

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JULIO DE MESQUITA FILHO”

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

MESTRADO

**IMAGENS ALÉM PONTE:**

**reinvenção de si o ser na poética pessoal, colaborativa e relacional**

**LÚCIA QUINTILIANO**

São Paulo – SP

Junho, 2016



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

Q7i      Quintiliano, Lúcia, 1962-  
          Imagens além ponte : reinvenção de si o ser na poética pessoal,  
          colaborativa e relacional / Lúcia Quintiliano. - São Paulo, 2016.  
          127 f. : il. color.

          Orientador: Prof. Dr. Agnus Valente

          Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual  
          Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

          1. Fenomenologia e arte. 2. Arte e sociedade. 3. Alteridade.  
          I. Valente, Agnus. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de  
          Artes. III. Título.

CDD 701.15

**LÚCIA QUINTILIANO**

**IMAGENS ALÉM PONTE:**

**reinvenção de si o ser na poética pessoal, colaborativa e relacional**

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, área de Concentração em Artes Visuais, linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, sob a orientação do Prof. Dr. Agnus Valente (Agnaldo Valente Germano da Silva), para obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo – SP

Junho, 2016



**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Agnus Valente  
IA – UNESP

---

Profa. Dra. Lucimar Bello Frange  
UFU

---

José Paiani Spaniol  
IA – UNESP

São Paulo, 28 de junho de 2016.



Para Kiko Bertollini (*in memoriam*), que me instigou a olhar além da ponte!



## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, aos mentores espirituais que me inspiraram.

A

Agnus Valente (orientador), por acreditar em mim.

Banca qualificadora: Lucimar Bello Frange, pela poética e pelas palavras roubadas, e José Spaniol, parceria.

Minha família, pela paciência na ausência.

Pedro Quintiliano Paiva, filho querido, com seu olhar crítico ajudando na estrutura do pensamento.

Maurício Adinolfi, pelos ventos do corpo, parceiro e mestre.

Thiago Santos, pelas catarses e estruturação do pensamento filosófico.

Ulisses Prado, pelo passado presente.

Iser Caldevilla, pela estrutura do tempo.

Maira Imenes, pela parceria em solos distantes.

Lilian Bado, pelas portas abertas.

Alexandre Vilas Boas, Bete Nobrega, Bruno Brito, Carolina Velasquez, Christiana Moraes, Flavia Paiva, Thiago Bender, Bianca Zechinato, Edison Eugênio, Lucas Costa, Lili Ricardo, Ota Fabro, Ricardo Bezerra, Stela Kehde, Tatiana Schunck, Titina Corso, Thais Angélica, Wagner (Flávio) Priante, Sandra Rangel, parceiros.

Aos alunos da EE. “Olga Cury” e

Aos moradores da Ilha Diana.



## SUMÁRIO

|                                         |     |
|-----------------------------------------|-----|
| PRÓLOGO.....                            | 8   |
| RESUMO.....                             | 9   |
| INTRODUÇÃO.....                         | 11  |
| MARCAS CICATRIZES.....                  | 14  |
| TRAMAS.....                             | 24  |
| CAMADAS DO TEMPO.....                   | 31  |
| NA PELE DO CORPO.....                   | 50  |
| Ultramar – Ilha Diana .....             | 50  |
| O contexto do lugar.....                | 52  |
| A arte intermediando as relações.....   | 54  |
| Um fazer em (com)junto.....             | 58  |
| INVASÃO.....                            | 68  |
| Campo Minado (2013).....                | 74  |
| <i>Continuum</i> (2013).....            | 78  |
| Na quebrada da virada (2013).....       | 80  |
| Frestas – Trienal de Arte (2015).....   | 84  |
| <i>Llévame contigo</i> (2015/2016)..... | 88  |
| Ativador das inter-relações.....        | 90  |
| CRISTO POP.....                         | 96  |
| ENTRE OLHARES.....                      | 102 |
| IMAGENS RETIDAS NA RETINA.....          | 108 |
| SIGNIFICAÇÕES .....                     | 114 |
| RESSIGNIFICAÇÕES.....                   | 120 |
| REFERÊNCIAS.....                        | 123 |



## PRÓLOGO

Meu avô era sitiante.

Produzia o que consumia e vendia o que excedia.

Suas vendas geravam rendas para novas culturas e para o consumo do que não se produzia.

Todos, do mais novo ao mais velho, iam para a lida.

Os mais novos ajudavam em casa com os afazeres domésticos e com a criação (alimentavam os porcos, galinhas e levavam as cabras para o pasto), e os mais velhos iam pra roça.

Para os mais novos sobrava muito tempo aos jogos e brincadeiras. No entanto, vivíamos num regime patriarcal rígido. As expectativas de emancipação levaram os mais velhos a deixarem a roça.

A mudança para a cidade trouxe a solidão e tempo à criação, o desenho preencheu o vazio deixado com as lidas na roça, e a música se fez companheira, propiciando os encontros com outro, tirando-me da solidão.

A apropriação dos códigos sonoros, dos códigos da linguagem corporal, mais os da visualidade foram se dando concomitantemente, o sonoro e o corporal atraíam mais pela relação constituída com o outro, e por um longo tempo ocuparam um grande espaço na vida, espaço que aos poucos foi cedendo à visualidade, porém mantendo, no fazer, o legado do coletivo.



## RESUMO

Enquanto “ser-com-os-outros”, conseqüentemente somos feitos de camadas, de afecções de outros corpos sobre os nossos corpos. Refletir a produção artística individual e coletiva resultantes destas afecções é o propósito desta dissertação, que tem como base reflexiva as inter-relações desenvolvidas dentro de projetos artísticos relacionais que trazem em sua constituição a presença sensível e corporal do outro, em que a arte é a intermediadora das relações humanas. Projetos artísticos – nos quais ora sou a artista proponente, ora a artista colaboradora – como em *Ultramar-Ilha Diana* (2013), de autoria de Maurício Adinolfi, e em *Invasão* (2013-2015) e *Tramas* (2011-2015), proposições autorais. Apresento ainda as produções artísticas individuais resultantes deste processo de alteridade.

## PALAVRAS-CHAVE

Política dos corpos; ser-com-outro; poética individual; poética colaborativa; estética relacional.



## ABSTRACT

As “being-with-others”, hence we are made of layers, of affections from other bodies on our own bodies. Reflect the individual and collective artistic production result of these affections is the purpose of this dissertation, which has at its basis the reflective inter-relationships developed inside of the relationals art projects that brings in their constitution the sensitive and corporal presence of the other, in which the art is mediator of human relations. Art projects – in which sometimes I am the artist proponent, sometimes I am the artist collaborator – as in *Ultramar-Ilha Diana* (2013), authored by Maurício Adinolfi, and in *Invasão* (2013-2015) and *Tramas* (2011-2015), my own propositions. I also present individual artistic productions resulting from this otherness process.

## KEYWORDS

Policy of the bodies; being-with-another; individual poetics; collaborative poetics; aesthetics relational.



## INTRODUÇÃO

De acordo com Heidegger (2013), enquanto “ser-com-os-outros” somos feitos de camadas, de afecções de outros corpos sobre os nossos corpos.

O propósito desta dissertação é refletir sobre e apresentar produções artísticas individuais e colaborativas resultantes dessas afecções, tendo como base reflexiva as inter-relações desenvolvidas em proposições artísticas relacionais, nas quais ora sou a proponente, ora a colaboradora. Proposições que trazem em sua constituição a presença sensível e corporal do outro, sendo a arte intermediadora das relações humanas (BOURRIAUD, 2009a).

Segundo Suely Rolnik (2013) o efeito dos outros corpos sobre os nossos corpos produz em nós efeitos de alteridade, com os quais vamos nos reinventar.

Se o outro produz em mim efeitos de alteridade com os quais posso me reinventar, logo também afeto e provoço feridas, afecções, que podem ser conscientes ou não. Tomar consciência dos efeitos do meu corpo sobre o do outro despertou questionamentos, tornando as feridas, cicatrizes, marcas do “ser”, pensamentos recorrentes. Reflexões que me levaram ao encontro de artistas e de produções artísticas que me influenciaram pensar essas feridas, marcas, cicatrizes, pictoricamente. É desta maneira que apresento no capítulo “Marcas Cicatrizes” os questionamentos que abarcam o princípio desta pesquisa.



Os questionamentos que abarcam as questões referentes à “política da relação com o outro” se encaminham também ao ambiente de trabalho. Assim, no segundo capítulo “Tramas” trato a teia que a arte possibilita por meio do trabalho colaborativo, com ações que principiaram EE. “Olga Cury”, na qual estou professora e que foram atravessando fronteiras, ocupando novos espaços, criando novos vínculos, afetando outros seres.

O contexto histórico referente ao processo é tecido no capítulo “Camadas do tempo”.

Ao vivermos o papel do outro, podemos ter uma maior compreensão dos efeitos de alteridade que o outro produz sobre nós. Desta forma, a imersão no projeto *Ultramar-Ilha Diana* (2013), idealizado por Maurício Adinolfi, possibilitou viver na pele as experiências da colaboração, ao pôr o projeto em ação. As questões referentes a esta experiência são tocadas no capítulo “Na pele do corpo”.

Os efeitos da alteridade são tecidos no capítulo “Invasão”, em que abordo a série *Invasão* (2013/1015), produção artística autoral possibilitada pela imersão no projeto *Ultramar-Ilha Diana*, na qual me aproprio da imagem de um pequeno caranguejo, mais conhecido pelos nativos do lugar como “maria-mulata”. Nessa série vivo a ambiguidade de ser propositora e colaboradora. Como propositora, assumo a autoria da ação; e como colaboradora, participo de proposições que se compõem com a presença do outro.



As experiências colaborativas suscitam um olhar para si, um retorno à produção Individual. Assim, em “Cristo Pop”, trago uma ação ainda resultante da imersão no projeto *Ultramar-Ilha Diana*. Em “Entre olhares”, apresento a produção em que uso imagens cedidas por amigos e, a partir delas, retrato pictoricamente suas experiências artísticas. Em “Imagens retidas na retina”, a série *Côncavo* (2016), produção artística de processo colaborativo.

Em “Significações” e “Ressignificações”, teço as considerações finais sobre o processo.



## MARCAS CICATRIZES

João amava Tereza que amava Raimundo que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili que não amava ninguém. João foi para os Estados Unidos, Tereza para o convento, Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia, Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes que não tinha entrado na história.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, 1968

Roland Barthes, em *Cadernos de viagem à China*, nos apresenta uma China distanciada das questões políticas vigentes no período de 1974, mas com uma “visão atenta a detalhes, cores, paisagens, corpos, e a pequenos acontecimentos” de uma sociedade que não propaga a individualidade, mas a uniformidade dos corpos; corpos que não se deixam afetar por outros corpos, pois sua viagem seguiu um itinerário preestabelecido pelo governo chinês, “que cuidou de proteger os visitantes de qualquer contato com os chineses fora do circuito definido de antemão” (BARTHES, 2012).

Barthes me induz a pensar o indivíduo sob a força de um coletivo, a refletir “a política dos corpos”. De acordo com Suely Rolnik (2013), “política dos corpos” é a política da relação com o outro, ou seja, é como o corpo percebe o efeito do outro sobre si, sendo vulnerável a este como uma presença viva, como um campo de força que nos afeta, e que produz em nós efeitos de alteridade a partir dos quais vamos nos reinventar. De acordo com Rolnik



(2013), afeto é o efeito das afeições em nossa potência vital, e afeição são os traços dos outros corpos sobre os nossos corpos quando recebemos a ação dos outros corpos.

Para Heidegger (2013), o homem é um ser-com-os-outros; ele se constitui como homem desde os outros homens com os quais coexiste, sendo que é a partir deles que aprende os hábitos da cultura e da sociedade. Não há homem que não seja ao modo de ser-com, mesmo quando desprovido do convívio social. Em tais casos, o homem assume um modo de ser totalmente diverso daquele que assumiria caso estivesse em contato com outras pessoas; convivendo com outros homens ou não, a condição de ser-com define sua existência.

A proposição fenomenológica: pre-sença é, essencialmente, ser-com possui um sentido ontológico-existencial. [...] O ser-com determina existencialmente a pre-sença mesmo quando um outro não é, de fato, dado ou percebido. Mesmo o estar-só da pre-sença é ser-com no mundo (HEIDEGGER, 2013, p. 182).

Ao longo da sua existência, o homem interpreta a si mesmo e ao mundo, habitualmente, a partir das interpretações que são vigentes neste mesmo mundo. Além disso, o modo de lidar com as coisas lhe é ensinado por meio da convivência, que lhe instrui já dentro de parâmetros que representam uma cultura particular: “a pre-sença tem a tendência de compreender seu próprio ser a partir daquele ente com quem ela se relaciona e se comporta de modo



essencial, primeira e constantemente, a saber, a partir do ‘mundo’” (HEIDEGGER, 2013, p. 53).

Consequentemente somos feitos de camadas, de afecções de outros corpos sobre os nossos corpos.

Tomei consciência dos efeitos do meu corpo sobre o do outro por meio de uma carta, na qual um amigo, que não via há anos, lembrava o discurso que eu havia feito em minha formatura, no qual homenageava um amigo que havia falecido num acidente de carro meses antes. Falava da presença, da ausência, do vazio e da saudade. Como ele tinha abandonado o curso, achou que a homenagem que eu fazia era para si. Suas escolhas não foram bem-sucedidas, levando-o a habitar solos incertos, mas a lembrança das palavras dedicadas naquele dia o fez se reinventar.

Deixei no outro algo que ativou nele experiências que o levaram a se reinventar, e ele ativou em mim a percepção do peso e da leveza do ser.

Quando o outro trouxe à tona a influência das marcas que deixei em seu “ser”, isso me fez atentar para as marcas, as feridas, as cicatrizes, que os “seres” carregam em si. Essas questões passaram a influenciar a minha relação com o outro, deixando os sentidos aflorados, e “as marcas do ser”, à flor da pele.

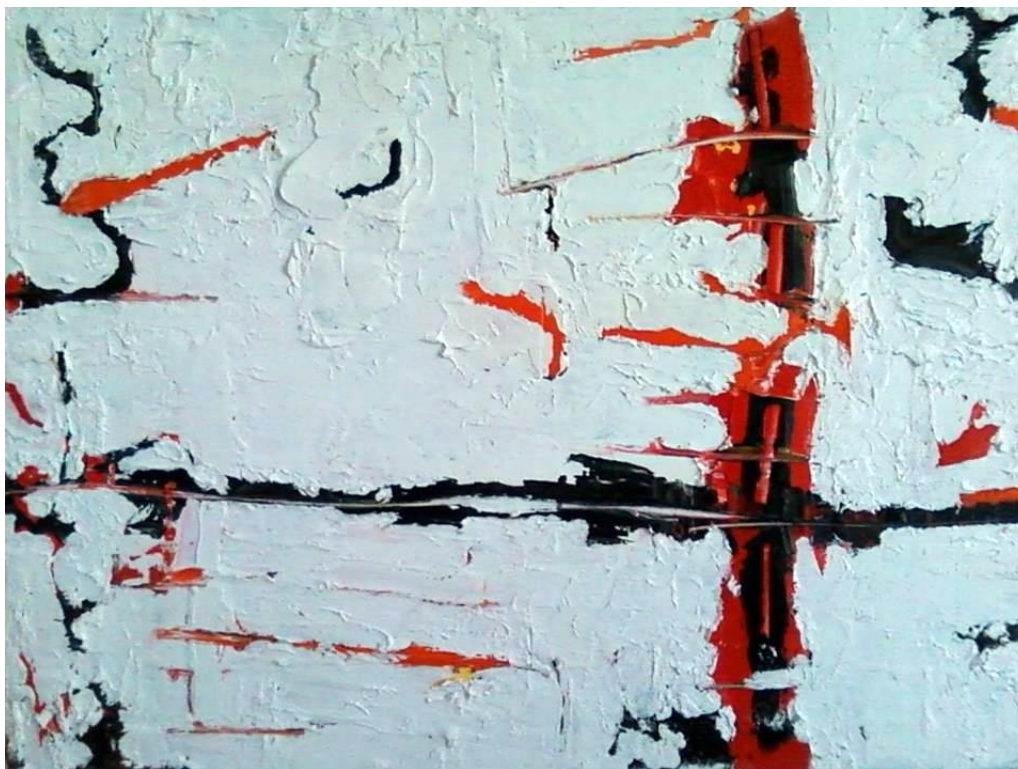
Os trabalhos do artista Maurício Adinolfi me inspiraram a pensar essas feridas, marcas, cicatrizes, poeticamente, pois em suas pinturas ele criava uma realidade visual com camadas e mais camadas de massa pictórica, formando



*Gorila Albino II.*  
Maurício Adinolfi, 2010.  
150 X 140 cm | óleo sobre tela  
Fonte: Maurício Adinolfi.



*O flautista a garça e o dragão.*  
Lúcia Quintiliano, 2011.  
40 X 50 cm | óleo sobre tela  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



uma espécie de segunda pele sobre o tecido da pintura, deixando escapar sob sua espessura pequenas fissuras coloridas, marcas de um acontecimento.

Adinolfi constrói a imagem por camadas, cobrindo formas inteiras com novas porções de tinta, sem que as cores se mesquem na maior parte das áreas. Por outro lado, em diversos pontos, aquilo que deveria ter ficado para trás surge como um ato falho, como uma cor aparentemente deslocada sugerindo a estrutura da forma, ou o passado da própria imagem, um resquício do que ela deixou de ser (HELOISA ESPADA, 2011)<sup>1</sup>.

Suas pinturas me provocam e me impulsionam à criação, me levam a lidar com as questões que estão à flor da pele pictoricamente.

Em princípio preferi caminhar pela forma abstrata, escolhendo o óleo como matéria para essa experimentação, porém busquei uma tinta mais densa que a habitual, o que me permitiu cortar a pele da pintura para produzir sulcos, feridas.

O tempo do óleo foi o maior embate, pois a ansiedade não permitia esperar a secagem das primeiras camadas para só então adicionar as outras. Questão resolvida no figurativo ao criar imagens com as próprias camadas de tinta, driblando o seu tempo de secagem, mas me aproximando da fatura de Adinolfi, caindo num processo imitativo, e num certo desconforto.

As marcas recorrentes ao pensamento estésico e estético vão mantendo-se na tela, a ansiedade vai diminuindo, e encontro um jeito próprio de lidar com a sua fatura; tranquilizo-me.

---

<sup>1</sup> In Catálogo *Músculo involuntário*, 2011.



*Retrato de James Lord.*  
Alberto Giacometti, 1964.  
352 X 512 | óleo sobre tela  
Fonte: <<http://www.christies.com>>.



*Imensidão Branca V.*  
Lúcia Quintiliano, 2015.  
24 X 30 cm | óleo sobre tela  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



As formas disformes desaparecem, as marcas cicatrizes se alojam sob a pele da pintura, maquiadas pelas camadas que encobrem os erros, as dúvidas e as indecisões, num processo de ir e vir, de construção e desconstrução, de apagamentos, de perdas e de encontros das formas nas sobras dos seus resquícios, dos seus apagamentos, numa incessante luta com a tinta, o pensamento e o pincel, processo que me aproxima aos de Alberto Giacometti (1901–1966).

Para Giacometti, a pintura era um eterno fazer e desfazer, ele pintava e repintava a mesma forma incessantemente, desse modo a imagem aparecia e desaparecia diante dos seus olhos diversas vezes, “como a imagem que vemos através das lentes de uma máquina fotográfica entrando e saindo de foco” (LORD, 1998, p. 40).

A identificação com Giacometti não vem só da maneira com que ele lidava com a matéria pictórica, mas também da angústia com que tentava registrar aquilo que via. Pois, assim como ele, eu pinto e repinto a mesma imagem diversas vezes. É deste ir e vir, desta construção e desconstrução que vão se criando acúmulos de massa pictórica na pele da pintura. Processo que se aproxima também aos de Iberê Camargo (1914–1994), pois a forma para Iberê nascia do acúmulo das camadas que deixava na superfície da tela, com massas densas de tintas sobrepondo as cores, “deixando rastros de cada uma” (CATTANI, 2009, p.14).

Com Richter (1932) compactuo o estilo pintura-fotografia que apresentou em sua primeira exposição na década de sessenta, utilizando fotografias de



*Ruhrtal Bridge.*  
Gerhard Richter, 1969.  
120 X 150 cm | Óleo sobre tela  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



*Imensidão branca VII.*  
Lúcia Quintiliano, 2016.  
60 X 80 cm | Técnica mista sobre tecido cru  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



paisagens, retratos e naturezas-mortas como base para compor as suas pinturas.

Assim como Richter, uso a fotografia como apoio ao pensamento pictórico. A princípio usava fotos jornalísticas, mas o desejo por captar o mundo ao meu redor me fez fazer as minhas próprias fotos. Assim, ao fazê-las, já as faço pensando-as como pintura.

Esta fase de buscas deu vazão a criação da série “Imensidão Branca” (2011/2016). Uma série de pinturas quase todas em pequeno formato, na qual mostro a iconografia do meu lugar (Santos – SP). Nelas, o branco (cor vital) traduz a imensidão do lugar; e o cinza, com suas graduações de tom (luminosidade), dá forma às imagens que se mostram ou que não se mostram (*flog santista*), imagens que dialogam com o tempo e os ventos do ser.



*Pichações nas carteiras.*  
Fabricando presenças, 2011.  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



*Pichações nas carteiras.*  
Fabricando presenças, 2011.  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



## TRAMAS

Opera-se uma identificação entre o modelo e o artista, via pintura, que parece se tornar aos poucos uma entidade independente, autônoma, servida por um e outro, cada um a seu modo e, muito estranhamente, de maneira igual.

JAMES LORD, 1998

Como um ser resultante das afecções do meio em que vivo – “ser-no-mundo” –, estas não me abandonam, não as deixo compartimentadas em caixas empilhadas no meu quarto, elas me acompanham, são partes de mim. Assim, os questionamentos que abarcam as questões referentes à política da relação com o outro, as marcas, feridas, cicatrizes, se encaminharam também ao ambiente de trabalho, ao ambiente da educação (HEIDEGGER, 2013).

As pichações das carteiras, paredes e muros da EE. “Olga Cury” foram os disparadores reflexivos, como professora busquei vê-los não como marcas que sujam o ambiente institucional, mas como elemento representativo para fabricar presenças.

O ser sempre busca pertencimento ao espaço que habita; desta forma, pichar as paredes é marcar sua existência neste lugar, é impor a sua presença por meio de uma forma. De acordo com Heidegger (2013, p. 85), “a essência da presença está em sua existência”. É então, por meio destas marcas, que os alunos se fazem existir no ambiente escolar.



*Oficina Sesc Santos.*  
Ana Petie (2012).  
Intervenção na R. Afonso Pena,  
Santos, SP.  
Fonte: Maurício Adinolfi.



*Oficina Sesc Santos.*  
Lúcia Quintiliano, 2012.  
Cortando estêncil.  
Fonte: Maurício Adinolfi.



Por que não marcar o lugar, fabricar presenças com o próprio corpo, com a própria imagem?

Com este propósito ocupei a unidade escolar, pintando os rostos dos alunos nos corredores entre as salas de aula. A ação foi desenvolvida em parceria com os adolescentes, que além de cederem a imagem à proposição também fizeram a pintura. As imagens foram fixadas com o estêncil – “técnica típica do grafite da geração dos anos oitenta” (BOEMER, 2013).

A ação gerou um processo de “hibridação interformativa” (VALENTE, 2008), pois os gestos dos alunos perpassaram pelos meus (estêncil), misturando-se ao compor a pintura.

A proposição também trouxe a fotografia como base para o pensamento pictórico, porém agora aliada à informática, já que construo o estêncil ajustando a luminosidade da imagem fotográfica digital, manipulando o brilho e o contraste para obter uma imagem simplificada, que desenho num papel cartão para construir a “máscara” com que se vazará a tinta na parede. Nesse processo não deixo de também alterar manualmente a imagem, sobretudo quando desenho-a no papel para fazer o recorte da “máscara”.

A participação do aluno na proposição foi imprescindível para a construção da proposta, pois sem ele não haveria obra, a experiência vivida constituía-se na obra.

A pintura dos rostos nas paredes da escola imprimiu um instante da história destes alunos no ambiente, transformou a paisagem e trouxe a eles a noção de pertencimento a esse mesmo ambiente.



*Pintura Suspensa.*  
 Carolina Velazques, 2014.  
 50 X 40 | Técnica mista sobre  
 tecido cru  
 Fonte: Lúcia Quintiliano.



*Pintura Suspensa.*  
 Lúcia Quintiliano, 2014.  
 50 X 40 | Técnica mista sobre  
 tecido cru  
 Fonte: Lúcia Quintiliano.



A proposição se desdobrou e foi desenvolvida em outros lugares, porém mudando o foco, pois não interessava mais marcar o lugar, mas sim as pessoas desse novo lugar. “Implicar as pessoas, tecer as relações, para surgir as paisagens comuns”, como aponta Lévy (2011), passou a ser o foco das ações.

Nas oficinas que se sucederam, algumas fotografias foram cedidas pelos participantes, outras feitas por mim. O tempo que gastava desenhando para compor o estêncil fazia com que me afeiçoasse às pessoas que desenhava. Era por meio do desenho que ia conhecendo seus traços, suas linhas, sua forma, que iam deixando de ser estranhos a mim. Ao apresentar-lhes o estêncil que construía com base em suas fotografias, a imagem provocava-lhes empatia; e ao executar a pintura perpassando o seu gesto sobre o meu, íamos criando vínculos, tecendo relações. Segundo Bourriaud (2009a, p. 21), “uma das potencialidades da imagem é o seu poder *reliance* [sentimento de ligação]”.

À medida que a ação foi se repetindo, novos materiais, novos gestos foram experimentados para construir as pinturas. Embora a captura primeira das imagens seja proveniente de um instrumento digital, o que se prima no fazer é a *manualidade*, o tato, o gesto, a construção em (com)junto.

As ações mantiveram um tom didático/pedagógico, independente do lugar onde eram realizadas as oficinas (na escola ou na universidade), e das pessoas que delas participavam (coletivos, crianças, parceiros amigos). Eu preparava o estêncil, ensinava como fazer e ficava observando, sem interferir



*Pinturas Suspensas.*  
Lúcia Quintiliano, 2014.  
Dimensões Variadas|Técnica mista  
sobre tecido cru  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



na decisão do outro, pois o que importava era o seu modo de fazer. Porém, em uma das oficinas, o tecido com tessitura fina e translúcida surgiu como uma possibilidade para a ação ter mais longevidade, substituindo o muro e a parede – suportes naturais da ação até então. Essa mudança desdobrou-se em uma pintura suspensa, sem frente nem verso, com a imagem aparecendo nos dois lados do suporte. De um lado era o parceiro/participante que se pintava, e do outro era eu que o pintava seguindo as marcas que transpassavam pelo tecido.

O outro, ao vazar a tinta pelo estêncil no tecido, deixava em seu verso uma pintura-por-vir. Assim, seguindo as marcas que transpassavam a pele do tecido, fui assumindo esta pintura que se anunciava. Recriando a imagem do outro, compondo-a com a luz. Criando uma pintura que acontece dos dois lados, a duas mãos.

O tecido me permitiu sair da passividade para atuar em (com)junto, criando uma pintura que se desloca da parede e fica suspensa no espaço, lembrando os móveis de Alexander Calder (1898–1976). A luz transpassa as camadas de tintas deixadas na pele do tecido, sendo também matéria da composição.

As fotografias desta fase são autorais, foram realizadas em encontros que antecederam a ação. Busquei captar um olhar no qual o outro estivesse preso em seus próprios pensamentos, um olhar absorto, um encontro do outro consigo mesmo.



## CAMADAS DO TEMPO

Toda obra deve interrogar tanto o seu pertencimento ao presente como o seu lugar na História.

Nicolas Bourriaud, 2011

Como um “ser-no-tempo” e “no-mundo”, consequentemente usufruo das novas tecnologias que estão ao meu alcance, mas não como um fetichismo ao moderno, e sim como uma possibilidade ao pensamento.

No século XIX, quando se descobriram os meios para fixar as imagens da caixa preta numa folha de prata, houve uma revolução no campo das artes, pois muitos ficaram seduzidos pela nova tecnologia.

Antoine Wiertz, em 1855, entusiasmado com a novidade, via a invenção de Daguerre com otimismo, acreditando que num futuro distante a fotografia e a pintura andariam juntas.

Há alguns anos nasceu, para a glória do nosso século, uma máquina que diariamente assombra nossos pensamentos e assusta nossos olhos. Em cem anos, essa máquina será o pincel, a palheta, as cores, a destreza, a experiência, a paciência, agilidade, a precisão, o colorido, o verniz, o modelo, a perfeição, o extrato da pintura... Não se creia que o daguerreótipo será a morte da arte... Quando o daguerreótipo, essa criança gigantesca, tiver alcançado sua maturidade, quando toda sua arte e toda sua força se tiverem desenvolvido, o gênio o segurará pela nuca, subitamente, clamando: Aqui! tu me pertences agora! Trabalharemos Juntos! (WIERTZ apud BENJAMIM, 1987, p. 106).



Segundo Walter Benjamim (1987), neste período o fetiche ao novo levou muitos pintores a migrarem para a fotografia. Contudo, alguns viam a nova invenção com negativismo, crendo que ela poderia ocupar o lugar da arte, ou seja, da pintura.

Se for permitido à fotografia substituir a arte em algumas de suas funções, em breve ela a suplantará e corromperá completamente, graças à aliança natural que encontrará na tolice da multidão (BAUDELAIRE apud BENJAMIM, 1987, p. 107).

Embora os contemporâneos de Wiertz não considerassem o seu olhar visionário, ele não se enganou. De acordo com Bourriaud (2009a, p. 92), “a invenção da fotografia não transformou as relações do artista com o seu material: só as condições ideológicas da prática pictórica foram afetadas”. Assim:

[...] A função da representação realista que se revela cada vez mais ultrapassada, enquanto novos ângulos da visão passam a ser legitimados (os enquadramentos de Degas) e o modo de funcionamento da máquina fotográfica – a restituição do real pelo impacto luminoso – funda a prática pictórica dos impressionistas. Num segundo momento, a pintura moderna irá concentrar sua problemática naquilo que é irredutível ao registro mecânico (a matéria, o gesto, o que dará lugar à arte abstrata). Depois, num terceiro momento, os artistas anexarão a fotografia como técnica de reprodução de imagens (BOURRIAUD, 2009a, p. 93).



Na atualidade, como afirma Bourriaud (2009a, p. 92-96), “a informática é a tecnologia que domina a nossa cultura”, o seu rápido desenvolvimento bombardeia constantemente o mercado com novidades tecnológicas, colocando-as a serviço e ao alcance de todos. Porém, “o seu rápido avanço” não traz somente “melhorias à vida cotidiana”; traz também “instrumentos de ameaças e sujeição”.

Com o seu crescente avanço, observamos a “infografia possibilita a produção de imagens por meio de cálculos”, em consequência distanciando o seu fazer do gesto humano.

[...] a imagem digital resulta não do movimento de um corpo, e sim de um cálculo. A imagem visível não é mais o traço de quem quer que seja, e sim um encadeamento de números; sua forma não é mais o terminal da presença humana [...]  
(BOURRIAUD, 2009a, p. 97).

Neste sentido deixar “marcas” é ao mesmo tempo “reprogramar uma relação com o mundo”, é ir num caminho oposto aos dados pela modernidade, pois o efêmero surge como uma tendência às produções contemporâneas, que já nascem com seu fim pré-determinado, com a morte anunciada, as quais as “marcas” não importam como “sentido essencial ao seu conteúdo” (BOURRIAUD, 2011 p. 189).

Ao me apropriar das novas tecnologias, não excluo o gesto humano do fazer, incorporando as “marcas” como conteúdo: o corpo, a presença se tornam matérias para o fazer.



A fotografia surge como base para estruturar o pensamento, como técnica de auxílio à visão, para reter as imagens na retina, pois as pinturas acontecem por meio da observação. Os meios digitais de manipulação e projeção de uma imagem auxilia a estruturar a imagem a ser fixada, a escolher a forma e as cores, porém a decisão final sempre será minha, e não do computador.

Trazar as novas tecnologias à pintura é aliar a tecnologia ao gesto humano, é produzir ações que se prolongam no tempo, é “reprogramar a relação com o mundo”.

Estas questões me levaram a pensar o corpo nas produções artísticas da contemporaneidade, as quais perpassam pelas heranças das vanguardas do século XX. Recusando seu dogmatismo e sua teleologia, Bourriaud pondera sobre o assunto:

O modernismo se banhava num “imaginário de oposição”, retomando os termos de Gilbert Durand, que procedia por separações e oposições, amiúde desqualificando o passado em favor do futuro; baseava-se no conflito, enquanto o imaginário de nossa época se preocupa com negociações, vínculos, coexistências. Hoje já não procura mais se avançar por meio de posições conflitantes, e sim com a invenção de novas montagens, de relações possíveis de unidades distintas, de construção de alianças entre diferentes parceiros. Os contratos estéticos, tal como os contratos sociais, são tomados pelo que são: ninguém mais pretende instaurar a idade do ouro na Terra, e ficaremos contentes em criar *modi vivendi* que permitam relações sociais mais justas, modos de vida mais densos, combinações de existência



múltiplas e fecundas. Da mesma forma a arte não tenta mais imaginar utopias, e sim espaços concretos (BOURRIAUD, 2009a, p. 63).

Desta forma notamos a arte atual rumar para a “zona do *feedback*”, com projetos participativos, que provocam a socialidade e interatividade, criando espaços relacionais, nos quais os artistas, ao convocar o público à participação ativa, sensível e corporal, exploram múltiplas potencialidades da relação com o outro (BOURRIAUD, 2009a, p. 85).

Essas ações nos remetem à “arte de participação” dos anos sessenta, contudo propondo modelos que diferem das propostas poéticas típicas da década, das quais Hélio Oiticica (1937–1980) e Lygia Clark (1920–1988) eram os expoentes. Para esses artistas, o conceito de participação era o de dar possibilidade ao espectador de intervir na obra, recriando-a, e também provocar a manipulação e exploração do objeto artístico ou de seu espaço, encurtando assim a distância entre o artista e o espectador (PLAZA, 2002).

As obras continham em sua constituição a potencial manipulação e a presença do outro. Desta maneira, o público, ao participar, completava o gesto do artista, completava o seu trabalho, mas sem sem contribuir com ele no seu fazer, ou seja, na constituição física da obra; ao contrário, a sua participação muitas vezes contribuía para a sua “desmaterialização” (SOGABE, 2007, p. 1586).



Julio Plaza, no artigo “Arte e interatividade” (2002), nos conta numa pequena nota os efeitos dos estragos feitos pelo excesso de participação nas obras participativas expostas na IX Bienal de São Paulo:

Grande parte das obras expostas na IX Bienal de São Paulo (da qual participamos em 1967), dedicada predominantemente à “arte de participação”, terminara no lixo devido aos estragos e excessos de participação do público (PLAZA, 2002, p. 16).

Na atualidade o público é convidado a fazer a obra com o artista. Umberto Eco (2013) denomina as obras em que o artista convida o outro à construção em conjunto de “obras em movimento”.

A obra em movimento instaura um novo tipo de relações entre o artista e o público, uma nova mecânica da percepção estética, uma diferente posição do produto artístico na sociedade; abre uma página da sociologia, e da pedagogia, além de abrir uma página da história da arte. Levanta novos problemas práticos, criando situações comunicativas, instaura uma nova relação entre contemplação e uso da obra de arte (ECO, 2013, p. 66).

Entretanto, nas artes visuais, “o fazer a obra” para Eco (2013, p. 153) não significa “fazer em conjunto”, ou seja, pintar, modelar, esculpir, ou coisas semelhantes com o artista. Eco enuncia uma abertura à participação, na qual o fruidor sai de sua postura passiva diante da obra, em que ele observa, julga, emite valores, manuseia, toca, sem contudo construí-la com o autor. Categoricamente uma relação passiva, pois, como afirma Didi-Huberman (1998), o observador somente olha aquilo que o olha, pois os ventos do ser não contam.



*Jamac - Jardim Mirian Arte Clube.*  
Mônica nador, 2016.  
Fonte: [http: <http://jamac.org.br/about-us>](http://jamac.org.br/about-us).



As obras da atualidade contêm em seu cerne a herança vanguardista, porém vão um pouco além. Ao incluírem o outro em sua constituição, tiram o fruidor de seu papel de mero observador, espectador, intérprete, para torná-lo um coautor da ação, vivenciando uma experiência sensível baseada na relação de troca e partilha do sensível (BOURRIAUD, 2009a). Dessa forma, o artista e o público rumam para um “fazer junto”, um “fazer compartilhado”, compondo obras que só se completam com a presença do outro (DUCHAMP, 1986).

Dentre as questões práticas deste “fazer junto” não podemos deixar de lembrar que o trabalho coletivo requer tempo. Segundo Pierre Lévy (2011, p. 111), “tempo para implicar as pessoas, tempo para tecer as relações que irão fazer surgir às paisagens comuns”. E, como lembra Duchamp (1986, p. 73), “a luta pelo ato criador é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas e decisões, que tanto podem ser conscientes, ou não; pelo menos no plano estético”.

Portanto, nas “obras compartilhadas”, o artista oferece ao público apenas algumas possibilidades de atuação, organizando e orientando a sua participação, sem, contudo, saber exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, pois as misturas de formatividades podem alterar o curso da obra, ainda que estas já estejam previstas, pois o acaso é também elemento da composição.

Ao transitarmos pelos projetos de Mônica Nador (1955), Maurício Adinolfi (1978) e Felix Gonzales-Torres (1957–1996), observamos como o corpo do



Jamac - Jardim Mirian Arte Clube.  
Mônica nador, 2016.  
Fonte: [http: </jamac.org.br/about-us>](http://jamac.org.br/about-us).



outro adentra os seus trabalhos, e os efeitos destes corpos sobre os seus próprios corpos.

*Paredes Pinturas* (2008) é o desdobramento do projeto de mestrado de Mônica Nador, o qual se baseia na produção coletiva de estampas na técnica do estêncil. Nador atua com comunidades de baixa renda, tendo a pintura de muros e fachadas das casas como mote gerador do seu trabalho. Ela começou o seu projeto em 1998, com ações dentro da Comunidade Solidária. Ao aprofundar a sua concepção e se aproximar do MST, surgiu-lhe um posicionamento ideológico:

Não quis mais ser uma artista que vai à “quebrada”, faz a ação e desaparece. Quis fazer parte da comunidade. Por isso criou o Jardim Miriam Arte Clube (JAMAC), na periferia da Zona Sul de São Paulo, e lá está há cinco anos morando e trabalhando (LEITE, 2008)<sup>2</sup>.

O envolvimento com as pessoas é o princípio para entender o seu trabalho. “Ela cria sinergia, forma um grupo rapidamente e sai fazendo arte em toda parte” (LEITE, 2008). Nador se afeta e se reinventa, passa a fazer parte da comunidade, transforma a sua sensibilidade com o outro em causa.

Em *Cores no Dique* (2009), Maurício Adinolfi explora a socialidade e a interação, por meio da pintura que segue uma estética que escolhe como referência o uso abstrato da cor ligada à estrutura das casas, ou seja, dos madeirites das palafitas – moradias sustentadas por um conjunto de estacas, que as livram do movimento das marés. O projeto foi realizado numa das

---

<sup>2</sup> In Catálogo *Pinturas na Margem da cidade*.



*Cores no Dique.*  
Maurício Adinolfi, 2009.  
Fonte: Maurício Adinolfi.



maiores comunidades sobre palafitas da América Latina<sup>3</sup>, por meio do edital “Interações Estéticas da Funarte”, em parceria com os moradores e com o apoio do Ponto de Cultura Arte no Dique<sup>4</sup>.

A pintura dos madeirites foi organizada em oficinas num barracão cedido pela CDHU<sup>5</sup>. Nelas o artista definia as misturas de cores e a composição das casas, o que na prática se redefinia, pois entrava em cena o gosto do morador. A troca dos madeirites podres pelos novos pintados aconteceu por meio de mutirões, alguns formados por grupos de pessoas afins, outros por familiares. Segundo o artista alguns eram festivos.

A obra de Adinolfi é um “soco no estômago”, sensação que se sente somente quando se visita o lugar. É difícil não sair mexido após caminhar por entre as tábuas sobre as águas do mangue, que envolvem as casas cheias de cores. Percepção que se torna ainda mais chocante quando retorno à minha casa.

Em *Cores no Dique*, assim como em *Paredes Pinturas*, Nador e Adinolfi desenvolvem ações coletivas, dirigidas a comunidades com urbanizações precárias. Ambos saem do circuito destinado às artes visuais e vão ao encontro do público, numa perspectiva que democratiza a arte. Em ambos a arte é baseada na participação e na produção de relações com o outro – elas não são mediadas por nenhuma moeda, mas por objetos estéticos.

---

<sup>3</sup> Situada na divisa entre Santos e São Vicente, no litoral paulista.

<sup>4</sup> Instituto Arte no Dique – desenvolve trabalhos socioculturais com a população do Dique da Vila Gilda, zona noroeste de Santos, SP.

<sup>5</sup> Companhia de Desenvolvimento Habitacional e Urbano.



*Cores no Dique.*  
Maurício Adinolfi, 2009.  
Fonte: Maurício Adinolfi.



Os objetos e as instituições, o emprego de tempo e as obras, são ao mesmo tempo resultado das relações humanas – pois concretizam o trabalho social – e produtores de relações – pois organizam modos de socialidade e regulam os encontros humanos (BOURRIAUD, 2009a, p. 66).

Criam espaços relacionais nos quais as pessoas:

[...] podem entrar em contato entre si [...] reaprendem o convívio e a partilha [...] em que as relações profissionais são objetos de comemoração festiva [...] e nas quais as pessoas estão em contato constante com a imagem de seu trabalho (BOURRIAUD, 2009a, p. 98-99).

Em *Placebo Azul* (1991), obra que integrou a Bienal de Veneza de 1991 e a exposição *Em Nome dos Artistas* (2011), o artista cubano Felix Gonzalez-Torres estende cento e trinta quilos de balas de hortelã enroladas em papel celofane azul no chão. O peso das balas é equivalente à soma do peso do corpo do artista e de seu companheiro Ross, morto em decorrência de contágio por HIV. Uma obra que coloca o vazio enquanto questão visual, pois o artista queria criar uma obra que pudesse desaparecer. Segundo Gonzalez-Torres, “uma obra que nunca existisse, e que fosse uma metáfora para quando Ross estava morrendo. Então era uma metáfora de que eu estava abandonando o trabalho antes que ele me abandonasse”<sup>6</sup>.

Desta forma com a ajuda do público, Gonzalez-Torres vai esvaziando as salas: o público é convidado a tirar as balas, e o seu consumo é algo que

---

<sup>6</sup> Depoimento disponível em: <[www.espaço/humus.com/felix-gonzaleztorres](http://www.espaço/humus.com/felix-gonzaleztorres)>. Acesso em: 18 mai. 2016.



*Untitled/Placebo.*  
Felix Gonzalez-Torres, 1991.  
Fonte: <<http://espacohumus.com/felix-gonzalez-torres/>>.



acontece quase que automaticamente. Assim, a imensa mancha azul no chão vai se desfazendo, como as balas ao serem ingeridas.

A bala – objeto estético e estésico – liga o público à obra, que sem a sua participação não existiria, pois a obra é o vazio (espaço). A cor e o sabor anunciam a presença e ausência de Ross.

O artista entrega ao público pequenas peças de um jogo, que deve ser jogado por múltiplos jogadores. Como cada um reagirá diante de sua proposta, dependerá do modo como ele a compreende.

[...] no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva (ECO, 2013, p. 40).

Para alguns a percepção da temática fazia com que se sentissem enjoados, enojados, a obra causava-lhes repulsa, como se ao engolir a bala engolissem um corpo doente, a morte. Para outros a sensação era de compaixão, pois, ao ingerir a bala, tomavam a dor do outro para si, como se o seu gesto pudesse aliviá-las, pois a dor do outro ativava nelas as suas próprias dores.

Para Bourriaud (2009a), a obra de Gonzalez-Torres se insere na ética do observador, pois pegar uma, duas, ou encher os bolsos de balas dependerá da disponibilidade, dos estímulos e da tomada de decisão de cada um.



*Placebo Azul.*  
Felix Gonzalez-Torres, 2011.  
Fonte: <<http://espacohumus.com/felix-gonzalez-torres/>>.



Enfim, a sensibilidade de Mônica Nador com o outro transforma o seu trabalho em causa, pois decide ir morar no lugar onde acontece a ação. Em *Cores no Dique*, há, primeiramente, o impacto das cores contra uma visualidade dura e crua, que nos desestabiliza, tira-nos de nossos solos confortáveis, fato que leva Adinolfi a ampliar os trabalhos com o lugar e a estendê-lo a outras localidades. Em *Placebo Azul*, Gonzalez-Torres dedica o seu trabalho a discutir sexo, gênero, preconceito, saudade, amor e morte.

Nador, Adinolfi e Torres criam espaços concretos relacionais, desenvolvem projetos políticos e problematizam a esfera das relações inter-humanas. Privilegiam a cor como elementos estéticos, estésicos e concebem o gesto humano na constituição de suas poéticas. Marcam as pessoas e o espaço com suas experiências, e as marcas que os outros deixam neles os levam a criar novas possibilidades para as suas ações.



*Ultramar-Ilha Diana.*  
Centro Comunitário, 2012.  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



*Ultramar-Ilha Diana*  
Centro Comunitário, 2013.  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



## NA PELE DO CORPO

Para perceber, o espectador ou o observador tem que criar a sua experiência. E a criação deve incluir relações comparáveis às vivenciadas pelo produtor original.

JOHN DEWEY, 2010

### Ultramar-IIha Diana

As sensações deixadas no corpo ao visitar o projeto *Cores no Dique* me levaram a vivenciar a experiência, a criar marcas na própria pele do corpo. Assim, adentrei o projeto *Ultramar-IIha Diana* (2013), idealizado pelo artista Maurício Adinolfi, como um desdobramento do *Cores no Dique*, no qual cria intervenção pictórica que impacta quarenta e cinco casas da pequena comunidade de pescadores da Ilha Diana, uma das últimas comunidades *caiçara* da Baixada Santista. A ação foi realizada em parceria com os moradores locais e com a Secretaria de obras da Regional de Caruara, contando ainda com o apoio das tintas Coral<sup>7</sup>.

Adinolfi escolhe como referência estética o caráter abstrato da cor associada à estrutura de construção das casas, desenvolvendo-a entre ritmo, matiz e tom (luminosidade) a partir de faixas. A pintura busca o coletivo e o geral, pois não individualiza, e sim acontece por relação entre as cores.

---

<sup>7</sup> Pelo programa “Tudo de cor para você”.



*Ultramar-Ilha Diana.*  
Casa Dona Inês, 2013.  
Fonte: Maurício Adinolfi.



Essa não representação, que historicamente surge com Kandinsky (1866-1944) e posteriormente comparece em Malevitch (1879-1935) e Mondrian (1872-1944), possibilita pensar linha, plano, cor e estrutura; elementos originais da pintura, mas que são expandidos ao serem trabalhados no espaço, desenvolvendo relações com a arquitetura e com o ambiente do lugar (QUINTILIANO, 2014, p.1138).

Ao expandir as cores por entre muros e paredes, o artista toma a paisagem urbana como suporte à pintura, deixando as telas de lado.

#### O contexto do lugar

A Ilha Diana é um pedaço de terra parcialmente isolado do mundo urbano, embora esteja localizada próxima ao maior complexo portuário da América latina, entre a área continental e o Porto de Santos.

Segundo Fernanda Stori (2010), a comunidade da Ilha Diana é reconhecida no município de Santos pela sua atividade pesqueira artesanal e pela manutenção do modo de vida caiçara, embora não tenha o reconhecimento legal de seu território.

Na atualidade a comunidade enfrenta novos desafios para manter a sua tradição e o seu modo, pois desde que a Embraport<sup>8</sup> recebeu a licença para

---

<sup>8</sup> Em 2006 a Embraport recebeu do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA) a Licença de Instalação para aterrar e construir, em uma área de 803.000 m<sup>2</sup> sobre o manguezal, território de pesca da comunidade da Ilha Diana (STORI, 2013, p. 522).



*Ilha Diana.*  
Pesca Artesanal, 2013.  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



aterrar e construir em área de manguezal – território de pesca da comunidade convive com as implicações provenientes de sua implantação.

Deste então, vive à espera das melhorias prometidas pelo empresariado e pelas autoridades públicas. No entanto, as medidas compensatórias acordadas em detrimento ao impacto ambiental, que afetou diretamente as condições socioeconômicas do lugar, não atenderam a principal reivindicação dos moradores – vínculos empregatícios com a empresa.

Segundo Dona Irene, pescadora de mariscos, a vida do pescador se tornou mais difícil depois da implantação do terminal, pois agora, para pescar, precisam ir muito além das águas do rio Diana, estando ainda sujeitos aos “ladrões da maré”, os assaltantes do mangue. A possibilidade de uma colocação efetiva nos quadros da empresa lhes garantiria estabilidade por meio de outra fonte de renda, já que a pesca foi afetada.

De acordo com os seus moradores, o esforço feito pelas autoridades públicas e o empresariado até o momento têm sido pouco para atender suas necessidades e demandas.

#### A arte intermediando as relações

Enquanto Adinolfi elaborava o projeto e agilizava as parcerias, eu estabelecia os vínculos com a comunidade, oferecendo às crianças locais oficinas de arte com proposta semelhante às desenvolvidas nas oficinas da escola, do Sesc e de outros lugares, só que em meio a jogos e brincadeiras.



*Oficina com as crianças.*  
Lúcia Quintiliano, 2012.  
Criando vínculo com o lugar.  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



*Intervenção Capela do Bom Jesus da Ilha Diana*  
Lúcia Quintiliano, 2012.  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



As oficinas aconteceram na brinquedoteca, um espaço de ludicidade monitorado por duas moradoras<sup>9</sup>.

A proposta culminou com uma intervenção na varanda da brinquedoteca, que aconteceu com a ajuda das crianças na confecção do estêncil e na fixação da imagem. O contexto favoreceu também uma intervenção na capela do lugar. A capela é o “espaço simbólico”, seguindo definição de Santos (2006), que representa a fé, a união e a história de seu povo. É o lugar onde se casam, batizam os filhos e dão adeus aos seus mortos. A proposta promoveu vínculo e diálogo com os demais moradores.

A intervenção teve como inspiração as estampas de Mônica Nador aplicáveis com estêncil. Elaborada com a geometria das dobras de um *origami* e fixada com *spray* dourado, fazendo alusão às igrejas do período barroco, a intervenção deu destaque à imagem do Cristo que ficava no centro do altar.

É importante salientar, como nos alerta Lévy (2011), que o trabalho coletivo requer tempo. Tempo não só para implicar as pessoas e tecer as relações, como também para obter e organizar os recursos materiais e humanos com os quais uma obra se realiza. Entre os primeiros contatos de Adinolfi com o lugar (2011), a fase de agenciamento (2012) e a ação em si (2013), totalizou-se um intervalo de tempo de quase dois anos e meio, ocasionando distância entre uma ação e outra, portanto a intervenção na

---

<sup>9</sup> Admitidas à função pela prefeitura do município de Santos, em caráter temporário, seguindo um escalonamento, assim, como todas as outras funções públicas do lugar. O que *a priori* parecia ser justo, pois oportuniza a todos, gerava instabilidade e conflitos entre os moradores e a gestão pública. Segundo Dona Irene, “só o mangue não os mandava embora”.



*Ultramar- Ilha Diana.*  
Escolha das cores, (Adinolfi com moradora).  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



*Ultramar- Ilha Diana.*  
Lúcia Quintiliano, 2013.  
Oficina com as crianças, (elo com a comunidade).  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



capela (2012) foi o acontecimento que não deixou esfriar as relações tecidas com o lugar até o início do projeto. O retorno à comunidade se deu com a contemplação do projeto pelo edital do PROAC<sup>10</sup>, e com o aval dos parceiros<sup>11</sup>.

Com as certezas em mãos, retomamos a oficina direcionada às crianças – pois elas reativavam as relações e geravam elos com a comunidade –, e também com a visita às moradias para a escolha das cores com quais pintaríamos as casas. Um processo que aconteceu de forma bem peculiar, pois um morador foi nos levando a outro, anunciando a nossa presença e contando a história do seu vizinho, criando assim uma trama que nos entrelaçava em suas histórias.

#### Um fazer em com(junto)

Em princípio a parceria com Adinolfi era somente para o desenvolvimento do agenciamento, processo no qual tínhamos como propósito estabelecer os vínculos com a comunidade. Mas, à medida que o projeto foi se desenrolando e percebendo a *artisticidade* imanente a mim, o artista confiou-me a direção do projeto, uma vez que estaria ausente do país e, dessa forma, não precisaria adiar a sua execução, o que não era favorável à parceria com a administração pública (Secretaria de Obras da Regional de Caruara).

---

<sup>10</sup> Edital nº 16/2012 - Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo.

<sup>11</sup> Parceiros: Tintas Coral, pelo programa “Tudo de cor para você”; Condor; e Secretaria de Obras da Regional de Caruara.



*Ultamar-Ilha Diana.*  
Pintura na casa do Adonis, 2013.  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



Assumir o projeto trouxe-me ao propósito inicial, que era viver uma experiência comparada às do artista com o projeto *Cores no Dique*, e assim entender o sentido da ação. Isso me possibilitou vivenciar os dois papéis da ação: o de colaboradora e o de propositora.

As tarefas efetuadas no dia a dia foram discutidas e pensadas com o artista através de *e-mails* trocados diariamente, no qual criávamos composições cromáticas de acordo com a organização das casas, pois a escolha das cores feitas pelos moradores determinava a relação entre elas, fato que não possibilitou ao artista deixar uma especificação com regras pré-definidas. Então, muitas vezes tive que decidir antes de consultá-lo, o que não ocorria aleatoriamente, pois criava de acordo com o seu pensamento estético. Desse modo, na obra nada apareceu para distinguir a minha individualidade. De acordo com Pareyson (1997, p. 104), uma ação coletiva só é possível quando entre dois autores há similaridade e afinidade de pensamento. Ao desenvolvermos conjuntamente um mesmo embrião, não deixei transparecer na obra nada que pudesse distinguir as minhas contribuições.

A participação dos moradores foi substituída pela dos pintores da Secretaria de Obras da Regional de Caruara, porque, com a proximidade da festa do Bom Jesus da Ilha Diana, havia certa urgência em realizar o trabalho. De acordo com Duchamp (1986, p. 73), no ato criador há sempre uma diferença entre a intenção e a sua realização. A Regional colocou a execução do projeto como uma ação prioritária, inclusive solicitando ajuda da Base Aérea e organizou um mutirão no qual deslocou todos os seus agentes para atender



*Ultamar-Ilha Diana.*  
Pintura na casa do Adonis, 2013.  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



*Ultamar-Ilha Diana.*  
Pintura na casa do Adonis, 2013.  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



o projeto. A concretização do *Ultramar* daria visibilidade não só ao lugar, mas à gestão pública.

Ainda que alguns moradores se propusessem a pintar as suas próprias casas, de acordo com as orientações estéticas do artista, a ação ocorreu fundamentalmente com a participação dos pintores da Regional de Caruara. O que não descaracterizou o sentido da ação, que “toma como horizonte a esfera das inter-relações humanas e o seu contexto social” (BOURRIAUD, 2009a, p. 19), pois as inter-relações foram se tecendo no decorrer da ação.

O “fazer junto” foi a forma encontrada para tecer o respeito e a confiança dos pintores da Regional. Ao me verem integrada ao processo, sentiam-se parceiros, e não seres subordinados ou subjugados, o que gerou empatia, cumplicidade e troca de saberes. Se eu achava que eles sabiam tudo sobre a pintura de paredes, pois o meu *métier* eram as telas e não as paredes, eles por sua vez achavam que eu sabia tudo daquele “tipo” de pintura. Dessa maneira fomos aprendendo uns com os outros, eu a lidar com os recortes e o rolo, e eles a lidarem com a mistura de cores. No decorrer da ação foram deixando de ser os pintores da Regional, passando a ser parceiros, amigos.

A sinergia da festa entrelaçou todos, modificou a energia do lugar, pairando alegria por todos os lados. Movimentou a comunidade, num ambiente incomum aos do dia a dia. Essa energia contaminava, pois parecia que o significado do projeto se encerrava ali, parecendo que aquele era o seu fim, ou seja, a sua finalidade, e talvez fosse.



*Ultamar-Ilha Diana.*  
Pintura do Centro comunitário, 2013.  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



*Equipe da Regional de Caruara.*  
Amigos, 2013.  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



Contudo, o processo não foi “um mar de rosas”, foi um tanto quanto conflituoso. A relação da comunidade com a administração pública não era nada amistosa, o que dificultava a nossa ação, uma vez que estávamos vinculados a ela. Consequentemente os pintores da Regional não gostavam do lugar e dos seus moradores, então sempre começávamos o dia amenizando conflitos, pois muitas vezes o responsável por buscar os pintores da Regional do outro lado do rio, não ia, ou atrasava propositadamente.

Porém, era durante o fazer que tudo se ajustava, a recepção que os moradores nos davam e/ou a sua participação na ação, atuando junto, desconstruíam o olhar que os pintores tinham sobre o lugar. O “fazer junto”, criava vínculos, dissipava a acidez <sup>12</sup>. Então os conflitos da manhã eram amenizados durante o fazer, desconstruíam-se olhares e criava-se uma nova realidade.

Os vínculos que íamos constituindo por meio da arte era o que fazia valer a pena, era o que nos fazia voltar no dia seguinte.

Considerando as descrições teóricas de Eco (2013, p. 63), o artista ofereceu-me uma obra a acabar, propondo-me “algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento”. Logo, mesmo sendo tecida por mim, a obra é e será sempre, e apesar de tudo, obra do artista, pois apenas concretizei “uma forma

---

<sup>12</sup> Em algumas moradias o trabalho em comum gerava cumplicidade, e o morador, além de participar da proposta, proporcionava à equipe lanche e até mesmo almoço. Houve um dia em que voltamos para casa com peixes.



*Ultramar-Ilha Diana.*  
Modificando a paisagem do lugar, 2013.  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



que é a sua forma”, ou seja, uma obra que se insere no contexto da Estética Relacional (BOURRIAUD 2009a).

Ao retornar à ação, Adinolfi encontrou o projeto bem adiantado, quase que acabado, ficando-lhe pouco a resolver.

*Ultramar* criou espaços relacionais, e a arte intermediou as relações humanas, por meio de um fazer. Dessa forma a presença do outro não foi só um tema, foi a concretização de sua “forma”.

*Ultramar* segundo Nelson Brissac Peixoto seguiu “um padrão pluralista, pois, ao mesmo tempo em que foi uma ação artística e cultural, foi também política, urbanista e arquitetônica” (PEIXOTO, 2012, p. 14). Transformou a paisagem do lugar, trazendo-lhe visibilidade, colocando em discussão conflitos sociais e políticos mediante apropriação artística que saiu do âmbito restrito ao meio artístico. Problematicou a esfera das relações humanas, criando espaços relacionais nos quais a arte foi a mediadora das inter-relações.

Esse projeto apresentou-nos um lugar carregado de valores simbólicos e culturais, que diferem muito dos da urbanidade citadina.





“Maria-mulata”.  
*Amases angustipes*, (2013.  
 Fonte: Lúcia Quintiliano.

## INVASÃO

O contexto do *Ultramar* favoreceu reiterar a iconografia da Ilha Diana, propiciando intervir nas casas dos moradores. Dentre as intervenções realizadas, destaca-se a da fachada do Bar do Chilico, ocorrida em 2013, elaborada com a imagem de um pequeno caranguejo (*Amases angustipes*), mais conhecido no lugar como “maria-mulata”.

O *Amases angustipes* é um pequeno Aratu, bastante comum em meio à vegetação adjacente a estuários, é uma das espécies mais bem adaptadas à vida continental, suportando longos períodos emerso, e só dependendo de água salobra para a reprodução. Frequentemente é encontrado nos bolsões de água depositados no interior de bromélias; por este motivo, é conhecido também como “caranguejo-de-bromélia”<sup>13</sup>.

A proposta atendeu ao pedido do dono do bar, que queria um desenho para deixá-lo bonito. Logo pensei na “maria-mulata”, pois, por onde se olha, encontra-se o “bichinho”, e também por causa do olhar carinhoso que lançam sobre ele. Usei o estêncil porque assim as filhas e a mulher do dono do bar poderiam participar da pintura, tornando a experiência mais significativa. Ao pintarmos juntas, nossos gestos se misturavam, porque eles perpassavam os meus, imprimindo ao processo “hibridação interformativa” (VALENTE, 2008).

---

<sup>13</sup> In PLANETA INVERTEBRADOS. Caranguejo de bromélia. Disponível em: <[www.planetainvertebrados.com.br/index.asp?pagina=especies\\_ver&id\\_categoria=25&id\\_subcategoria=23&com=1&id=176&local=2](http://www.planetainvertebrados.com.br/index.asp?pagina=especies_ver&id_categoria=25&id_subcategoria=23&com=1&id=176&local=2)>. Acesso em: 12 jul. 2014.



*Fachada do Bar do Chilico*  
Lúcia Quintiliano, 2013.  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



*Fachada do Bar do Chilico, (ação em família).*  
Lúcia Quintiliano, 2013.  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



Essa ação gerou várias outras e acabou gerando a série *Invasão*, na qual a imagem do caranguejinho (“maria-mulata”) sai da ilha para ocupar a própria cidade (Santos), São Paulo, Sorocaba e até Montevideu, no Uruguai. Devagarinho, em ziguezague, a “maria-mulata” vai ocupando o mundo e deixando seus rastros no imaginário das pessoas, pois a proposta convida o outro à participação.

O título *Invasão* surgiu da delicadeza com que foram tecidas as inter-relações com os moradores da Ilha, pois no começo o não pertencimento fazia com que me sentisse invadindo a casa alheia, sensação que foi se transformando à medida que fui estabelecendo vínculos com o lugar.<sup>14</sup>

Os caranguejos são um dos mais conhecidos habitantes dos mangues. Pertencem ao filo *Arthropoda* e à classe Crustácea, alimentam-se de detritos, e são importantes para a dinâmica do manguezal, pois cavam buracos, formando verdadeiros túneis, provocando a aeração da lama, facilitando a circulação da água e fornecendo proteção a outros animais. Quando cavam estes túneis, os caranguejos promovem a renovação de nutrientes de camadas mais profundas da lama, permitindo a reutilização destes nutrientes por plantas e outros micro-organismos (MELO FILHO, 2003, p. 509).

---

<sup>14</sup> No entanto, essa relevância para o ecossistema não foi considerada quando o mangue foi aterrado para a implantação do Terminal Portuário da Embraport, onde milhares foram soterrados.



*Caranguejo.*  
Com os “olhinhos em pé”, 2015).  
Fonte: Maurício Adinolfi.



O caranguejo da série *Invasão* irmana-se aos “movimentos do mangue” do Recife:

Na década de 1930, os homens, expulsos pela seca ou pelo latifúndio, passaram a viver na lama dos mangues e se transformaram em homens-caranguejo. Mais tarde, na década de 1990, ocorreram dois movimentos: os homens-caranguejos saem do mangue, ganham o asfalto e viram homens-gabiru e os caranguejos com cérebro – com suas antenas, deixam a lama e saem em busca de vibrações (MELO FILHO, 2003, p. 521).

Contudo, observem-se diferenças socioeconômicas e culturais das regiões, pois os moradores da Ilha Diana não subsistem da “cata” do caranguejo; sua relação com o mangue está na “cata” do marisco.

A série desmistifica os estereótipos populares que associam o animal ao seu andar: “andar para trás, a coisas que andam mal” (MELO FILHO, 2003, p. 520).

Os “olhinhos em pé” constituem um movimento de ruptura com a vida cotidiana, representam a possibilidade de saída da lama, uma abertura para a genericidade. Simbolicamente é esse o movimento que o indivíduo, no sentido helleriano do termo, faz mediante a arte, a ciência, a filosofia, a moral, o amor para se elevar acima da particularidade (MELO FILHO, 2003, p. 520).



*Invasão.*

Forma formante: parceria para construir a forma, 2016.

Fonte: Lúcia Quintiliano.



*Invasão.*

Lúcia Quintiliano, 2013.

Forma formada: *Campo Minado* (ocupação no apartamento).

Fonte: Lúcia Quintiliano.



Segundo a tradição clássica, “esses animais marcham como a lua, para a frente e para trás”; e a tradição chinesa “o denominava de *koel* – ladino, esperto” (CHEVALIER apud MELO FILHO, 2003, p. 520).

Na série *Invasão* vivo a ambiguidade de ser a proponente e a colaboradora. Assim, pode-se dizer que a proposta acontece tanto na “forma formante” como na forma formada”, segundo as definições de Pareyson (1997).

Com a “forma formante” sou a proponente. O convite à participação acontece tanto para compor a forma (construção dos caranguejos), como para ocupar os espaços com a pintura ou com o colante.

Como propositora oportunizo ao outro uma experiência sensível, uma forma de “coexistência perante a obra de arte”, como descreve Bourriaud, (2009a).

Com a “forma formada” (caranguejo), sou a colaboradora, pois participo de ações que se conjugam com múltiplos participantes, como nas exposições *Campo Minado* (2013) e *Continuum* (2013); na ação no Parque Estadual da Juventude (Quebrada da virada, 2013); e na participação no Frestas (Trienal de Artes de Sorocaba, 2015), ao integrar o projeto *Poipoidrome*, de Christiana Moraes.

#### *Campo Minado* (2013)

*Campo Minado* (2013) foi uma exposição realizada em um apartamento, durante um fim de semana. Lilian Bado, curadora e idealizadora do evento,



*Invasão.*  
Lúcia Quintiliano, 2013.  
*Campo Minado*, (ocupação no apartamento).  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



*Invasão.*  
Lúcia Quintiliano, 2013.  
*Campo Minado*, (ocupação na orla da praia).  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



sugeriu uma “relação de troca e partilha” ao convidar artistas de diversas linguagens a exhibir seus trabalhos.

Bado promove o diálogo, num espaço que é todo preparado para desfrutar o lazer criativo, propiciando o “crelazer”, como fazia Hélio Oiticia em seus ambientes (FAVARETTO, 2000).

Compus o espaço expositivo com Christopher Guest, pois na época lidávamos com a mesma forma (caranguejo) e com a energia que dela emanava. Foi o convite de Bado que possibilitou ativar a série *Invasão*.

Os caranguejos para esta ação foram confeccionados em vinil (colante) e ocuparam o teto, entre a cozinha e a sala do apartamento. Eles adentravam o espaço pela janela da cozinha. A proposta nos remete à instalação *Amphibia* (2013/2016), de Regina Silveira (1939), na qual a artista propôs algo semelhante, porém com anfíbios adentrando o espaço expositivo através de um ralo que instalara no chão.

O convite à participação se estendeu também a uma intervenção na orla (no calçadão entre a praia e a rua). No calçadão o espaço foi tomado com os caranguejos pintados ao chão. A pintura teve maior visibilidade quando estava molhada, ou seja, em dias de chuva, trazendo um certo realismo à ação, pois, como lembra Castro (2007), os caranguejos saem das tocas somente em dias de chuva correndo em ziguezague.

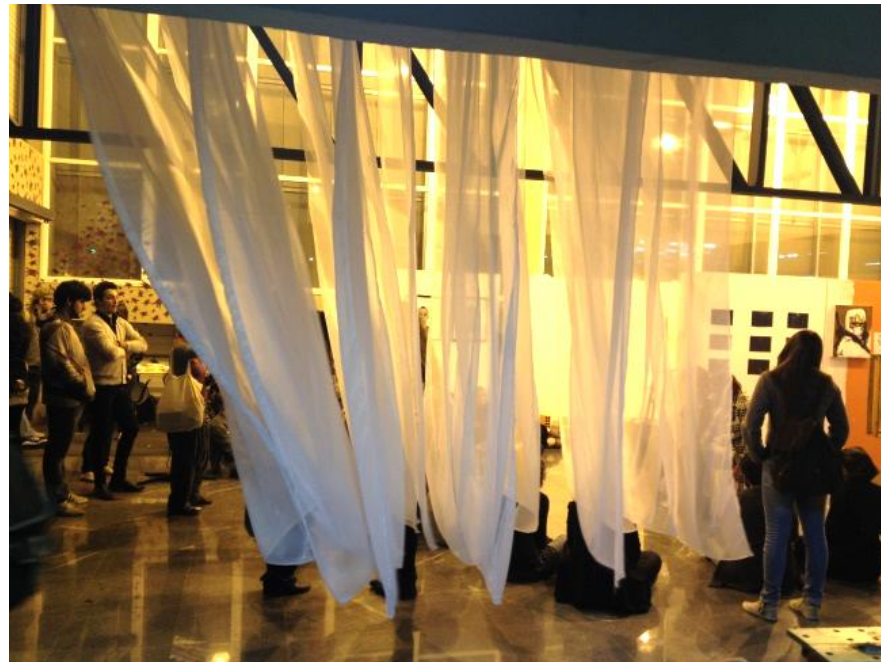
A ação teve a participação dos integrantes do evento e das pessoas que passavam pelo local.



*Continuum.*  
Felipe Bittencourt, 2013.  
L.O.T.E.  
Fonte: Lilian Bado.



*Continuum.*  
Lilian Bado, 2013.  
L.O.T.E.  
Fonte: Lilian Bado.



### *Continuum* (2013)

Em *Continuum*, o encontro com o outro se deu a partir da reunião de trabalhos que tinham como conceito a repetição de um módulo. A proposta foi elaborada pelos artistas Felipe Bittencourt, Lúcia Quintiliano e Lilian Bado.

Felipe Bittencourt apresenta *Geometria Sobre o Conforto*, cuja repetição da queda determina a duração da performance, no limite de resistência física de seu corpo. Lúcia Quintiliano realiza outra edição do *site specific Invasão*, com *stencil* de diferentes tamanhos do caranguejo 'maria-mulata' estilizado dominando as janelas de vidro e as paredes do IA. Lilian Bado dispõe camadas de *voil* na entrada da exposição, criando um penetrável para os corpos e para os olhos acessarem os ambientes passando pelas camadas brancas das cortinas de *VOID*<sup>15</sup>.

*Continuum* aconteceu no L.O.T.E., uma proposição de ocupação dos espaços do Instituto de Artes da UNESP, que acontece anualmente.

L.O.T.E. – Lugar, Ocupação, Tempo, Espaço – Ação-vivência em Arte, proposta por Agnus Valente, José Spaniol e Sérgio Romagnolo, através do Departamento de Artes Plásticas do do Instituto de Artes e do PROEX da UNESP. Inspirada nas proposições da JAC (Jovem Arte Contemporânea), Mitos Vadios, Faxinal das Artes, Festival da Serrinha, entre outros. A proposta é demarcar lotes nos espaços internos e externos do IA e distribuí-los entre os estudantes, para que

---

<sup>15</sup> In *Atraverso Journal – Contemporary Latin American Culture*. 9 out. 2013. Disponível em: <<https://atraversojournal.wordpress.com/2013/10/09/continuum-by-lilian-bado/>>. Acesso em: 16 abr. 2015.



*Continuum.*  
Lúcia Quintiliano, 2013.  
L.O.T.E.  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



*Continuum.*  
Lúcia Quintiliano, 2013.  
L.O.T.E.  
Fonte: Lilian Bado.



apresentem nesse espaço uma ação ou uma produção artística livre de sua própria escolha.<sup>16</sup>

O L.O.T.E. envolve estudantes de Artes Visuais, Cênicas e Música dos cursos de Artes da UNESP, USP, Unicamp e afins.

A ocupação se deu com os caranguejos confeccionados em vinil (colantes, pintados em azul e vermelho com tinta *spray*). Durante a abertura do evento distribuí alguns ao público para que estes me auxiliassem (de acordo com o seu imaginário) a ocupar os espaços do IA, ou levassem consigo. Nesse sentido a obra não nasceu somente do “movimento que liga os signos emitidos pelo artista, mas também da colaboração dos indivíduos no espaço expositivo”, como descreve Bourriaud (2009a, p. 114).

#### Na quebrada da virada (2013)

A ação foi realizada no Parque Estadual da Juventude, trazendo à tona questões políticas e sociais. A intervenção aconteceu a convite da artista Bete Nóbrega e foi desenvolvida com o apoio de Thiago Bender. Thiago desejava demarcar o lugar, que, para ele, é um espaço contraventor, de invasão, uma “quebrada” por onde os moradores do entorno invadem o parque, uma vez que é vedada à comunidade porque, segundo as autoridades, à noite, o parque é invadido por “marginais”.

---

<sup>16</sup> Informação disponibilizada em sua página no Facebook. Acesso em: 30 mai. 2016.



*Invasão.*  
 Lúcia Quintiliano, 2013.  
 Parque Estadual da Juventude.  
 Fonte: Lúcia Quintiliano.



*Invasão.*  
 Lúcia Quintiliano, 2013.  
 Parque Estadual da Juventude.  
 Fonte: Thiago Bender.



Desta forma, fechar as portas do Parque à comunidade é a maneira que o poder público encontrou para solucionar a questão. Em contrapartida, a comunidade acaba reforçando a postura dos invasores noturnos, adentrando o local pela “quebrada da virada”, como é chamada pelos passantes, numa ação que coloca crianças e adolescentes em situação de risco porque fazem a travessia penduradas numa corda, podendo cair no rio que faz divisa com o muro de contenção.

O estêncil foi retomado, por dialogar com os demais trabalhos feitos no lugar. Os caranguejos invadiram o espaço da mesma forma que o morador o invade. Durante o desenvolvimento da ação, um carro da polícia estacionou próximo a nós, intimidando e dispersando a microcomunidade que se formava em volta do trabalho. Esse incidente impediu a inclusão completa do outro na proposição, porque a ação teve que acontecer rapidamente. Assim, a proposta não se fez participativa, no sentido de incluir o outro em sua constituição; mas colaborativa, ao compor o espaço com os demais trabalhos que já ocupavam o muro.

A invasão marcou o lugar com um simbolismo externo à cultura local – “pondo-nos diante da realidade através de uma relação singular com o mundo, mediante uma ficção” (BOURRIAUD, 2009a), evidenciando as relações que estabelecemos com a autoridade e a maneira como essa autoridade usa o seu poder.



*Invasão.*  
Lúcia Quintiliano, 2015.  
Frestas, (Trienal de Artes de Sorocaba).  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



*Invasão.*  
Lúcia Quintiliano, 2015.  
Frestas (Trienal de Artes de Sorocaba).  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



## Frestas – Trienal de Artes de Sorocaba (2015)

A participação no Frestas (Trienal de Arte de Sorocaba), realizado pelo Sesc Sorocaba, com curadoria geral de Josué Mattos, foi em resposta ao edital da artista Christiana Moraes, no qual convocava artistas interessados em participar do seu trabalho (*Poipoidrome* – exposição coletiva), com a seguinte indagação: “Quer expor na Trienal? Pergunte-me como.”.

A proposta de Moraes problematizava as formas de acesso e de circulação da arte no circuito estabelecido em museus e galerias, promovendo a participação sem seleção das obras e/ou dos artistas. De acordo com Moraes, a força do seu trabalho residia na multiplicidade de proposições; para acontecer, ela pedia aos artistas que integrava o *Poipoidrome*, que fizessem a divulgação da “brecha” encontrada para expor no Frestas, tornando-os assim “automaticamente representantes do projeto, numa sequência contínua de transmissão de poder e de tomada do espaço”<sup>17</sup>.

Os caranguejos que integraram a proposta foram confeccionados em feltro, costurados à mão e preenchidos com plumante; apresentavam dez patas, o que lhes conferia um formato tridimensional e afetuoso.

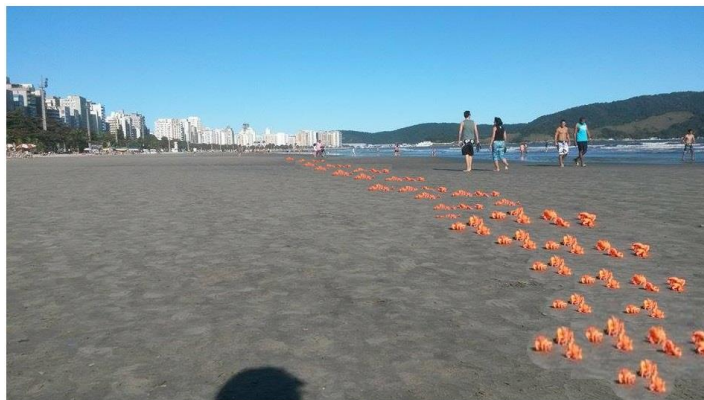
A sua “cor e forma” foram pensadas especificamente para o edital “Bolsa Estímulo à Pesquisa 2014” da Funarte, com a intenção de ocupar a orla santista entre os canais quatro e cinco, com milhares deles. A proposta visava

---

<sup>17</sup> Disponível em: <<http://frestas.sescsp.org.br/not%C3%ADcias/querexpornatrienal.aspx>>. Acesso em: 15 fev. 2015.



*Croqui.*  
Lúcia Quintiliano, 2014.  
Bolsa Estímulo a Pesquisa da Funarte.  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



*Invasão.*  
Lúcia Quintiliano, 2015.  
Frestas (Trienal de Artes de Sorocaba).  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



ocupar a praia antes que os turistas chegassem pela manhã. A ideia era causar um estranhamento à população, evocar sensações com um objeto que é típico do lugar, mas que causa certo arrepio, asco, porque os caranguejos se defendem picando os que invadem o seu território. A ação contaria com a parceria das mulheres da Ilha Diana, que teriam auxílio financeiro para a confecção dos caranguejos de feltro.

No entanto, a não contemplação do edital levou-me a pensar novas possibilidades de ação com a forma, o que gerou a participação no Frestas. Lá os caranguejos de feltro (confeccionados em parceria com uma amiga e alguns alunos) foram instalados numa rede de pesca, esperando que o fruidor os resgatasse da rede e os levasse consigo. A ação deu origem a outras proposições que ainda estão em andamento.

A proposta sugere a presença do outro tanto na manufatura, como também na fruição do trabalho, pois a ação solicita a participação ativa do observador que pode: tocar, manipular e levar o caranguejo consigo. Desta maneira, a proposição se alia à ética do observador (levar ou não o caranguejo), pois a informação *levar consigo* não é disponibilizada ao público; assim a ação “se inscreve numa história específica: a das obras que levam o espectador a tomar consciência do contexto em que se encontra”, pois apresento uma obra “que se oferta, que se coloca em disponibilidade” (BOURRIAUD, 2009a, p. 79).

Pois sua finalidade não é o convívio, e sim o produto desse convívio, ou seja, uma forma complexa que alia uma estrutura formal, objetos colocados à disposição do visitante



*Llévame Contigo.*  
Com Maíra Imenes, 2015.  
Montevideu, Uruguai.  
Fonte: Maíra Imenes.



e a imagem efêmera nascida do comportamento coletivo (BOURRIAUD, 2009a, p. 116).

A disponibilidade do fruidor propõe o esvaziamento da obra, através da retirada dos caranguejos, prolongando a sua existência. A obra não expõe somente “seu processo de construção (ou desmontagem), mas também a forma de sua presença com o público” (BOURRIAUD, 2009a, p. 69).

#### *Llévame contigo* – Montevideu – Uruguai (2015)

*Llévame contigo* é uma proposta que visa ao deslocamento do caranguejo por cidades, estados e até para outros países. Para isso convido pessoas amigas a levarem consigo um caranguejo e a me enviar fotos do seu deslocamento por *e-mail*, ou por postagens na minha página no Facebook.

A experiência que gerou a proposição foi realizada pela artista Maíra Imenes, que levou consigo, ao Uruguai, não um, mas quarenta caranguejos, instalando-os (como instalados na Trienal de Artes em Sorocaba) num espaço alternativo (numa comedoria) em Montevideu, propondo aos visitantes do lugar que também os levassem consigo, resgatando-os da rede.

A proposta foi apresentada ao público por um folheto explicativo. Imenes, antes de instalar os caranguejos, deslocou-os pela cidade e me enviou o registro deste deslocamento.



*Llévame Contigo.*  
Com Roberta Robber, 2016.  
Montevideu, Uruguai.  
Fonte: Roberta Robber.



As fotos enviadas por Imenes, e as das pessoas de Montevideu que aderiram à proposição, motivaram outras aqui no Brasil a participarem.

A ação ainda está em desenvolvimento e prevê uma mostra com as fotos que me foram enviadas.

#### Ativador das inter-relações

As ações descritas até aqui mostraram o percurso da série *Invasão*. Assim, visualizamos a participação do outro à proposição, tanto pela “forma formante” como pela “forma formada”.

Com a “forma formante”, sou a proponente da ação, convido o outro à participação, a confeccionar comigo os caranguejos, graças aos vínculos que já mantinha com os colaboradores.

Com a “forma formada”, foi possível estabelecer novos vínculos, novos encontros; tecer novas redes de relações, uma vez que o convite para participar das exposições *Campo Minado* (2013) e *Continuum* (2013) surgiu da visibilidade do caranguejo nas paredes do Bar do Chilico na Ilha Diana. Assim, pode-se dizer que o caranguejo foi o fomentador desses encontros, bem como do encontro com os artistas que idealizaram a ação no Parque Estadual da Juventude.

Na Trienal de Artes (2015), o caranguejo entrou no espaço expositivo a partir da brecha apresentada por Christiana Moraes. Assim, ele é novamente o



*Llévame contigo.*  
Com Thiago Santos, 2016.  
Museu do Amanhã, Rio de Janeiro, Brasil.  
Fonte: Thiago Santos.



fomentador de novos vínculos e de novas parcerias, numa ação que não se encerra em si mesma, pois ele é levado a habitar novos espaços, novos lugares pelos coparticipantes da obra.

A ação em Montevideu movimentou outras parcerias, outros vínculos e outros compromissos com a obra de arte, colocando Maira Imenes no papel da colaboradora que fez a obra acontecer em solos estrangeiros.

Importa salientar que as ações desenvolvidas “além-mar” estreitam o meu laço com comunidade da Ilha Diana, pois a cada nova ação a Ilha ganha visibilidade, conseqüentemente novos olhares são atraídos para o lugar e sua realidade. As ações corroboram o não esquecimento dos conflitos existentes entre os moradores e o Terminal Portuário Privado frente à opinião pública, catalisadas pela figura do caranguejo.

Paralelamente, *Campo Minado*, *Continuum* e *Poipoidrome* são proposições que se concretizaram com a conjunção de múltiplos envolvidos: os artistas proponentes convidam diversos artistas ao encontro e à convivência pouco habitual, enfatizando que a força de suas proposições reside na aposta do conjunto, numa empreitada que só se materializa pela força do coletivo.

Os trabalhos dos artistas são alicerçados sobre um programa geral, o que permite alinhar um projeto com o outro. Essa abordagem do conjunto reforça cada um dos trabalhos individualmente, e que, se isolados, não teriam a mesma força (PEIXOTO, 2012, p. 9).



*Llévame contigo.*  
Com Joyce Couri, 2016.  
Edifício Martinelli, São Paulo, Brasil.  
Fonte: Joyce Couri.



Essas poéticas não são propostas para serem “consumidas passivamente”, como diria Archer (2001). O artista, ao convidar o outro à participação, apresenta-lhe uma nova maneira de se relacionar com a obra, torna-o intérprete e ator da ação:

Em vez de difundir uma mensagem para receptores exteriores ao processo de criação, convidados a conferir sentido à obra após sua realização, o artista tenta aqui constituir um meio, uma organização de comunicação e de produção de um acontecimento coletivo que implica os destinatários, que transforma os hermeneutas em atores, que enfeixa a interpretação com a ação coletiva (LÉVY, 2011, p. 109).



*Cristo Pop.*  
Lúcia Quintiliano, 2013.  
150 X 150 cm |Tinta Spray sobre parede  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



## CRISTO POP (2013)

O contexto do *Ultramar* também possibilitou intervir no interior da capela da Ilha Diana. Nesta intervenção usei novamente o estêncil, só que agora substituindo as estampas anteriores pela imagem próprio Bom Jesus da Ilha Diana.

O desejo pela pintura surgiu ao observar o altar quando estávamos pintando o interior da capela. Na estampa que estava sendo apagada via a imagem do Cristo aparecer pelos pontos que restavam da imagem anterior. Surgiu daí a ideia de retratá-lo onde o visualizava, pois era como se ele estivesse falando comigo, ideia que foi aprovada pelos líderes da comunidade.

Ao executar a pintura com estêncil na parede, a tinta escorreu pelo olho da figura do Cristo, dando-lhe uma expressão singular, comovente e, ao mesmo tempo, assustadora, pois intimamente me senti profanando um templo sagrado, e suas lágrimas representariam a desaprovação. Porém é por elas que a imagem atingiu a comunidade, reacendendo a fé que os animava. Marco Gianotti<sup>18</sup>, ao vê-lo, denominou-o de *Cristo Pop*.

No entanto, toda a fé reanimada não socorreu a capela do seu fim, pois os habitantes, diante da compensação ambiental que Embraport lhes devia, não refletiram o impacto do novo sobre o velho, quando solicitaram a reforma da capela.

---

<sup>18</sup> Artista e professor doutor da Universidade de São Paulo.



*Capela do Bom Jesus da Ilha Diana, 2013.*  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



*Capela do Bom Jesus da Ilha Diana, 2015.*  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



E, assim, a capela do Bom Jesus da Ilha Diana foi derrubada para dar lugar a uma nova. Só após a sua queda, seu valor simbólico como “lugar que representa a fé, a união e a história de seu povo”, foi percebida; mas era tarde, ficando em pé somente a parede com a imagem do Cristo sob um “puxadinho”, procrastinando a sua queda.

Segundo Doro (morador que a levantou), a sua demolição doía-lhe a alma. Ele contou que ela foi construída com recursos da própria comunidade, e cada um ajudou com o que pôde. Manter então a parede em pé era manter a história do lugar, a “identidade de seu povo”, a tradição que por vezes se encobre sob as camadas do novo (SANTOS, 2006).

Doro pensou diversas possibilidades para mantê-la em pé; no entanto, nenhuma foi levada a termo, devido à falta de recursos. Foi então que me pediu para que a refizesse na nova capela. Em princípio concordei, o que pareceu lhe dar paz. Pouco tempo após o nosso encontro, ele faleceu, e a parede que guardava o Cristo veio ao chão.

Outra capela foi edificada em seu lugar, não como constava no projeto apresentado aos moradores, nem como era a desejada por todos, mas uma que traz em seu corpo o corpo ausente do Doro.

Ao repensar as intervenções feitas, repenso o lugar e o que ele representa enquanto espaço sagrado. O *Cristo* foi fixado sobre a intervenção anterior, apagada por várias camadas de tintas. Porém, inusitadamente após um tempo, a pintura anterior reavivou-se sob a nova, como se nunca tivesse sido apagada, formando uma nova composição.



*Cristo Pop.*  
Lúcia Quintiliano, 2013.  
A pintura anterior sob a nova.  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



Com a mistura de formatividades, ganhou transparência e tridimensionalidade. A imagem que se formou com a mistura das duas nos deixa evidente o passado da pintura.

Contudo, ainda não refiz a pintura na nova Capela.



*Colunas.*  
José Spaniol, 2011.  
Fonte: Helena Martins Costa.



*Entre Olhares II.*  
Lúcia Quintiliano 2016.  
79 X 100 cm | Acrílica sobre tecido cru  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



## ENTRE OLHARES

É simples, o ser humano produz obras; pois bem, a gente faz com elas o que tem que ser feito: a gente serve delas.

SERGE DANEY apud NICOLAS  
BOURRIAUD, 2009b

*Entre olhares* é uma série de pinturas que tem um formato colaborativo, pois não uso a fotografia autoral como base ao pensamento pictórico, uso fotos de artistas fotografados por outrem em uma situação artística.

Helena Martins Costa registra *Colunas* (2011), de José Spaniol. Sofia Porto Bauchwitz, a performance *Utopia* (2014), de Maurício Adinolfi. Mariana Amorim, a performance *Régua de Medição de Maré Vazante* (2014), de Bruno Brito. Patricia Marioli, a performance *De Ponta a Ponta* (2010), de Flavia Paiva.

Desse modo, “recorro a uma forma que já existe, que já foi produzida” para elaborar a minha forma. Portanto, sem produzir “imagens de imagens”, pois não as faço no estilo realista (BOURRIAUD, 2009b p. 12-14).

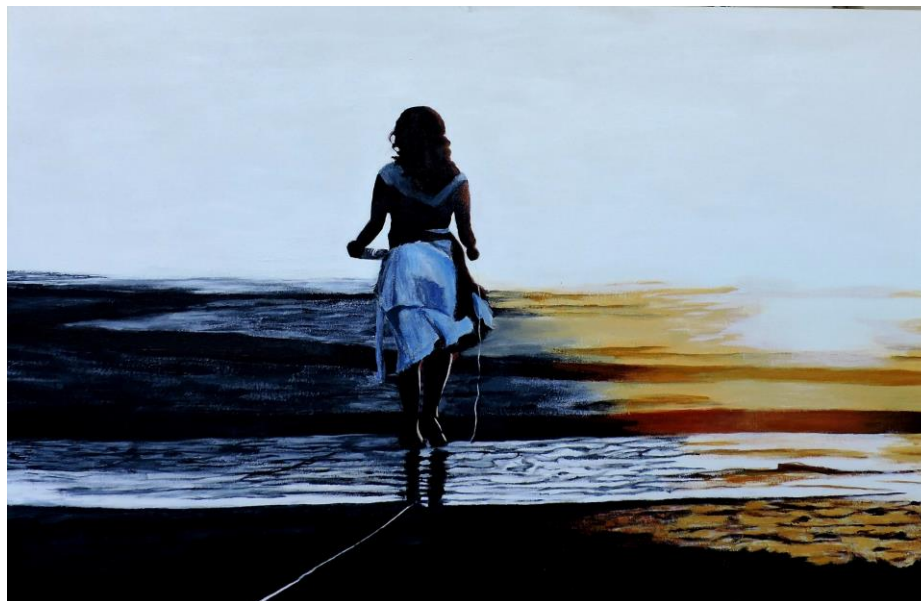
As marcas recorrentes ao pensamento estésico agora se apresentam no suporte da pintura que é realizada sobre um tecido de algodão cru, fino, transparente, sem nenhum preparo anterior, o qual armazena em sua pele dobras que não se desfazem sob as camadas de tinta, nem quando esticada no bastidor, compondo assim com as imagens fixadas o “ser da pintura”.



*De ponta a ponta.*  
Flavia Paiva, 2010.  
Fonte: Patricia Marioli.



*Entre Olhares IV.*  
Lúcia Quintiliano, 2016.  
53,5 X 77,5 cm | Acrílica sobre tecido cru  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



*Régua de medição de maré mazante.*  
Bruno Brito, 2014.  
Fonte: Mariana Amorim.



*Entre Olhares II.*  
Lúcia Quintiliano 2016.  
79 X 100 cm | Acrílica sobre tecido cru  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



A acrílica assume o lugar do óleo, pelo seu tempo de secagem, e o branco é ainda a cor imprescindível.

O esboço da pintura nasce na tela do computador, cuja imagem é projetada no tecido para obter os contornos da forma com precisão. Na projeção, a imagem perde a sua definição. Assim, as formas registradas dão somente a ideia da imagem a ser fixada, ficando na pele do tecido somente marcas de um caminho a trilhar, o qual vou seguindo como “João e Maria” voltam ao lar, seguindo as marcas deixadas no caminho. Logo, resulta de um intensivo exercício de observação.

A participação do outro foi somente com a concessão da imagem. No entanto, não me senti à vontade para fazê-las sem pensar em suas expectativas. Então, as minhas decisões estavam atreladas a ele.

“Será que vão gostar? Será que vão entender?” Pois, afinal, é sempre o “outro que faz a obra acontecer” (DUCHAMP, 1986).

Por meio da pintura redimensiono as suas ações, duplicando suas memórias e histórias, “espelhos de um contraponto da infinita recordação de recordações” (BENJAMIM, 2013, p. 60).

As imagens espelhadas remetem a pinturas de Peter Doig (1957). Doig se inspira na fotografia, sem usar o estilo realista; suas combinações de cores são incomuns, capturam momentos de tranquilidade.

Capturo o silêncio e reconto sob o meu olhar o olhar do outro.

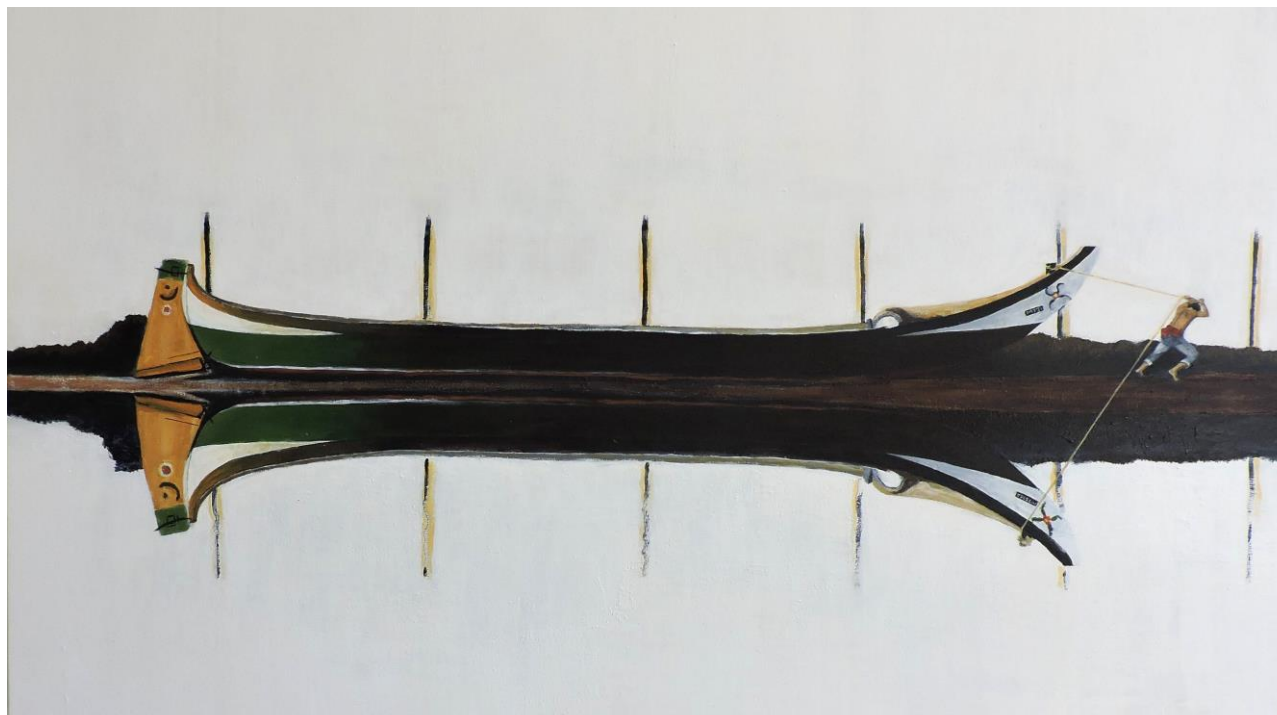
Com esta série crio o elo entre o mar e o humano das demais séries de pinturas apresentadas na exposição *Imagem além ponte: reinvenção de si*. Ela



*Utopia*  
Maurício Adinolfi, 2014.  
Fonte: Sofia Porto Bauchwitz.



*Entre Olhares III.*  
Lúcia Quintiliano, 2016.  
82 X 49 cm | Acrílica sobre tecido cru  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



foi pensada especificamente para esta exposição. Ela é o ponto de equilíbrio entre o individual e o colaborativo.



*Côncavo I. (Série branca).*  
Lúcia Quintiliano, 2016.  
21 X 27 cm | Pastel seco sobre papel  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



## IMAGENS RETIDAS NA RETINA

Andei pelo mar, andei.  
Andei por andar,  
Andei nas águas de Dona Janaína.  
DORIVAL CAYMMI, 2010

A perfeita “congenialidade” com que marcou a parceria com Adinolfi no *Ultramar-Ilha Diana* levou-nos a estendê-la a outros projetos de sua autoria e, impulsionada por estas ações, trago para a tela as imagens que ficaram retidas na retina durante as incursões com o trabalho colaborativo, reafirmando a paixão pelo mar e pelas formas que contém o mar.

Portanto, é necessário que saibas que quando se anda no mar a “catar” suas conchas, nunca estás só, pois o mar é seu companheiro, conversa contigo e joga aos seus pés aquilo que de melhor tem a lhe oferecer.

Saibas que não se catam conchas com uma pá, aos punhados, enchendo a mão de uma só vez; elas são catadas com delicadeza, uma a uma, da maior a menor, das mais comuns às mais exóticas.

As que têm um formato irregular carregam em seus corpos outros corpos.

Um olhar despercebido diria que são “feias”, mas é sua “feiura”, a sua “estranheza” e suas cores que as tornam tão belas.



*Côncavo III. (Série preta).*  
Lúcia Quintiliano 2016.  
60 X 80 cm | Acrílica sobre tecido cru  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



Não estão disponíveis no dia a dia, o mar só nos presenteia com suas belas formas em dias de chuva. Há que saber esperar pelos dias de chuva para “catar belezuras”.

A empatia pela forma solitária, partida, dividida, vem da analogia com ser, partido, dividido, marcado pelas dores e alegrias da vida.

Há de saber que as conchas não nasceram partes, nasceram inteiras, partem-se quando jogadas na areia pela força do mar.

Essa divisão traz melancolia, “cadê a minha outra metade?”, pergunta a concha ao Deus do mar.

Penso os seres humanos que vivem a procurar suas metades. Metades divididas pelo Deus do mar em fúria.

Mas, se olhar atentamente, logo à frente ou atrás, encontra-se a sua metade.

É necessário olhar para os lados se quiser uni-las.

É no fluxo e no refluxo, no ir e vir das ondas, que o mar deixa para ti um pedacinho si, pois as conchas contêm o mar (DANTO, 2010).

Adinolfi<sup>19</sup>, notando a paixão instaurada pela ação colaborativa, me deu uma conchinha que ele havia trazido de Mar del Plata – Argentina. Sua textura, delicadeza e cor diferiam muito das do meu cotidiano.

No entanto, por ser tão frágil, numa queda se quebrou. Então, peguei os cacos e o desenhei com pastel seco. O resultado foi bom. Assim, os fotografei

---

<sup>19</sup> As conchas foram coletas para serem usadas no projeto *CALAFATE, um homem é um barco* (2015) e em *Marina* (2016), ambos de autoria de Maurício Adinolfi.



Still Life.  
Giorgio Morandi, 1963.  
20,5 X 30,5 cm | óleo sobre tela  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



*Côncavo V. (Série azul).*  
Lúcia Quintiliano, 2016.  
42 X 89 cm | Acrílica sobre tecido cru  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



com três focos de luz incidindo sobre eles casualmente, registrando-os em vários pontos de vista, rodeando-os como se rodeia uma escultura. As sombras que se formaram em torno do objeto, instigaram-me a pintar não só um dos ângulos fotografados, mas todos, nascendo desta forma a série *Azul*, mas o branco ainda sendo a cor vital.

A matéria para a sua execução foi a mesma da série anterior (acrílica sobre tecido cru, sem nenhum preparo anterior). Utilizei o projetor para ampliar as imagens e assim marcar as suas linhas no tecido. A ampliação desfoca a imagem, e perco a sua definição. Então, tracei no tecido somente as marcas indicativas do “ser concha”. Assim como na série anterior, vou caminhando como “João e Maria” pelas marcas encontradas no caminho.

Sigo os traços, vestígios do acontecimento. Vestígios que ora são visíveis, ora são imperceptíveis. A luz do ambiente interferia nas decisões, na busca do equilíbrio entre forma, cor e luminosidade (tom), que se aproximaram um pouco das cores de Morandi (1890–1964); no entanto, com menos opacidade, com mais inquietude e com cores mais vibrantes. Num intenso exercício de observação, que incluiu a forma real e as formas digitalizadas na tela do computador.



*Em visita à Comunidade do Dique.*  
Vila Gilda, São Vicente/SP, 2012.  
Fonte: Maurício Adinolfi.



## SIGNIFICAÇÕES

Quando visitei o local da realização do *Cores no Dique* (2009), caminhar por entre as casas que se equilibravam sobre as palafitas, visualizar as cores estampadas na crueza do lugar, os sorrisos, a alegria dos moradores ao reencontrar o artista, as inter-relações constituídas durante o processo – invisíveis aos olhos do fruidor –, a impressão deixada na alma e a nobreza da ação me persuadiram a vivenciar uma experiência semelhante, a cravar também na pele do corpo as marcas, as feridas do ser.

As ações colaborativas surgem, então, como um meio de se fazerem feridas, marcas, cicatrizes, não só na pele da tela, mas também na pele do corpo.

Nas propostas colaborativas, o outro é parte integrante das obras, partes imprescindíveis de sua configuração. A ação é semelhante a um jogo de quebra-cabeças, o qual fica incompleto sem uma de suas peças. Ou, ainda, como um jogo de passar o anel: o artista, ao partilhar com outrem o seu trabalho, passa-lhe partes de um corpo a se completar, passando-lhe a responsabilidade de sua existência.

Compartilhar é trocar com o outro o sensível.

Como colaboradora, atuei com Bianca Zechinato, Carolina Velasquez, Maurício Adinolfi, entre outros.



*Deslocamento do caranguejo.*  
Com Bianca Zechinato, 2014.  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



Colaborar com Zechinato me possibilitou pensar os caranguejos espalhados pelo mundo, criando rastros, marcas, cicatrizes.

Zechinato propõe uma ação, em que o outro leva consigo seus pés moldados em cerâmica. Um convite a levá-la (através dos seus pés) aos lugares que são significativos ao participante. Sua ação propõe o retorno dos moldes, após um tempo. Tempo que o próprio colaborador determina. Assim os devolvi, quando senti que havia explorado todas as possibilidades com eles. Aos pegá-los de volta, ela os passa a outra pessoa, e assim por diante. Sua proposta depende da disponibilidade do outro, porém ela não o convida à participação, ela espera que ele se convide a participar.

As propostas se assemelham, mas o caranguejo não mais retorna a mim, ele fica no mundo. A proposição de Zechinato abriu-me uma possibilidade a mais para pensar a ação, para criar rastros, marcas e invadir espaços, lugares inimagináveis.

A participação com a Carolina Velasquez trouxe a forma do caranguejo no formato tridimensional. Pois Velasquez constrói bonecos gigantes usando o feltro e preenchendo-os com plumantes, tornando-os objetos extremamente afetuosos. Em sua proposição, ela nos convida a dar-lhes uma forma, a deixar a nossa marca no corpo do boneco (*Fabuloso*).

Ao colaborar com Zechinato e Velazquez, elas também contribuem comigo, há entre nós uma partilha do sensível, assim como com todos com qual atuei.



*Construção do Fabuloso.*  
Com Carolina Velasques, 2014.  
Fonte: Tumbão Castro.



Com Adinolfi, ao trabalhar em (com)junto, entendo o corpo do artista (suas ânsias, buscas e realizações), conhecimentos que não se aprendem nos livros ou em salas de aulas. Experiências que me impulsionam a levar às telas as imagens que ficaram retidas na retina nas incursões com o trabalho colaborativo, a cravá-las na roupa do corpo, fazendo feridas, marcas, cicatrizes, fazendo do silêncio, corpo e imensidão (ARAGON apud LIMA, p. 88).



*Lage de Santos.*  
Lúcia Quintiliano, 2001.  
40 X 50 cm | óleo sobre tela.  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



## RESSIGNIFICAÇÕES

A pintura nasce para mim na adolescência, no ensino médio, com o professor Ricardo Giancolli nas aulas de educação artística. Giancolli não me ensinou a seguir um padrão clássico, acadêmico; antes me ensinou a olhar, a ver, a observar o mundo e as formas. Assim, desde então, minhas pinturas não seguem padrões pré-estabelecidos, pinto instintivamente, e a cada nova tela busco sempre um novo modo para o seu fazer, é a partir deste fazer que vou encontrando as referências com quais dialogo.

A fotografia surge como apoio ao pensamento pictórico. No início usava fotos jornalísticas, mas o desejo por captar o mundo ao meu redor me fez tirar as minhas próprias fotos. Assim, as fotos que uso como base ao pensamento pictórico já nascem pinturas, pois, ao fazê-las, já vou pensando-as como pintura.

Utilizo a fotografia porque propicia ver a forma das coisas, dos objetos atentamente; gosto de tratá-los com realismo, com perspectiva e volume; no entanto, não uso o estilo realista.

Contudo, foi a partir da tomada de consciência dos efeitos do meu corpo sobre o do outro que minha produção pictórica se fez com mais sentido, pois as feridas, marcas, cicatrizes do ser tornaram-se temáticas à criação, com as marcas da pele do ser se alojando na pele da pintura.



Imensidão branca IV.  
Lúcia Quintiliano, 2011.  
80 X 60 cm | óleo sobre tela  
Fonte: Lúcia Quintiliano.



A parceria com o artista Maurício Adinolfi nasce a partir do encontro com suas pinturas e vai além dos projetos com quais trabalhamos juntos, estende-se ao compartilhamento do seu próprio ateliê, o que o faz ser mais que um parceiro, e sim um mestre, pois é a partir desta convivência que entendo este corpo de artista, me faço artista.

Assim como Giancolli, Adinolfi não me ensina técnicas, me ensina a olhar as formas do mundo, as suas estruturas formais, me apresenta um olhar fenomenológico.

Ligia Clark (FERREIRA, 2009) nos fala que o artista é um ser solitário, independente de ter amigos, família, filhos; para ela o ato criador é solitário. Compactuo com seu pensamento, e para torná-lo menos solitário incluo o outro a minhas proposições e busco estar em produções que se conjugam com múltiplos participantes.

De acordo com Heidegger (2013), o ser interpreta a si mesmo e ao mundo a partir das interpretações que são vigentes neste mesmo mundo e o modo com que lida com as coisas lhe é ensinado por meio da convivência.

É a partir da convivência com o outro, e por meio do fazer em com(junto), que encontro matérias para lidar com a criação e me reinvento.

De acordo com Rolnik (2013), o corpo que sabe, que percebe o efeito do outro na própria textura, na própria consistência de si, como um campo de força que lhe afeta, sob os efeitos de alteridade dessas afecções, cria, reinventa-se.



## REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Diário de viagem a China**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política** – ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. **Imagens de pensamento** – Sobre haxixe e outras drogas. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.

\_\_\_\_\_. **Pós Produção**. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.

\_\_\_\_\_. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

Chediak, Almir. **Dorival Caymmi: Songbook 2**. São Paulo: Irmão Vitale, 2010.

CASTRO, Josué de. **Homens e caranguejos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CATTANI, Icleia Borsa. **Paisagem de dentro: as últimas pinturas de Iberê Camargo**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.



DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUCHAMP, Marcel. "O ato criador". In: BATTOCOCK, Gregory. **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 2000.

FERREIRA, Gloria; Cotrim, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

GUSE, Ernst-Gerhard; Morat, Franz Armin. **Giorgio morandi**. Nova York: Prestel, 2008.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Rio de Janeiro: Petrópolis, 2013.

LORD, James. **Um retrato de Giacometti**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LÉVY, PIERRE. **A inteligência coletiva**. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

LIMA, ELIZABETH ARAÚJO. **Objetos – Cicatriz e recepção estética: experimentando pensamentos em meio a obras em obras**. São Paulo: PUC, 2011.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OSORIO, Luiz Camillo; SALZSTEIN, Sônia (orgs.) **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Intervenções urbanas: Arte/Cidade**. São Paulo: Senac Edições SESC SP, 2012.



SANTOS, Milton. **A natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. São Paulo: Edusp, 2006.

SEARLE, Adrian; SCOTT, Kitty; GRENIER, Catherine. **Peter Doig**. Nova York: Phaidon, 2007.

RICHTER, Gerhard. **Landscapes**. Germany: Hatje Cantz, 2011.

ROLNIK, SUELY. **Cartografia sentimental: Transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

### Dissertações e teses

BOEMER, Otávio Fabro. **Graffiti como meio: processo de criação entre sistemas - a lei, a rua, o mercado e a pesquisa em Arte**. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes-Unesp. São Paulo, 2013.

STORI, Fernanda Terra. **Adaptatividade e Resiliência no Sistema Socioecológico da comunidade caiçara da Ilha Diana frente à expansão portuária no estuário de Santos-SP**. Tese (Doutorado em Ecologia e Recursos Naturais). Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, 2010.

SILVA, Agnaldo Valente Germano da (Agnus). **Útero .'. Cosmos – Híbridagens de Meios, Sistemas e Poéticas de um Sky-Art Interativo**, 2008. Tese (Doutorado em Artes). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

### Vídeos

ROLNIK, Sueli. *El Retorno del cuerpo-que-sabe*. Sesc Vila Mariana, 2013. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/enc13-keynote-lectures/item/2085-enc13-keynote-rolnik#itemVideoAnchor>>. Acesso em: 27 nov. 2015.



### Material disponível na rede

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Boitempo**. <<https://pt.scribd.com/doc/100026606/1968-Boitempo-Carlos-Drummond-de-Andrade>>. Acesso em: 13 ago.2016.

BADO, Lilian. *Continuum*. *Atraverso Journal*. London, 2013. Disponível em: <<https://atraversojournal.wordpress.com/2013/10/09/continuum-by-lilian-bado/>>. Acesso em: 16 abr. 2015.

BARBIERI, Stela; NEVES, Galciani. Em nome dos artistas – arte contemporânea norte-americana na Coleção Astrup Feranley – Material Educativo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2011. <[www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/Emnomedosartistas/Noticias/paginas/Noticia.aspx?not=247](http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/Emnomedosartistas/Noticias/paginas/Noticia.aspx?not=247)>. Acesso em: 13 jul. 2014.

CATTANI, Iceia Borsa. **Paisagens de dentro** – As últimas pinturas de Iberê Camargo. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010. Disponível em: <<http://acervodigital.iberecamargo.org.br/C12/2009-1/pdf/>>. Acesso em: 18 mai. 2016.

ESPAÇO HÚMUS. **Felix Gonzalez-Torres**. Disponível em: <<http://espacohumus.com/felix-gonzalez-torres/>>. Acesso em: 18 mai. 2016.

LORD, James. **Alberto Giacometti**. Catálogo Christie. Disponível em: <[www.christies.com/features/Alberto-Giacomettis-Portrait-of-James-Lord-6658-3.aspx](http://www.christies.com/features/Alberto-Giacomettis-Portrait-of-James-Lord-6658-3.aspx)>. Acesso em: 20 jul. 2016.

MELO FILHO, Djalma Agripino de. “Mangue, homens e caranguejos em Josué de Castro: significados e ressonâncias”. *História, Ciências, Saúde, Manguinhos*, vol. 10 (2): 505-24, maio-ago, 2003. Disponível em: <[www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59702003000200002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702003000200002)>. Acesso em: 26 out. 2015.

MORAES, Christiane. **Frestas, Trienal de Artes** – Sesc/Sorocaba, 2015. Disponível em:



<<http://frestas.sescsp.org.br/not%C3%ADcias/querepornatrienal.aspx>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

NADOR, Monica. **Jamac** – Jardim Miriam Arte Clube. *Site* do projeto. Disponível em: <<http://jamac.org.br/quem-somos>>. Acesso em: 18 mai. 2016.

ORION, Alexandre. Disponível em: <[www.alexandreorion.com/](http://www.alexandreorion.com/)>. Acesso em: 10 mai. 2016.

PLAZA, Julio. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. *ARS*, São Paulo, n. 2, 2002, p. 9-29. Disponível em: <[www.cap.eca.usp.br/ars2/arteeinteratividade.pdf](http://www.cap.eca.usp.br/ars2/arteeinteratividade.pdf)>. Acesso em: 10 jun. 2011.

PLANETA INVERTEBRADOS. Caranguejo de bromélia. Disponível em: <[www.planetainvertibrados.com.br/index.asp?pagina=especies\\_ver&id\\_categoria=25&id\\_subcategoria=23&com=1&id=176&local=2](http://www.planetainvertibrados.com.br/index.asp?pagina=especies_ver&id_categoria=25&id_subcategoria=23&com=1&id=176&local=2)>. Acesso em: 12 jul. 2014.

### Catálogos

FARIAS, Agnaldo; DOS ANJOS, Moacir. **Há sempre um copo de mar para um homem navegar**, catálogo da 29ª Bienal de São Paulo. 25 de setembro a 12 dezembro de 2010. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

NADOR, Mônica. **Pintura na margem da cidade**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, Luciana Brito Galeria, 2008.

ADINOLFI, Maurício. **Músculo involuntário**. São Paulo: Galeria Pilar, 2012.

