (1844-1900)], da canção [José Ramos Tinhorão (1928-) e Chico Buarque de Holanda (1944-)]. E, diretamente ligado à morte da arte, a da pintura [Douglas Crimp (1944-)].

Especulações sobre "fins" disto ou daquilo são uma anunciação recorrente a fim de impactar várias áreas do conhecimento humano. No último século, vários "fins" ou "mortes" foram proclamados, com consequências as mais diversas. O trauma, quer seja aquele já acontecido, quer seja aquele ainda por acontecer (anunciado), demanda atitudes preventivas, curativas ou consolativas. Penso que a condição de fragilidade da nossa espécie frente ao improvável e ao derradeiro motivou o desenvolvimento de estratégias cognitivas: por um lado levou ao misticismo, obscurantismo e pseudo-ciência; por outro foi decisiva no desenvolvimento daqueles campos do conhecimento que tem métodos universalmente verificáveis. Na ciência e na filosofia, a busca foi por recursos para nos proteger das vicissitudes da vida. Na arte, a mais potente reflexão se dá no gênero de pintura conhecido como vanitas, que esteve em moda nos séculos XVI e XVII e que em latim significa "vacuidade" ou "futilidade". Meu trabalho neste tema se iniciou no grupo de estudos de Charles Watson e retomei este assunto nesta pesquisa, questionando minhas motivações para haver desenvolvido o Bagaço: qual havia sido a pergunta que me induziu a buscar esta resposta? Eu tinha 4 anos quando meu pai sofreu um acidente fatal de automóvel. Então, desde menino, me deparei com a fragilidade humana. Na adolescência, quando iniciei minha atividade artística, a morte da pintura era alegação recorrente no sistema de arte, como comentei no subcapítulo 1.1.1.

É o que também indica a sócio-antropóloga Luce Des Aulniers, responsável pela disciplina de Estudos Sobre a Morte, da Universidade de Quebec, em Montreal, Canadá: "O medo da morte é fundador da cultura. (...) Esse medo funciona como pivô e como motor de todas as civilizações. A partir do desejo de perenidade, se desenvolvem as instituições, as crenças, as ciências, as artes, as técnicas e mesmo as organizações políticas e econômicas. (...) O medo da morte nos força a viver, a nos relacionarmos, a procriarmos, a criarmos, a construirmos coisas que nos transcendam." (VOMERO, 2002)

Também se traduz como "vaidade", pois faz referência à célebre passagem bíblica: "e o pó volte à terra, como o era, e o espírito volte a Deus, que o deu; vaidade de vaidades, diz o pregador, tudo é vaidade" (ECLESIASTES 12:7-8). Estas pinturas associavam símbolos de beleza, prazer e riqueza a: 1) símbolos de óbito como caveiras e animais mortos; 2) símbolos de definhamento como pessoas envelhecidas e frutas em decomposição; e 3) símbolos de efemeridade como bolhas, fumaça, relógios, ampulhetas, frutas, flores e borboletas. Antes, porém, dos séculos XVI e XVII, a lembrança da morte e da efemeridade era tema era comum na arte funerária e religiosa, nos gêneros ars moriendi (arte de morrer), danse macabre (dança da morte), memento mori (lembra-te que morrerás) e nos poemas ubi sunt [onde estão (aqueles que foram antes de nós?)]. A partir da Renascença, as referências à morte e à efemeridade se tornaram mais discretas, surgindo então as vanitas. Ainda hoje este gênero encontra significativa presença no repertório artístico. Por exemplo, na obra de Beuys, Andy Warhol, Basquiat, Damien Hirst, Vik Muniz e Marina Abramovic. Também há este gênero em outros gêneros artísticos. Por exemplo, na música, temos o oratório Vanitas Vanitatum, de autoria do compositor barroco Giacomo Carissimi (1604(?)-1674) e a contemporânea Suite Qouelet, composição de Livio Tragtenberg sobre poemas de Haroldo de Campos e interpretadas por Lucila Tragtenberg no cd Voz, Verso e Avesso. No cinema, um filme emblemático é Det sjunde inseglet (O Sétimo Selo, em português), filme sueco de 1956, escrito e dirigido por Ingmar Bergman.

Charles diz, sem papas na língua: "Não estou nem aí para o que você sempre fez ou faz. Não valem respostas velhas para perguntas novas. O que muitos artistas chamam de estilo também tem outro nome: neurose." O método dos grupos de estudo de Charles consiste na eleição de um tema para ser abordado por todos os alunos. Durante semanas, aquele tema será como um problema à espera de respostas. Como vários alunos iniciantes, minha primeira resposta foi tentar "encaixar" minha resposta pessoal anterior, o Bagaço da Pintura. Após este tropeço inicial, aos poucos fui entendendo a metodologia problema/resposta e reconhecendo sua grande eficiência artística. Porém faço este reconhecimento com ressalvas, pois entendo que a própria vida, sob o ponto de vista darwiniano, se desenvolve a partir de respostas para as quais nem sempre houveram perguntas, ou readapta velhas respostas às novas condições.

Na Copa Mundial de Futebol de 1958, o técnico da seleção brasileira, Vicente Ítalo Feola (1909-1975), durante o jogo contra a União Soviética, teria instruído Garrincha [Manuel Francisco dos Santos, o Mané Garrincha (1933-1983)]: "Você pega a bola e dribla o primeiro beque. Quando chegar o segundo, dribla também. Aí segue até a linha de fundo e cruza pra trás para o Vavá marcar". A resposta, segundo a lenda, foi esta: "Tudo bem, 'seo' Feola, mas o senhor combinou isso com os russos?". Tal como nesta anedota, um chiste do meio artístico diz que faltou "combinar o jogo" da "morte da pintura" com o cadáver. Pois este nunca se aquietou. O funeral da pintura se manifestou em várias "últimas pinturas" feitas desde o início do século XX até a década de 1950. Muitas pinturas eram então apresentadas pelos seus autores com a declaração de ser aquela "a última pintura possível". Nos anos 1960 e 1970 a morte da pintura foi "decretada" explicitamente no sistema de arte, como descrita por Douglas Crimp no artigo The End of Painting (CRIMP, 1981).

A história da arte e vivências pessoais, algumas delas exemplificadas esta dissertação, testemunham os prejuízos causados por esta condenação à arte. Seja na valorização do artista frente às demais categorias profissionais, seja na reivindicação de maiores investimentos públicos para a produção artística ou para a conservação, ampliação e divulgação de acervos públicos. O sistema de arte tem sido um palco de luta constante em busca de justiça para esta atividade imprescindível.

Esta lista foi pinçada do texto de Yve-Alain Bois, Pintura: a tarefa do luto, (BOIS, 2006), de artistas que ele chama de "enlutados oficiais": Delaroche, Malevich, Mondrian, Van Doesburg, Moholy-Nagy, Ryman, Duchamp e Rodchenko. Neste mesmo artigo, Yve-Alain Bois diz que a morte da arte é uma entre tantas mortes alardeadas entre os séculos XIX e XX. Bois atribui esta obsessão por anunciações de fim/morte aos motivos descritos por Jaques Derrida no texto De um tom apocalíptico adotado há pouco em filosofia, já comentado na nota da p. 109.

Dezoito anos antes de Rosalind Krauss, em 1961, Oiticica proclamava a "saturação do quadro" e a necessidade da pintura ir para o espaço: "Para mim, a dialética que envolve o problema da pintura avançou, juntamente com as experiências (as obras), no sentido da transformada pintura-quadro em outra coisa (para mim o não-objeto), que já não é mais possível aceitar o desenvolvimento 'dentro do quadro', o quadro já se saturou. Longe de ser a 'morte da pintura', é a sua salvação, pois a morte mesmo seria a continuidade do quadro enquanto tal, e como 'suporte' da 'pintura'. Como está tudo tão claro agora: que a pintura teria de sair para o espaço, ser completa, não em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda." (OITICICA, 1986, p. 26-27). Com seus "relevos espaciais", Oiticica induz a fruições em torno da obra e, assim, a confrontações com múltiplas perspectivas e incidências de luz.

Explicitamente, a morte da arte só se enunciou em Hegel, nos seus Cursos de Estética: "O caráter peculiar da produção artística e de suas obras já não satisfaz nossa mais alta necessidade. Ultrapassamos o estágio no qual se podia venerar e adorar obras de arte como divinas. A impressão que elas provocam é de natureza reflexiva e o que suscitam em nós necessita ainda de uma pedra de toque superior e de uma forma de comprovação diferente. O pensamento e a reflexão sobrepujam a bela arte." (HEGEL, 2002, p. 34)

Nesta pesquisa de mestrado, concluí que o Bagaço da Pintura é um vanitas, onde procuro respostas à morte da arte e à morte da pintura. A milenar desqualificação feita à arte é um tema motriz nesta poética pessoal, tanto quanto a desqualificação feita aos processos manuais praticada no atual sistema de arte. Considero estas como duas faces da mesma questão, cujos impactos presenciei no meio artístico.

No diagrama da página seguinte, posiciono o Bagaço da Pintura como uma derivação das respostas do sistema artístico à morte da arte. O desenho aponta que este problema remonta a Platão, mas o primeiro discurso explícito sobre a morte da arte só foi enunciado por Hegel, a partir do qual reverberou nas reflexões de vários filósofos sobre este tema. Relaciono graficamente os vários anúncios desta morte e seus prolongamentos, entre eles a morte da pintura, que provocou reações como as "últimas pinturas" e respostas conceituais tais como o campo expandido, o sítio específico e as redes da criação, Respostas que identifiquei em contraponto à ideia de morte da arte.

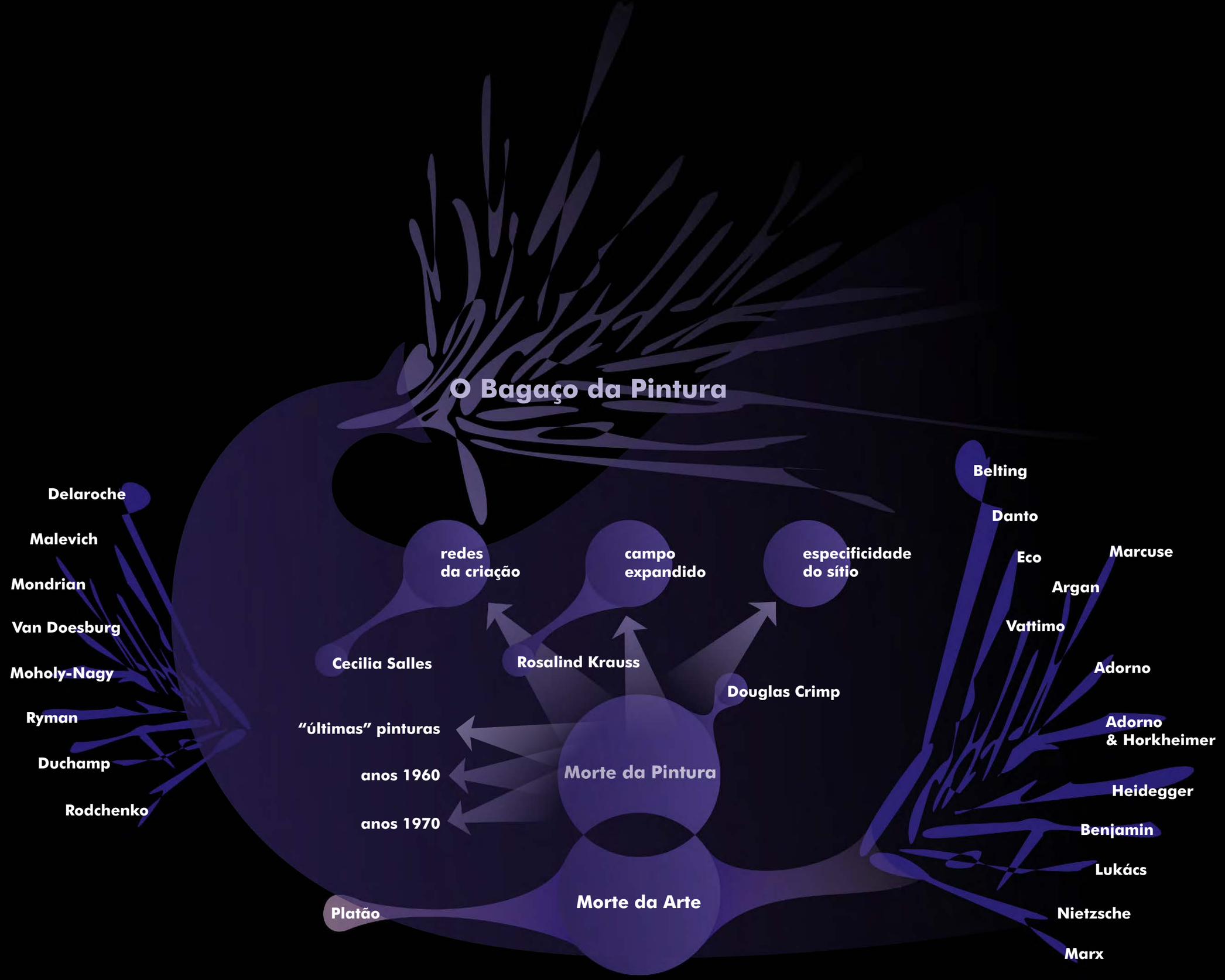
Em 1958, Allan Kaprow alertava que as criações de Pollock não deviam ser vistas como "texturas gigantes" (KAPROW, 2006, p. 42), mas que "a pintura como um todo se projeta para fora, para dentro da sala, em nossa direção (somos participantes, mais que observadores)" (KAPROW, 2006, p. 43).

No artigo "O tema do fim da arte na estética contemporânea", Rodrigo Duarte (DUARTE, 2006), afirma que depois de Hegel esta anunciação de morte da arte também é feita, explícita ou implicitamente, por vários filósofos e historiadores da arte. No diagrama, a lista destes autores como citada pelo Professor Rodrigo: Marx, Nietzsche, Benjamin, Heidegger, Lukács, Adorno & Horkheimer, Adorno, Danto e Belting. Minha pesquisa acrescentou: Marcuse, Argan, Eco e Vattimo.

No livro O Artífice, Richard Sennett afirma: ''habilidade artesanal designa um impulso humano básico e permanente, o desejo de um trabalho bem feito por si mesmo'' (SENNETT, 2009, p. 19) e aponta o que, no meu entender, é uma das causas da morte da arte, tema motivador do Bagaço da Pintura: ''a habilidade técnica foi desvinculada da imaginação (...), o orgulho pelo próprio trabalho, tratado como luxo.'' (ibid., p. 31) O Artífice problematiza o papel da artesania no mundo antigo e contemporâneo e alerta para a alienação induzida pela mecanização e burocratização.

Encontrei paralelismos, conexões e oposições nos fazeres artísticos dos grupos de estudo que frequentei. Fossem tais fazeres ligados às práticas e saberes tradicionais ou instrumentalizados por tecnologias emergentes e arrojados conceitos. Vi o mesmo ao comparar os processos do campo da arte com os da ciência e da filosofia. Para esta dissertação, busquei os estudos sobre redes da criação e do processo criativo na obra de Cecilia Salles. Esta autora compreende a criação artística como um processo em rede, onde toda ação está conectada a outras, num percurso multidirecional e sem hierarquias, onde a "interatividade, como motor do desenvolvimento do pensamento" é observada nas relações interpessoais, no "diálogo com a história da arte e da ciência e nas redes culturais. As interações são responsáveis pela proliferação de novas possibilidades". (SALLES, 2010, p. 156) Penso que o processo de criação concebido como um processo em rede, tal como depreendo da proposição de Salles, coaduna-se com a Teoria da Complexidade. Pois são subsistemas de produção imbricadas por seus nós de conexão dentro desses subsistemas, abertos e inerentes à sociedade em que se configuram.

Fig. 89 – Diagrama constitutivo do Bagaço da Pintura


O Bagaço da Pintura
Delaroche
Malevich
Mondrian
Van Doesburg
Moholy-Nagy
Ryman
Duchamp
Rodchenko
redes
da criação
campo
expandido
especificidade
do sítio
Cecilia Salles
Rosalind Krauss
Douglas Crimp
"últimas" pinturas
anos 1960
anos 1970
Morte da Pintura
Morte da Arte
Platão
Belting
Danto
Eco
Marcuse
Argan
Vattimo
Adorno
Adorno
& Horkheimer
Heidegger
Benjamin
Lukács
Nietzsche
Marx

Nas Pictocartografias, procurei abordar o território a partir das suas dinâmicas, riscos, oposições, fricções, materalidades e significações. Esta vertente poética foi impulsionada por:

1) buscas de renovação no meu repertório pessoal, partindo das instalações em situação rumo ao sítio específico;
2) eventuais contribuições que desdobramentos destas experiências pudessem oferecer aos debates por uma cidade mais humanizada, quer inseridas em projetos interdisciplinares que repensam o espaço urbano, quer na capacidade intrínseca da arte em mobilizar o imaginário coletivo rumo à modificações salutares no cotidiano;
3) conexões entre memórias e utopias: a partir de um repertório pessoal que buscou problematizar a linguagem pictórica, redirecionei minha poética, motivado pelas minhas inquietações existenciais urbanas.

Camadas alternativas, como espaços não-euclidianos, podem ser constituídos por concepções mentais, por posicionamentos físicos, pela emergência de novos conhecimentos ou até pela técnica: tanto as "baixas" como as "altas" tecnologias modificam constantemente nossa experiência do espaço-tempo.

Ao mapear, através das Pictocartografias, camadas alternativas da paisagem, procurei incorporar relações simbólicas. No cotidiano das cidades contemporâneas, em função do estilo de vida superatarefado e da intensificação das trocas culturais, o mapa tornou-se ferramenta imprescindível, balizando deslocamentos e empoderando a corporeidade integral, versus um suposto privilégio da visualidade.

No ensaio O Quarto Iconoclasmo, Arlindo Machado (2001) discute o horror às imagens em vários momentos históricos. As religiões judaica e islâmica assim como os pensamentos filosóficos da Grécia antiga constituem o primeiro ciclo iconoclasta da humanidade. O segundo teria ocorrido durante o Império Bizantino e o terceiro na Reforma Protestante. O quarto iconoclasmo é o atual, com o alardeamento de um suposto "excesso" de imagens na contemporaneidade, mas que, segundo o autor, não se sustenta com dados reais.

Entre nós, o nome mais comumente usado é hibridismo. Porém penso que este nome não dá conta da complexidade que são as trocas culturais. Hibridismo dá uma ideia muito tributária da dialética, enquanto reconheço a pertinência da dialógica.Entre os autores que pesquisei até o momento (Nestor Garcia Canclini, Peter Burke, Amálio Pinheiro, Stuart Hall, François Laplantine e Alexis Nouss) não encontrei nada que sustentasse um emprego tão consensual deste termo como ele é empregado aqui no Brasil. O próprio Peter Burke, um autor com grandes conexões com nosso país diz em entrevista, preferir o termo "trocas culturais". No entanto, a Editora Unisinos preferiu (em tributo ao paradigma da simplicidade?) traduzir o título de seu livro para Hibridismo Cultural, enquanto o original é "Cultural Hybridity, Cultural Exchange, Cultural Translation: Reflections on History and Theory". Em entrevista à Folha de São Paulo, o autor diz preferir "tradução de culturas" a "hibridismo cultural": "Se tivesse de escolher uma palavra ou conceito que descrevesse as conseqüências dos cruzamentos culturais ficaria mais com a metáfora da "tradução" de culturas do que a do hibridismo cultural, pois ela expressa bem a idéia de que as conseqüências culturais de encontros não são automáticas, que as pessoas têm de trabalhar para adaptar itens de uma cultura para outra." (FOLHA, 2004) Do seu livro (BURKE, 2003) anotei 16 termos-chave, aqui listados conforme a sua ordem de aparição e desconsiderados termos acessórios ou similares: 1) imitação; 2) apropriação; 3) empréstimo; 4) aculturação; 5) transferência; 6) troca; 7) acomodação; 8) diálogo; 9) miscelânea; 10) hibridismo; 11) fusão; 12) caldeirão; 13) sincretismo; 14) ecótipo; 15) tradução e 16) crioulização.

"Mapa mental, ou mapa da mente é o nome dado para um tipo de diagrama, sistematizado pelo inglês Tony Buzan, voltado para a gestão de informações, de conhecimento e de capital intelectual; para a compreensão e solução de problemas; na memorização e aprendizado; na criação de manuais, livros e palestras; como ferramenta de brainstorming (tempestade de ideias); e no auxílio da gestão estratégica de uma empresa ou negócio." (WIKIPÉDIA, 2015)

Constatei também que o termo "cartografia" tornou-se corriqueiro no sistema de arte e até como instrumento didático, como os mapas mentais, diagramas semelhantes aos usados nesta dissertação. Sou otimista em imaginar no quanto as cartografias artísticas podem potencializar os fenômenos pró-agenda libertária, ao estabelecerem superfícies de eventos catalizadoras de novas poéticas.

Porém os mapas mentais são distintos, pois são construídos em torno de uma ideia central, naquela hierarquização típica da metáfora arbórea. Os diagramas que construí procuram atender mais à ideia de cartografia, tal como articulado por Deleuze e Guatarri (1995) ao explicar a ideia de rizoma.

Quando especifiquei e relacionei graficamente as diversas características das Pictocartografias, encontrei tendências em continuidades ora decrescentes, ora crescentes:

1) decrescentes nos aspectos de constância dimensional, indo de dimensões quantificáveis nas primeiras Pictocartografias até, nas últimas, a diversos níveis de indefinição;
2) crescentes quanto à complexidade processual, pois começaram como instalações, enquanto as quatro últimas se configuraram como eventos, performance e projetos;
3) decrescentes nos aspectos de densidade material: tinham uma aparência mais "pesada" nas primeiras e passaram a ficar mais "rarefeitas", isto é, tendendo à imaterialidade;
4) crescentes quanto às expansões espaciais, indo de uma residência em espaço expositivo à atos simbólicos.

Entendo o termo atualmente corriqueiro "superfícies de eventos", sobre o qual não encontrei uma definição autoral ou consensual, como se referindo a territórios de interações e transformações múltiplas para conceitos, ações, abordagens éticas e estéticas.

É o que a reflexão desencadeada ao desenhar o diagrama da página seguinte me proporcionou:

Pictocartografias

	constância dimensional (decrescente)	complexidade processual (crescente)	densidade material (decrescente)	expansão espacial (crescente)
9	dimensões indefiníveis	forma-trajeto	superfície de prospecções	projeto
8	dimensões a definir	forma-trajeto	superfície de prospecções	projeto
7	dimensões indefinidas	forma-trajeto	superfície de eventos	performance
6	dimensões variáveis	forma-trajeto	superfície de eventos	eventos/ proposições
5	dimensões ajustáveis	forma-trajeto	projeção de vídeo e paisagem sonora	projeção
4	210 cm (frente) 110 cm (prof.) 300 cm (altura)	forma-trajeto	acrílica sobre materiais diversos	projeto para comunicação
3	240 cm (frente) 180 cm (prof.) 400 cm (alt.)	cartografia experimental	acrílica, paisagem sonora e projeção de vídeo sobre materiais diversos	ocupação/ instalação
2	630 cm (larg.) 336 cm (alt.) 10 cm (prof.)	cartografia colaborativa	acrílica, pregos, fios de crochê, grafite, fotografias e intervenção performativa sobre alvenaria	instalação
1	240 cm (frente) 180 cm (profundidade) 300 cm (altura)	cartografia dialogista	acrílica e vídeo sobre materiais diversos	residência/ instalação

Supostamente eficientes, pois a tecnocracia contabiliza custos seletivamente, relegando os demais investimentos e prejuízos à sociedade como um todo.

Nas duas etapas desta pesquisa, no Bagaço da Pintura e nas Pictocartografias, procurei enfatizar as condições de processo versus produto acabado, o que penso ser o diferencial entre o pragmatismo tecnocrático, que privilegia o desenvolvimento de produtos através de investimentos supostamente eficientes de recursos naturais e humanos, e a aventura artística, que demanda quantidades absurdas dos mesmos recursos sem garantias de resultados promissores. Estes experimentos me demonstraram o quanto a arte é uma atividade autotélica: paradoxalmente à sua condição de campo de conhecimento, não tem outra função a não ser sua própria fatura e fruição. Daí algo sempre escapar nas interpretações simplificadoras, que descuidam ou recalcam os aspectos complexos da arte. E aí também o desconforto, o assombro e a sedução deste trabalho na fronteira do desconhecido.

Fig. 97 – Diagrama constitutivo das Pictocartografias

Referências bibliográficas

ALBERTI, L. B. Da Pintura. 2ª. Ed. Trad. A.S. Mendonça, Campinas, Editora Unicamp, 1999.
BANN, Stephen (ed). The Tradition of Construtivism. New York, Da Capo, 1974.
BATAILLE, Georges. Lascaux o el nascimiento del arte. Córdoba, Argentina, Ed. Alción, 2003.
BAXANDALL, Michael. Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros. São Paulo, Editora Cia das Letras.
BELTING, Hans. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. São Paulo, Editora Cosac Naify, 2006.
BERNARDINI, Aurora Fornoni (org). O Futurismo Italiano. São Paulo, Editora Perspectiva, 1980.
BOIS, Yve-Alain. Pintura: a tarefa do luto. Trad. Taís Ribeiro. Revista Ars, São Paulo, 2006.
BORRIAUD, Nicolas. Radicante. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo, Editora Martinhs Fontes, 2011.
BURKE, Peter. Hibridismo cultural. São Leopoldo, Editora da Unisinos, 2003.
CHAUÍ, Marilena. Convite à filosofia. São Paulo, Editora Ática, 2000.
DANTO, Arthur C. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo, Odysseus Editora/Edusp, 2006.
DAWKINS, Richard. O gene egoísta. Rio de Janeiro, Editora Itatiaia, 2001.
DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 1, São Paulo, Editora 34, 1995.
DERRIDA, Jacques. De um tom apocalíptico adoptado há pouco em filosofia. Trad.: Carlos Leone. Lisboa, Editora Vega, 1997.
DUARTE, Rodrigo. O tema do fim da arte na estética contemporânea. In: PESSOA, Fernando (Org.). Arte no pensamento. Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce, Vitória, 2006.
FULLER, Richard Buckminster (1998) Manual de Instruções para a Nave Espacial Terra. Porto, Via Optima, Oficina Editorial, Lda., 1998.
GREENBERG, Clement, A pintura modernista. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. Cartografias do desejo. 2a. ed. Petrópolis, Editora Vozes, 1986.
GULLAR, Ferreira. Argumentação contra a morte da arte. 7ª ed., Rio de Janeiro, Revan, 1999.
HEGEL, G.W.F. Cursos de estética. Trad.: Marco Aurelio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001, vol.1. 2000, vol. II, 2002, vol. III, 2004, vol. IV.
HOUAISS, Antonio. Villar, Mauro de Salles. Franco, Francisco Manoel de Mello. Grande Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa. Editora Objetiva, Rio de Janeiro, 2008.
HUCHET, Stéphane. A Instalação em Situação. In: Arte & Ensaios. Revista do Programa de pós-graduação da EBA-UFRJ n 12, Rio de Janeiro, 2005.
JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. Dicionário Básico de Filosofia. 5.ed. Rio de Janeiro, Zahar, 2008. JUNG, Carl G. Os arquétipos e o inconsciente coletivo. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
KARMEL, Pepe, ed. Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews. New York: The Museum of Modern Art, 1999.
KLEE, Paul. Teoría del arte moderno. Buenos Aires, Cactus, 2007.
KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984 (Artigo de 1979), p. 92-93.
O'DOHERTY, Brian. No interior do Cubo Branco, a ideologia do espaço da arte. São Paulo, Martins Fontes, 2002.
OITICICA, Hélio. A pintura depois do quadro. Luciano Figueiredo (Org.). Rio de Janeiro: Sílvia Roesler Edições de Arte, 2008.
OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.
OITICICA, Hélio. Encontros: Hélio Oiticica. Cesar Oiticica Filho; Ingrid Vieira (Org.). Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2009.
PLATÃO. A República. Trad.: Edson Bini. São Paulo, Edipro, 2ª edição, 2012.
LEOTE, Rosangela. Arte e mídias emergentes: modos de fruição. Anais da ANPAP, 2006.
LONTRA, Marcus. Catálogo da exposição "Onde está você, geração 80?". CCBB.
MACHADO, Arlindo. O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges. Rio de Janeiro, Rios Ambiciosos, 2001.
MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas & pós-cinemas. 6a. ed., 3a reimpressão. Campinas, Papirus, 2011.
MASSEY, Doreen. Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2008.
MONTANER, Josep Maria. Museos para el nuevo siglo. Barcelona, Gustavo Gili, 1995.
MORIN, Edgar. O Homem e a Morte. Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1997
MORIN, Edgar. O Método - 5. Porto Alegre, Editora Sulina, 2005. MORIN, Edgar. Os sete saberes necessários à educação do futuro. Trad. Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya. São Paulo, Cortez, 2007.
NORBERG-SCHULZ, Christian. Genius loci. Towards a phenomenology of architecture. Londres, Academy Editions, 1980.
RICE, David Talbot. Teach Yourself to Study Art, Londres, English University Press, 1955.
ROGERS, Carl. Tornar-se Pessoa. Trad. M. J. Carmo Ferreira. 4.ª edição Morais Editores, Lisboa, 1977.
ROSSI, Aldo. La arquitectura de la ciudad. Editora Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
SALOMÃO, Waly. Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2003.
SALLES, Cecilia. Arquivos de criação: arte e curadoria. Vinhedo, Editora Horizonte, 2010.
SALLES, Cecilia. Gesto Inacabado: processo de criação artística. 1ª. ed.. São Paulo, Annablume, 1998.

SALLES, Cecilia. Redes da criação. Vinhedo, Editora Horizonte, 2006.
SANTOS, Milton. A natureza do espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção. São Paulo, Editora Hucitec, 1996.
SENNETT, Richard. O artífice. 2. ed. Rio de Janeiro, Record, 2009.
SOUZA, João Wesley de et al. (Org.). Diálogo das Fronteiras. Niterói, EdUFF, 2004.
SOUZA, Rolf Ribeiro de. A confraria da esquina. O que os homens de verdade falam em torno de uma carne queimando: etnografia de um churrasco de esquina no subúrbio carioca – RJ. Rio de Janeiro, Ed. Bruxedo, 2003.
STEINBERG, Leo. 1972. Outros critérios. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.) Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: FUNARTE/Zahar, 1997. p. 175 a 210.
WELCH, Chris. Hendrix: A Biography. New York, Flash, 1973.
ZAMBONI, Silvio. A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência. 3ª ed. Campinas: Autores Associados, 2006.

Internet:

AMARAL, Lilian. R.U.A. Barra Funda. Disponível em: <cargocollective.com/r_u_a/R-U-A-Barra-Funda>. Acesso em 18 mar. 2015.
BARAÚNA, Danilo; OLIVEIRA, Hosana Celeste; LEOTE, Rosangella da Silva. Apropriações da Arte Pela Ciência – Casos da Neuropsicologia. Anais da Anpap 2014. Disponível em: <www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/Comit%EAs/1%20CHTCA/Danilo%20Nazareno%20Azevedo%20Barauna.pdf.>. Acesso em 17 jun. 2015.
BBC. BBC Documentary: How Art Made The World - To Death And Back, Episódio número 5, 2005. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=PhJ4_vnQ_As>. Acesso em 21 jul. 2014.
BBC Brasil. Neandertal usava pintura corporal e bijuteria, diz estudo. 9 de janeiro de 2010. Disponível em <bbc.co.uk/portuguese/noticias/2010/01/100109_neandertalespanhag.shtml>. Acesso em 12 ago. 2014.
BÍBLIA Online, Eclesiastes 12. Disponível em: <www.bibliaonline.com.br/acf/ec/12>. Acesso em 23 jun. 2014.
BEDRAN, Laura Martini. Galeria do Poste Arte Contemporânea: estudo etnográfico sobre arte e inventividade no espaço urbano. Revista Arte & Ensaios no. 9. Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, 2002. Disponível em: <www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/Galeria-do-Poste-Arte-Contempor%C3%A2nea-estudo-etnogr%C3%A1fico-sobre-arte-e-inventividade-no-espa%C3%A7o-urbano-Laura-Martini-Bedran.pdf>. Acesso em 8 fev. 2015.
BÖRNE, Ludwig. Die Kunst, in drei Tagen ein Originalschriftsteller zu werden. 1823. Disponível em: <www.autoren-magazin.de/200.0.0.1.0.0.phtml>. Acesso em 23 jan. 2015.
CANALCONTEMPORANEO. Workshop Procedência & Propriedade com Charles Watson no Atelier, Rio de Janeiro. 2009. Disponível em: <www.canalcontemporaneo.art.br/cursoseseminarios/archives/002218.html>. Acesso em 3 jan. 2015.
CASTRO, Amilcar. Entrevista a José Carlos Santana. O Estado de São Paulo 9/05/1998. Caderno 2, p. D7. Disponível em: <acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19980509-38188-nac-0075-cd2-d7-not>. Acesso em 20 fev. 2015.
CICERO, Antonio. Hélio Oiticica e o Supermoderno. Disponível em: <www2.uol.com.br/antoniocicero/ensaios.html>. Acesso em 16 ago. 2014.
CICERO, Antonio. A busca do novo. 2007. Disponível em: <antoniocicero.blogspot.com.br/2007/08/busca-do-novo.html>. Acesso em 13 out. 2014.
COCCHIARALE, Fernando. O Espaço da Arte Contemporânea. Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce II - Sentidos na/da Arte Contemporânea. Vitória, 2007. Disponível em <www.seminariosmv.org.br/2007/textos/txt_fcocchiarale.pdf>. Acesso em 15 fev. 2015.
COKER, Rory. Como Distinguir Ciência de Pseudociência. Disponível em: <ateus.net/artigos/ceticismo/como-distinguir-ciencia-de-pseudociencia>. Acesso em 31 maio 2015
CORREIA, Alda Maria. A quarta dimensão do instante: estudo comparativo da epifania nos contos de Virginia Wolf, Katherine Mansfield e Clarice Lispector. Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. 1998. Disponível em: <run.unl.pt/handle/10362/5922>. Acesso em 17 fev. 2015.
CRIMP, Douglas. The End of Painting. October vol. 16 (Spring 1981), pg. 69 a 86. Disponível em: <paintingandnewcontexts.files.wordpress.com/2013/04/douglas-crimp_the-end-of-painting.pdf>. Acesso em 23 jun. 2014.
CRUZEIRO, Maria Manuela. Recensão de Harold Bloom, A angústia da influência: uma teoria da poesia. Disponível em: <www.ces.uc.pt/rccs/includes/download.php?id=490>. Acesso em 13 jun. 2015.
DASTUR, Françoise. A arte no pensamento. Espírito Santo: Vale do Rio Doce, 2006. Disponível em: <www.artenopensamento.com.br, acesso em: 23/10/2008. DODGE, Martin, KITCHIN, Rob. Rethinking maps. Progress in Human Geography, 2007. Disponível em http://phg.sagepub.com/content/31/3/331.abstract>. Acesso em 21 jun. 2014.
ENCICLOPÉDIA ITAÚ DE ARTES VISUAIS. Disponível em: < itaucultural.org.br>. Acesso em 23 jun. 2014.
ENCICLOPEDIA.ITAUCULTURAL. Site Specific. Disponível em: <enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific, acesso em 12 maio 2015.
ERNST, Max. "Ou va la peinture?," Commune (1935). In: LOYE, Tobias Percival Zur. History of a natural history: Max Ernst's histoire naturelle, frottage, and surrealist automatism. Disponível em: < https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/10700/zurloye_tobias_percival_ma2010sp.pdf?sequence=1>. Acesso em: 25 ago. 2015.
FERREIRA, Elisabete; POMBINHO, Jaime; TACANHO, J.P.; CERQUEIRA, M.M.; RIBEIRO, Tatiane; Feromonas. Lisboa, Portugal: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Disponível em: <bgnaescola.files.wordpress.com/2011/04/feromonas.pdf>. Acesso em 23 maio 2015.
FORMIGA, Tarcila Soares. Quando as vanguardas vão para a galeria: o caso do Instituto BrasilEstados Unidos. Anais da III semana de pesquisa em artes. Rio de Janeiro: UERJ, 2009. Disponível em: <www.ppgartes.uerj.br/spa/spa3/anais/tarcila_formiga_27_36.pdf>. Acesso em 29 dez. 2014.
GEDDO, Cristina. Leonardo Da Vinci - The Extraordinary Discovery of the Last Portrait. 2013. Disponível em: <www.lumiere-technology.com/therationaleforauthentication.pdf>. Acesso em 22 jan. 2015.
GIIP. 2011. Disponível em: <www.giip.ia.unesp.br>. Acesso em 16 mar. 2015.
GREG.ORG. Rethinking Telephony From Moholy-Nagy, or RTFM. Disponível em: <greg.org/archive/2012/06/20/rethinking_telephony_from_moholy-nagy_or_rtfm.html>. Acesso em 15 maio 2015.

GRENZ, wissenschaft-aktuell. Ausstellung in Mannheim: "Schädelkult - Kopf und Schädel in der Kulturgeschichte des Menschen". 27 de outubro de 2011. Disponível em: <grenzwissenschaft-aktuell.blogspot.com.br/2011/10/ausstellung-in-mannheim-schadelkult.html>. Acesso em 12 ago. 2014.
IBEU. Sou + Ibeu: Galeria de Arte. Disponível em: <portal.ibeu.org.br/sou-ibeu/galeria-de-arte>. Acesso em 29 dez. 2014a.
IBEU. Cronologia. Disponível em: <ibeugaleria.wordpress.com/cronologia>. Acesso em 29 dez. 2014b.
OELZE, Sabine. Mostra em Mannheim revela mistérios do culto das caveiras. In: DW - Deustsche Welle. Disponível em: <www.dw.de/mostra-em-mannheim-revela-mist%C3%A9rios-do-culto-das-caveiras/a-15471612>. Acesso em 12 jul. 2014
OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. Habitat, São Paulo, n. 70, p. 49 a 54, dezembro de 1962. Disponível em: <icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1110351/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em 2 nov. 2014.
MARGS, Boletim Informativo do. O papel das vanguardas no Rio Grande do Sul. nº 26, out/dez, 1985. Disponível em: <www.margs.rs.gov.br/ndpa_sele_opapeldasvang.php>. Acesso em 2 maio 2015.
MARTÍ, Silas. Estudo desbanca tese de que pintura de Pollock era aleatória. Folha de São Paulo – Ilustrada. 20 fev. 2015. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/02/1591823-estudo-revela-que-jackson-pollock-planejava-suas-telas.shtml>. Acesso em 23 maio 2015.
MATIZAR. Encontros Contemporâneos da Arte - Crítica como Criação. 2010. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=qSePpzx2kr0&list=PL8D62B41E27FE0723, enviado em 26 de out de 2010>. Acesso em 20 dez. 2013.
SEABERG, Libby. Will the Real Janet Sobel Please Stand Up? Disponível em: <www.janetsobel.com/SiteJuly24/9.html>. Acesso em 02/03/2015.
WIKIPEDIA. Orkut. Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Orkut>. Acesso em 9 fev. 2015.
ZONASDECOMPENSACAO. Sobre. Disponível em: <zonasdecompensacao.wordpress.com/sobre>. Acesso em 16 mar. 2015.
SILVEIRA, Nubia. Clube de Cultura é tombado como patrimonio de Porto Alegre. 2011. Disponível em: <clubedecultura.blogspot.com.br/2011/10/clube-de-cultura-e-tombado-como.html>. Acesso em 19 jan. 2015.
SOUZA, João Wesley de. Algunos argumentos metodológicos hacia a los hijos de la Gama. Prospección y construcción poética. Matéria-prima 3: Práticas Artísticas no Ensino Básico e Secundário. Janeiro-junho 2014. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Disponível em: <issuu.com/fbaul/docs/materiaprima3?e=0/8703985 p.239 a 247>. Acesso em 29 ago. 2014.
SOUZA, Rolf Ribeiro de. Entrevista. TVE Rio, 2003a. Entrevista concedida a Rodolfo Bottino, no programa Gema Brasil. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=hnQcoMnYoOU>. Acesso em: 23 maio 2015.
SMITH, Roberta. ART IN REVIEW; Janet Sobel. The New York Times, 2002. Disponível em: <www.nytimes.com/2002/02/15/arts/art-in-review-janet-sobel.html - por Roberta Smith, publicado em 15/2/2002>. Acesso em 3 jan. 2015.
TONELLI, Hélio Anderson; Alvarez, Cristiano Estevez; Silva, André Astete da. Esquizotipia, habilidades "Teoria da Mente" e vulnerabilidade à psicose: uma revisão sistemática. Rev. psiquiatr. clín. vol.36 no.6. São Paulo 2009. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-60832009000600003&script=sci_arttext>. Acesso em 24 jan. 2015
VENTURELLI, Suzete. Cartografia colaborativa (verbete). Enciclopédia Itaú Cultural Arte e Tecnologia, 2009. Disponível em: <www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tikiindex.php?page=cartografia+colaborativa>. Acesso em 18 jul. 2013.
VIEIRA, Jorge de Albuquerque. Teoria do Conhecimento e Arte. Transcrição de Sonia Ray UFG. 2009. Disponível em: <mestrado.emac.ufg.br/up/270/o/Teoria_do_conhecimento_e_arte-Palestra_transcrita_por_S__nia_Ray.pdf>. Acesso em 17 ago. 2014.
VOMERO, Maria Fernanda. Morte. Superinteressante. Fevereiro de 2002. Disponível em: <super.abril.com.br/cotidiano/morte-442634.shtml>. Acesso em 13 ago. 2014.
WEISSMANN, Franz. Entrevista. GÁVEA - Revista de História da Arte e Arquitetura, Rio de janeiro, v. 14, n. 14, set. 1996. Entrevista concedida a Paulo Sergio Duarte, Paulo Venâncio Filho e Vanda Klabin em 13 de abril de 1996. Disponível em: <www.fw.art.br/est90.htm>. Acesso em: 20 fev. 2015.
WIKIPEDIA.ORG. Mapa mental. 2015. Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Mapa_mental>. Acesso em 21 abr. 2015.
ZILHÃO, João. Entrevista à Scientific Americal Brasil.com. Disponível em: <www2.uol.com.br/sciam/reportagens/o_homem_de_neandertal_pensava_como_nos_.html>. Acesso em 12 ago. 2014.
ZILIO, Carlos. Barnett Newman, o que é pintar?. In: NOVAES, Adauto (coord.). Artepensamento. São Paulo: Cia. Das Letras, 1994. Disponível em: <www.carloszilio.com/textos/1994-artepensamento-barnett-newman.pdf>. Acesso em 7 maio 2015.