



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

RENATO BARROS ALMEIDA

**A CIDADE COMO GATILHO CRIATIVO: PROCEDIMENTOS, TÁTICAS E
RECURSOS POÉTICOS ADOTADOS EM UMA CONSTRUÇÃO NARRATIVA
E AUTORAL SOBRE CIDADE**

**THE CITY AS A CREATIVE TRIGGER: PROCEDURES, TACTICS AND
POETIC RESOURCES ADOPTED IN A NARRATIVE AND AUTHORIAL
CONSTRUCTION ABOUT THE CITY**

**CAMPINAS
2022**

RENATO BARROS ALMEIDA

**A CIDADE COMO GATILHO CRIATIVO: PROCEDIMENTOS, TÁTICAS E
RECURSOS POÉTICOS ADOTADOS EM UMA CONSTRUÇÃO NARRATIVA
E AUTORAL SOBRE CIDADE**

THE CITY AS A CREATIVE TRIGGER: PROCEDURES, TACTICS AND
POETIC RESOURCES ADOPTED IN A NARRATIVE AND AUTHORIAL
CONSTRUCTION ABOUT THE CITY

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual
de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a
obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

e

*Thesis presented to the Arts Institute of the University of
Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree
of Master in Visual Arts.*

ORIENTADORA: Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima Morethy Couto

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO
ALUNO RENATO BARROS ALMEIDA, E
ORIENTADO PELA PROFA. DRA. MARIA DE
FÁTIMA MORETHY COUTO

**CAMPINAS
2022**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

AL64c Almeida, Renato Barros, 1982-
A cidade como gatilho criativo : procedimentos, táticas e recursos poéticos adotados em uma construção narrativa e autoral sobre cidade / Renato Barros Almeida. – Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Maria de Fátima Morethy Couto.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Espaço urbano. 2. Narrativa (Retórica). 3. Desenho. 4. Cartografia. 5. Escultura. I. Couto, Maria de Fátima Morethy, 1963-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: The city as a creative trigger : procedures, tactics and poetic resources adopted in a narrative and authorial construction about the city

Palavras-chave em inglês:

Urban space

Narration (Rhetoric)

Drawing

Cartography

Sculpture

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Doutor em Artes Visuais

Banca examinadora:

Maria de Fátima Morethy Couto [Orientador]

Luise Weiss

Cláudia Maria França da Silva

Sérgio Niculitcheff

José Paiani Spaniol

Data de defesa: 04-10-2022

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-7692-5320>

- Currículo Lattes do autor: <https://lattes.cnpq.br/1680777324322404>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

RENATO BARROS ALMEIDA

ORIENTADORA: Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima Morethy Couto

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima Morethy Couto
2. PROFA. DRA. Prof.^a Dr.^a Luise Weiss
3. PROFA. DRA. Prof.^a Dr.^a Cláudia Maria França da Silva
4. PROF. DR. Prof.^o Dr. Sérgio Niculitcheff
5. PROF. DR. Prof.^o Dr. José Paiani Spaniol

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 04.10.2022

AGRADECIMENTOS

Ao Instituto de Artes da Unicamp, corpo docente, funcionários e colegas de pós-graduação.

À minha orientadora Maria de Fátima Morethy Couto, que me resgatou após um momento muito conturbado de vida e de estudo, tratando-me sempre com respeito, afeto e confiança em meu trabalho, a quem serei sempre grato por toda generosidade.

Também agradeço a minha orientadora anterior, Lúcia Fonseca, que, infelizmente, passou por um problema de saúde e não pode terminar de me orientar durante o processo de doutorado, mas que também tem uma importância grande para minha formação durante o período de pós-graduação.

Além de Cláudia França e Luciana Valio, que participaram de minha banca de qualificação de doutorado, e com seus comentários e sugestões pertinentes, me auxiliaram bastante naquele momento.

Como nunca deixará de voltar, muitos os agradecimentos a toda família negra, operária e nordestina, especialmente minha irmã Jane, minha mãe Ana e meu pai José, por me acompanharem, me apoiarem e acreditarem sempre nas minhas escolhas, até mesmo em momentos em que eu não acreditava nelas, espero que mais esse trabalho seja uma forma de representar com qualidade todo amor e respeito que tenho por nossa história.

Às lutadoras e lutadores de origem periféricas, que sobrevivem diariamente a uma cidade como São Paulo, e que na maioria dos casos são excluídos dos espaços de ensino superior público, por políticas segregadoras, precárias e castradoras de ensino e desenvolvimento cultural, não condizentes com as necessidades de nosso povo.

A todos e todas as artistas, a pesquisadorxs e a estudantxs de artes visuais, que, assim como eu, acreditam no potencial da arte como forma de pensar e se posicionar criticamente em relação a nossa realidade.

A todos e todas que, infelizmente, faleceram durante a pandemia da Covid-19. Que essas perdas façam ao menos entendermos o privilégio que é estar vivo.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

*“Arte,
pra mim
é concreto”*

RESUMO

Esta tese é a continuação de minha pesquisa de mestrado, que tratou sobre minha produção autoral e as relações entre arte e cidade, espaço público e espaço privado, como gatilho criativo para o artista contemporâneo. Porém, desta vez, dedico-me a olhar para os procedimentos poéticos que fazem parte de todo meu processo criativo, ferramentas essas que me acompanham atualmente - tanto como artista quanto como pesquisador – e que fazem parte de minha experiência narrativa sobre a cidade que habito. Para tanto, dividi este material em capítulos que versam sobre esses procedimentos: Narrar, Cartografar, Desenhar, Coletar/Colecionar, Construir e Corporificar. Porém, o texto que o leitor encontrará nas próximas páginas não tratará apenas de arte, mas também de vida, pois, a cada dia que passa, as duas têm se misturado cada vez mais.

Palavras-chave: cidade, narrativa, desenho, cartografia, escultura, coleta, colecionismo, performance.

ABSTRACT

This thesis is a continuation of my master's research, which dealt with my authorial production and the relationships between art and city, public space and private space, between inside and outside. But this time, I dedicate myself to looking at the poetic procedures that are part of my entire creative process, which are tools that currently accompany me, as an artist and researcher, in my narrative experience about the city I inhabit. To do so, I have divided this material into chapters that deal with actions that are dear to me: Narrate, Map, Map, Draw, Collect/Collect, Build and Embody. However, the text that the reader will find in the next few pages will not only deal with art, but also with life, as the two increasingly mix for me.

Keywords: city, narrative, drawing, cartography, sculpture, collection, collecting, performance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01	Cartografia entre território, abandono e anacronismo (2017) Vista de toda instalação. Fonte: Acervo do autor	34
FIGURA 02	Detalhes da instalação, ponto de vista mostrando três objetos que fazem parte da obra Cartografia entre território, abandono e anacronismo (2017). Fonte: Acervo do autor	38
FIGURA 03	Detalhes da instalação, ponto de vista mostrando três objetos que fazem parte da obra Cartografia entre território, abandono e anacronismo (2017). Fonte: Acervo do autor	39
FIGURA 04	Detalhe da instalação, mostrando dois objetos que fazem parte da obra Cartografia entre território, abandono e anacronismo (2017). Fonte: Acervo do autor	40
FIGURA 05	Frame do vídeo que faz parte da instalação da obra Cartografia entre território, abandono e anacronismo (2017). Fonte: Acervo do autor	42
FIGURA 06	Frames do vídeo que faz parte da instalação da obra Cartografia entre território, abandono e anacronismo (2017). Fonte: Acervo do autor.....	43
FIGURA 07	Cartografia entre território, abandono e anacronismo (2017). Painel cartográfico. Fonte: Acervo do autor.....	45
FIGURA 08	Cartografia entre território, abandono e anacronismo (2017). Detalhe do painel cartográfico. Fonte: Acervo do autor.....	45
FIGURA 09	Cartografia entre território, abandono e anacronismo (2017). Detalhe do painel cartográfico. Fonte: Acervo do autor	46
FIGURA 10	Leonardo da Vinci, Mapa de Imola, 1502. Fonte: https://revistagalileu.globo.com	48
FIGURA 11	Robert Smithson, Mono Lake Nonsite, 1968. Fonte: Cornell University - Cornell AAP Architecture Art Planning. https://aap.cornell.edu/land-art-and-city	50
FIGURA 12	Guy Debord, The Naked City, 1957. Fonte: https://www.frac-centre.fr/	53
FIGURA 13	Mapa impresso referente a Zona Leste de São Paulo. Material utilizado em Trajeto 2: Linha Vermelha (2016). Fonte: Acervo do autor.....	56
FIGURA 14	Algumas das anotações textuais e gráficas que compõem a obra. “Trajeto 2: Linha-Vermelha”, 2016. Desenhos relacionados a estudos da ação. Fonte: Acervo do autor.....	57
FIGURA 15	Trajeto 2: Linha Vermelha (2016) (instalação) Fonte: Acervo pessoal.....	59
FIGURA 16	Trajeto 2: Linha Vermelha (2016) (Detalhe da instalação) Fonte: Acervo pessoal.....	60

FIGURA 17	Trajeto 2: Linha Vermelha (2016) (Detalhe da instalação) Fonte: Acervo pessoal.....	60
FIGURA 18	Trajeto 2: Linha Vermelha (2016) (parte da instalação) Fonte: Acervo pessoal.....	61
FIGURA 19	A Walk By All Roads and Lanes Touching or Crossing an Imaginary Circle, Somerset, Inglaterra, 1977. Richard Long. Fonte: https://martinhogue.net/	62
FIGURA 20	Walk, vista da instalação na Turner Contemporary. Hamish Fulton. Autor: David Grandorge. Fonte: www.turnercontemporary.org/	63
FIGURA 21	Fig. 21. Coleções/Cartografias (2014-in progress). A primeira imagem faz menção a uma montagem expositiva de 2018, e a segunda a uma montagem de 2016. Fonte: Acervo do autor.....	64
FIGURA 22	Detalhes da instalação de Coleções/Cartografias (2014-in progress). Fonte: Acervo do autor.....	65
FIGURA 23	Frame do vídeo do trabalho Linha / Fronteira / Risco (2019). Fonte: Acervo do autor.....	65
FIGURA 24	Anotações sobre lugares esquecidos - nº6 (2015-2019) Fonte: Acervo do autor.....	66
FIGURA 25	Anotações sobre lugares esquecidos - nº7 (2015-2019) Fonte: Acervo do autor.....	68
FIGURA 26	Anotações sobre lugares esquecidos - nº4 (2015-2019) Fonte: Acervo do autor.....	76
FIGURA 27	Fotografia de registro de um dos lugares encontrados. Fonte: Acervo do autor.....	78
FIGURA 28	Espaço provisório 6 (2020). (A: 42cm / L: 39cm). Fonte: Acervo do autor.....	79
FIGURA 29	Espaço provisório 3 (2020). (A: 37cm / L: 35cm). Fonte: Acervo do autor.....	80
FIGURA 30	Espaço provisório 7 (2020). (A: 42cm / L: 45). Fonte: Acervo do autor.....	81
FIGURA 31	Um dos desenhos pertencentes a obra Coleções/Cartografias (2014-in progress). Fonte: Acervo do autor.....	81
FIGURA 32	Um dos desenhos pertencentes a obra Coleções/Cartografias (2014-in progress). Fonte: Acervo do autor.....	83
FIGURA 33	Dois cadernos abertos com desenhos que fazem parte da obra Coleções/Cartografias (2014-2019) (in progress). Fonte: Acervo do autor.....	84
FIGURA 34	“Trajeto 2: Linha-Vermelha”, 2016, Renato Almeida. Desenhos relacionados a estudos da ação. Fonte: Acervo do autor	85

FIGURA 35	Ausente, 2014, Renato Almeida Frame do vídeo de registro. Fonte: Acervo do autor. (https://youtu.be/JCVXkKgXsHI)	86
FIGURA 36	Desenhos relacionados ao trabalho “Ausente”, 2014, Renato Almeida Fonte: Acervo do autor.....	90
FIGURA 37	Desenhos relacionados ao trabalho “Ausente”, 2014. Renato Almeida Fonte: Acervo do autor	92
FIGURA 38	Territórios_01 (A: 10cm / L:15,5) (cada peça) (2020) Fonte: Acervo do autor.....	93
FIGURA 39	Territórios_05 (A: 25cm / L:20,5) (cada peça) (2020) Fonte: Acervo do autor.....	94
FIGURA 40	Territórios_03 (A: 21cm / L:14,5) (cada peça) (2020) Fonte: Acervo do autor.....	96
FIGURA 41	Imagem de um objeto coletado do espaço urbano no ano de 2020 feito de concreto e armações de metal. Formato de C:54cm / A: 54cm x L:38cm. Fonte: Acervo do autor.....	97
FIGURA 42	Imagem de um objeto coletado do espaço urbano no ano de 2020 feito de concreto e armações de metal. Formato de A:54cm / L:38cm / C:54cm. (Detalhe do objeto mostrado na foto anterior). Fonte: Acervo do autor.....	98
FIGURA 43	Duas imagens de um mesmo objeto coletado do espaço urbano no ano de 2020. Concreto e madeira. Formato de A:7,5cm / C:11cm / L:2cm. Fonte: Acervo do autor.....	104
FIGURA 44	Duas imagens de um mesmo objeto coletado do espaço urbano no ano de 2020. Ruína em concreto com tubo de metal. Formato de A:119cm / D:16cm. Fonte: Acervo do autor.....	105
FIGURA 45	Detalhes da instalação Gesto alienado (2015-in progress). Fonte: Acervo do autor.....	106
FIGURA 46	Coleção de peças usadas de torneiras. Cada peça possui medidas em torno de 20cm(A) / 5cm(C) / 5cm(L). Fonte: Acervo do autor.....	107
FIGURA 47	Coleção de peças de metal com formatos semelhantes. Cada peça possui medidas entre de A:7cm / C:28cm / L:27cm. Fonte: Acervo do autor.....	108
FIGURA 48	Coleção de “tocos” de madeira e concreto com formatos semelhantes. Cada peça possui medidas entre de A:16cm / C:5cm / L:6cm. Fonte: Acervo do autor.....	110
FIGURA 49	Coleção de enroscados com estruturas formais semelhantes. Cada peça possui medidas entre de A:10cm / C:31cm / L:15cm. Fonte: Acervo do autor.....	111
FIGURA 50	Coleção de peças de trator confeccionadas pelo meu pai em seu trabalho como torneiro mecânico. Cada peça possui medidas entre de A: 7,5cm / D:10cm. Fonte: Acervo do autor.....	112

FIGURA 51	Meritocracia (Se eu consegui você também consegue) (2013). Medidas: medidas entre de A:8,5cm / L:10cm / C:2cm. Fonte: Acervo do autor.....	112
FIGURA 52	Meritocracia (Se eu consegui você também consegue) (2014). Medidas: medidas entre de A:8,5cm / L:10cm / C:2cm. Fonte: Acervo do autor. (Foto de detalhe)	113
FIGURA 53	Sob Análise (2013-2014). Medidas: medidas entre de A:variável / L:18cm / C:5cm. Fonte: Acervo do autor. (Foto de detalhe)	119
FIGURA 54	Sob Análise (2013-2014). Medidas: A:variável / L:18cm / C:5cm. Fonte: Acervo do autor.....	120
FIGURA 55	Leon Ferrari, Inferno (2000). Materiais: Figuras religiosas de gesso e gaiola de metal. Fonte: https://www.select.art.br/adeus-a-leon-ferrari/	121
FIGURA 56	Artur Barrio, Sem título (1974). Materiais: Madeira, grafite, barbante, pregos e pão. Formato: A:30.5 / L:26.5 cm. Fonte: https://www.select.art.br/adeus-a-leon-ferrari/	123
FIGURA 57	Roberto Jacoby, El cujo te abrocho (1968). Materiais: Sobreposição de Impressão gráfica sobre papel.....	125
FIGURA 58	Objeto da série Precários (2020 – in progress). Materiais: objetos de madeira com pregos, tela de proteção e fita adesiva. Formato: A:179cm / L: 115cm / C: 43cm. Fonte: Acervo do autor.....	126
FIGURA 59	Objeto da série Precários (2020 – in progress). Materiais: objetos de madeira com pregos, tela de proteção e fita adesiva. Formato: A:179cm / L: 115cm / C:43cm. Fonte: Acervo do autor.....	127
FIGURA 60	Objeto da série Precários (2020 – in progress). Materiais: objetos de madeira com pregos, tela de proteção e fita adesiva. (duas visões da mesma obra). Formato: A:79cm / L: 41cm / c: 53cm. Fonte: Acervo do autor.....	129
FIGURA 61	Objeto da série Precários (2020 – in progress). Materiais: objetos de madeira com pregos, tela de proteção e fita adesiva. Formato: A:79cm / L: 41cm / C:53cm. Fonte: Acervo do autor.....	130
FIGURA 62	Giovanni Anselmo, Il panorama con mano che lo indica, 1982. Lápis sobre papel e pedra. Fonte: Limites sem limites: desenhos e traços da arte povera/ Gianfranco Maraniello, Lara Conte, Ruggero Penone. - Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014.....	131
FIGURA 63	Pino Pascali, Instalação sem título, 1968. Madeira, rafia e metal. Fonte: www.museopinopascali.it/	132
FIGURA 64	Marisa Merz, Sedia, 1966. Madeira e alumínio. Fonte: https://sculpturemagazine.art/marisa-merz-2/	135
FIGURA 65	Objeto da série Sobre arqueologia, mimese e cidade (2020 - in progress). Peça de metal coletada no espaço urbano e peça de argila.	

- Formato: A: 4cm / L: 14,5cm / P: 27,5cm (cada peça). Fonte: Acervo do autor.....136
- FIGURA 66** Objeto da série Sobre arqueologia, mimese e cidade (2020 - in progress). Peça de metal coletada no espaço urbano e peça de argila. Formato: A: 10cm / L: 15,5cm / P: 24,4cm (cada peça). Fonte: Acervo do autor.....137
- FIGURA 67** Objeto da série Sobre arqueologia, mimese e cidade (2020 - in progress). Peça de metal coletada no espaço urbano e peça de argila. Formato: A: 14cm / L: 19cm / P: 20cm (cada peça). Fonte: Acervo do autor.....138
- FIGURA 68** Díptico da série Gravuras em calçadas artificiais (2020-2022). Do lado esquerdo a matriz de concreto, e do lado direito a impressão em papel arroz. Formato: A: 55cm / L: 41cm / P: 3,5cm(matriz) - A: 57cm / L: 43cm(impressão). Fonte: Acervo do autor.....139
- FIGURA 69** A matriz em concreto, da série Gravuras em calçadas artificiais (2020-2022), pertencente ao díptico mostrado na Figura 62, porém de outro anglo, apresentado de uma maneira nítida sua tridimensionalidade. Formato: A: 55cm / L: 41cm / P: 3,5cm. Fonte: Acervo do autor.....139
- FIGURA 70** Díptico da série Gravuras em calçadas artificiais (2020-2022). Do lado esquerdo a matriz de concreto, e do lado direito a impressão em papel arroz. Formato: A: 55cm / L: 41cm / P: 3,5cm(matriz) - A: 57cm / L: 43cm (impressão). Fonte: Acervo do autor.....140
- FIGURA 71** A matriz em concreto, da série Gravuras em calçadas artificiais (2020-2022), pertencente ao díptico mostrado na Figura 62, porém de outro anglo, apresentado de uma maneira nítida sua tridimensionalidade. Formato: A: 55cm / L: 41cm / P: 3,5cm. Fonte: Acervo do autor.....141
- FIGURA 72** Referência ilustrativa da forma como funciona a expografia das obras pertencentes a série Gravuras em calçadas artificiais (2020-2022). Onde a forma “A” representa a matriz de concreto e a forma “B” a impressão em papel Fonte: Acervo autor.....142
- FIGURA 73** Nesta página, dois objetos pertencentes a série Mínimos escultóricos em metal e concreto (2020-2022), vistos de dois pontos de vista diferentes. Peças escultóricas com uma base no formato retangular de L:16cm, C:31cm e A: 8cm, conjuntamente com objetos e artefatos de metal de formatos e tamanhos variados. Fonte: Acervo do autor.....143
- FIGURA 74** Dois pontos de vista de um mesmo objeto pertencente a série Mínimos escultóricos em metal e concreto (2020-2022). Peças escultóricas com uma base no formato retangular de L:16cm, C:31cm e A: 8cm, conjuntamente com objetos e artefatos de metal de formatos e tamanhos variados. Fonte: Acervo do autor.....144
- FIGURA 75** Dois pontos de vista de um mesmo objeto pertencente a série Mínimos escultóricos em metal e concreto (2020-2022). Peças escultóricas com

	uma base no formato retangular de L:16cm, C:31cm e A: 8cm, conjuntamente com objetos e artefatos de metal de formatos e tamanhos variados. Fonte: Acervo do autor.....	146
FIGURA 76	“Trajeto 2: Linha-Vermelha”, 2016, Renato Almeida. Frame do vídeo de registro da ação. Fonte: Acervo do autor.....	147
FIGURA 77	“Trajeto 2: Linha-Vermelha”, 2016, Renato Almeida. Frame do vídeo de registro da ação. Fonte: Acervo do autor.....	148
FIGURA 78	Fotografia da instalação referente aos três trípticos da série Estudos de locus, 2019, Renato Almeida. Fonte: Acervo do autor.....	152
FIGURA 79	A imagem faz referência ao tríptico pertencente a obra Braço, pertencente a série Estudos de locus, 2019. Renato Almeida. Fonte: Acervo do autor.....	153
FIGURA 80	A imagem faz referência ao tríptico pertencente a obra Braço, pertencente a série Estudos de locus, 2019. Renato Almeida. Fonte: Acervo do autor.....	155
FIGURA 81	A imagem faz referência ao tríptico pertencente a obra Braço, pertencente a série Estudos de locus, 2019. Renato Almeida. Fonte: Acervo do autor.....	156
FIGURA 82	Trabalho da série - Carne e Pedra: Exercício de geometria em artefato urbano, 2020. (A:33cm / L:95cm). Renato Almeida. Fonte: Acervo do autor.....	156
FIGURA 83	Trabalho da série - Carne e Pedra: Aço, Carne e Pedra, 2020. (A:37cm / L:35Cm). Renato Almeida. Fonte: Acervo do autor.....	157
FIGURA 84	Trabalho da série - Carne e Pedra: Aço, Carne e Pedra, 2020. (A:17cm / L:8cm - cada foto). Renato Almeida. Fonte: Acervo do autor.....	158
FIGURA 85	Trabalho da série - Carne e Pedra: Aço, Carne e Pedra, 2020. (A:56cm / L:30Cm). Renato Almeida. Fonte: Acervo do autor.....	159
FIGURA 86	Trabalho da série - Carne e Pedra: Rotina de Sísifo, 2021. (A:56cm / L:30Cm). Renato Almeida. Fonte: Acervo do autor.....	161
FIGURA 87	Trabalho da série - Carne e Pedra: Aço, Carne e Pedra, 2020. (A:56cm / L:30Cm). Renato Almeida. Fonte: Acervo do autor.....	161

SUMÁRIO

0.INTRODUZIR	16
1.NARRAR.....	29
2.CARTOGRAFAR	47
3.DESENHAR	67
4.COLETAR/COLECIONAR.....	100
5.CONSTRUIR.....	114
6.CORPORIFICAR.....	149
7.CONCLUIR	164
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	167

0.INTRODUZIR

Calvino diz que existem diversas maneiras de falar de uma cidade. Uma é descrevê-la. Dizer de suas torres, pontes, bairros e feiras, todas as informações a respeito da cidade no passado, presente e futuro. Nesse mapeamento, porém, a cidade desaparece enquanto paisagem. As cidades, mais do que qualquer outra paisagem, tornam-se opacas ao olhar. Resistem a quem pretenda explorá-las. Uma simples panorâmica não dá mais conta de seus relevos, de seus rios subterrâneos, da vida latente em suas fachadas. (BRISSAC, 2009, p.25)

Cada indivíduo terá uma forma única e específica de falar sobre o conceito de cidade. Provavelmente, esta definição seja determinada pela cidade com a qual ele mais se identifica ou com a cidade em que nasceu; ou ainda, com a cidade onde permaneceu por mais tempo, até mesmo com base em informações adquiridas de uma cidade que nunca visitou. É dizer: seu conceito se formará a partir de todos estes fatores.

Logo, como artista e pesquisador, não terei a intenção, nesta tese, de tentar chegar a uma única definição do conceito de cidade. Em primeiro lugar, por já ter discutido este tema durante a etapa de mestrado¹, em segundo, em razão desse conceito ser muito diverso e constantemente mutável.

Possuímos múltiplas conceituações teóricas e científicas sobre essa questão, como, por exemplo, aquelas presentes em obras como Cidade Informacional e as Megacidades, de Manuel Castells, em Vídeo Cidade, de Paul Virilio, em Metápole, de François Ascher, em Cidade Global, de Saskia Sassen e em Cibercidade, de Pierre Levy. Enfim, muitas possibilidades e formas de ver a cidade pelos olhos de pesquisadores de diferentes campos e áreas do conhecimento.

Em terceiro lugar, porque minha intenção aqui será justamente partir de um conceito mais amplo e subjetivo de cidade, trazido de experiências artísticas, específicas e autorais, que oferecerão meu ponto de vista como habitante de uma cidade, sujeito político e, o mais importante para a discussão pretendida aqui, como artista.

¹ Dissertação de mestrado: *Memória, Vestígio e Alienação: Relações entre o objeto e a cidade contemporânea*. Defendida em 2017 pelo curso de Pós-Graduação em Artes Visuais / Mestrado, pelo Instituto de Artes da UNICAMP.

Em terceiro lugar, porque minha intenção aqui será justamente partir de um conceito mais amplo e subjetivo de cidade, trazido de experiências artísticas, específicas e autorais, que oferecerão meu ponto de vista como habitante de uma cidade, sujeito político e, o mais importante para a discussão pretendida aqui, como artista.

Esta escolha faz com que eu pense meu conceito de cidade e de sociedade urbanizada a partir de questões como a incerteza, o risco, a imprevisibilidade, a indeterminação e multiplicidade das relações entre os habitantes, sem dispensar informações de campos do conhecimento mais tradicionais como o da filosofia, da sociologia e da antropologia.

Além disso, o olhar que trarei como artista para pensar a cidade em vivo está impregnado das minhas vivências e memórias como pessoa que nasceu, cresceu e viveu em uma cidade com as proporções que tem São Paulo. Como bem apontou Willi Bolle (2000), quando se pensa as cidades brasileiras traçando algumas comparações com a Paris observada por Walter Benjamin, São Paulo pode ser considerada a motivação para a literatura brasileira da primeira metade do século XX a alcançar uma consciência urbana moderna. Segundo Bolle, “suas vantagens geográficas, sua infraestrutura e a imigração” fizeram com que a cidade se tornasse “o centro industrial e comercial do país, e mais: o seu principal foco de inovação cultural e artística” (BOLLE, 2000, p.33.).

Na análise de Bolle, em relação à Paris, São Paulo é uma cidade protagonista, mas identificada com uma cidade periférica do mundo. Dessa forma, considero que meu olhar nasce da periferia desta periferia. Cresci nos bairros pobres da periferia de São Paulo, mais precisamente na região de Itaquerá, povoada em grande parte por migrantes nordestinos que vieram a São Paulo em busca de emprego e uma melhor qualidade de vida, meus pais são mais dois habitantes que compartilham e exemplificam essa história.

Nasci no ano de 1982, acompanhei o crescimento anacrônico do bairro de Itaquerá. Na minha memória, guardo seus campos de várzea, os ônibus abarrotados de trabalhadores e trabalhadoras em direção às regiões centrais

da cidade. Lembro dos imóveis mal ajambrados construídos à “prestações”, por métodos de “engenharia popular”, além de me ficarem muito marcados os terrenos e construções abandonadas no tempo, comércios falidos, muros com pinturas desgastadas de publicidades e campanhas políticas de outras décadas, com suas pichações sobrepostas.

Uma outra memória - que seria interessante de compartilhar e que se relaciona bastante com minha forma de olhar para os objetos que coletei pela cidade - tem relação com o fato de que, próximo à casa em que eu morava e que ainda é o lar de meus pais, existiam dois ferros-velhos, sendo que um deles também possuía uma oficina mecânica anexa, lugar onde meu pai levava seu carro para consertar.

O espaço parecia mais uma das muitas construções mal ajambradas avistadas pelo bairro, um terreno de piso de barro, mato crescido por todos os lados, várias carcaças de veículos velhos, peças, motores etc. Lembro-me de achar tudo aquilo fascinante quando criança e me recordo de ficar imaginando como seria juntar aquelas diferentes peças e construir algo novo, na minha concepção, lindamente mal ajambrado.

Essa memória não me vinha há muito tempo. Consegui então resgatá-la durante a escrita desta tese, enquanto pensava nas origens de meu processo criativo. Entendo que, desde os sete anos, quando me mudei para o centro de São Paulo, essas experiências me acompanharam e continuaram a determinar meu olhar como artista. Nesse mesmo momento, consegui alcançar uma melhor qualidade econômica de subsistência e, dessa forma, consegui também me dedicar, de maneira um pouco mais focada, à minha produção artística e à pesquisa.

Já havia estado muitas vezes no centro de São Paulo, em busca de acessar cultura, trabalho ou estudo, mas aquela foi a primeira vez que me fixei como morador da região e como artista, o que me possibilitou pensar essa cidade de um ponto de vista diferente do que tinha até então.

Nesta tese, tentarei compartilhar com o leitor um pouco dessa visão pessoal de cidade, apresentando minha própria narrativa dessa experiência, por meio dos trabalhos autorais e das discussões que apresentarei nos capítulos a seguir.

A cidade contemporânea urbanizada de que trato é o resultado de acontecimentos historicamente constituídos, mas que está obviamente sob a influência de questões contemporâneas de pensamento sobre o espaço urbano. Um exemplo disso é essa forma de pensá-la como um lugar de maleabilidade de transformação, efemeridade e transitoriedade, constituída por um caráter fluido de relações, hoje muito influenciado também pelas formas como seus habitantes lidam com as questões tecnológicas, eletrônicas e digitais.

A constituição dos espaços se confunde com a constituição dos indivíduos, os lugares se modificam com o deslocamento das pessoas. Hoje em dia, uma pessoa pode se manter conectada a seu trabalho mesmo dentro de casa, sem que seja necessário um deslocamento físico pela cidade. Ao mesmo tempo, um morador das regiões periféricas, que se desloca diariamente de sua moradia para seu local trabalho em regiões centrais da cidade, vivencie talvez a cidade muito mais pelas janelas dos transportes públicos do que alguém que tem o privilégio de se locomover com tranquilidade por meio do caminhar. A cidade se faz a partir das necessidades do eu, logo, existirão várias cidades dentro de uma só, assim como várias pessoas, com narrativas e olhares diferentes.

Durante os anos de 2020, 2021 e 2022, o Brasil, assim como o restante do mundo, se deparou com uma Pandemia que atingiu a sociedade de maneiras inimagináveis até então. A justa necessidade de isolamento social, dentre todos os problemas e restrições vivenciadas, prejudicou, ou pelo menos dificultou em muito, a relação de artistas com espaços convencionais de fruição de arte, como centros culturais, espaços expositivos, galerias, simpósios acadêmicos. Além disso, os artistas que lidam com o espaço urbano ficaram, em algum nível, limitados a presença física nesses espaços.

Falando sobre minha experiência específica, tive como acréscimo alguns problemas graves de saúde que, de alguma forma, atrapalharam ainda mais

minha vida e, conseqüentemente, o desenvolvimento de minha pesquisa. Tive uma obstrução intestinal, que fez com que eu tivesse que passar por duas cirurgias para resolver um traumatismo no intestino. Como consequência deste estado, tive que utilizar uma bolsa de colostomia do lado esquerdo do tórax, de agosto de 2020 a agosto de 2021, o que não só afetou minha saúde, mas também meu trabalho, assim como me trouxe dificuldades econômicas, incluindo aumento no custo por conta de medicação e alimentação específica, além de provocar, por um longo período, dificuldades de locomoção.

Após um longo período de recuperação, consegui retomar a pesquisa e minha produção artística. Embora todas essas limitações tenham me afastado um pouco de alguns procedimentos estruturantes de meu trabalho artístico, como o caminhar pela cidade, fez também com que eu me voltasse mais para a produção de ateliê, fato que influencia diretamente minha poética e me ajuda a pensar mais ainda nas relações entre a ideia do público e privado, no dentro e no fora, assim como na questão de limites e fronteiras subjetivas dessas relações.

Como um exemplo mais direto e nítido, posso citar a série *Gravuras em calçadas artificiais* (2020-2022), que são dípticos onde apresento uma matriz de impressão elaborada em concreto, que dá origem a imagens impressas com tinta de gravura sobre papel¹. E como o próprio nome diz, esse trabalho foi uma tentativa de emular elementos do espaço urbano, bastante comuns em qualquer cidade e que nos remetem diretamente a experiências de espaço público.

Na opinião de Vera Pallamin (2015), para os artistas que lidam com a cidade contemporânea, o espaço urbano oferece uma estridente tensão entre o estético e o político, onde o artista também é um sujeito político e, como tal, está à mercê das mesmas mazelas que assolam a sociedade, ainda mais quando este tem sua origem ligada às classes mais baixas, periféricas e proletárias da sociedade. Tendo consciência das possibilidades políticas da arte, e o interesse em tencioná-las, esse artista, sujeito político, pode oferecer resistência e confrontar os aspectos prejudiciais da ordem estabelecida no

¹ Tanto as matrizes quanto as impressões possuem o formato de L:41cm e A:55cm

sistema social vigente por meio de atitudes, procedimentos e recursos poéticos, que são suas maiores ferramentas. Para Pallamin (2015, p.32):

O sujeito político não existe previamente à ação dissensual e não se mantém após sua efetivação: ele existe enquanto sujeito de dissenso, no espaço-tempo de sua duração. Sujeito político não é o nome daquele que sofre o dano passivamente, mas daquele que sofre o dano e se envolve num processo dissensual para confrontar certa ordem de subordinações ali envolvidas. (PALLAMIN, 2015, p.32)

Meu trabalho como artista é mais uma das tentativas pessoais e autorais de falar sobre a cidade em que existo. Porém, nesse movimento, percebo que enquanto reflito sobre minha cidade, no caso, São Paulo, acabo por construir, em contrapartida, um conceito mais amplo com meu trabalho, que faz com que seja possível que habitantes de outras cidades urbanizadas também se identifiquem com as questões por mim suscitadas, por relações de semelhante identificação. Falar de cidade é falar igualmente das marcas físicas e subjetivas deixadas por quem a habita, falar de quem a habita é também falar de si, falar de si é uma forma de oferecer material para que o ouvinte/leitor/observador construa uma identificação e assim crie interesse em se aproximar do que está sendo discutido .

Para esta tese de doutorado, proponho uma continuidade da pesquisa desenvolvida em minha dissertação de mestrado chamada Memória, Vestígio e Alienação: relações entre o objeto e a cidade contemporânea, defendida em fevereiro de 2017 no Programa pós-graduação em Artes Visuais da Unicamp, na linha de Poéticas Visuais com orientação da professora Sylvia Furegatti.

Naquele momento, construí uma discussão que partia do conceito da *cidade contemporânea*, mais precisamente o *lócus urbano* como meio ou fonte que impulsionava minha poética artística. Tratei da relação entre o repertório formado no campo das artes visuais e as experiências como habitante e morador periférico de uma cidade como São Paulo, resultando em um olhar de um artista que se posicionava a partir do ponto de vista do proletariado, considerando aqueles que sentem mais concretamente os efeitos de uma cidade que é configurada pela exclusão. Esses elementos colaboravam para a discussão, que tomou como eixo três conceitos estruturantes: Memória, vestígio e Alienação. A dissertação foi constituída de uma introdução sobre o tema, três capítulos principais, além de um capítulo final onde teci

considerações e apresentei alguns desdobramentos, por meio de novos trabalhos, que não estavam contidos na discussão principal, mas que apontavam para possibilidades futuras.

Os três conceitos estruturantes foram tratados separadamente, como foco e eixo condutor das discussões realizadas em cada um dos três capítulos principais. A estrutura básica de cada capítulo foi formada por uma etapa de conceituação do tema para, posteriormente, discutir os elementos relacionados às experiências poéticas de minha autoria. Por fim, as afinidades eletivas poéticas e teóricas eram expostas e, dessa forma, os três capítulos foram desenvolvidos a partir de três trabalhos autorais, sendo que cada um deles se relacionava de maneira mais aproximada ao conceito que dava nome ao capítulo.

Para tratar dos processos criativos autorais, as experiências foram apresentadas por meio de registros, referências poéticas e teóricas, com a intenção de mapear esses processos de forma a apresentar suas interligações conceituais e formais. Na dissertação, os trabalhos analisados foram: *Trajeto 1: Memória (ou Piques-Baoba: às voltas para o esquecimento)* (2015-2016), *Rastros* (2013) e *Poética do acaso* (2014), referentes, respectivamente, aos capítulos de Memória, Vestígio e Alienação.

Nas considerações finais, expus mais três trabalhos que foram gerados simultaneamente enquanto a dissertação era realizada. Apesar da maneira breve como foram apresentados, foi possível apontar alguns desdobramentos que surgiram como efeitos dos processos artísticos e raciocínios poéticos apresentados durante o desenvolvimento daquele estudo. Esses outros três trabalhos realizados durante o mestrado foram a série *Anotações sobre lugares esquecidos* (2015-até hoje), *Coleções e cartografias* (2014-até hoje) e *Trajeto 2: Linha-Vermelha* (2016), que serão citados novamente, durante os capítulos desta tese.

Esses trabalhos finais apontavam para algumas ideias, ainda incipientes para mim, mas que já estavam presentes também nos demais, como, por exemplo a questão de uma abordagem narrativa. Considero que, por meio da arte, os

procedimentos que adoto, além de minhas atitudes como artista, fazem parte de um processo de narrativa. Cada trabalho desenvolvido, feito a partir de algo que possuía uma localização geográfica específica ao ser encontrado, sejam objetos, lugares, situações ou memórias, servem, em algum momento de meu processo criativo, como elementos narrativos. Pretendo demonstrar nesta tese o modo como esses recursos narrativos que utilizo, por meio de minha construção poética, auxiliam o observador a compartilhar comigo da forma como interpreto e compreendo a cidade.

Meus trabalhos são constituídos pela confluência de linguagens e recursos diversos, como o desenho, a construção tridimensional, registros fotográficos e videográficos, além do uso do próprio corpo. Além disso, a escolha específica pelo uso de alguns materiais tem se tornado cada vez mais sedimentada em minha produção artística. São recorrentes os usos de matérias primas como: o concreto, a madeira, o metal, a argila, o grafite e o carvão.

Esses materiais têm me acompanhado cada vez mais em meu processo criativo, e têm feito com que atualmente eu compreenda mais nitidamente a importância do Fazer como um elemento fundamental de meu processo criativo. Meus trabalhos são realizados integralmente por mim, de modo que não contrato terceiros para executar nenhuma das etapas, a não ser quando dependo de alguém para realizar algum registro em vídeo, para algum trabalho específico. Em outras palavras, eu só realizo algo se tecnicamente eu conseguir fazer, e se, caso inicialmente eu não saiba, busco aprender, para assim conseguir executar meu trabalho.

Os processos criativos que envolvem a história de cada trabalho ou série, que acontecem dentro ou fora do ateliê, dão-se de forma alternada: um trabalho é interrompido brevemente para que outro possa ser realizado, em uma relação constante de interrupção e retomada. Esta maneira intercalada de trabalhar possibilita também o disparo de novos desdobramentos.

Minha autocrítica me fez perceber que demorei para compreender que precisaria estar constantemente ligado ao fazer manual. Essa percepção tardia se deu dessa forma, pois, durante minha formação nas artes visuais, cresceu

em mim o interesse e admiração por artistas considerados conceituais, com seus ateliês organizados, projetos minuciosamente desenvolvidos e longo tempo de reflexão sentados em uma cadeira.

Gostava de ver as fotografias que mostravam o ateliê super organizado de Duchamp, o artista sentado em frente a um tabuleiro de xadrez fumando seu cachimbo. Hoje, é curioso perceber como esses símbolos vão ocupando lugares em nossa memória e como vão nos sedimentando significados. Demorei a entender que o meu ateliê nunca seria assim e que meu processo criativo demandaria sim uma organização, que teria mais relação com um tipo de raciocínio criativo sob o domínio dos procedimentos adotados do que com o espaço de trabalho ou a maneira formal e estética de apresentar as obras.

Como já havia apontado na etapa de conclusão do mestrado, penso que os estudantes de artes nas universidades, como eu, às vezes se perdem um pouco no excesso de referências e na busca por identificações mercadológicas. Com isso, acabam se distanciando do que realmente os formam como indivíduos; elementos esses que podem ser caros para sua constituição como artista. No meu caso, seria interessante resgatar alguns elementos da minha história familiar que justificam minha abordagem, raciocínio.

Desde meu nascimento, sempre vi meu pai trabalhando como metalúrgico, enquanto minha mãe trabalhava como faxineira, costureira fabril e cozinheira em escola. Cresci, com muito orgulho, em uma família operária, não tínhamos intelectuais, muito menos trabalhadores da área da cultura, acadêmicos, advogados, médicos ou qualquer profissão mais bem reconhecida pela sociedade burguesa. Fui criado por marceneiros, torneiros mecânicos, eletricitas, pedreiros e, dessa forma, o fazer manual sempre esteve muito presente em minha realidade quotidiana.

Compreendo hoje que muito da forma como lido com minha práxis

artística está relacionada à minha proximidade com meu pai, com meu avô paterno e com as profissões que ambos desenvolviam, respectivamente torneiro mecânico e marceneiro. Enquanto o primeiro era dado a “gambiarras”,

o segundo era metódico e organizado. Meu pai, concentrado no todo, já meu avô sempre atento às partes e aos detalhes. Um vivia normalmente com a graxa entre os dedos, o outro não saía de sua oficina enquanto não se sentisse aseado. Em suma, algo entre a dureza e a suavidade, o espontâneo e sistemático. De uma forma ou de outra, ambos, de diferentes maneiras, vivenciaram profissões para as quais o fazer, a técnica e a dedicação eram ferramentas primordiais.

Cada vez mais, meu trabalho artístico se localiza entre esses dois “personagens”. Meu trabalho é sujo, forma rastro, é rústico, ao mesmo tempo em que é cuidadoso em seus detalhes, organizado em sua concepção. Caminho bastante pela cidade e nesses trajetos observo os tensionamentos socioculturais, coeto materiais, realizo ações e, a partir disso, filmo, fotografo, desenho, construo. Ou seja, busco formas de materializar minha experiência narrativa.

Para a proposta desta tese, parto da ação de pensar a intenção narrativa como elemento estruturante poético, de tal modo que o desenho, o tridimensional e o corpo são ferramentas estruturantes para se discutir uma ideia de cidade que me habita. Para tanto, dividiremos a proposta estrutural dessa tese em 6 capítulos principais: Narrar, Cartografar, Desenhar, Coletar/Colecionar, Construir e Corporificar, além de uma sétima e última etapa, que será a conclusão.

Optei por trazer as informações de forma intercalada, uma vez que, dessa forma, como em meu processo criativo, poderia ocorrer de uma informação ou trabalho específicos serem retomados em um momento/capítulo diferentes e influenciarem outro raciocínio, fazendo com que o leitor possa revisitar alguma informação já colocada.

Os títulos dos capítulos podem sugerir talvez uma intenção de categorização de técnicas, linguagens ou métodos de trabalho. Porém, essa é apenas uma estratégia de organização do raciocínio para que a discussão ocorra de modo mais estruturado. Esta discussão, espero, nos levará a discutir as

relações de um artista com a cidade em que vive, aproximando-se de outros campos do conhecimento como a geografia, a sociologia, o urbanismo etc.

No primeiro capítulo, “Narrar”, me proponho a trazer uma estruturação do conceito de narrativa, tendo como ponto de partida meus interesses criativos como artista. Logo, não será uma discussão sobre todas as possibilidades de uso do termo, mas sim um recorte de informações que se relacionam com minha poética. Construo, assim, uma discussão com base em autores como Walter Benjamin, Jerome Brunner, Humberto Eco, Jeanne M. Gagnebin e Milton Santos. Além disso, discuto o processo criativo relacionado a meu trabalho autoral, chamado *Cartografia entre território, abandono e anacronismo* de 2017.

O capítulo 2, “Cartografar”, tem a intenção de apresentar ao leitor os motivos pelos quais considero este conceito relevante para a compreensão de minha poética e meu processo criativo atuais. O uso conceitual do termo parte da geografia para chegar às artes visuais, traçando relações com autores como Cristina Freire, Mark Turner, Gilles Tiberghien, Robert Siberman, Francesco Careri, Daniela Marzola Fialho, Fernand Joly, Brian Harley, Rosa Iavelberg, Sonia Maria Vanzella Castellar e David Buisseret. Também abordarei trabalhos ou etapas de obras que produzi em momentos diferentes da minha trajetória artística, como exemplo o *Trajetos2: Linha-Vermelha*, de 2016, e a série *Territórios* de 2020, além de trabalhos autorais como *Coleções/Cartografias* (2014-In progress).

Em “Desenhar”, o terceiro capítulo, tomarei o desenho como recurso narrativo, a partir da ideia do “desenho como agente fronteiriço”. Nessa seção, apresento o uso da linguagem do desenho de quatro maneiras diferentes: como indício de uma experiência de cidade, como forma de registro catalogador fragmentário, como projeto ou planejamento e como recurso formal e plástico em correspondência com o tridimensional. O desenho é aqui considerado tanto como registro gráfico quanto como forma de pensamento que se localiza entre processos, estratégias e práxis. Para realizar esse diálogo, foram escolhidos autores como Serge Tiesseron, Emma Dexter, Tania Kovats, Edith Derdyk, Juan José Gomez Molina e Manfredo Massironi. Trarei

também trabalhos autorais de diferentes momentos como *Anotações sobre Lugares esquecidos* (2015-in progress), *Coleções/Cartografias* (2014-in progress), *Ausente* (2014), *Anotações sobre espaços provisórios* (2020) e *Territórios* (2020).

O quarto capítulo se chama “Coletar/Colecionar”. Nele, trato dos materiais utilizados em meus trabalhos, com o foco voltado aos objetos coletados pela cidade e das relações com disciplinas e conceitos variados, como a Etnografia, a concepção de artefato arqueológico, a ideia de colecionismo, inventário, além de tratar do conceito de Trapeiro, um dos personagens modernos discutidos por Benjamin em seus escritos. Além dele, outros autores sobre os quais me baseio para desenvolver esta discussão são: Hal Foster, Astolfo Gomes de Mello Araújo, Walter Benjamin e Maria Ester Maciel.

O capítulo seguinte, o quinto, chama-se “Construir”. Nele, apresentarei a questão do objeto e do raciocínio escultórico presentes em minha poética, elementos de grande relevância para se compreender meu trabalho. Para me auxiliar na construção teórica dessa conversa, selecionei alguns textos de autores como Tadeu Chiarelli, Fayga Ostrower, Frederico Moraes, Carmen Ramirez, Michel Archer, Rosalind Krauss, Gianfranco Maraniello, Leonard Koren e Ernest Fischer. Além de fazer aproximações com a arte *povera*, a arte conceitual latino americana ou a ideia de Wabi-Sabi. Serão discutidos trabalhos como: *Provisórios* (2020), *Sobre arqueologia, mimese e cidade* (2020 - in progress) e *Sob Análise* (2013-2014).

O próximo capítulo, “Corporificar”, trata da ideia do corpo como elemento de mediação para a experiência artística autoral em propostas poéticas

com o espaço urbano e com o espaço de ateliê. Em meus trabalhos, a necessidade do uso do corpo é recorrente, desde os momentos em que são realizadas ações no espaço urbano, durante o procedimento de caminhada, na força que emprego para carregar os materiais coletados pela cidade, no gesto do desenho, na força transferida para o martelo para se construir um objeto ou quando se carrega um saco de areia, uma das matérias necessárias utilizadas

nos trabalhos. Como respaldo teórico, faço uso de textos de autores como Vera Pallamin, Francesco Careri, Merlin Coverley e Roselee Goldberg.

A tese é estruturada em bases conceituais que dão título aos capítulos. Com isso, intenciono sugerir ao leitor que essa estrutura não precisa ser compreendida linearmente. Os conceitos apresentados não fazem apenas menção a alguns trabalhos específicos, eles também se relacionam e se entrecruzam constantemente em minha poética. Se as normas tradicionais que nos guiam nas pesquisas acadêmicas permitissem, esse trabalho seria apresentado simplesmente na forma de pontos em um mapa, para que o leitor pudesse traçar seu próprio caminho.

Resta agora o convite para que o leitor adentre nessas páginas e me acompanhe por parte desse caminho que já percorro por algum tempo. Para isso, comecemos pelo primeiro passo.

1.NARRAR

Em *Cidades Invisíveis*, Ítalo Calvino constrói uma narrativa a partir de relatórios/relatos que o mercador e viajante Marco Polo apresentava a Kublai Khan sobre as cidades que visitara e que faziam parte de seu império. De tão vasto, este não permitia que o imperador mongol o conhecesse por completo.

Nesses relatórios, o jovem veneziano não levava a Khan apenas as descrições físicas e territoriais das cidades, mas também detalhes sobre cultura, seus habitantes, enfim, o que lhe chamava a atenção ou lhe causava admiração. Marco Polo trazia certa poesia em seus relatos, chamando as cidades pelos nomes com tal intimidade que essas nos parecem pessoas que ele havia conhecido em suas viagens.

Porém, em dado momento, o imperador começou a desconfiar se realmente Marco Polo teria visitado ou não essas cidades, ou se apenas estava criando ficções a partir do que ele imaginara, já que Kublai Khan não teria como confirmar seus relatos. Khan mostra então a Marco Polo um atlas em que estavam desenhadas todas as cidades do império, enquanto folheava os mapas sob o olhar do viajante para testar seu conhecimento. Sobre algumas cidades, Marco Polo consegue trazer descrições mais precisas, sendo que de outras, apresenta apenas descrições curtas de suas características mais óbvias e genéricas. Em dado momento, Kublai Khan pergunta a Marco: “Quando você retornar ao Poente, repetirá para a sua gente as mesmas histórias que conta para mim?”. De imediato, Marco Polo responde:

– Eu falo, falo – diz Marco –, mas quem me ouve retém somente as palavras que deseja. Uma é a descrição do mundo à qual você empresta a sua bondosa atenção, outra é a que correrá os campanários de descarregadores e gondoleiros às margens do canal diante da minha casa no dia do meu retorno, outra ainda a que poderia ditar em idade avançada se fosse aprisionado por piratas genoveses e colocado aos ferros na mesma cela de um escriba de romances e aventuras. Quem comanda a narração não é a voz: é ouvido. (CALVINO, 1990, p.123)

Nessa relação com o Imperador, Marco Polo cumpre a função de narrador, ou seja, ele seria o relator de experiências específicas vividas ou de informações adquiridas empiricamente em suas viagens. O Imperador, por sua vez, reconfigura o que lhe é transmitido e organiza em sua mente tais dados

com base no que tem de repertório, influenciado pela cultura em que está inserido, assim como por seu *status* como indivíduo que compartilha das especificidades da vida em sociedade, em seu caso, a partir de uma posição de poder e liderança e das implicações políticas dela advindas.

Enquanto Marco Polo narra, Khan se coloca em um exercício de narratividade, buscando interpretar o que é dito pelo veneziano. Considero que, como artista, eu vivencio e provoço experiências semelhantes a esta por meio do trabalho que desenvolvo e este, por sua vez, tem como ponto de partida minhas relações com a cidade onde habito. Apesar de se dar em um caminho de especificidades, dialoga também com possibilidades mais abrangentes e generalistas.

Acredito que cada cidade possui uma grande narrativa própria, constituída pela soma de uma série de outras narrativas menores, formadas ao mesmo tempo pelas existências individuais e relações entre seus habitantes no contexto de uma cultura e realidade socioeconômica correntes.

Como artista, meu trabalho é constituído pela forma como interpreto e “ouço” a narrativa da cidade onde vivo, pela reorganização das informações por meio de procedimentos artísticos recorrentes em minha poética. Estes são como minhas ferramentas que funcionam em prol de uma narratividade, nesse processo de formulação, utilizadas como parte de um procedimento de apropriação da realidade que se torna novamente narrativa, quando compartilho meu trabalho com o público.

Narrativa é um recurso verbal, textual ou visual de comunicação que organiza informações sobre um determinado fato ou acontecimento específico, com a intenção de transmiti-lo a outra pessoa, de maneira factual ou ficcional, através de uma dinâmica que pretende provocar e alimentar as subjetividades do espectador/intérprete em um processo compartilhado de criação de imagens mentais. Já a narratividade tem relação com as formas em que a narrativa é constituída e interpretada.

Para Benjamin, a principal diferença entre relato histórico e narrativa é que o narrador não se atém apenas a transmitir os fatos da forma que tomou

conhecimento, há muito de escolhas estéticas e formais na maneira de tratar o relato, o que afeta mais diretamente a imaginação e subjetividade do ouvinte. O historiador, por sua vez, “[...] é obrigado a explicar de uma ou de outra maneira os episódios com que lida, e não pode absolutamente contentar-se em representá-los como modelos da história do mundo” (BENJAMIN, 1987, p. 209).

Na linguagem textual, o autor da narrativa constrói a forma de expor sua história ficcional ou real de acordo com o que ele intenciona sugerir ao leitor. Essa construção narrativa pode ser linear, fragmentada, do ponto de vista do personagem atuante ou de um observador, como também pode apresentar um ritmo lento, rápido, variado. Ou seja, sugerir diferentes sentidos e direcionamentos de atenção, dependendo do uso formal da linguagem.

No texto “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de 1936, Benjamin discute o conceito de narrador com base no estilo literário adotado pelo escritor russo. Para Benjamin, existem duas formas de narradores, o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. O camponês, preso à sua terra de nascimento, compartilha um ponto de vista dotado de intimidade como alguém que acompanhou e vivenciou de perto as mudanças durante uma longa passagem de tempo. Ele poderia ser reconhecido principalmente pelos seus iguais, como uma autoridade narrativa. O marinheiro representa o olhar do viajante, um ponto de vista de fora, constituído por um repertório cultural adquirido em sua passagem por diversas terras. Embora aparentemente distanciado, esse olhar pode trazer à luz questões específicas, que o olhar já sedimentado em uma cultura talvez não note.

Como artista nativo e habitante de uma cidade de grandes proporções como São Paulo - que passa constantemente por mudanças e que, devido à sua extensão, pode sempre possibilitar ao habitante um encontro com algo desconhecido - considero que estou sempre transitando entre os olhares destes dois personagens citados por Benjamin, ainda que, em alguns momentos, mais próximo de um terceiro personagem, o artífice:

Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema

corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário. (BENJAMIN, 1987, p.199)

É interessante pensar que o artífice - personagem que está na raiz histórica do que se tornaria, mais à frente, o artista plástico - desenvolvia essa habilidade narrativa ao mesmo tempo em que desenvolvia um trabalho de artesanaria ligado a algo funcional, mas com critérios estéticos. Sobre a questão da transmissão de uma narrativa em um processo de assimilação do saber relacionado ao fazer, escreve Benjamin (1987):

Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual. (...) A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1987, p.205)

Como o artífice, durante minha prática artística, vou digerindo o que assimilo das narrativas advindas das experiências com a cidade que vivo e desenvolvo, por meio das linguagens artísticas, algo de material, de tal modo que também apresente marcas de uma subjetividade sensível e crítica.

A esse processo de assimilação crítica de uma narrativa, que também pode ser considerado um procedimento de reconfiguração, podemos dar o nome de narratividade. Logo, a narrativa seria a história contada propriamente dita, enquanto a narratividade seria a maneira pela qual o sujeito fruidor lê essa narrativa, interpretando-a e reorganizando-a de acordo com seu repertório pessoal, guiado e influenciado por fatores históricos, culturais, políticos e afetivos. Segundo Bruner (1977), o processo do leitor ou do intérprete se dá em paralelo ao do autor:

Talvez sua propriedade principal seja sua sequencialidade inerente: uma narrativa é composta por uma sequência singular de eventos, estados mentais, ocorrências envolvendo seres humanos como personagens ou atores. Este são seus constituintes. Mas estes constituintes, por assim dizer, não tem vida ou significado próprios. Seu significado é dado pelo lugar que ocupam na configuração geral

da sequência como um todo, seu enredo ou fábula. O ato de captar uma narrativa é, então, duplo: o intérprete tem que captar o enredo configurador da narrativa a fim de extrair significado de seus constituintes, os quais ele deve relacionar ao enredo. Mas a configuração do enredo deve, sem si, ser extraída da sucessão de eventos. (BRUNER, 1997, p.46)

No caso das artes visuais contemporâneas, as formas de narratividade carregam consigo uma propensão a serem polissêmicas, ou seja, oferecem uma multiplicidade de sentidos, dependendo de cada intérprete. Umberto Eco (2007) considera que toda arte deve ser uma *obra aberta*, num sentido dialético ocorrido entre obra e intérprete em que:

...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 individual. (ECO, 2007, p.40)

Apesar de entender que meu processo se dá entre momentos de narrativa e narratividade, durante a discussão desenvolvida no restante dessa tese, farei uso do termo narrativa para nomear esse processo como um todo, entendendo que esta palavra deverá abranger, de forma mais global, minhas intenções, principalmente por trazer em sua raiz um caráter mais ativo e proponente.

A narrativa pode ser real ou imaginária, mas, em ambos os casos, o que ela significa ao outro pode ser diferente do que ela referencia. A forma ou a ordem como as informações são apresentadas é que constroem a intenção da narrativa. Narrativa não tem a ver com o conceito de verdade única e canônica, mas com a ideia de construção de uma verdade do ponto de vista do autor; nesse processo o domínio e o uso da linguagem são determinantes para a comunicação, ela pode confundir ou orientar, considerando um resultado construído propositalmente.

Bruner (1997) concebe a narrativa como um relato empírico ligado à história ou à ficção, uma aptidão ou predisposição do ser humano que foi sendo desenvolvida conforme o processo evolutivo da sociedade. Para buscar essa definição, o autor parte da noção de *mimesis*, cunhada por Aristóteles em *A Poética*, cujo significado estaria ligado à ideia de capturar “a vida em ação”. Em contrapartida, o autor traz também a opinião de Paul Ricoeur, estudioso

moderno da narrativa, quanto ao uso desse conceito. Segundo este autor, a narrativa, enquanto *mimesis*, não seria uma tentativa de descrever a vida como ela é, mas sim um tipo de metáfora da realidade, referindo-se à realidade sem o intuito de copiá-la, mas para dar-lhe uma nova leitura (BRUNNER, 1997).

Pensando nessa ideia de *mimesis* relacionada ao conceito de narrativa, apresento meu trabalho, denominado *Cartografia entre território, abandono e anacronismo*, que foi elaborado em 2017 durante minha residência artística no Espaço da Funarte/Minc, entre os meses de maio e outubro desse ano. Os artistas selecionados para participar de tal proposta foram escolhidos por meio de edital aberto pelo Coletivo Amuela, na época residentes permanentes do prédio da Funarte. Como resultado dos processos vivenciados por cada artista da residência, realizou-se, nesse mesmo ano, uma exposição coletiva chamada *Corpos que percorrem um espaço dividido*.

Figura 1- Cartografia entre território, abandono e anacronismo (2017)



Fonte: Acervo do autor

Além do fato de ter escolhido este trabalho para ser o primeiro apresentado em minha tese - por conta da relação bastante presente que entendo que este tenha a ver com a questão narrativa, motivação deste capítulo - essa decisão também se dá por conta da importância que ele tem para meu processo como artista. Penso que *Cartografia entre território,*

abandono e anacronismo consegue agregar muitas das minhas ideias, técnicas, estratégias e intenções desenvolvidas até aquele momento de minha carreira, além de me provocar para questões que seriam exploradas mais à frente em minha pesquisa artística.

A obra é uma instalação que conta com construções realizadas em madeira e demais objetos coletados no território onde se deu a residência, construções essas que são distribuídas pelo espaço expositivo. Ao todo, foram construídos cinco objetos escultóricos com medidas entre 1,20m de largura, 1m de comprimento e 2,10m de altura. A instalação conta também com um painel de 2,80m de largura por 2,00m de altura, elaborado com anotações, fotografias, desenhos e um monitor de 7 polegadas, que transmite um vídeo com 10min de duração³, no qual o observador pode acompanhar imagens referentes ao percurso que eu realizava quase que diariamente nas mediações do prédio da Funarte.

Desenvolvi este trabalho como uma proposta de discussão dos limites entre o que está “dentro” e o que está “fora” nas relações políticas, culturais e socioeconômicas da sociedade, de modo que o “dentro” é entendido como o que foi aceito e contemplado, enquanto o “fora” como o que vive à margem, isto é, com o que sofre restrições de acesso ao que seria público ou compartilhado.

O prédio da Funarte-SP encontra-se na região central da cidade de São Paulo, um espaço público por excelência, que tem como proposta fomentar e receber manifestações artísticas de diferentes ordens, como é o caso das artes visuais. Em contrapartida, o prédio está situado em uma região suja e degradada, onde podemos encontrar um excesso de moradores de rua e usuários de drogas, região tida por muitos como um lugar perigoso para se morar ou transitar. Inclusive, são essas as pessoas que moram junto às paredes do prédio, local onde constroem, de forma precária, suas moradias, sempre com uso de descartados encontrados na rua. Em suma, um cenário desolado, decadente e tensionador, esquecido pela ordem pública, onde o

³ Link para o vídeo: https://youtu.be/Wdhn_J92F0o

muro da Funarte funciona como fronteira física e política entre os dois mundos. Para João Gomes, um dos curadores da mostra:

A situação criada especificamente no contexto da região e do complexo Funarte/Minc resultou na produção de objetos manufaturados a partir de restos de obras e de exposições anteriores encontrados e recolhidos em um depósito no interior do edifício do Minc. Esses objetos em exposição desenhavam concretamente a geometria dos abrigos construídos por mulheres e homens em situação de rua nas calçadas ao redor da instituição, eles também, servindo-se de materiais descartados. Renato acrescentou um painel no qual nos mostra de maneira acumulativa, visual, e organizada, o resultado discursivo de sua cartografia. Este painel não é descritivo ou meramente informativo, mas resulta em um objeto visual que responde aos demais expostos e com eles partilha do mesmo status de obra. Ele compõe-se de mapas, citações teóricas, excertos informativos, planos, anotações, palavras-chaves, pequenos elementos de uso corriqueiro por parte da burocracia, fotografias do interior e do exterior dos edifícios em guisa de documentação além de um vídeo no qual podemos seguir os passos do autor, partindo do depósito em direção à rua. Como Walter Benjamin já nos indicara, citar é “citar a comparecer” e tal ideia poderia se aplicar a cada um dos elementos citados na obra⁴.

Quando Benjamin tece seus pensamentos sobre a vida e acontecimentos das cidades europeias, modernas e capitalistas do final do século XIX e da primeira metade século XX, sobretudo Paris, ele dedica atenção especial às narrativas advindas de alguns dos personagens contemporâneos àquele momento histórico, como o Colecionador, a Prostituta, o Flâneur e o Trapeiro.

Apesar de já ter me identificado em algum nível com a figura do Flâneur e suas deambulações em outros momentos da minha trajetória acadêmica⁵, muito por conta da questão do caminhar pela cidade à mercê dos acontecimentos, nesse momento da pesquisa, sinto-me mais próximo do personagem do trapeiro.

Esse narrador sucateiro (o historiador também é um Lumpensammler) não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação (...) (GAGNEBIN, 2006, p.54)

⁴ Informação retirada do catálogo da exposição

⁵ A questão de minha ligação com a figura do Flâneur, foi discutida em minha dissertação de mestrado. Naquele momento discuti minha proximidade com o personagem do Flâneur, porém identifico que os procedimentos adotados por mim em meus trajetos e caminhadas, teria mais a ver com caminhadas propositivas do que com as deambulações errantes deste personagem. Agradeço à professora Claudia França por me apontar esta relação, durante minha qualificação de doutorado.

O trapeiro, também conhecido por *Lumpensammler* ou *chiffonnier*, movido principalmente pela pobreza, é aquele que recolhe os rastros deixados pela sociedade moderna que passa por ágeis mudanças sociais políticas e culturais. Assim, para além de sua necessidade de sobrevivência, há uma intenção de não deixar que nada se perca no tempo. Algo que aparentemente não tem importância e que a história oficial não dará conta de lidar. Para Benjamin, são elementos que sobram dos discursos históricos, que, naquele momento histórico, seriam dois: o primeiro, o sofrimento relacionado à Segunda Guerra Mundial, e o segundo relacionado ao que não tem visibilidade, “o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, que foi tão bem apagado e que, mesmo sob a memória de sua existência, não subsiste (...)” (GAGNEBIN, 2006, p.54). Como artista, em meu processo criativo, identifico-me bastante com a ação do trapeiro, principalmente no diz respeito à questão relacionada ao coletar ou tratar do que é dado à invisibilidade.

Nessa minha instalação⁶, ao adentrar o espaço expositivo, o observador se deparava primeiramente com os objetos escultóricos de madeira ali distribuídos. Essas construções foram elaboradas fazendo uso de materiais coletados no espaço urbano em torno do prédio, e também com materiais que foram descartados em uma das salas do complexo da Funarte. Essa sala ficava um pouco distante das salas principais, quase que escondida, e estava sendo utilizada como espaço de descarte de entulhos. Foi possível encontrar ali diversos materiais, resquícios mnemônicos de acontecimentos que algum dia ocorreram no espaço da Funarte, principalmente os de madeira. Penso que talvez isso se devesse a dois fatores: em primeiro lugar, ao fato de ser um espaço público federal, onde, às vezes, há dificuldades em se lidar com questões burocráticas que envolvem o descarte de móveis que já perderam a serventia. Além disso, percebi que havia muitos resquícios de cenários ou objetos de cena de peças de teatro que em algum momento foram utilizados.

Outra questão muito relevante sobre essa sala, que utilizei como ateliê durante a maior parte de residência, era o fato de que uma de suas paredes, do lado externo, servia para os moradores de rua apoiarem placas de

⁶ cf. Figura 1

madeira, que funcionavam como uma espécie de abrigo provisório para eles. Apesar da espessura dessa fronteira concreta e social, representada pela parede, era possível ouvir diariamente muitos dos diálogos e acompanhar um pouco das narrativas dessas pessoas em situação de rua, que observam a cidade a partir do ponto de vista da invisibilidade e exclusão.

Os objetos escultóricos foram, portanto, construídos usando resquícios de duas situações de abandono: uma externa, representada pela situação de vida dos moradores de rua, e outra interna, representada pela situação de abandono de uma memória material que ocorrera naquele prédio. Construo uma narrativa sobre aquele território por meio da elaboração de objetos que são pensados em sua raiz a partir de uma ideia de *mimesis*, mas não são nem a emulação do que existe lá fora nem, muito menos, um objeto cenográfico, como alguns restos materiais presentes naquele espaço sugeriam. Gosto de pensar que essa instalação existe em um lugar poeticamente manchado entre a realidade concreta e o poético.

Figura 2 - Detalhes da instalação, ponto de vista mostrando três objetos que fazem parte da obra Cartografia entre território, abandono e anacronismo (2017)



Fonte: Acervo do autor

Figura 3 - Detalhe da instalação, mostrando dois objetos que fazem parte da obra Cartografia entre território, abandono e anacronismo (2017)



Fonte: Acervo do autor

Figura 4 - Detalhe da instalação, mostrando dois objetos que fazem parte da obra Cartografia entre território, abandono e anacronismo (2017)



Fonte: Acervo do autor

A partir do raciocínio que envolve a construção desses objetos, é possível iniciar uma conversa sobre o corpo e meu trabalho. Em primeiro lugar, porque meu corpo representa o artista que frequenta aquele espaço e que realiza a prática de ateliê em uma sala que não estava preparada para isso: um espaço empoeirado, sujo e com janelas obstruídas que dificultam a ventilação. Esta situação fazia com que eu tivesse de realizar o trabalho com um pouco

mais velocidade e atenção para que meu tempo ali dentro fosse bem aproveitado e vivenciado, na medida da intercalação de períodos de permanência que não fossem longos o suficiente para afetar minha saúde.

Em segundo lugar, porque a presença do meu corpo, que compartilhava com as pessoas do lado de fora o mesmo território geográfico, e que ouvia parte de suas conversas diárias e relatos de vida, cujo cenário configura corpos separados pela fronteira de um muro que nos separava física, social e politicamente. Segundo Santos (2003), não se pode pensar geograficamente um território sem levar em conta quem o habita, pois:

O território é o chão e mais a população, isto é uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é a base do trabalho, da residência, das trocas materiais e espirituais e da vida, sobre as quais ele influi. Quando se fala em território deve-se, pois, de logo, entender que está falando em território usado, utilizado por uma população. (SANTOS, 2003, p.174)

E em terceiro lugar, a discussão sobre o corpo também pode ser feita em razão do percurso que eu realizava todos os dias a pé para chegar ao espaço da Funarte. Adotei como procedimento dar uma volta completa em torno do prédio, sempre tomando muito cuidado para respeitar aquele espaço que, para aqueles indivíduos, também era um espaço de moradia e de recolhimento de algum material quando possível, assim como um espaço onde eu tentava realizar alguns registros por meio de desenhos ou fotos.

Esse percurso pode ser visto em um vídeo que foi projetado em uma das paredes do espaço expositivo, conjuntamente com outros elementos visuais. Nesse vídeo de 9min/27seg de registro, realizo um trajeto a pé, carregando uma câmera que é colocada dentro de uma caixa com um furo. Saio da sala de entulhos, localizada dentro da Funarte e me dirijo até o portão de saída, onde realizo uma volta completa no entorno do prédio, voltando novamente para a sala⁷.

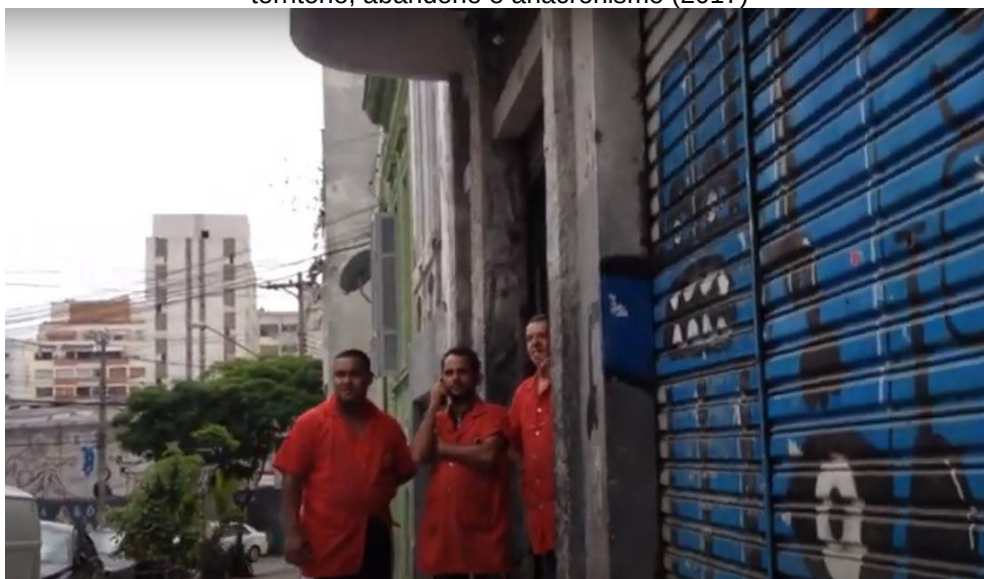
Faço uso dos recursos técnicos da ferramenta de maneira propositalmente limitada. A câmera é ligada no início, momento em que opto por

⁷ Link para vídeo completo: <https://youtu.be/nUlyz3uirCY>

um tipo de zoom quase totalmente aberto, coloco-a dentro da caixa que possui um furo por onde as imagens haviam sido captadas. Posiciono a direção da lente para trás e realizo o percurso em torno do prédio da Funarte, caminho realizado muitas vezes durante o tempo que participei da residência artística. Ao final do trajeto, desligo a câmera. Não seria mais nenhum tipo de manuseio que interferiria em meu registro, de tal modo que eu só teria controle sobre o momento em que ela é ligada, e, ao final, quando ela é desligada. O vídeo praticamente não passa por edição, pois não existem cortes entre as imagens registradas, tudo é captado da forma como acontece no momento.

Durante todo esse tempo, carrego a câmera voltada para trás, realizando um registro que trata do presente, ao mesmo tempo em que falo do passado, levando em consideração que as imagens captadas são o rastro do caminho já percorrido conforme a adoção do ponto de vista do narrador. Não registro meu corpo, mas sim dos outros corpos que por ali convivem.

Figura 5 - Frame do vídeo que faz parte da instalação da obra Cartografia entre território, abandono e anacronismo (2017)



Fonte: Acervo do autor

O registro em vídeo, a meu ver, é um documento que, assim como a fotografia, diz muito sobre a questão do tempo e da memória em uma narrativa, por ser uma ferramenta que oferece imagens muito próximas à realidade, ainda mais em um registro como o deste trabalho, o qual, apesar de estar relacionado a um procedimento poético e possuir recortes e uma linha temporal controlada por mim, não deixa de ser um vídeo documental, um registro ou um

arquivo mnemônico que fala sobre um recorte sobre uma narrativa maior sobre a cidade de São Paulo. As pessoas e suas roupas, os tipos de construções, o som ambiente, as ruas habitadas e vivas por conta dessas pessoas e os relacionamentos estabelecidos entre elas, enfim, esse material pode ser considerado um documento do seu tempo.

Figura 6 - Frames do vídeo que faz parte da instalação da obra *Cartografia entre território, abandono e anacronismo* (2017)



Fonte: Acervo do autor

Tendo em vista esses aspectos, considero que esse tipo de trabalho em vídeo, realizado em *Cartografia entre território, abandono e anacronismo*⁸, tem características próximas a de documentários filmados. Porém, quando aproximado dos demais elementos presentes na instalação, pode também sugerir traços ficcionais, principalmente por fazer parte de uma composição repleta de informações diversas (textuais, desenhos, fotografias, mapa e plantas arquitetônicas). Entendo que os procedimentos adotados nesse trabalho carregam, em sua conjunção, um caráter narrativo, por se tratar de registros que realizo em um trajeto físico, e também poético, durante minha permanência no processo de residência.

Esses registros são compartilhados como uma série de raciocínios que representam micros acontecimentos acompanhados ou vivenciados,

⁸ Ibid, p. 32

apresentados ao observador como forma de sugestão de um encadeamento de informações que, de certa forma, contam um pouco da história do momento em que estive ocupando aqueles espaços. O real e o ficcional estão presentes em diversos momentos de meu trabalho, principalmente por se aproximarem, muitas vezes, de questões políticas, sobretudo daquelas que se fazem “visíveis” em dinâmicas sociais no espaço urbano.

Como afirmado anteriormente, nessa instalação, na parte que intitula de painel cartográfico⁹ podem ser encontrados diversos tipos de materiais e registros diferentes, acumulados durante o processo de elaboração da obra. Do lado direito, podemos ver um mapa da região central de São Paulo, próximo a ele encontram-se desenhos de estudos de objetos tridimensionais que construí, dispostos numa pequena prateleira de madeira, um tipo de lâmpada de emergência, encontrada na mesma sala onde encontrei os demais materiais descartados.

Às fotografias com imagens - que fazem referência ao entorno do prédio, com anotações de processo - são acrescentadas informações históricas sobre a instituição, assim como escritos datilografados em máquina de escrever, recurso em que evoco o ambiente anacrônico daquele espaço público, com seus móveis antigos, problemas e limitações administrativas que tem origens e ligações com outras épocas. Ao centro, logo acima do monitor, em um papel de fundo branco em um formato maior, está uma planta baixa do espaço da FunarteSP¹⁰. Na junção desses elementos, que parecem formar uma espécie de mapa das experiências, temos uma “intenção narrativa”.

⁹ ver Figura 7.

¹⁰ Id. 2017.

Figura 7 - Cartografia entre território, abandono e anacronismo (2017).
Detalhe do painel cartográfico.



Fonte: Acervo do autor

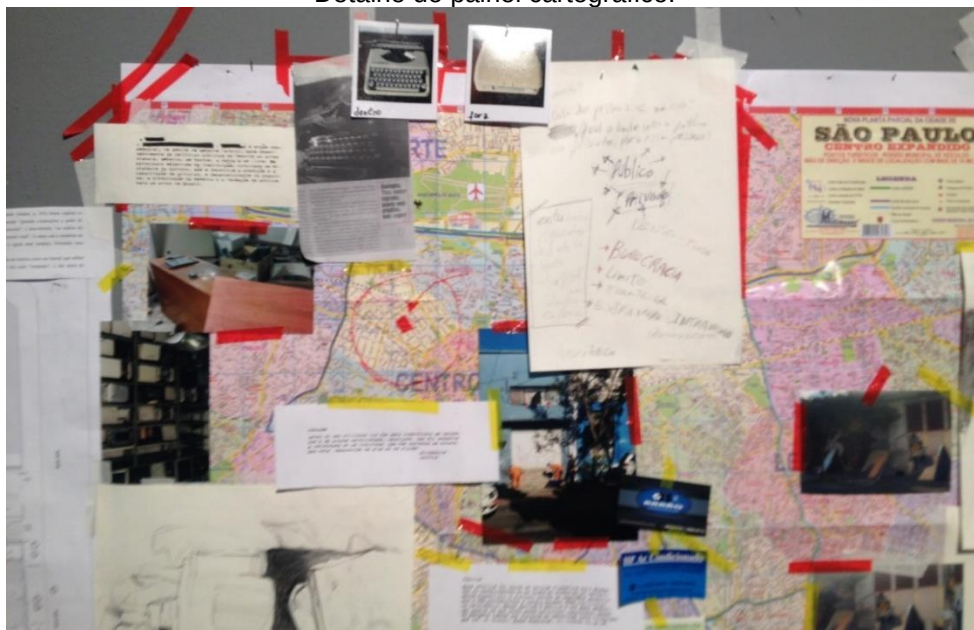
Figura 8 - Cartografia entre território, abandono e anacronismo (2017)
Detalhe do painel cartográfico.



Fonte: Acervo do autor

Essa cartografia do território, do processo criativo, é o resultado de uma experiência vivenciada e reúne informações que são rastros materiais desse percurso realizado empírica e imaginativamente. Este material reúne diferentes realidades que se conectam e se relacionam em um processo no qual os elementos adquiridos, elaborados e encontrados são reorganizados para compartilhar de uma história que necessita de uma voz polifônica para ser expressa.

Figura 9 - Cartografia entre território, abandono e anacronismo (2017).
Detalhe do painel cartográfico.



Fonte: Acervo do autor

Ponderando sobre minha intenção de construir uma narrativa sobre a cidade que habito, esse trabalho me parece uma síntese das ferramentas, procedimentos e recursos artísticos que utilizo durante esses processos poéticos. Entre esses meios, é possível perceber o uso do desenho, enquanto registro e forma de apreensão de uma realidade. Há também o procedimento de caminhar por trajetos urbanos, o que é recorrente em meu trabalho artístico, além do uso de matérias (ou materiais) coletados pela cidade, que já caíram em desuso ou que tenham apresentado marcas de degradação. É possível também perceber o elemento cartográfico, ligado a um espaço e a uma localização geográfica específicos, as construções tridimensionais que, de certa forma, suscitam as atitudes do personagem do artífice, citado por Benjamim, já que nessa etapa de construção do objeto realizo uma espécie de síntese das narrativas que acompanhei pela cidade, construindo a partir delas uma nova narrativa que será compartilhada com o público. No decorrer deste trabalho, tratarei de maneira mais específica sobre esses procedimentos presentes em minha poética.

2.CARTOGRAFIAR

Como dito anteriormente, os acontecimentos socioculturais e políticos ocorridos nos espaços físicos da cidade, assim como as relações entre os indivíduos presentes nesses espaços, são um dos pontos primordiais de partida de meus processos poéticos. Nesse contexto, o conceito de cartografia aparece como um recurso estético, simbólico e referencial, já que grande parte dos meus trabalhos refletem sobre localizações geográficas específicas, mesmo que nem sempre os dados apareçam literalmente citados. Ou seja, em minha poética, a ideia de cartografia designa uma forma de registro de uma sucessão de acontecimentos ligados à experiência vivida durante a concepção de um trabalho, assim como aponta Calvino, o traçado de um percurso:

A forma mais simples de carta cartográfica não é a que hoje se nos mostra como a mais natural, isto é, o mapa que representa a superfície do solo vista por um observador extraterrestre. A primeira necessidade de fixar os lugares na carta está ligada à viagem: é o lembrete da sucessão das etapas, o traçado de um percurso. (CALVINO apud CARERI, 2013, p.137)

Cartografia tem sido um conceito amplamente utilizado na atualidade e não apenas no campo das artes visuais, fato que pode gerar certo desgaste. Porém, por se tratar de um procedimento bastante presente em minha poética, faz-se necessária a apresentação do ponto de vista a partir do qual adoto este conceito.

Início a partir de uma comparação que realizo entre as informações cartográficas no campo da geografia, em que os dados e os símbolos presentes em um mapa fazem referência a informações específicas, como, por exemplo, os números de densidade demográfica de um lugar. Em meu processo artístico, as informações que ofereço também partem do real e do concreto, mas a subjetividade se sobressai por meio da poética. Já o mapa geográfico oferece uma representação gráfica do real que traz dados predominantemente objetivos e científicos, embora jamais neutros.

O que difere os dois exemplos é sobretudo a intenção que guia sua realização. Ora, se por um lado os mapas têm a intenção de trazer informações objetivas, averiguadas cientificamente, por outro, minhas construções cartográficas não.

Desse modo, a narratividade que construí combina elementos e aponta direções por meio de aproximações e indicações, embora não ofereça ao espectador uma síntese daí resultante, uma forma propositalmente aberta à possibilidade de interpretação.

Compreende-se assim que os mapas são formas narrativas geográficas gráficas que reorganizam informações coletadas em diferentes lugares e de diferentes formas (registros visuais), para, em seguida, repassá-las ao espectador. A carta cartográfica, embora estática, pressupõe uma ideia de narrativa e é concebida em função de um itinerário, é odisseia. (CALVINO apud CARERI, 2013, p.137)

Na geografia, os mapas funcionam como formas de interpretação gráfica da realidade concreta, sendo necessário compreender códigos específicos pelos quais nos orientamos. No campo da geografia, a reunião desses códigos é pensada a partir do que se chama de *Linguagem Cartográfica*, formada por três componentes: dois componentes de localização, “x” e “y” - respectivamente longitude e latitude - que determinam uma superfície. Além destes, temos o componente de qualificação “z”, formado por cores ou sinais que caracterizam um lugar de forma qualitativa, quantitativa ou ambas¹¹. Existem outras três formas de implantar os símbolos informacionais: modo de implantação pontual, linear e zonal, também chamados de ponto, linha e plano, denominados “Alfabeto Cartográfico”.

Tomando esses três fundamentos do Alfabeto Cartográfico, podemos proceder com uma primeira aproximação entre a linguagem da cartografia e a linguagem das artes visuais, segundo a qual ponto, linha e plano são elementos simples, mas essenciais para o desenvolvimento do pensamento artístico.

Dessa percepção embrionária, penso ser possível começar a entender a relevância da cartografia poética como ferramenta narrativa relativa a uma ideia de cidade, questão essa que constrói, estrutura e se manifesta em vários momentos de meu processo criativo.

¹¹ JOLY, 1999, p.14

Para Brian Harley (2001), geógrafo, cartógrafo e historiador de mapas, estes não são apenas referências gráficas de espaços geográficos naturais, tampouco uma leitura neutra da realidade. Eles também oferecem uma forma de interpretação do mundo baseada em questões subjetivas, sociopolíticas e culturais¹².

Assim, o mapa oferece a possibilidade de síntese de uma série de informações que seriam, na prática, impossíveis de serem acessadas de uma só vez, apenas direcionando o olhar para a realidade que nos circunda. Continentes tornam-se formas geométricas coloridas sobre o papel, a quantidade de habitantes de determinada região nos são apresentadas por informações numéricas e textuais, o clima é identificado por símbolos, as estradas e fronteiras são representadas por linhas. As escalas de representação de cada um desses elementos podem nos indicar maior ou menor poder econômico, cultural ou político, em suma, os mapas são uma interpretação intelectual da realidade.

Apesar da origem da ideia de cartografia ser identificada hoje como algo presente há pelo menos três mil anos antes de Cristo, em civilizações antigas como a dos Egípcios, Assírios, Fenícios ou Chineses, as mudanças mais significativas na linguagem acontecem na Europa a partir do século XV, com as grandes navegações, paralelamente à evolução dos conhecimentos científicos e intelectuais, assim como das técnicas de representação artística. Ou seja, a evolução da cartografia se dá por uma evolução social e intelectual, conforme o homem foi conseguindo chegar a novos territórios e acessar novas culturas, a partir da necessidade do registro preciso da rota por onde tenha passado¹³.

Eventualmente, por volta de 1500, uma consciência precoce dos mapas veio penetrar as elites de muitas partes da Europa Ocidental, (...), e depois daquele tempo, cada novo desenvolvimento social teve sua contrapartida cartográfica. Assim, há cartografias da Reforma e da Contra-Reforma, da Revolução Militar, da expansão da Europa no mundo, e assim por diante. (BUISSERET apud FIALHO, 2010, p. 17-18)

¹² HARLEY, J.B. Text and Context in the interpretation of Early Maps. In: HARLEY, J.B. The New Nature of Maps. Essays in the History of Cartography. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001. p.35-36

¹³ Mesmo sendo uma informação relevante ao desenvolvimento da discussão, torna-se importante deixar claro que essa visão é compartilhada por historiadores europeus que, de certa forma, ignoram o desenvolvimento das culturas usurpadas pelos antigos “desbravadores” envolvidos em seus processos colonizatórios.

Tendo em mente que a realidade e toda conjuntura, relacionadas a cada momento histórico específico, são materiais ou estímulos criativos para que artistas desenvolvam suas poéticas, não surpreende que, com o passar o do tempo, os mapas seriam utilizados como elementos constituintes de diversos trabalhos artísticos ao longo da história da arte. Acrescento a isso o fato de os mapas possuírem uma linguagem gráfica que necessita de um fazer técnico, e não apenas racional, mas também estético. Segundo Robert Siberman (1999), é possível considerar que a história da arte e a história da cartografia se aproximem, de forma bastante íntima:

[...] ao se traçar a história da pintura em relação com a história dos mapas, no Ocidente, a história da arte da renascença até a ascensão do modernismo parece realmente correr paralela à história da cartografia¹⁴.

A parte final deste capítulo tem como foco a apresentação da cartografia como recurso poético e narrativo, relacionado a meu trabalho autoral, de três modos diferentes: o primeiro, usando o mapa como recurso gráfico e material presente em minhas composições; em um segundo momento, enfatizando o caráter das anotações e recursos visuais que remetem à localização e, por fim, num modo de tratar o raciocínio cartográfico envolvido na forma de organização e disposição dos objetos em instalações.

2.1 Potenciais poéticos da Cartografia

Os mapas desenhados ao longo da história da humanidade representam concepções de mundo e a influência das artes em vários períodos, e incluem uma área complexa da percepção espacial. Assim como a arte, a cartografia utiliza-se das variações de cor, das diferentes formas, dos contornos, da sensibilidade à luz, elementos que fazem parte do processo de criação do artista ou do cartógrafo. (IAVELBERG e CASTELLAR, 2007, p.152.)

O conceito de cartografia, oriundo originalmente do campo da geografia, tem sido utilizado de maneira recorrente em pesquisas acadêmicas das mais diversas áreas do conhecimento, como nas ciências, na psicologia, na educação, assim como no campo das artes visuais.

¹⁴ SILBERMAN, Robert Bruce. Maps and art: the pleasures and power of worldviews. In: SILBERMAN, Robert Bruce. World views: Maps & art: September 11, 1999 - January 2, 2000. Minneapolis:University of Minnesota Press, 1999. p.35. (tradução minha)

Segundo Deleuze, o mapa geográfico é um lugar repleto de possibilidades narrativas, ele é vivo e está em mudança constante.

(...) o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. (DELEUZE, 1995, p.22).

Gilles Tiberghien (2013) - em seu artigo "Imaginário cartográfico na arte contemporânea: sonhar o mapa nos dias de hoje" - abre a discussão com uma citação de Lucy Lippard, em que essa autora apresenta, de maneira sintética, a capacidade que a cartografia, em especial os mapas, tem de inovar a maneira de apresentar as informações concretas por meio do que oferecem de abstrato. Assim como os mapas provocam nosso imaginário, mesmo fazendo menção a algo real, questões que para um artista visual podem se tornar provocações pertinentes.

O mapa, assim como a arte que dele deriva, é em si fundamentalmente uma estratificação (overlay) – ele é simultaneamente um lugar, uma viagem e um conceito mental; abstrato e figurativo, distante e íntimo. Os mapas são como instantâneos de viagem, uma paralisação da imagem. A fascinação que experimentamos por eles deve ter relação com nossa necessidade de adquirir uma visão de conjunto, de situarmo-nos e de compreender onde estamos. (LIPPARD apud TIBERGHIE, 2013, p.233)

Apesar do objetivo de Tiberghien ser o de pensar a arte contemporânea e suas relações com a atividade cartográfica a partir dos anos 1960, ele nos oferece elementos históricos para justificar que Arte e a Cartografia sempre mantiveram entre si uma relação muito próxima. Desde os mapas medievais super ornamentados, que em sua produção necessitavam de uma equipe de colaboradores, composta por pessoas que tratariam das informações sobre a parte física dos territórios, outras que pesquisariam sobre a cultura e questões econômicas, e aqueles que transformariam os dados em informações gráficas, além, é claro, dos responsáveis pela impressão. Dentre os artistas que se envolveram de forma mais destacada com os mapas, Tiberghien cita Leonardo Da Vinci e Carlo Crivelli, sem esquecer do desenvolvimento que a cartografia teve no século XVI, nos Países Baixos, com Abraham Ortelius, Pieter Bruegel e Joris Hoefnagel.

Figura 10 - Leonardo da Vinci, Mapa de Imola, 1502



Fonte: Revista Galileu, 2022. <https://revistagalileu.globo.com/>

Voltando-se à problemática da cartografia na arte contemporânea, Tiberghien (2013) aponta que a partir dos anos 1960, com as discussões em torno da arte conceitual, os artistas se preocuparam, cada vez mais, em trabalhar com mapas, explorando o que eles ofereciam de problemática. Primeiramente, pensando os mapas como objeto referencial, ou, em um segundo momento, utilizando-se dos mapas para documentar ou localizar suas ações efêmeras. Para este autor, a complexidade dos mapas está ligada ao fato de serem uma espécie peculiar de imagens que procedem, a um só tempo, da representação concreta e do pensamento abstrato (TIBERGHIEEN, 2013, p.237).

Respaldado pelo filósofo Nelson Goodman, o autor define que todo mapa é um misto entre três maneiras de comunicação: esquemática, seletiva e convencional.

A esquemática trata de realizar a síntese de informações concretas por meio de equivalentes visuais, sendo operada, pois, entre a imagem e o conceito. A eletiva é pensada no sentido de que ela não apresenta todas as

informações possíveis sobre um determinado território, são feitas escolhas do que será apresentado, com base em relações de hierarquia. Essas escolhas são afetadas não apenas por decisões políticas, mas também por preocupações ligadas a fatores de funcionalidade. A convencional seria uma maneira de lidar com as convenções ou normas de interpretação de distância e localização dos territórios, espaços, elementos geográficos, algo como uma intenção de racionalização do espaço.

Apesar de todos esses recursos técnicos, um mapa nunca será uma representação totalmente adequada de um território. Mesmo que aumentemos seu tamanho, mesmo que sejamos externamente detalhistas com os dados, ou que coloquemos mais informações gráficas, a cartografia possuirá sempre uma inadequação intrínseca. Para Tiberghien (2013), é nessa inadequação que diversos artistas, a partir de 1960, começaram a explorar as potencialidades artísticas da cartografia, por meio de três pontos de vista: o *nomear* o *figurar* e o *traçar*.

Segundo o autor, o *nomear* teria ligação com o fato de os mapas possuírem uma tendência inerente de escrever para descrever, ou seja, um caráter retórico. Os mapas seriam como textos culturais em que os artistas, citando Brian Harley, podem encontrar oportunidades de explorá-los a partir de movimentos de desmontagem de suas relações visuais e científicas. Seja explorando as possibilidades ficcionais, resgatando ou desvirtuando dados históricos tradicionalmente sedimentados, seja jogando com os elementos gráficos normativos, ou até suprimindo ou enfatizando informações “ignoradas” por fatores políticos.

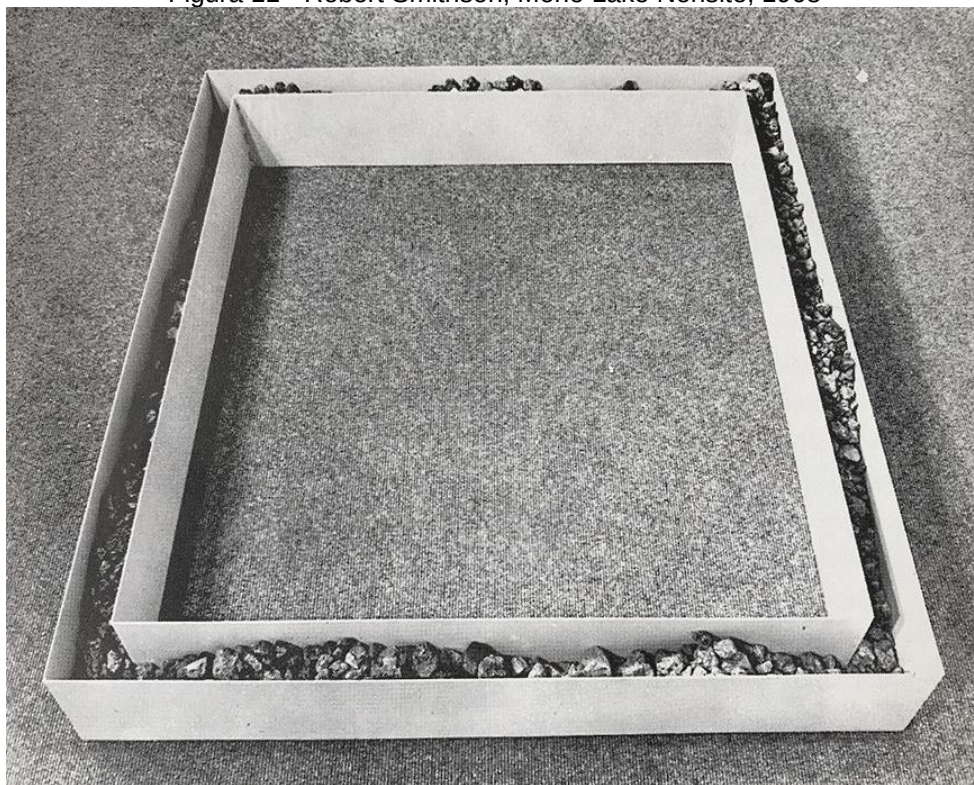
Para conceituar o *figurar*, Tiberghien¹⁵ nos explica que, por meio de seus elementos figurativos, os mapas oferecem um espaço de interstício, entre o indivíduo e a realidade. É justamente nesse espaço que a imaginação pode acontecer, e a cartografia oferece a possibilidade de utilizarmos formas para fazermos alusão a territórios. Artistas tratam de pensar em formas de representar um determinado lugar por meio de elementos que remetam a alguma

¹⁵ Id, 2013, p. 46

especificidade desse lugar, o que provoca, por meio da apresentação dessas “pegadas”, o imaginário do observador.

Dentre os exemplos discutidos pelo autor em seu texto, chama a atenção um trabalho de Robert Smithson: trata-se de um mapa de *Mono Lake*, um antigo lago salgado na Califórnia que se encontrava seco no momento da visita do artista. Segundo a descrição de Tiberghien, Smithson recorta o mapa de Mono Lake mantendo apenas uma fina borda com a qual constrói um receptáculo de forma correspondente. Em seguida, ele a preenche com os materiais dos depósitos vulcânicos do próprio lugar, como pedras-pomme e cinzas frias (TIBERGHIEEN, 2013, p. 242)

Figura 11 - Robert Smithson, Mono Lake Nonsite, 1968



Fonte: Cornell University - Cornell AAP Architecture Art Planning
<https://aap.cornell.edu/land-art-and-city>

O terceiro ponto explorado pelos artistas que lidam com a cartografia, levantado por Tiberghien (2013), vem da ideia do *traçar*. Quando se traça um trajeto, não se fala apenas de distância, mas também de uma experiência, ou ainda, das qualidades desse caminho. O mapa é também memória em que o traçar tem relação direta com o corpo, desde o gesto da mão para realizá-lo até uma

possível presença física de um corpo que vivenciou aqueles lugares traçados, ou que se imagina neles. Segundo Tiberghien:

Alguns artistas colocam deliberadamente esses processos em evidência para manifestar a maneira como, por mais familiar que sejam para nós as plantas, os mapas ou diagramas de um espaço que nós percorremos frequentemente, a memória que deles guardamos permanece sempre numa relação distanciada do real, sendo essa relação sempre sujeita às variações do nosso imaginário topográfico, o qual, por sua vez, depende da atualização de nosso corpo no espaço. (TIBERGHIE, 2013, p. 244)

Entre os artistas que o autor cita, e que trabalham a relação entre mapa e memória, chama-me a atenção o trabalho *This Way Brouwnde* (1960), do artista Stanley Brown. Nele, o artista solicitava a pessoas desconhecidas na rua que lhe explicassem um determinado caminho, por meio de desenhos realizados na hora, em pedaços de papel que ele próprio oferecia. Interessa-me, nesse trabalho, o fato de que a memória dessas pessoas se apresentem de diferentes formas, pelo gesto do traçado: um mesmo caminho descrito por meio de orientações de direção parecidas, mas visualmente muito diferentes.

Tiberghien (2013) continua então sua discussão tratando dos mapas de trajeto, que desde a antiguidade são utilizados por viajantes para realizarem suas viagens com mais segurança. Muitos desses mapas tinham o formato de tubo e eram desenrolados no decorrer do percurso, eles não só possuíam a indicação de trajeto, mas também um itinerário, informações sobre as cidades ou regiões que estivessem no caminho, lugares para repousar, se alimentar etc. Como comparação, o autor cita o artista Richard Long, que em muitos de seus trabalhos realiza registros fotográficos de percursos vivenciados por meio do caminhar. Neles, Long organiza objetos da natureza em caminhos específicos, como uma forma geométrica constituída por pedras ou simplesmente uma linha formada pelas marcas deixadas pelo rastro de seus passos por um gramado.

Informações textuais presentes nesses trabalhos nos aproximam das experiências por ele vivenciadas, como, por exemplo, um mapa do trabalho *Caminhada em Círculo de Maré Baixa* (1980), onde pode-se ler o subtítulo "Uma caminhada de 2 dias em círculo, nas montanhas da Escócia durante o verão".

Por último, Tiberghien discute as informações cartográficas representadas pelas linhas de intensidade e ritmos. Para ele, as linhas cartográficas se apresentam pelas formas e nas relações de quantidade, qualidade e intensidade. A principal diferença entre o cartógrafo e o artista, nesse caso, seria o fato de que o segundo não se interessa pela exatidão das informações que o primeiro se interessa, e, muitas vezes, procura embaralhá-las, criando ruídos e confusão nas formas de interpretação.

Trago este texto de Tiberghien (2013) para pensar minha relação com a cartografia, principalmente no que diz respeito à coleta de matérias presentes em um território e seu uso como maneira de remeter a uma experiência vivenciada em determinado espaço geográfico.

Considero relevante também, para este capítulo, trazer as reflexões de Cristina Freire, que tratou desse tema em seu livro *Além dos mapas: os monumentos no imaginário contemporâneo*, de 1997. Nele, ela discute a questão dos monumentos presentes no espaço público da cidade de São Paulo, considerando-os como componentes históricos e estéticos, além de referências no espaço e no tempo. Freire também traz à tona os mapas como figuras alegóricas utilizadas por diferentes artistas, por toda história da arte, sobretudo após a década de 1960, para pensar relações afetivas, sociais e psicológicas com a cidade, assim como com seus lugares de memória.

Após década de 1960, como vimos, os artistas contemporâneos se envolveram, cada vez mais, com a questão cartográfica, e, segundo Freire, isto não se trata de uma coincidência, mas sim de um sintoma de uma série de sintomas políticos e sociais do período, ainda sofrendo reflexos do pós Segunda Guerra mundial, mas, sobretudo, do esgotamento dos espaços públicos e da perda generalizada de referências coletivas.

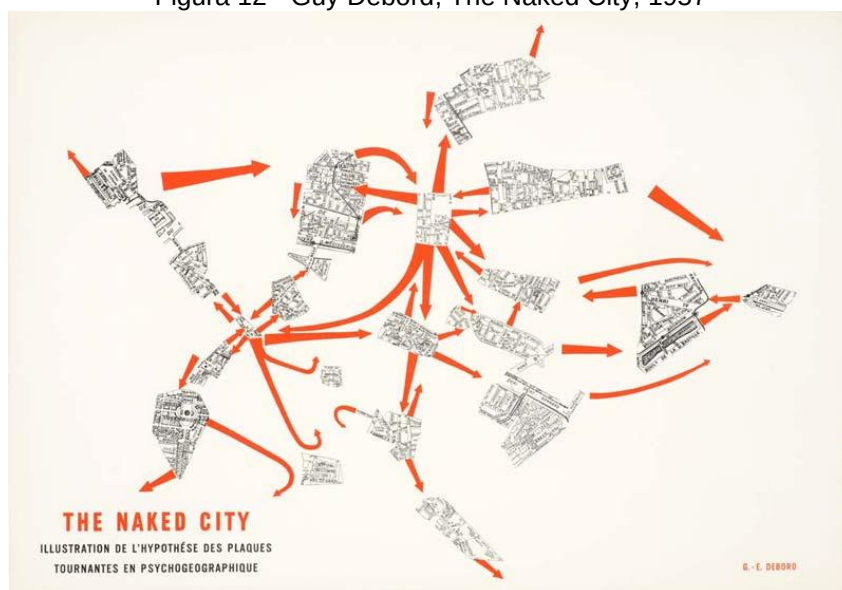
Freire (1997) constrói uma linha de raciocínio que se inicia salientando a importância de Baudelaire e o personagem do *flâneur*, cita as perambulações citadinas dos artistas dadaístas e posteriormente também dos surrealistas, para chegar até o conceito de deriva situacionista e de psicogeografia. Para este autor:

A deriva como um discurso pedestre' reinstala o valor de uso do espaço numa sociedade que privilegia o 'valor de troca', ou seja, sua existência enquanto propriedade. (...) Uma importante ferramenta para os Situacionistas era fazer com que a deriva pudesse mudar o significado da cidade, através da forma como ela era habitada. Essa luta foi conduzida não para que fosse feito um novo mapa cognitivo. Mas para se construir um mapa coletivo mais concreto. um espaço cujas potencialidades permanecessem abertas para todos os participantes nessa narrativa 'lúdico-constitutiva' de um novo território urbano. (FREIRE, 1997, p.69)

Já a psicogeografia servia aos situacionistas como abordagem para pensar a elaboração de mapas imaginários, considerando diferentes espaços da cidade e suas relações de uma forma que partisse de experiências individuais e vivenciais de caráter narrativo, “onde os trajetos são amarrados às histórias e não ao presente contínuo da descrição neutra e absoluta” (FREIRE, 1997, p.70)

Como exemplo, a autora traz o mapa *Naked City*, construído por Guy Debord, um dos principais representantes da proposta situacionista, em 1957.

Figura 12 - Guy Debord, The Naked City, 1957



Fonte: <https://www.frac-centre.fr/>

O “Guia Psicogeográfico de Paris” de Debord tem como principal intenção desvendar uma cidade subjetivamente. Esse mapa apresenta 12 territórios selecionados da cidade, enquanto outros territórios são apagados. As distâncias, caminhos e organização não são reais, mas sim setas que indicam possíveis caminhos e trajetos entre eles, sugerindo novas narrativas. As distâncias e as disposições territoriais não são baseadas em dados reais ou medidas físicas, mas em relações oriundas de “vivências psicogeográficas”. Esse mapa

“fragmentado repudia a homogeneização dos espaços provocada pela sociedade capitalista” (FREIRE, 1997, p.72)

A relação de minha presença caminhante ativa com as derivas situacionistas se dá quando pensamos no fato de esses artistas também levarem em consideração questões sociais e históricas dos espaços. Porém, assumiam um caráter lúdico-construtivo e pretendiam uma reinvenção daqueles espaços, quando no meu caso procuro salientar as relações preexistentes nos lugares em que trafego. Há, portanto, aí uma diferença de intenção, não muito distante, mas, ainda assim, diferente.

Penso que meu trabalho tem proximidade poética com a forma dos mapas situacionistas advindos de sua intenção voltada à psicogeografia. Porém, apesar de os mapas que construo também provocarem o imaginário, no sentido de apresentar relações de cunho afetivo ou lúdico, eles possuem uma raiz muito atrelada à realidade e à história de determinada localização. Existe um jogo estético criativo proposital na maneira como apresento os elementos que formam meus mapas de trajeto e de processo em que sempre intenciono o real e o pragmático como pano de fundo.

Importante citar que no total das seis propostas apresentadas na dissertação de mestrado que defendi em fevereiro de 2017, duas delas, *Trajeto 1: Memória* (2015-2016) - que faz parte da discussão central de um dos capítulos - e *Trajeto 2: Linha-Vermelha* (2016) - que apenas é citado na etapa de conclusão da dissertação - compartilhavam mais algo que aparece mais acentuadamente nesses dois procedimentos criativos: o caminhar pela cidade e o raciocínio cartográfico como recursos poéticos.

Apesar de não discutir o conceito de cartografia com profundidade durante minha dissertação de mestrado, já era possível perceber sua relevância para mim em trabalhos como os citados, que lidavam com experiências dadas no espaço urbano como gatilho do processo poético, e que, conseqüentemente, levantavam discussões em torno do corpo do artista agindo na cidade. Neles, a localização geográfica dos percursos realizados e a presença gráfica de mapas e anotações fizeram-se recorrentes.

Em *Trajetos 1: Memória*¹⁶, por exemplo, é exposto apenas o vídeo do registro de uma ação realizada na cidade, em que executo um trajeto de 700m carregando uma mala/mochila de madeira com uma parede de blocos à vista. O mapa não aparece como elemento constituinte do trabalho no espaço expositivo, mas é por meio dele que se dá o planejamento da ação que realizei. Como, por exemplo, conhecer a distância que seria percorrida, os cruzamentos onde eu teria que deter o caminhar, assim como planejar de que forma seriam feitos os registros.

Além disso, há a instância do imaginário cartográfico do trajeto, tanto da minha parte como personagem urbano que conhece o território, como das pessoas que, ao assistir o vídeo, reconhecem o lugar, ou mesmo relacionam as imagens com suas lembranças de experiências urbanas similares, mesmo que ancoradas a outros espaços.

Como dito anteriormente, a ideia de cartografia que considero relevante para pensar minha poética tem muita proximidade com o conceito oriundo do campo da Geografia, que trata de pensar e estudar formas de representações gráficas das superfícies terrestres, gerando ao final desse processo os mapas. Estes servem como objeto de orientação espacial em que uma série de informações são organizadas e apresentadas graficamente por meio de formas, cores, símbolos, dados, ou seja, de anotações gráficas que fazem referência a um lugar específico e concreto. Segundo Fernand, em seu livro *A cartografia*¹⁷:

A cartografia é a arte de conceber, de levantar, de redigir e divulgar os mapas. Um mapa é uma representação geométrica plana, simplificada e convencional, do todo ou de parte da superfície terrestre, numa relação de similitude conveniente denominada escala. (...) Um mapa dá uma imagem incompleta do terreno. Ele nunca é uma reprodução tão fiel quanto pode sê-lo, por exemplo, uma fotografia aérea. Mesmo o mais detalhado dos mapas é uma simplificação da realidade. Ele é uma construção seletiva e representativa que implica o uso de símbolos e de sinais apropriados. (JOLY, 1990, p.7-8)

¹⁶ Apresento toda discussão sobre o processo criativo deste trabalho no primeiro capítulo de minha dissertação de mestrado

¹⁷ JOLY, Fernand. *A Cartografia*. São Paulo: Papyrus Editora, 1999.

Figura 13 - Mapa impresso referente a Zona Leste de São Paulo / Material utilizado em *Trajeto 2: Linha Vermelha* (2016)



Fonte: Acervo do autor

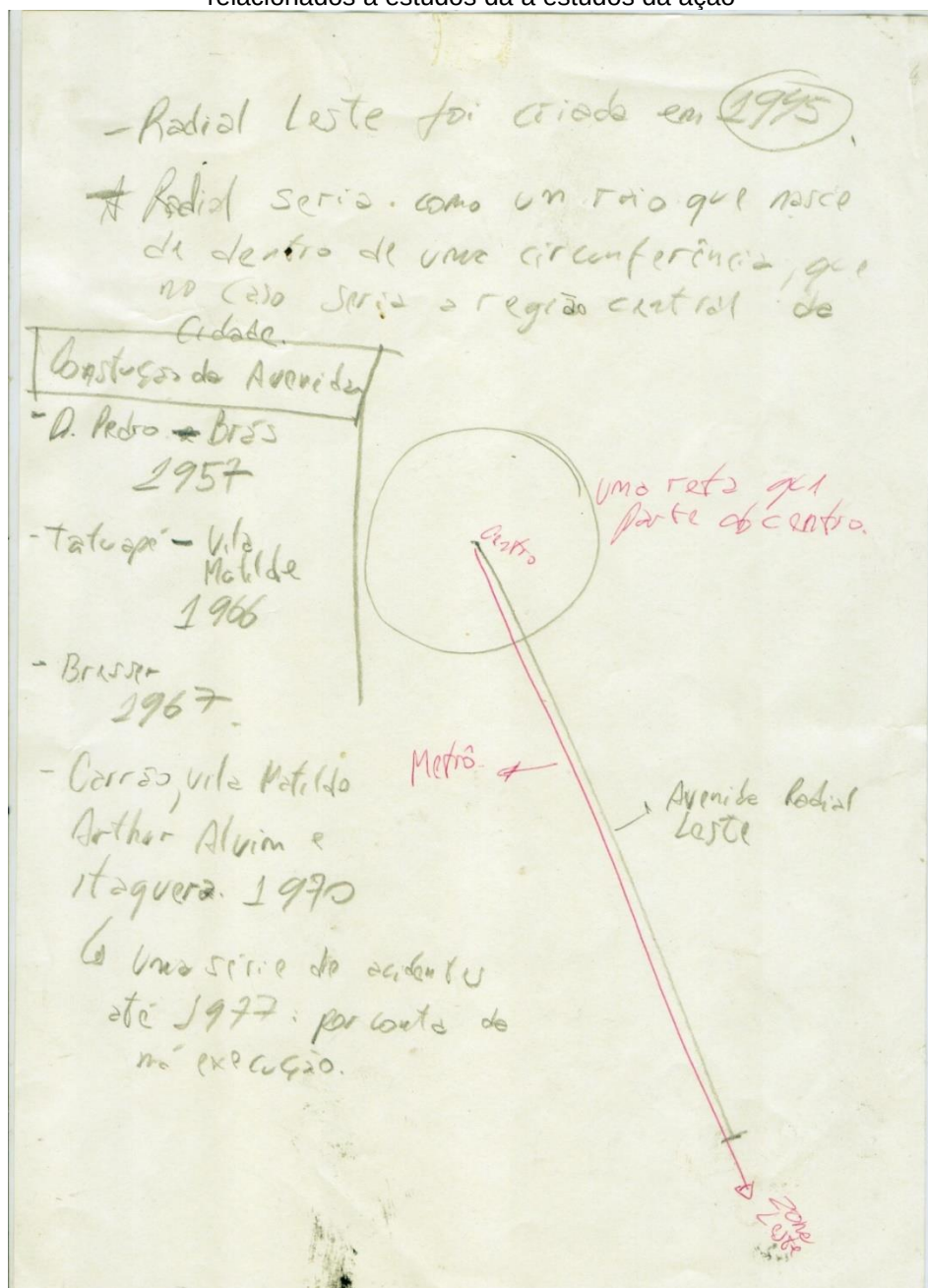
A imagem do mapa que pode ser vista acima faz parte de um conjunto de elementos que constituem o trabalho *Trajeto2: Linha-Vermelha* (2016), proposta que conta com uma ação realizada na avenida Radial Leste, trajeto que liga o centro da cidade de São Paulo aos bairros periféricos da Zona Leste. Colados aos mapas podem ser vistos pequenos adesivos alaranjados que marcam a localização de alguns pontos de referência desse trajeto.

Nesse caso, o mapa aparece tanto como material de estudos processuais quanto como material presente no espaço expositivo. Trata-se de um elemento que remete a informações da realidade em meio a um processo narrativo poético. Para quem não conhece a região representada, este mapa pode remeter apenas à ideia de cidade, trajeto, localização ou orientação geográfica. Contudo, para os habitantes da região, esse mapa remete a lugares e situações que se relacionam às suas experiências e memórias pessoais com aquela parte da cidade.

Esse trabalho acontece a partir de um convite realizado em 2016, pela curadoria do projeto *Estou cá*, exposição coletiva realizada no Sesc Belenzinho da cidade de São Paulo, que visava reunir artistas que tinham alguma relação

com a região leste da cidade. Em meu caso, morei a maior parte da minha vida nessa região, mais precisamente no bairro de Itaquera, localizado a pelo menos 20 km do centro da cidade. Como a maior parte dos artistas participantes, meu trabalho também foi proposto com a intenção de fazer menção direta a essa região da cidade, e o local escolhido foi justamente a já citada avenida Radial Leste.

Figura 14 - Algumas das anotações textuais e gráficas que compõem a obra – “Trajeto 2: Linha-Vermelha”, 2016. Renato Almeida - Desenhos relacionados a estudos da ação



Fonte: Acervo do autor

O início da construção dessa avenida data de 1945. Com cada trecho sendo elaborado em momentos e administrações distintas, ela recebeu nomes diferentes para cada um desses intervalos, mas até hoje é comumente conhecida como Radial Leste, pois em seu desenho ela aparece como uma linha que parte do raio de uma circunferência do centro da cidade até seu extremo leste. Paralelamente ao trajeto urbano dessa avenida, corre a chamada Linha Vermelha do metrô, que transporta 38 milhões passageiros por mês¹⁹, uma média de 1,2 milhões por dia. Eu, como mais um habitante dessa região, compartilhava da mesma realidade de outros milhões de habitantes que enfrentavam diariamente as dificuldades do transporte público, como superlotação, filas gigantescas, altos valores da passagem, sempre desproporcionais à qualidade do transporte, enfim, uma série questões que geram, no mínimo, grande desconforto físico e mental aos usuários.

Concomitantemente a essas memórias relacionadas às dificuldades de locomoção, existem também as memórias e histórias afetivas que vivenciei percorrendo os diferentes bairros que fazem parte desse trajeto. De uma dessas histórias, surge um dos motes para desenvolver esse trabalho.

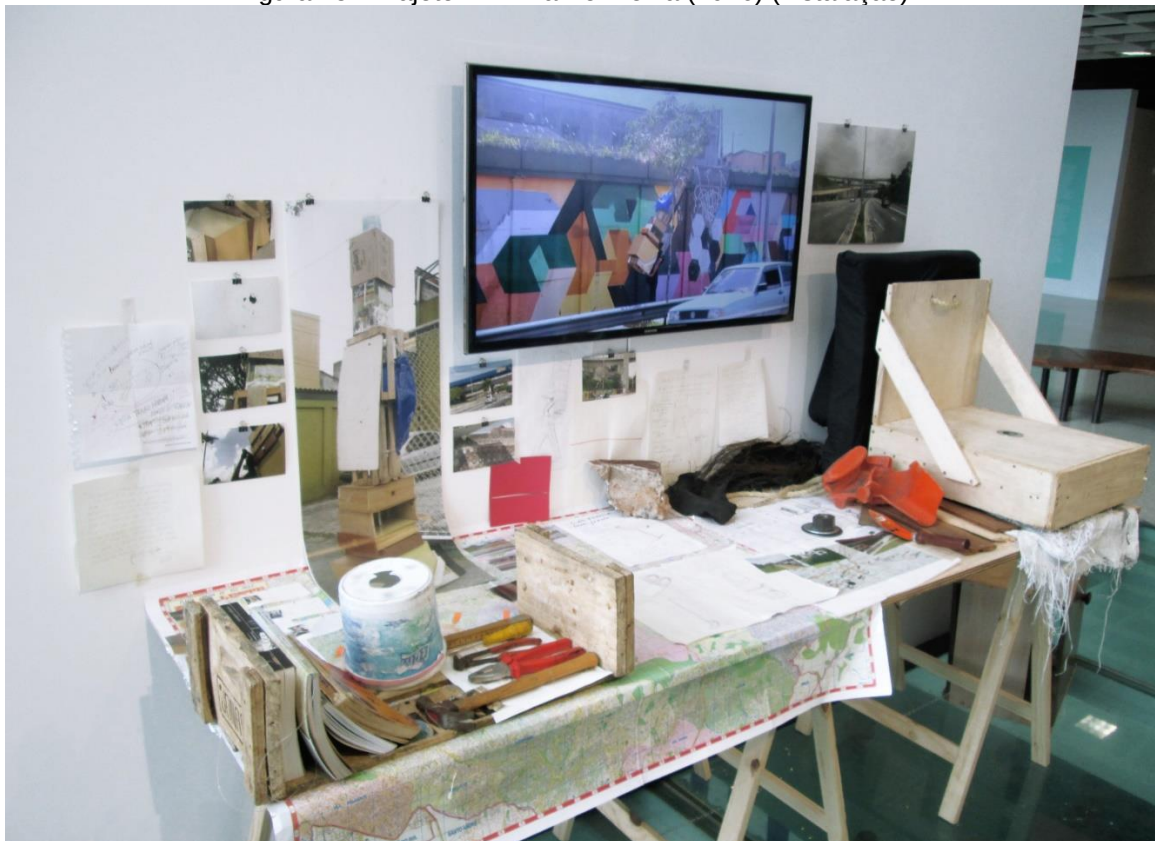
Sempre quando minha mãe precisava resolver algo na região central ela dizia a nós, seus filhos, que iria até a “cidade”. Remeter-se aos bairros do centro dessa forma não era exclusividade dela, outros moradores comumente também o faziam. E, para nós, das doze estações que formam a linha vermelha do metrô, a estação da Penha já seria o limite entre a “cidade” e os bairros periféricos, quando, na verdade, geograficamente ela ainda faz parte da região leste, sendo a sexta estação de um trajeto que então precisava de 12 estações para serem percorridas até o centro da cidade.

Nesta marca geográfica, que também carrega elementos subjetivos e políticos, começo minha ação poética, percorrendo a pé um trajeto que se iniciava neste ponto e que terminava na estação Itaquera do metrô, algo em torno de 8,5km de distância, carregando uma “mala” construída com objetos coletados pela região.

Como poderá ser visto nas próximas imagens, toda essa narrativa é reconstruída no momento da exposição, por meio de uma instalação que reúne

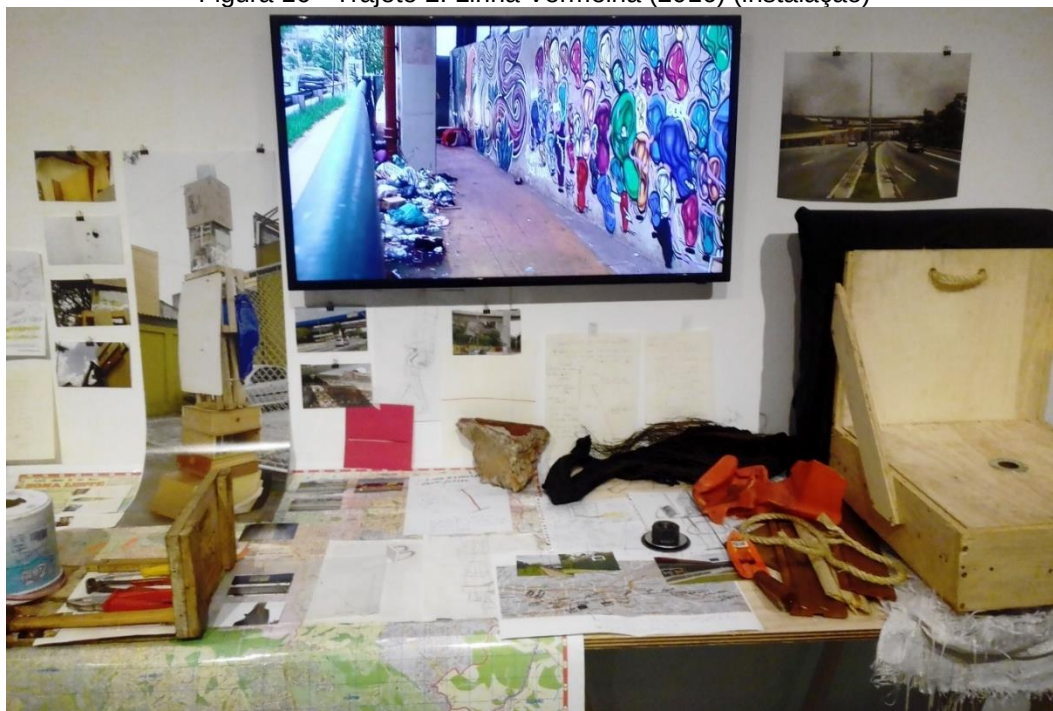
desde o monitor que transmite o vídeo de registro da ação a documentos e anotações de processo, fotografias de registro de trechos e detalhes de informações urbanas, desenhos de projetos, objetos coletados durante o percurso e, é claro, mapas, que, reunidos, oferecem também, por meio de suas aproximações e relações traçadas, uma experiência cartográfica.

Figura 15 - Trajeto 2: Linha Vermelha (2016) (instalação)



Fonte: Acervo do autor

Figura 16 - Trajeto 2: Linha Vermelha (2016) (instalação)



Fonte: Acervo do autor

Figura 17- Trajeto 2: Linha Vermelha (2016) (Detalhe da Instalação)



Fonte: Acervo do autor

Figura 18 – Trajeto 2: Linha Vermelha (2016) (parte da instalação)



Fonte: Acervo do autor

O nível de proximidade ou distanciamento entre esses elementos cria diálogos e tece uma cartografia da experiência vivenciada por mim durante todo o processo criativo de elaboração dessa obra; cada objeto e cada marca são pontos de localização desse grande mapa, microáreas de informação que formam uma experiência macro poética.

[...] ao redefinir o que o mapa é, os eruditos partiram da definição da Encyclopedia Britannica do início do séc.XX, que o define como 'uma representação gráfica de parte da superfície terrestre'. Acabamos nos dando conta de que um mapa não necessita ser gráfico, nem representar a superfície terrestre. (...). O que de fato faz com que um mapa seja um mapa parece ser a sua qualidade de representar uma localidade; talvez devêssemos chamá-lo de 'imagem locacional' ou, mesmo, de um 'substituto locacional'. (BUISSERET, 2003, p.XI)

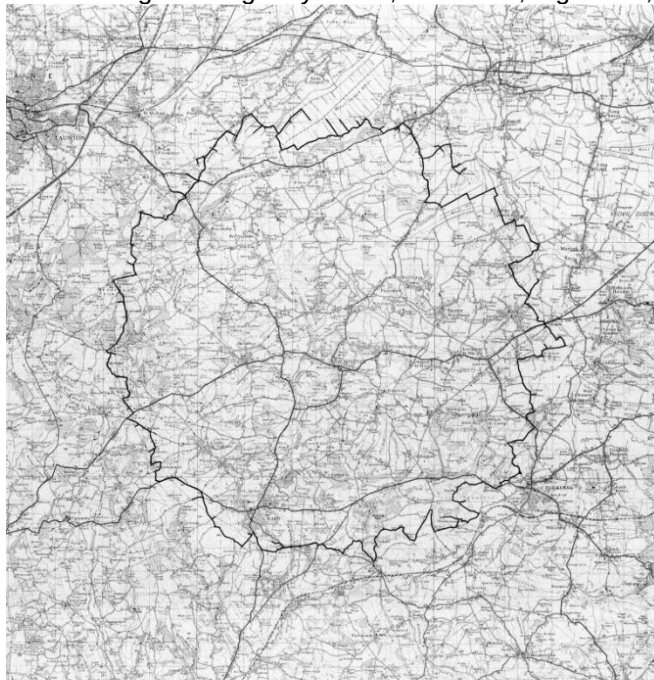
Cada um dos objetos constituintes da instalação é posicionado de forma a tratar a narrativa como um procedimento mais intelectual do que espontâneo. São criadas áreas de maior ou menor densidade de informação, formando assim um desenho fluido ao mesmo tempo que denso, os limites sendo dados pelas bordas das folhas ou das fotografias. Os objetos sobrepostos como manchas carregadas de gesto ou memória sugerem, por exemplo, uma relação de hierarquia visual entre planos, dessa forma, é construída e configurado graficamente esse território.

Historicamente, os artistas que lidavam com a realização de trajetos, desde as visitas-excursões dos dadaístas, passando pelas deambulações surrealistas e chegando às derivas situacionistas, sempre tiveram como um dos maiores desafios lidar com a questão do registro cartográfico (CARERI, 2013). No entanto, artistas como Richard Long, já mencionado acima, e Hamish Fulton usam os mapas como instrumento em seus trabalhos e representam, para a discussão proposta neste capítulo, elementos bastante pertinentes, pois se relacionam diretamente com minha poética.

Richard Long tem o corpo atuante e as marcas deixadas sobre o solo como uma característica de seus trabalhos. Algumas vezes, a cartografia funciona para ele não só como recurso estético, mas também como ferramenta de planejamento em que os desenhos vislumbram um trajeto a ser realizado, como pode ser visto em *A Walk By All Roads and Lanes Touching or Crossing an Imaginary Circle*, de 1977.

Long utiliza a cartografia como base sobre a qual projetar os próprios itinerários, e a escolha do território sobre o qual caminhar está relacionada com a figura pré-escolhida. (...) Um suporte que não é uma folha branca, mas um intrincado desenho de sedimentos históricos e geológicos sobre os quais simplesmente se acrescenta um novo. (CARERI, 2013, p.133)

Figura 19 – *A Walk, By All Roads and Lanes Touching or Crossing an Imaginary Circle*, Somerset, Inglaterra,



Fonte: <https://martinhogue.net/>

Já com os trabalhos de Fulton é possível fazer aproximações mais diretas com a forma como penso os registros e materiais de processo que constituem a cartografia da minha experiência dada em um lócus urbano. Segundo Careri (2007), Fulton realiza uma espécie de poesia geográfica, onde, por meio de imagens, textos e construções gráficas sobre a parede, tenta aproximar o espectador do que fora por ele vivido em um determinado trabalho, embora consciente de que tais materiais nunca serão uma emulação da experiência em si.

[...] frases e sinais que podem ser interpretados como cartografias que evocam a sensação dos lugares, as alturas altimétricas ultrapassadas, os topônimos, as milhas percorridas. Como os poemas zen, as suas breves frases marcam a instantaneidade da experiência e da percepção do espaço, assim como os haiku japoneses tendem a despertar um *hic et nunc*¹⁸ vivido durante a viagem. (CARERI, 2013, p.133)

Figura 20 - Walk, vista da instalação na Turner Contemporary. Hamish Fulton. David Grandorge



Fonte: www.turnercontemporary.org/

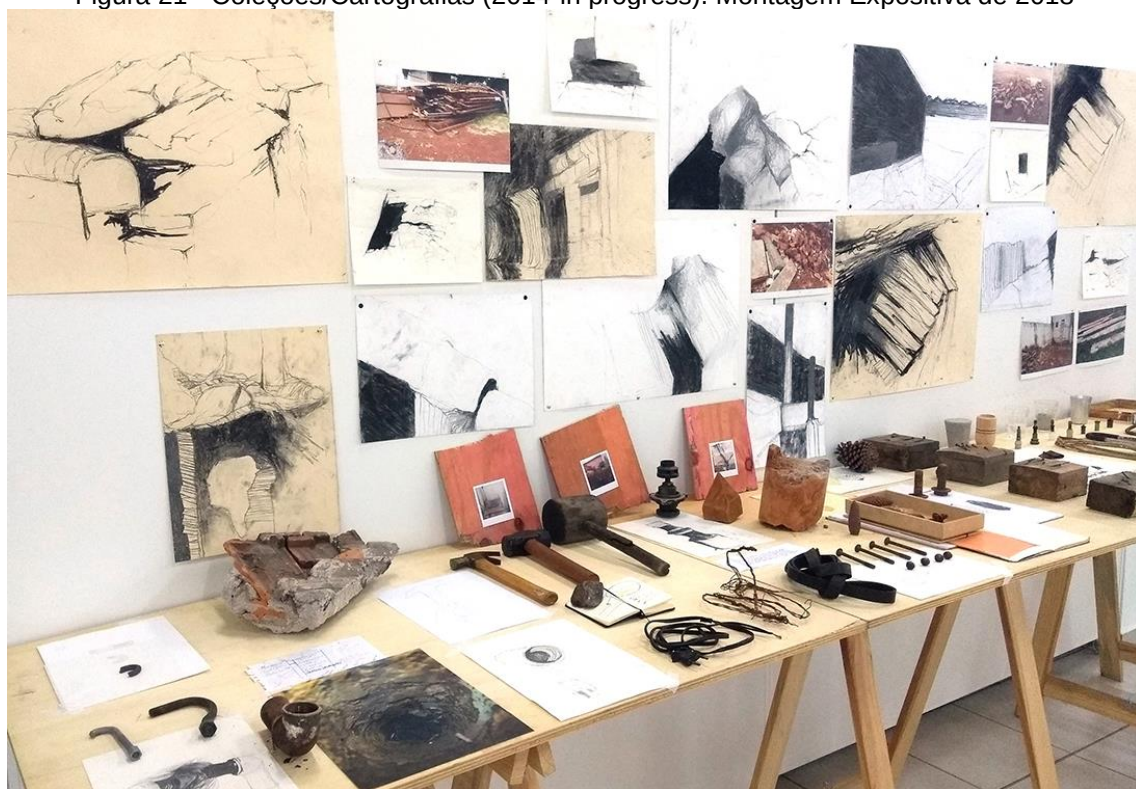
Em outra proposta autoral, a série chamada *Coleções/Cartografias*, iniciada em 2014, em vigor até hoje, construo uma narrativa cartográfica que consiste em coletar, organizar e apresentar objetos e demais informações gráficas, como desenhos e fotografias, relacionando-os poeticamente, partindo de sua constituição formal, simbólica ou por conta de sua funcionalidade.

¹⁸ Do Latim: Aqui e agora

Esses objetos contam a história de trajetos percorridos por um corpo que vivencia o espaço urbano da cidade, ora deixando rastros, ora coletando materiais, considerando a relação do indivíduo com o espaço que habita, o sentimento de pertencimento e as formas encontradas de existir na cidade. Como observa Suely Rolnik,

[...] sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para composição das cartografias que se fazem necessárias. (ROLNIK, 2006, p. 23)

Figura 21 - Coleções/Cartografias (2014-in progress). Montagem Expositiva de 2018



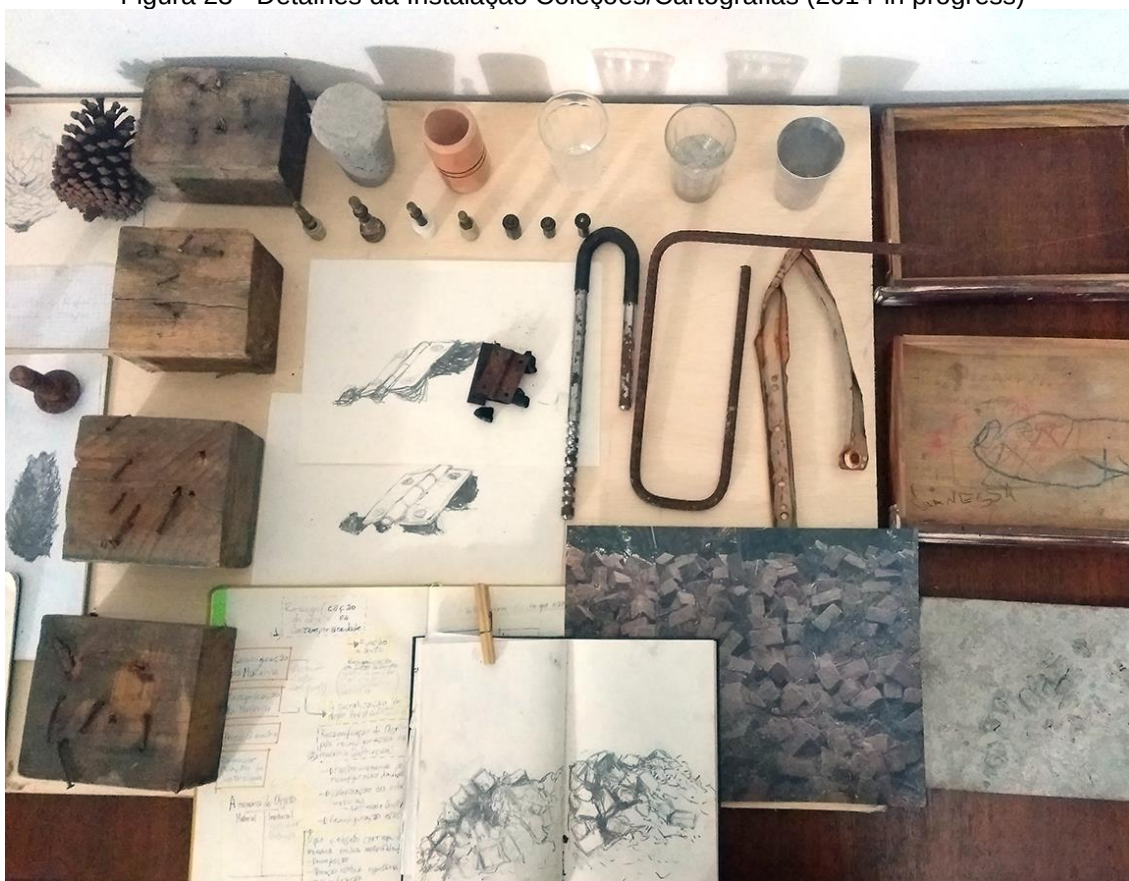
Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 22 - Coleções/Cartografias (2014-in progress). Montagem Expositiva de 2016



Fonte: Acervo do autor.

Figura 23 - Detalhes da Instalação Coleções/Cartografias (2014-in progress)



Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 24 - Detalhes da instalação de Coleções/Cartografias (2014-in progress)



Fonte: Acervo do autor

Trata-se de um trabalho que se renova constantemente com o passar dos anos, em que novos registros e objetos tomam o lugar ou são substituídos por outros, de acordo com o processo de experiência poética vigente naquele período.

O papel da cartografia em minha poética vem como forma de fazer um relato de um percurso, ou seja, uma síntese narrativa que provoca subjetivamente o observador a imaginar caminhos e itinerários. Trata-se pois de um processo em que a matéria faz menção a experiências e localizações, efetivando-as material e esteticamente.

3. DESENHAR

Dentre as ferramentas que constroem minhas narrativas de experiências com a cidade, o desenho é um dos recursos mais presentes durante as diferentes etapas de meu processo criativo. Em minha concepção poética, o desenho tornou-se algo tão dinâmico e direto como o próprio caminhar, outro procedimento, igualmente, bastante presente. Ambos os processos, ainda que se iniciem com um gesto simples, podem conter grande potencial expressivo. Enquanto no desenho tudo se inicia com um traço, no caminhar, é o passo que dispara o movimento.

Desde a graduação, o desenho era a ferramenta mais acessível e que foi me servindo como forma de conhecimento de outras linguagens e possibilidades plásticas, o que me levou a experimentar superfícies diferentes à do papel e fez com que eu chegasse gradativamente a pensar o tridimensional, e, em seguida, o espaço físico arquitetônico, para, a partir disso, considerar a cidade e o espaço urbano como campos de ação. O desenho vem aqui não apenas como elemento de planejamento e pré-execução das ações práticas nos espaços, mas também como linguagem graficamente presente em diversos momentos.

Portanto, o desenho sempre foi algo que estruturou e mediou minhas relações com a arte, foi minha ferramenta básica de raciocínio. De certa forma, vejo-o um pouco como Degas, que afirma que “o desenho não é a forma, é a maneira de ver a forma” (DEGAS *apud* MORAIS, 1998, p.117).

Hoje, considero o desenho como agente fronteiro em meu processo criativo, já que em minha poética atual ele não se manifesta apenas como grafismos sobre um plano bidimensional, mas como forma de pensamento presente em diferentes momentos do desenvolvimento da minha poética. Aparece também em minha maneira de compor e organizar elementos e objetos, assim como nos rastros subjetivos deixados pelo movimento do corpo na cidade, ou até nos raciocínios de construções escultóricas. Ao mesmo tempo, pensá-lo como agente fronteiro também permite uma alusão a algo do campo da geografia ou da sociologia, campos com os quais estabeleço alguns diálogos.

A palavra “fronteira” acabou sendo escolhida pelo fato de se relacionar com várias dinâmicas, procedimentos, escolhas e questões relevantes à forma como desenvolvo e penso meu trabalho artístico. Considerando a cidade e seus espaços urbanos enquanto lugares de gatilho e fontes de meu interesse, esta palavra encontra-se vinculada, primeiramente, ao que ela sugere como ideia de um limite físico e subjetivo imposto arbitrariamente em uma sociedade, que afeta politicamente ou culturalmente seus habitantes. Em um segundo momento, passo a considerar o conceito como uma forma de pensar os limites geográficos dos territórios, para, em seguida, relacionar as demarcações espaciais geradas pelas caminhadas que realizo em lócus urbano como procedimento poético e criativo, nas quais o rastro dessas ações gera linhas, formadas imaterialmente como resultado desses percursos concretizados.

A partir dessa ideia fundamental de linha, volto-me para olhar meu processo e começo a perceber suas relações com o desenho, em que a linha se torna simbolicamente uma constante em que esse mesmo elemento é gráfica e conceitualmente desafiado na forma como aparece em meus trabalhos.

Figura 25 - Frame do vídeo do trabalho *Linha / Fronteira / Risco* (2019).



Fonte: Acervo do autor

Linha / Fronteira / Risco, de 2019, é um exemplo de trabalho autoral em que a ideia de desenho e linha transcende o campo do bidimensional. Trata-se de um vídeo de caráter documental, com 1h09min de duração, que acompanha a descida de

quatro pintores que realizam um trabalho na fachada de um prédio, na região central de São Paulo. A câmera mantém o mesmo enquadramento durante todo decorrer do vídeo, que se inicia apenas mostrando a fachada do prédio com as cordas a balançar. Conforme o vídeo prossegue, os pintores vão sendo revelados, até que saem do enquadramento e o vídeo reinicia novamente, em um processo de loop.

O olhar do desenho pode ser notado pela composição oferecida e por seus elementos. Há também as formas geometrizadas percebidas pelas janelas e pelas três áreas pintadas de cores diferentes, em linhas representadas pelas cordas, em estruturas de metal das janelas e sacada, além de em uma linha narrativa pela qual nossos olhos percebem a descida dos trabalhadores. A fronteira é representada pela parede do prédio, que separa dois mundos distintos em relação às classes sociais, à função e ao poder econômico, assim em relação a um muro, que também pode ser visto como mais uma linha que delimita dois espaços - o interno e externo, o privado e o público. Já a palavra “risco” faz alusão a esse elemento presente no desenho e ao risco físico que trabalhadores como esses enfrentam dia a dia em busca de subsistência.

Da forma como penso, a linha no desenho é a fronteira, o recurso que permite delimitar graficamente uma área, elemento básico gerador de formas e significados. Ela dá existência ao dentro e ao fora, ao que é objeto e fundo. Assim, a linha torna-se também uma maneira de criar realidades possíveis, uma maneira de construção e estruturação de um pensamento que pode ser exposto e compartilhado. Para Tania Kovats (2006), o desenho já existe antes da palavra, antes da intenção, é algo que se forma naturalmente em nossa mente, é um ato análogo à respiração:

[...] desenho como um ato primário de criatividade, como a respiração. A experiência e o pensamento são absorvidos ou inalados nos pulmões da consciência e, em seguida, via desenho, exalados no papel. Esse processo respiratório pode ser qualquer coisa, desde meditativa e repetitiva, um suspiro profundo, um sussurro ou ofegante, cheia de energia e esforço; respiração regular, uma respiração contida em antecipação, um último suspiro superficial ou um chocalho de morte. (KOVATS, 2006, p.9)

Desse modo, o desenho enquanto agente fronteiriço seria algo como uma forma de pensamento que permeia todo o processo poético e que, ao se materializar,

aparece tanto na forma gráfica, no plano bidimensional, quanto na maneira de compor e organizar elementos e objetos. Também aparece nos rastros deixados pelo movimento do corpo na cidade e no momento de planejamento, ou até mesmo nos raciocínios de construções escultóricas.

O termo *fronteiriço*, como apontado acima, foi escolhido por transmitir a ideia de algo que se encontra na fronteira, como algo que se encontra no limite entre dois ou mais lugares diferentes; uma demarcação que separa, mas que também pode ser vista como um elemento de união entre territórios. No caso das artes visuais, o desenho é pensado como manifestação de um espaço simbólico existente nos limites entre apreensão da realidade, a intenção, o procedimento e a poética.

Entre as diferentes publicações que auxiliaram na definição do conceito de desenho com agente fronteiriço, faço uso, sobretudo, da contribuição de Edith Derdyk (2007), em *Desenho. Design. Designo*, trabalho em que ela reúne uma série de textos de diversos autores, entre eles, historiadores, críticos e artistas, que tratam do desenho e de seus desdobramentos como um raciocínio que transcende a ideia de registro sobre o papel.

No texto introdutório do livro, a autora cita o ensaio de Vilanova Artigas, chamado "Desenho", de 1975, no qual o arquiteto curitibano aponta que a origem da palavra "desenho" está ligada ao conceito de "disegno", termo do Renascimento italiano. Segundo Artigas (1975), tal conceito se divide em duas funções, uma prática e outra artística, ambas compartilhando um só sentido, qual seja, relacionado à ideia de desígnio e intenção, ou seja, de um ato de planejamento para se chegar a alguma finalidade, de um exercício que se dá mentalmente e que expressa um movimento ou uma atitude concreta (ARTIGAS, 1975 *apud* DERDYK, 2007).

Para esta autora, a proposta que unifica todos os textos do livro encontra-se baseada na consideração do desenho como ferramenta, recurso, procedimento para se chegar a algo. O desenho aparece, pois, a partir de uma necessidade, e não apenas como uma motivação em si, agindo em um grande espaço de possibilidades que pode envolver as mais diversas áreas. Atua, portanto, em modos de fazer e de pensar:

Projetos, ilustrações, esboços, partituras musicais, poesias visuais, cenografias, coreografias, plantas arquitetônicas, mapas astronômicos, geológicos, anatômicos, equações matemáticas, cartografias ou apenas sinais “desinteressados”, que dançam no espaço branco do papel, sugerem mais um estado do que uma condição para que o desenho possa manifestar-se em plenitude. (DERDYK, 2007, 2007)

Posteriormente, Derdyk (2007) comenta um trecho do ensaio "Desenho e emancipação", de Flávio Motta, no qual este descreve a fala de um jangadeiro - da cidade de Jambeiro, interior do estado de São Paulo – que trouxera, de forma simples e espontânea, o significado primeiro de desenho:

Uma ocasião, perguntamos a um caipira da cidade de Jambeiro (Estado de São Paulo), com quem ele aprendera a fazer “figurinhas de barro para presépios”? Quem lhe dera os modelos? Quem lhe ensinara? Respondeu, diante de uma pequena escultura, “o desenho é meu mesmo”. (MOTTA, 1967 *apud* DERDYK, 2007, p.19)

Segundo a autora, esse trecho, apesar de sua simplicidade, traz um conteúdo potente que nos auxilia a refletir sobre as formas como o desenho se manifesta hoje na arte contemporânea, *como uma atitude e não somente* “apenas coisa de lápis e papel” (DERDYK, 2007, p. 19).

Em comparação com essa situação compartilhada por Flávio Motta, a autora traz o relato de uma experiência na qual esteve em contato com um poeta popular chamado Tião Ferreira, de mais de 60 anos, morador da comunidade de Mututu, Minas Gerais. Até certo momento de sua vida, Tião compartilhava seus poemas apenas verbalmente, guardando-os em sua memória, até que foi convidado a organizá-los e publicá-los em forma de livro. Segundo a autora, Tião teria dado a essa publicação o nome de *Desenho*, com a seguinte justificativa: “É porque fico imaginando os versos na cabeça, fico desenhando na cabeça para não esquecer¹⁹!”.

Essa passagem salienta a ideia do desenho e suas qualidades expansivas, tanto na forma de registro gráfico, quanto na forma de projeto que habita o imaginário que se transfere ou não para o concreto, caminhando para além dos limites do plano e dos suportes convencionais.

¹⁹ DERDYK, 2007, p. 20-21

Juan José Gomez Molina, autor de *Las lecciones del dibujo* (2003), considera que o desenho, antes de mais nada, é uma forma de interpretação de experiências concretas dadas com a realidade e que sempre tem sua existência vinculada às formas de conhecimento.

O desenho como forma de interpretação se realiza por meio da fixação de um gesto, considerando que qualquer ação humana termina por gerar um rastro dela mesma e qualquer comportamento pode ser formalizado estruturalmente, criando assim uma imagem análoga de sua razão (Molina, 2003, p.18). Marcas e rastros são gerados e organizados imagetivamente ou concretamente a partir da intenção do indivíduo, originados a partir da fricção entre relações subjetivas e objetivas, que podem se tornar o que chamamos de desenho.

Este caráter interdisciplinar e o sentido do nó entre os fenômenos objetivos e subjetivos são o que determina o valor mais sugestivo do desenho, para o qual há que adicionar seu papel chave nos fenômenos de descrição e representação. Um campo difícil, um equilíbrio complicado entre fenômenos muito diversos, onde a menor ambiguidade pode romper esse elo mágico que faz com que cada representação seja um universo preciso em que se instala um sentido do desenho. (Molina, 2003, p.18)²⁰.

Segundo o autor, o desenho é uma maneira mais potente e dinâmica do ser humano lidar com a concretização do que é formulado em sua mente, experienciado ou planejado subjetivamente, de uma forma que não dependa necessária e estruturalmente de uma materialização. O desenho oferece, assim, uma maneira de tornar presente o imaginado, em um processo que nos auxilia a compreender nosso próprio ser e as relações que mantemos com o universo que nos circunda por meio das coisas (MOLINA, 2003).

Em cada situação o desenho terá uma importância e relevância, uma linha ou um tracejado; dependendo da situação, representa ou fomenta diferentes concretudes. Traçar um caminho, desenhar com precisão um circuito, delinear uma seção são ações muito distintas, valorizadas de forma diferente no contexto das profissões (Molina, 2003). Para Molina, desenhar assemelha-se a pensar, o que em alguns momentos pode sugerir uma relação próxima da

²⁰ Tradução do autor, realizada a partir do texto original escrito em espanhol.

anotação escrita, e em outros pode servir, por exemplo, como uma ferramenta de planejamento gráfico.

O autor realiza uma aproximação entre a ideia de desenho como forma de pensamento e a proposta de desenho conceitual desenvolvido por Bruce Naumann, na qual o desenho mental se origina mais como um meio para um fim, um elemento existente no devir dos desdobramentos de outros processos e ainda presente no espaço do imaginário:

O primeiro tipo de desenho poderia chamar-se conceitual: representa uma ideia. Se chega então a um certo ponto em que já não pertence a esse tipo, e a intenção já não reside na representação das peças, senão em “caçar a energia” das ideias. Deve-se considerar o desenho terminado quando se alcança o ponto em que a ideia se define com necessária. Os desenhos podem ser descritos como modelos para uma concepção mental que se dá “corpo” através do desenho. Tanto desenho como peças devem aperfeiçoar-se apenas até o ponto em que a ideia e o corpo dados a eles se tornam suficientemente claros para uma compreensão precisa e adequada.

Não importa o quanto a oportunidade de autolimitação que é alcançada na concretização de peças individuais é explorada, isso não deve impedir o questionamento da realidade em sua completude. Cada trabalho individual aparece, por um lado, como a ideia visual e seu corpo físico, sugerindo “é assim, ou é assim que posso mostrá-lo”, mas por outro lado é também uma tentativa séria e inevitavelmente cômica de alcançar um conjunto remoto de relacionamentos totais. (Nauman *apud* Molina, 2003, p.33)

Já para Dexter (2006), o desenho nas artes visuais contemporâneas pode ser visto por meio de dois aspectos principais: primeiramente, a partir do discurso conceitual e teórico sobre ele e, em um segundo direcionamento, quanto à sua cultura. No primeiro caso, a autora parte da ideia da linha como marca abstrata e de suas características simbólicas na realidade, onde tudo pode ser visto como desenho, aspecto que se relaciona muito com a proposta da arte conceitual como foi pensada nas décadas de 1960 e 1970. O segundo caso está mais relacionado às formas da experiência humana e do fazer, ligadas a questões como imediatismo, subjetividade, informalidade, autenticidade, história, memória e narrativa.

Na contemporaneidade, é comumente compreendido que para se fazer menção a algo da realidade, a representação gráfica não está mais ancorada a uma necessidade rígida que se guie por uma interpretação literal de verossimilhança com ela. Os códigos presentes nessa interpretação são selecionados e

determinados por uma série de escolhas feitas pelo agente que constrói a representação, isto é, pelo artista.

Segundo Manfredo Massinori (2010), essas escolhas, no caso da linguagem do desenho, são feitas em um processo que se baseia em dois momentos diferentes, mas que caminham paralelamente: os momentos de *ênfase* e de exclusão de elementos.

A partir da sua forma de ver ou compreender a realidade, conjuntamente com o que possui de recursos técnicos, poéticos e expressivos, o artista exclui ou enfatiza partes, símbolos, formas, linhas e personagens durante o processo de codificação próprio do desenho, o que Massinori (2010) nomeia de “lógica da representação”.

Considero que nas artes visuais, sobretudo em meu processo autoral, faz-se cada vez mais importante trabalhar com as lacunas, com o que foi excluído da imagem. Dessa forma, deixamos espaços para que o observador os preencha no momento da fruição, criando, assim, um diálogo e o compartilhamento de uma experiência sensível. Sobre o observador/receptor da obra, Massinori (2010) pondera:

[...] o receptor-fruidor é ativado pelo simples encontro com a mensagem, o que dispõe a desprezar as suas atitudes de ênfase e exclusão. Mas ao fazê-lo, o fruidor da mensagem está limitado pelas componentes cognitivas, afetivas, motoras, por exemplo, de uma tendência para a economia quer motora, quer mental, pelo que na descodificação da mensagem tende a fazer uma média de todas estas instâncias e o conteúdo absorvido será uma sua produção individual complexa e dificilmente recuperável entre a própria subjetividade e a materialidade dos estímulos concretos de que é composta a mensagem. (MASSINORI, 2010, p. 71)

Segundo o autor, é da parte do *desenhador*²¹ escolher quais questões quer estimular e por meio de quais artifícios da linguagem realizará isso, em um jogo entre sugestões abertas à fruição – como rastros, marcas não figurativas – , e escolhas fechadas – enquanto indicativos mais direcionados e aparentes sobre o que pretende apresentar, ou seja, trazendo para sua obra símbolos ou

²¹ Forma como Manfredo Massinori (2010) faz menção ao artista que produz seus trabalhos, tendo a linguagem do desenho como recurso.

formas mais próximas do ideal de figuração e do comum reconhecimento em uma cultura específica.

Importante considerar que todo esse processo pode ser consciente e racional, como também, ao mesmo tempo, ter origem em procedimentos poéticos ligados à subjetividade do artista ou até mesmo a limitações materiais, físicas ou técnicas: “o artista seleciona em função do modo de ver que lhe é ditado pelas próprias propensões e pelo consenso da sociedade a que pertence” (MASSIRONI, 2010, p. 74, grifo nosso)

O processo de ênfase ou de exclusão de elementos se dá de forma orgânica no desenho que eu desenvolvo. É um processo que transita entre momentos de escolha consciente, técnica e estética, baseados no repertório e no conhecimento adquiridos em minha experiência como artista, e em momentos de caráter espontâneo provocados por questões espaciais, materiais e até emocionais.

Em meu processo criativo, o desenho está presente de pelo menos quatro formas diferentes: 1. como indício de uma experiência de cidade, 2. como forma de registro catalogador fragmentário, 3. como projeto ou planejamento, além de 4. recurso formal e plástico em relação de correspondência ao tridimensional.

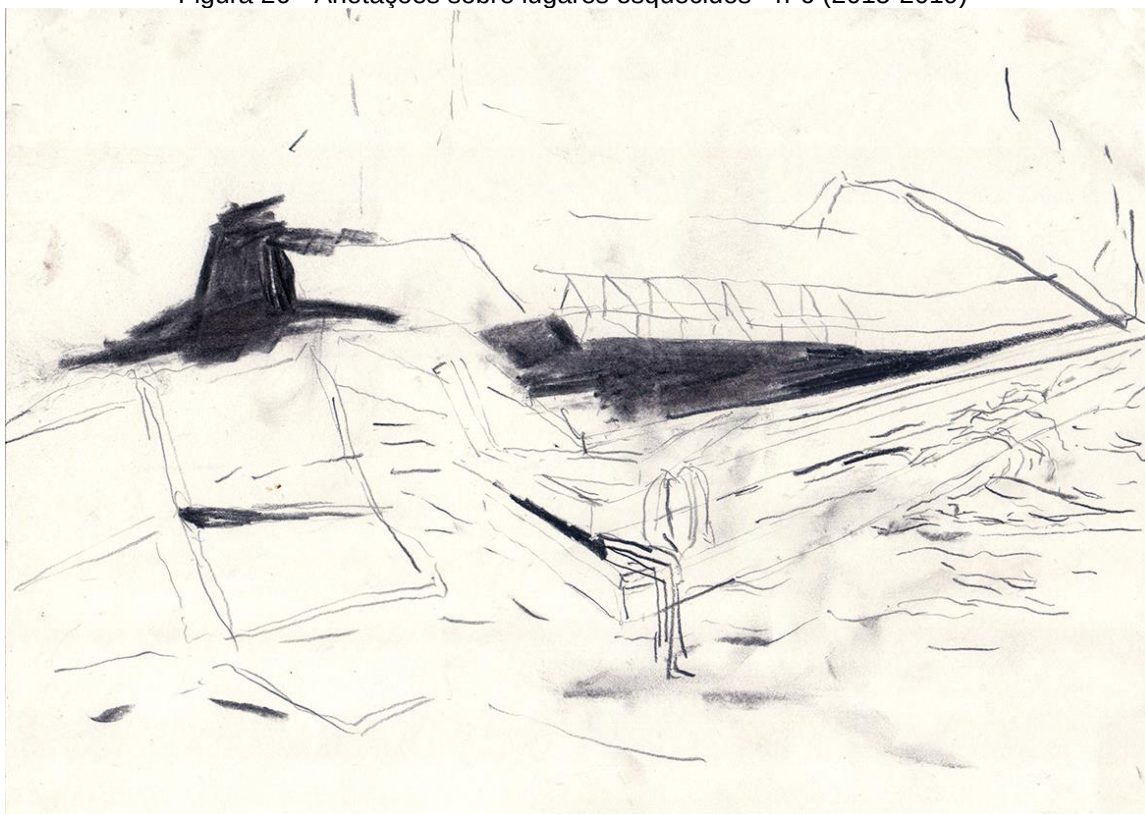
A fim de exemplificar a concepção de desenho como **indício de uma experiência (n.1)**, apresento inicialmente duas séries de trabalhos que envolvem um desenho mais próximo àquilo que seria a ideia generalizada de rascunho, talvez algo que pareça sem esmero ou “acabamento”. As linhas são imperfeitas, ora se repetem, ora se sobrepõem umas às outras com intensidades diferentes.

Muitas vezes, elas são “falhas” e, de certa forma, manifestam-se ao tentar acompanhar o ritmo do pensamento. Realizo um desenho errático, falho em sua construção, assim como nossa memória, que nunca faz jus à experiência que foi vivenciada, embora faça parte dela, aliás, origine-se a partir dela.

A série *Anotações sobre Lugares esquecidos*, que se iniciou em 2015, conta com quinze trabalhos e ainda em fase de elaboração. É constituída a partir de desenhos sobre papel, fazendo uso de carvão, *crayon* e diferentes tipos de grafite, materiais que dado ao seu uso dinâmico são bastante presentes em minha poética.

Esses desenhos são realizados com base em lugares específicos da cidade de São Paulo, visitados durante os trajetos que realizo pelo espaço urbano, procedimento de bastante relevância para minha poética. Em relação a suas especificidades, esses lugares oferecem uma relação de fluxo de tempo diferente dos espaços ordinários de fluxo constante, tais como, comércios, moradias ou espaços governamentais. Os espaços eleitos, no momento da visita, têm sua existência marcada por um estado de ruína.

Figura 26 - Anotações sobre lugares esquecidos - nº6 (2015-2019)



Fonte: Acervo do autor

Em *Ruínas – O Essencial ainda está por vir*, Nelson Brissac Peixoto (2009) discorre sobre o fato de as cidades modernas terem como parte de sua “essência” uma necessidade de reinvenção e reconstrução da história, trazendo a ideia de ruína como algo inerente a esse espaço, quase uma necessidade:

A atualidade se constitui pela intersecção de tempo e eternidade. A cidade de pedra – aparentemente tão imune ao decorrer do tempo – acaba se tornando quebradiça como o vidro [...]. Paradoxalmente, a permanência dessas paisagens evidencia-se quando se anuncia a próxima aparição. Pois é aí que se confirma seu destino: torna-se ruína. A majestade da grande cidade se acompanha da sua decrepitude. É a medida que se destrói que a cidade aflora como permanência. As paisagens urbanas estão sempre em devir [...]. A cidade moderna é o palco de transformações incessantes, que revelam sua precariedade. Ruínas e obras se confundem. A morte já se apoderou dos edifícios que estamos construindo. (PEIXOTO, 2009, p. 274-275).

Os espaços são encontrados em situação de desconstrução de algo que ali existia de duas formas diferentes: como estado de abandono - no qual a ação do tempo pode ser percebida pela carga material de envelhecimento da estrutura e pelo estado de degradação ou sujeira – e como ligado a um estado ou situação de destruição parcial, de demolição de suas estruturas na presença de escombros, que sugerem que o lugar passa por um momento de espera a fim de uma reconstrução, não só física e arquitetônica, mas também socioeconômica. Essa é a situação, por exemplo, de prédios antigos no centro da cidade, que são comprados por construtoras ou empresários que os transformam em novos empreendimentos, muitas vezes, em condomínios ou bolsões de estacionamento.

No momento do encontro, os lugares visitados me transmitem uma sensação de estar temporariamente entre dois estados, algo entre a memória da ruína contemporânea e a possibilidade de reconstrução, ou seja, em uma situação de fronteira simbólica (Figura 24).

Figura 27 - Anotações sobre lugares esquecidos - nº7 (2015-2019)



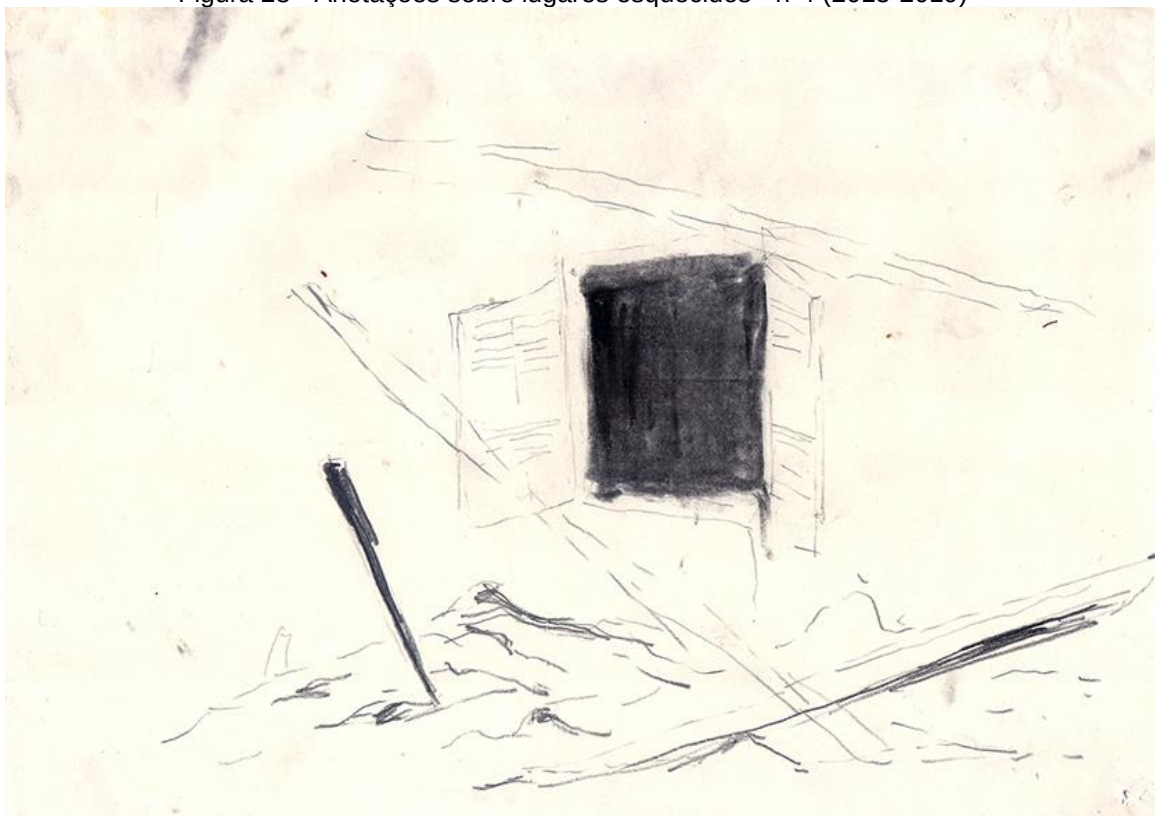
Fonte: Acervo do autor

Do mesmo modo que uma linha presente no desenho de cada indivíduo é dotada de identidade própria, as fissuras, o formato de fragmentos da alvenaria de uma casa, os estilhaços de vidro que sobram pelo chão de uma janela também são singulares para cada ruína.

As linhas intermitentes, as áreas de preenchimento com densidades negras ou cinzas, o gesto de desenhar que se nega à completude de um traço oriundo da ideia de ilustração, as sujeiras e as marcas deixadas pelos gestos rápidos sobre o papel são características de um desenho que nasce dentro dos espaços visitados e inspirados por suas características. Além destas, temos também fissuras, paredes e colunas destroçadas, marcas deixadas pela presença de algo que lá existia, uma madeira velha em decomposição, um metal enferrujado das vigas nas colunas e, até mesmo, o risco físico que oferece a presença nesse tipo de lugar influencia, de alguma forma, minha maneira de desenhar²². Como indica o próprio título do trabalho, *Anotações sobre lugares esquecidos*, eu caracterizo esse tipo de grafismo como *anotação*, devido à sua dinâmica.

²² Ver Figura 3

Figura 28 - Anotações sobre lugares esquecidos - nº4 (2015-2019)



Fonte: Acervo do autor

Tecnicamente, compreendo que o desenho realizado torna-se uma expressão gráfica entre o figurativo - próximo de uma ideia de desenho de observação - e uma marca indicial do que apreendi naquele espaço, fazendo uma alusão a uma experiência ali vivenciada, ou seja, também relacionada a uma memória visual.

Esses trabalhos têm, em média, o formato de 21cm x 29cm, em imagens que lidam com uma configuração que oferece uma noção de espacialidade e localização ao observador, mesmo sendo apenas um recorte visual da totalidade dos espaços visitados.

Em março de 2020, dei início a uma nova série de desenhos que parte do mesmo princípio desta última. Em *Anotações sobre espaços provisórios*, continuo tendo a cidade como referência, mas, essencialmente, parto de fotografias que realizo quando visito espaços como os citados no trabalho anterior.

A opção pelas fotografias como referência se deu por conta do período de pandemia que vivemos entre os anos de 2020 e 2021, onde, infelizmente, passei a frequentar menos as ruas e me recolhi muito mais ao espaço de ateliê para

realizar minha produção. Apesar de inicialmente essa limitação ter criado dificuldades em meu processo como um todo, as fotografias me permitem debruçar por mais tempo sobre a imagem do espaço, assim como aproximar minha visão de algumas áreas mais específicas. Para além disso, elas fizeram com que surgisse em mim a vontade de realizar alterações maiores na forma como represento esses lugares.

Em algumas situações, podem surgir, de uma mesma fotografia, mais de uma forma de representação, como, por exemplo, a mudança do ângulo de visão de algum objeto ou do espaço como um todo, a qual produz uma representação não apenas do que foi visto, mas também do que foi imaginado ou especulado por mim.

Figura 29 - Fotografia de registro de um dos lugares encontrados



Fonte: Acervo do autor

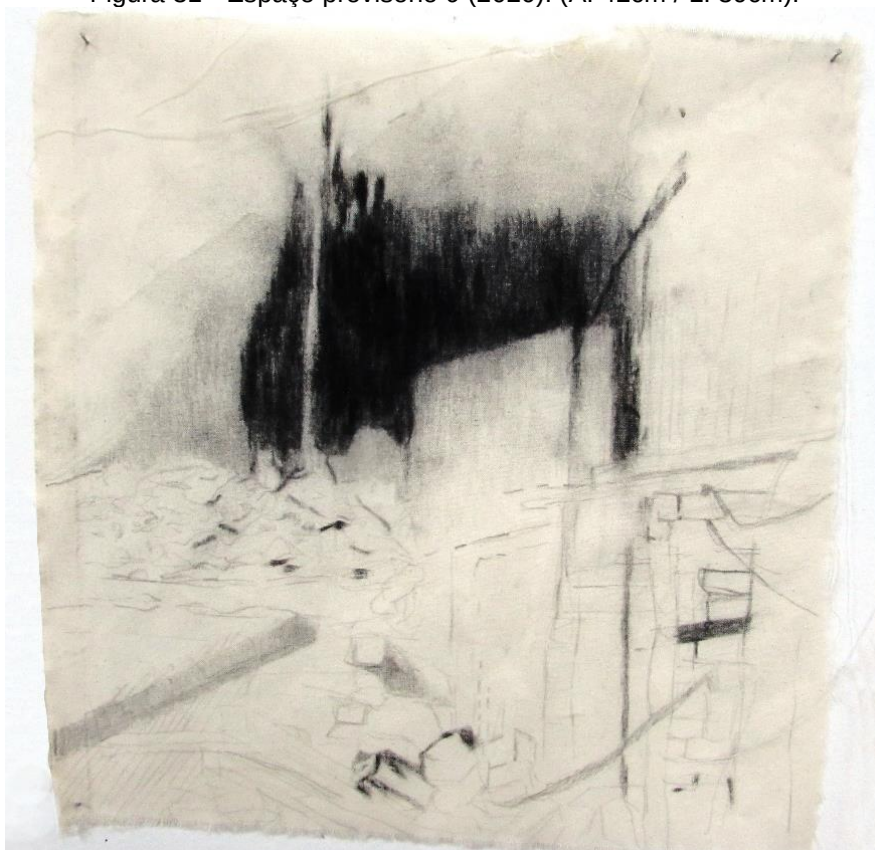
A partir da fotografia acima, produzi dois trabalhos diferentes, isto é, dois recortes diferentes da mesma imagem.

Figura 30 - Espaço provisório 3 (2020). (A: 37cm / L: 35cm)



Fonte: Acervo do autor

Figura 31 - Espaço provisório 6 (2020). (A: 42cm / L: 39cm).



Fonte: Acervo do autor

Apesar desses dois trabalhos terem sido feitos sobre o mesmo motivo, eles não serão apresentados como uma narrativa, ou aproximados um do outro na parede do espaço expositivo, tampouco será indicado que estão relacionados a um mesmo lugar.

Além da fotografia como elemento que difere o processo de construção das duas séries mencionadas, o suporte também é alterado. Ao invés de papel, utilizo agora um tecido de algodão cru que, ordinariamente, é relacionado à confecção de peças de vestuários, de toalhas e de bolsas. É um material resistente e relativamente de baixo custo, se comparado a tecidos mais nobres como a seda.

Além disso, é um material bastante utilizado como base de telas de pintura, o que nos remete a toda uma herança formal dentro do universo artístico. No uso que faço desse material, conjuntamente com as ferramentas de desenho, como grafite e carvão de diferentes níveis de maciez, o tecido não permite uma grande variação tonal, diferente do papel. Com isso, o desenho torna-se mais cru e direto. Os desenhos não recebem apagamento durante o processo; não existe erro. O gesto realizado é o gesto registrado na superfície, remetendo à origem dos desenhos da série *Anotações sobre Lugares esquecidos*.

Figura 32 - Espaço provisório 7 (2020). (A: 42cm / L: 45).



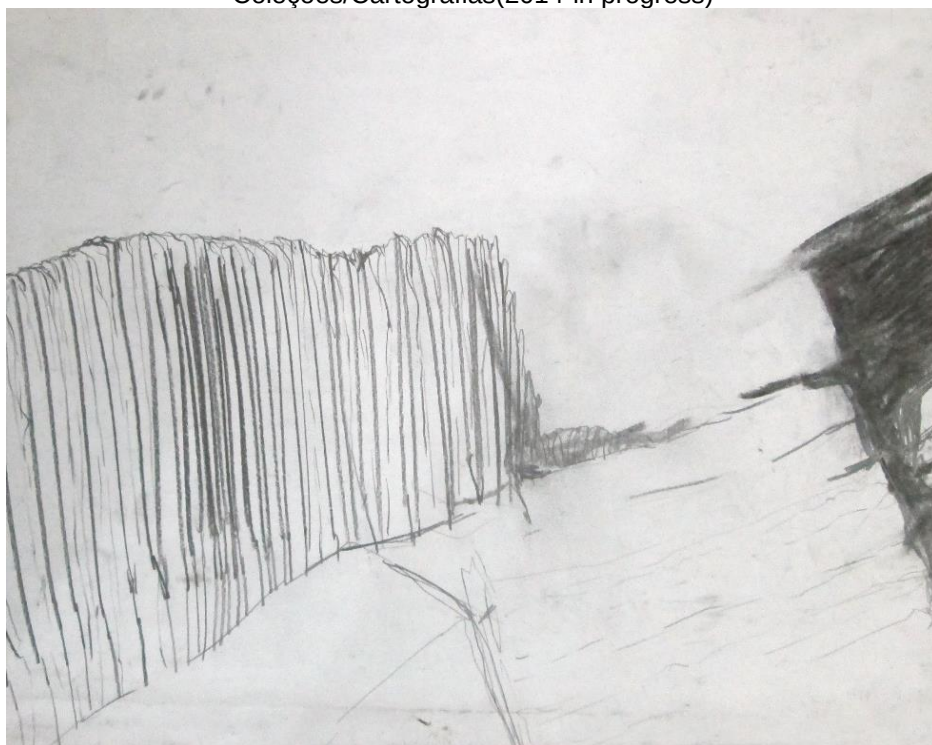
Fonte: Acervo do autor

Ademais dessas questões trazidas pela fotografia e pelo tecido, temos também a possibilidade de fixação dos desenhos sobre a parede, realizada com dois ou, às vezes, três pregos. Dessa forma, o objeto fica levemente solto e ganha um movimento diferente do papel quando fixado em uma parede ou dentro de uma moldura, o que remete este processo a uma ideia de fixação mais rudimentar, menos formal em relação à tradição das pinturas no cubo branco.

A segunda maneira como utilizo do desenho em meu processo narrativo, que seria a ideia de **registro catalogador fragmentário (n.2)**, resultada de experiências vivenciadas durante minhas locomoções a pé pela cidade. Os desenhos representam fragmentos narrativos que vão desde desenhos de objetos coletados e de partes de ruínas ou estruturas desgastadas até registros que funcionam como recortes do que me chama a atenção nos espaços visitados. Os trabalhos apresentados a seguir mesclam essas três formas de trabalho.

Na série *Coleções/Cartografias* (2014 - *In progress*)²⁷, trago um conjunto de informações e elementos de lugares, objetos e situações encontradas pela cidade, desta vez me atendo mais estruturalmente aos objetos. Nesse caso, os desenhos estão presentes em formatos maiores do que em *Anotações sobre lugares específicos* ou em *Espaço Provisórios*²³, algo a partir de 290cm x 42cm. Trata-se de detalhes menores dos espaços, apresentados em grande formato.

Figura 33 - Um dos desenhos pertencentes a obra *Coleções/Cartografias*(2014-in progress)



Fonte: Acervo do autor

Os desenhos presentes na série *Coleções/Cartografias* lidam com registros de fragmentos dos lugares visitados. Tais fragmentos podem ser desde um pedaço de uma janela e objetos deteriorados pelo tempo até as formas das linhas observadas na rachadura de uma parede. Esse procedimento de apreensão do que é visto relaciona-se a uma ideia de inventariar ou catalogar partes das experiências.

²³ Ibid, 2017, p. 25

Figura 34 - Um dos desenhos pertencentes a obra *Coleções/Cartografias* (2014-in progress)



Fonte: Acervo do autor

A palavra *inventário* está muito ligada à ideia de uma enumeração detalhada ou uma descrição minuciosa de algo, o que, por sua vez, está relacionada à ideia de “lista textual”. Segundo Maria Esther Maciel (2009), autora do livro *As ironias de Ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*, a diferença entre lista e inventário estaria relacionada à questão que:

[...] a lista significa uma relação de nomes de pessoas e coisas, circunscrevendo-se predominantemente à esfera da palavra, da inscrição simbólica, o inventário é mais genérico, por abranger tanto os nomes quanto as coisas, constituindo uma espécie de levantamento exaustivo dos itens que integram um dado conjunto ou acervo. (MACIEL, 2009, p. 30)

Inventariando essas “micropercepções” sobre os espaços ou objetos encontrados, crio uma narrativa maior a partir dessas percepções fragmentadas. Por mais que os desenhos refiram-se a lugares e dias diferentes, quando aproximados uns dos outros, torna-se possível traçar relações, muito por conta dos temas, do tratamento ou pelo tipo de função e materialidade dos objetos representados.

Figura 35 - Dois cadernos abertos com desenhos que fazem parte da obra Coleções/Cartografias (2014-2019) (in progress)



Fonte: Acervo do autor

Nas duas imagens acima, podem ser vistas mais duas amostras dessa atitude: é possível observar a captura de elementos periféricos aos espaços, detalhes e fragmentos representados de forma a trazer uma identidade própria, pelo gesto dinâmico da linha e da maneira como se estrutura o desenho em si. E ainda temos o acréscimo do uso do caderno que traz outras sugestões subjetivas em relação à ideia de linha ou organização narrativa.

Para tratar da terceira maneira como utilizo da linguagem do desenho, **o desenho como projeto ou planejamento (n.3)**, penso ser importante partir do texto “Desenhos da criação”²⁴, de Cecília Almeida Salles, onde ela analisa o desenho em momentos diferentes do processo criativo do artista, não só como resultado de experiências, mas também como recurso para a reflexão, estudos, projetos ou organização de ideias. Dessa forma, o desenho existe como recurso visual que organiza o pensamento e que serve, muitas vezes, como forma de trazer alguma materialidade ao que se imagina, uma maneira de “ancorar” o imaterial.

Essas marcas gráficas podem servir como orientação, indicar direções, organizar o raciocínio sobre um plano, servir de auxílio para os processos mentais se organizarem, *não é um mapa do que foi encontrado, mas um mapa confeccionado para encontrar alguma coisa*²⁵.

Dada a sua agilidade, o desenho consegue, a partir de gestos simples, organizar informações de grande complexidade e, nas artes visuais, ele ganha um caráter empírico, sugerido muitas vezes pela ideia de que o artista esteve presente diante do que está sendo representado. A existência do desenho fica marcada entre a prática e a reflexão mental, guardando um lugar próprio, ao mesmo tempo em que oferece conexões entre os dois momentos. Uma vez entendido como uma das ferramentas mais presentes em um processo de experimentação, o desenho permite ao artista testar, de maneira dinâmica, as possibilidades de uma proposta em vias de acontecer.

Podemos nomear essa forma de materialização gráfica como diagrama, anotação ou esboço, uma construção rápida e pouco detalhista que torna possível um estudo mais dinâmico, baseado em procedimentos como o apagar, o rasurar ou o ato de sobrepor linhas e marcas que são como uma sobreposição de raciocínios que antes estavam embaralhados no âmbito do imaginário. Graficamente, essas possibilidades são colocadas em diálogo, fazendo com que o artista possa avançar ou retroceder diversas vezes em um

²⁴ In: DERDYK, 2007, p. 33-44.

²⁵ Idem

processo que, concomitantemente, faz com que ele se aproprie, cada vez mais, da experiência.

Esses desenhos podem ser vistos como indiciais, indicando algo que virá a existir, ou simplesmente algo que existiu, ou ainda, algo que se experienciou, mesmo que imaterialmente. No campo do pensamento tridimensional, o desenho ganha muitas vezes o caráter de etapa que precede a construção do objeto. Salles (2007) usa como exemplo o artista Henry Moore para demonstrar a presença da linguagem e do desenho no pensamento escultórico:

A necessidade do desenho para a escultura é sempre ressaltada por Moore, que aborda essa relação ainda sob outra perspectiva, afirmando que seus desenhos são feitos principalmente como uma ajuda para a escultura – como meio de gerar ideia para esta, de sondar-se a si mesmo para a ideia inicial. E como um meio de separar as ideias e desenvolvê-las. (SALLES in DERDYK, p.40, 2007)

Outro ponto interessante discutido por esse autor é o desenho enquanto forma de reflexão ou linguagem que pode servir como maneira de o artista coletar informações do mundo que o circunda. Nesse caso, a anotação ou o esboço são plasticamente atraentes ao público, uma vez que *sua fragilidade, concisão e proximidade do momento da criação despertam muito interesse*³¹. Este tipo de expressão gráfica remete a um momento muito íntimo do artista, no qual gesto, pensamento e intenção criativa estão muito próximos e abertos a possibilidades, o que lhe traz algo como um “frescor”, ao mesmo tempo que confere “oxigenação” à experiência do observador no momento da fruição.

Esse tipo de desenho, chamado por Salles de *desenhos da criação*, assemelha-se muito ao conceito de desenho como agente fronteiro. No caso do conceito apresentado por Salles, os desenhos da criação aparecem em momentos diferentes do processo criativo conectando ou aproximando ideias, direções, são como desenhos de passagem, daí uma aproximação com a ideia de desenho como agente fronteiro. Salles aponta:

Os desenhos da criação, portanto, são peças de uma rede de ações bastante intrincada e densa que leva o artista à construção de suas obras. São desenhos de passagem, pois são transitórios; geradores, pois têm o poder de engendrar formas novas; são móveis... (SALLES in DERDYK, p.44, 2007)

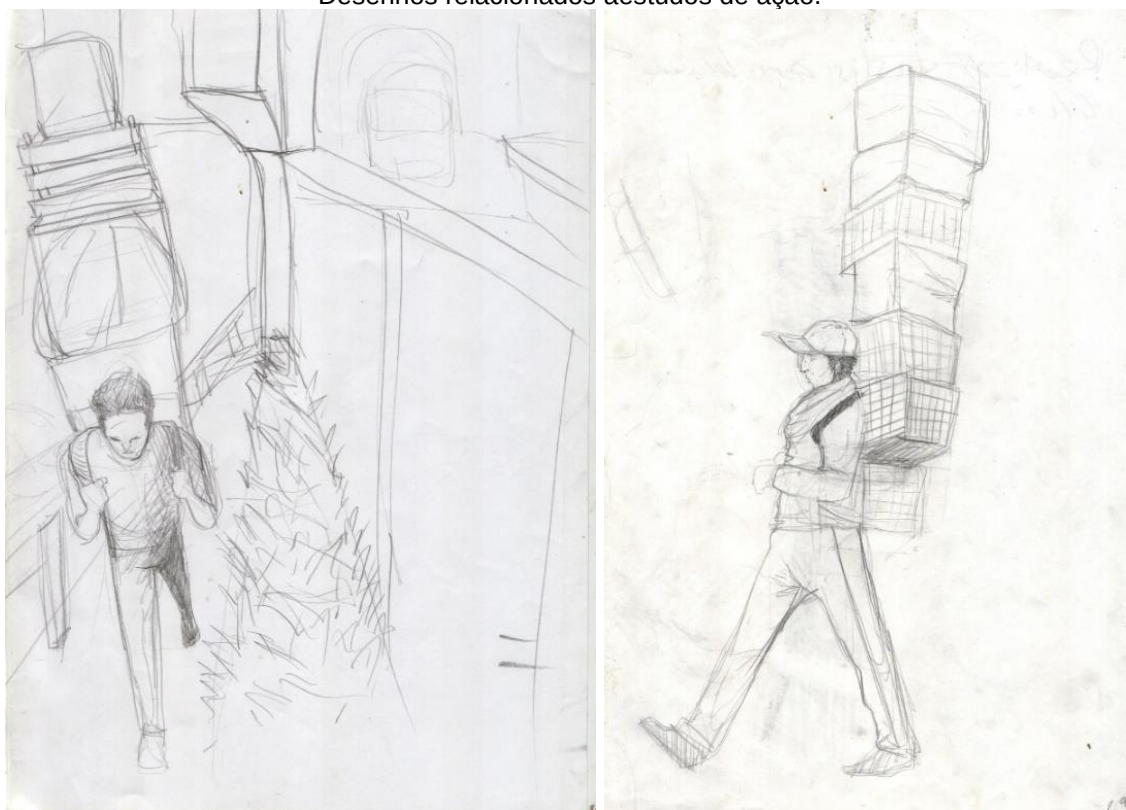
Assim como para vários artistas, também faço uso do desenho como uma das maneiras de planejamento de meu trabalho. Em *Trajeto 2: Linha-Vermelha* (2017), já citado anteriormente, antes de realizar a ação na cidade, percorri três vezes o mesmo trajeto com a intenção de tentar me planejar para o que ocorreria. Nesse processo, considerei os obstáculos de percurso, tentei mensurar o tempo que gastaria percorrendo o trajeto, pensei em como lidaria com o objeto que seria carregado, foi até mesmo possível resgatar memórias de minha relação com aquele trecho da cidade. Nessa etapa, o desenho entra conjuntamente para me auxiliar a visualizar, de alguma forma, esse acontecimento futuro.

Dentre a série de informações processuais dispostas na instalação presente no espaço expositivo, existem duas imagens que fazem menção à ação que foi realizada e posteriormente registrada em vídeo²⁶.

Como já foi citado em outro momento dessa tese, muitos dos disparadores criativos que estruturam minha poética se relacionam com análises de acontecimentos manifestados no *lôcus* urbano, sendo o ato de caminhar um recurso poético importante. Nesse caso, o caminhar está diretamente ligado não apenas à ação dada e registrada em vídeo no espaço urbano, mas também às experiências vivenciadas antes da ação em si, assim como a um modo de se pensar sobre ela. Nessa etapa, tive a oportunidade imaginar, planejar e estudar como se daria fisicamente o trabalho.

²⁶ ver Figura 35

Figura 36 - Trajeto 2: Linha-Vermelha, 2016, Renato Almeida –
Desenhos relacionados a estudos de ação.



Fonte: Acervo do autor

Estas são duas figuras, dentre outras, realizadas antes da ação acontecer concretamente. Elas representam um pouco da concepção do desenho como “agente fronteiro” que existe entre o imaginário e a realização concreta, num processo de transferência de parte do planejamento que já vinha sendo desenhado na mente para o papel.

A origem dessa forma de pensamento - na qual a imagem é precursora do que se almeja conseguir - remonta às civilizações “primitivas”, que acreditavam que as imagens registradas nas paredes das cavernas eram dotadas de poder mágico e que os auxiliariam a conquistar algo almejado. Por exemplo, o desenho de um animal na parede conferia empoderamento aos caçadores que, mais tarde, enfrentariam sua caça, como Ernst Fischer apontou no livro *A necessidade da Arte*:

Deslumbrado (o homem primitivo) pela imensa importância da semelhança e da imitação, ele deduziu que, desde que todas as coisas semelhantes eram idênticas, o poder sobre a natureza que lhe podia ser proporcionado pelo “tornar semelhante” poderia ser ilimitado...Fascinado pela força de deliberação, da vontade, do propósito capaz de antecipar coisas, de fazer com que coisas

existentes como ideias na mente viessem a ter existência material, ele foi levado a acreditar numa força avassaladora, sem limites, que existiria nos atos de manifestação da vontade. (FISCHER, 1976, p.43)

Em relação ao desenho que precede uma experiência real, Cristina Freire, em seu artigo “O desenho como partitura na arte contemporânea”²⁷, faz uma aproximação entre música e artes visuais, ao comparar a experiência proporcionada pela partitura musical à linguagem do desenho nas artes visuais.

A autora cita pelo menos um trabalho ou procedimento dos artistas Marcel Duchamp, Sol Lewitt e Joseph Beyus, como exemplos para se pensar o desenho enquanto recurso de orientação para algo que pode ser materializado ou replicado. Todavia, assim como a partitura na música, trata-se de um lugar que tem suas características, minúcias e espaço próprios, que geram uma experiência única e guardam autonomia em relação às etapas de materialização.

No desenho, o artista consegue pensar sobre momentos de seu processo poético que talvez não conseguiria alcançar com o mesmo dinamismo ou recursos por meio da construção de objetos. Na *Caixa verde* de Duchamp, estão reunidos uma série de desenhos e anotações sobre sua obra *O Grande Vidro* (1915-1923). Esses registros gráficos são de duas espécies, desenhos sintéticos, lineares e organizados, que possibilitariam a reprodução da obra, e desenhos de caráter mais espontâneo, que nos aproximam da agilidade de seu raciocínio e podem nos levar a possibilidades de compressão.

De Sol Lewitt, Freire traz a ideia de que seus desenhos eram vendidos como projetos e não como obra propriamente dita. Mediante o devido pagamento, Lewitt vendia seus projetos/partituras ao interessado, que, seguindo uma série de orientações, poderia reproduzi-lo sem a presença ou ação concreta do artista.

Já para Beyus, a linguagem do desenho possibilitava a projeção para outros planos. As linhas presentes em suas composições podem servir como indicação de movimento, sugerir a presença sonora de algo, ou mesmo possibilitarem o acompanhamento de anotações textuais que levam para outros campos do

²⁷ In DERDYK, 2007, p 138.

conhecimento. O artista usava realmente as possibilidades da linguagem como maneira de ampliação dos conceitos, nesse sentido:

...a ampliação da linguagem seria a chave para o processo de transformação do pensamento e, para Beuys, essa ampliação viria pelo desenho. O desenho tornou-se, assim um meio de atingir áreas até então inatingíveis por meio do discurso ou pelo pensamento abstrato isoladamente. (FREIRE IN DERDYK, 2007, p. 144)

Em 2014, desenvolvi um trabalho chamado *Ausente*, que consistia em uma performance gravada em que me posicionei em frente a uma mesa, munido de um martelo e de uma série de tijolos, que são posicionados, um a um, sobre uma mesa e quebrados individualmente com um gesto de martelada única. Após a quebra, esses tijolos são afastados e se acumulam caídos no chão ao lado da mesa. O tempo de performance e a quantidade de tijolos são estipulados por questões espaciais e técnicas de cada lugar onde acontece a ação.

Figura 37 - *Ausente*, 2014, Renato Almeida



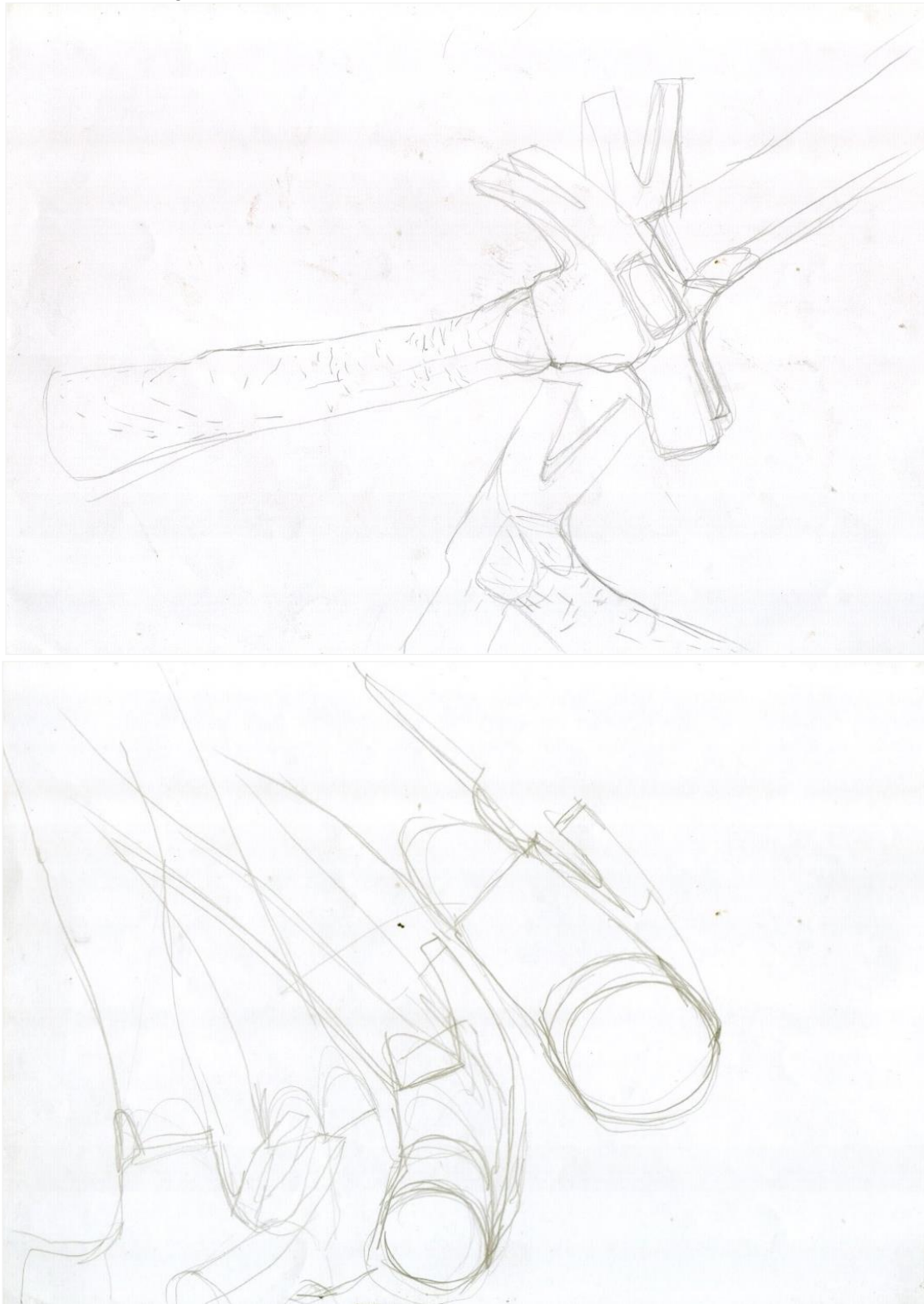
Fonte: Acervo do autor(<https://youtu.be/JCVXkKgXsHI>)

Nesta proposta, o desenho acontece antes da execução do trabalho e não faz parte do conjunto quando o vídeo é exposto ou quando a performance acontece. No entanto, é interessante considerar é o fato de que esses desenhos²⁸ são manifestações de algo que ainda não acontecera concretamente, ou seja, não faziam menção a um acontecimento existente na realidade. O desenho aqui não é apenas uma forma de planejamento técnico ou

²⁸ ver Figuras 37 e 38

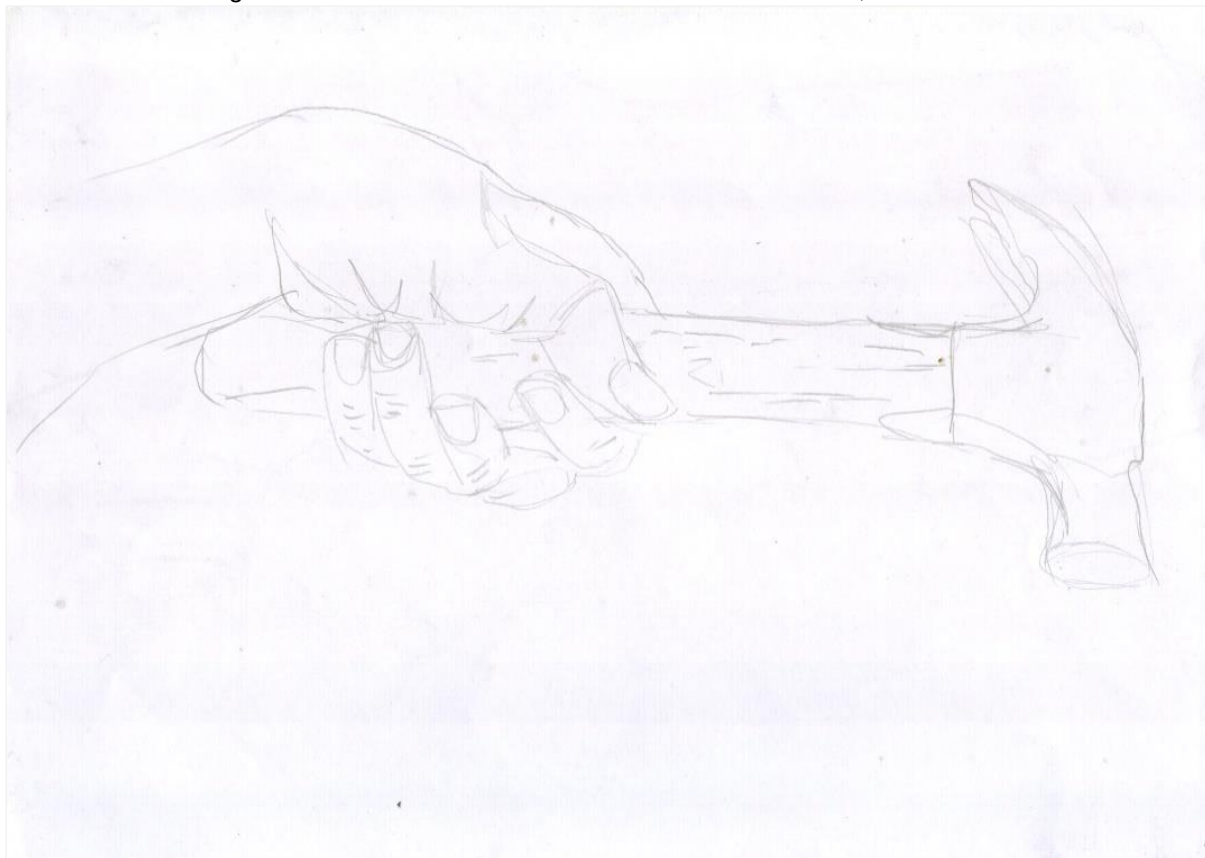
estético, mas sim uma maneira de compreender a possibilidade do gesto, da ação enquanto acontecimento e do próprio objeto a ser utilizado, no caso, o martelo.

Figura 38 - Desenhos relacionados ao trabalho “Ausente”, 2014



Fonte: Acervo do autor

Figura 39 - Desenho relacionado ao trabalho "Ausente", 2014



Fonte: Acervo do autor

O desenho se adapta às necessidades de cada campo do conhecimento e, dentro de cada campo, adapta-se a cada especificidade. Dentro de cada especificidade, podem ser inventadas formas para que o desenho seja utilizado, muitas vezes, criando padronizações na maneira de construção do grafismo. Para além das artes - seja na botânica, na arquitetura, na mecânica, na física, e assim por diante - existe uma série de oportunidades de manifestação da necessidade e importância do desenho.

O artista italiano Manfredo Massironi (2010), autor de *Ver pelo desenho*, defende a ideia de que, para se compreender o desenho, é necessário levar em consideração o ponto de vista da psicologia da percepção, que estuda as formas como o indivíduo se relaciona com as coisas com as quais interage no mundo, a partir de sua memória.

Para Massironi (2010), a percepção está relacionada a um processo de decodificação da realidade, como se esta já estivesse codificada de acordo com as especificidades daquele universo ou campo, sendo necessário um

repertório para acessar determinadas informações. No caso das ciências, podemos pegar como exemplo as linhas deixadas na impressão de um eletrocardiograma. Nesse processo, faz-se necessário um conhecimento técnico e teórico específicos para uma pessoa compreender tais informações e interpretá-las de acordo com a necessidade.

No campo das artes visuais, o observador, ao estar em contato com a informação referente ao trabalho, passa por um processo de decodificação de acordo com seu repertório, que pode ser ou não formado por conhecimentos e códigos semelhantes aos do artista.

No caso da linguagem do desenho, esses códigos são facilmente reconhecíveis, por mais que o observador não saiba nomeá-los ou se surpreenda com a forma em que eles se apresentam, ou até mesmo com a falta de forma.

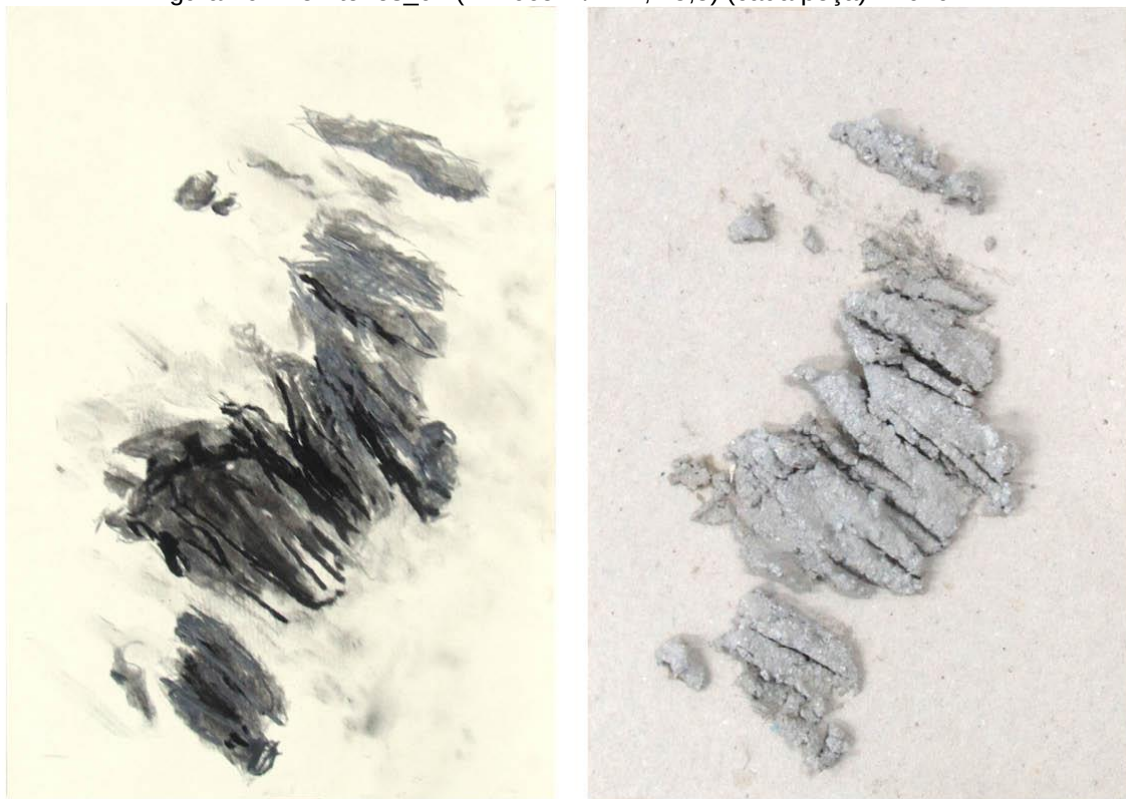
Para tratar sobre a quarta forma, em que o desenho se manifesta em minha poética, ou seja, **como recurso formal e plástico em relação de correspondência ao tridimensional (n. 4)**, acho importante trazer para a discussão a série *Territórios*, de 2020, onde realizo dípticos elaborados primeiramente com um desenho feito com o uso de concreto sobre placa de papel de alta gramatura, e um segundo desenho realizado sobre papel mais leve, usando materiais como carvão, grafite e crayon, em suportes de tamanhos e formatos variados.

Os materiais que constituem fisicamente uma cidade são uma constante em minha práxis: o metal, a madeira, a pedra, sobretudo o concreto, que está presente nas calçadas onde caminho, nas construções abandonadas que visito, na paisagem que me circunda. Porém o concreto não é apenas matéria em meu processo, ele é também gatilho formal e intelectual.

O concreto está na origem das construções das cidades modernas, mas também diz muito sobre as relações de trabalho, relações econômicas e sociais. Mas para além das relações desse material com o espaço urbano e privado, sempre me interessei por trazer às artes esses materiais reconhecíveis, que são ordinariamente por uma grande parcela das camadas mais populares da cidade. Trata-se de um material presente em toda parte, mas que também

faz parte da realidade de muitos, seja no trabalho ou na expectativa de construção de um ambiente seguro e saudável de moradia.

Figura 40 - Territórios_01 (A: 10cm / L:m, 15,5) (cada peça) - 2020



Fonte: Acervo do autor

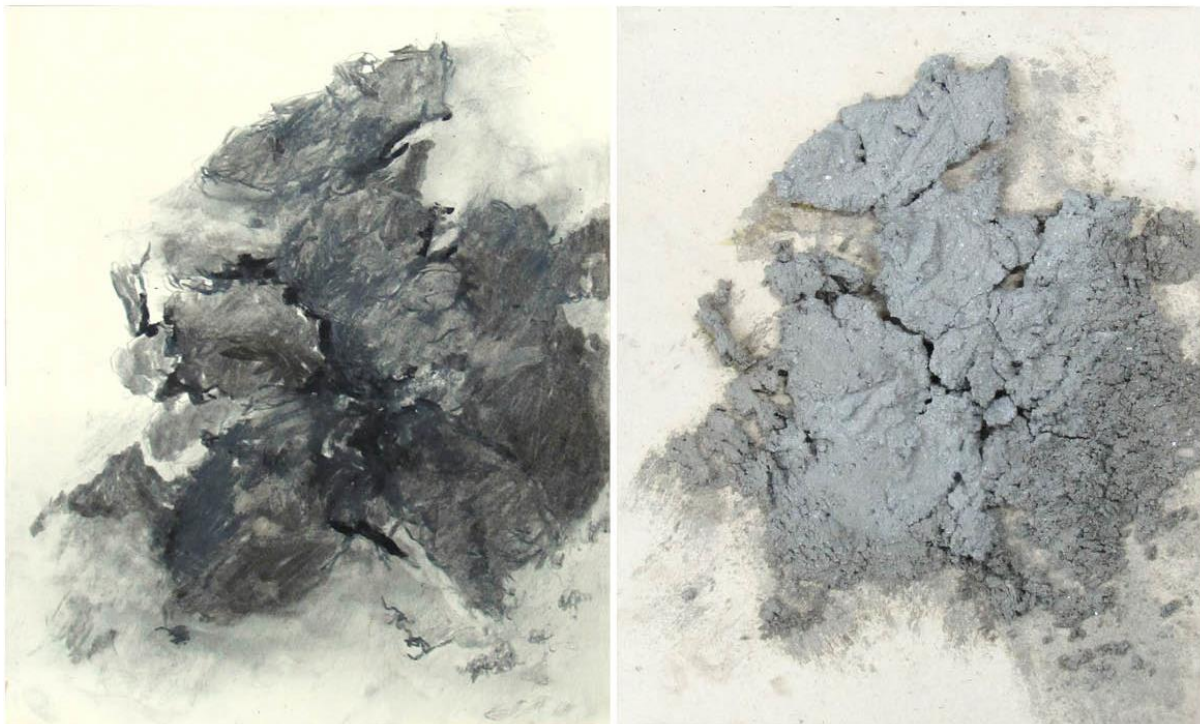
O trabalho desta série nasce em um processo prático de experimentação que envolve conhecer o tempo de secagem do material, a receita mais adequada e a quantificação de seus ingredientes para se ajustarem ao gesto plástico que eu desenvolvo

O desenho presente no gesto que realiza essas formas vai sendo descoberto e aprendido a cada novo trabalho; a partir do uso de uma colher de pedreiro, o material é deixado sobre o suporte em um ação ou gesto em que ora é mais firme e pragmático, como o gesto de um operário, ora mais espontâneo e instintivo, considerando e respeitando a plasticidade desse concreto, tal como Pollock, guardadas as devidas proporções, despejando a tinta sobre a tela estendida no chão.

Por conta de toda essa questão gestual, assim como da etapa de secagem, que naturalmente criam subdivisões craqueladas nas massas, essas

formas em relevo vão ganhando características cartográficas de territórios, algo como mapas geográficos de territórios inexistentes em nossa realidade.

Figura 41 - Territórios_05 (A: 25cm / L:20,5) (cada peça) (2020)



Fonte: Acervo do autor

O desenho entra aqui em um segundo momento, como modo de compreender essas formas. A escolha de realizá-lo com esse tipo de material já vem de pesquisas anteriores, nas quais estudei as possibilidades do grafite e do carvão de diferentes níveis de dureza, materiais tradicionais não somente relacionados a desenho nas artes visuais, mas também a materiais que se relacionam simbolicamente com o trabalho humano braçal, historicamente precarizado, como o caso dos trabalhadores carvoeiros.

O desenho é realizado construindo-se massas negras de diferentes tonalidades e cargas materiais que vão se sobrepondo e oferecendo uma ilusão de alto relevo, um processo que penso ser bastante próximo do raciocínio desenvolvido na pintura. Assim como acontece na etapa do uso do concreto, o raciocínio plástico que se estabelece no desenho em carvão e grafite é desenvolvido também em um misto de intenção pragmática e instinto que vai lidando com a qualidade gráfica de cada material utilizado.

Figura 42 - Territórios_03 (A: 21cm / L:14,5) (cada peça) (2020)



Fonte: Acervo do autor

Aqui, pode-se ter contato com um desenho que transita em diferentes instâncias, ele é bidimensional, porque se dá nesse plano único, mas também é objeto, uma vez que cria relevo a partir do uso do material. Ele não é apenas visual e concreto, mas também pode remeter a diferentes subjetividades pela experiência e repertório que o observador venha a ter com essas materialidades.

Ele é desenho, mas também objeto, pois se realiza no real e sua construção intelectual e criativa antecede o gesto resultante e são primordiais à sua existência.

É o meio pelo qual podemos entender e mapear, decidir e chegar a um acordo com o ambiente ao deixar marcas, rastros ou sombras para marcar nossa passagem. Pegadas na neve, respiração na janela, trilhas de vapor de um avião no céu, linhas traçadas por um dedo na areia - literalmente desenhar dentro e sobre o mundo material. (DEXTER, 2006, p. 6)

Emma Dexter (2006) aponta-nos, na introdução do livro *Vitamin D: New perspectives in Drawing*, que o desenho é um recurso inerente à vida do ser humano. Ele está presente desde o início de sua existência, é uma linguagem

mais abrangente e democrática que a própria fala, além de uma maneira de marcar nossa existência no mundo, considerando desde as marcas paleolíticas deixadas nas cavernas até os fios dos postes telefônicos. Dessa maneira, segundo a autora, o desenho nos remete à experiência e torna-se indício de presença e de intenção.

O desenho é o recurso mais antigo que temos de compressão da realidade, ligando-nos até mesmo às mais antigas gerações de seres humanos. Ele foi associado à magia pelos povos primitivos; uma forma de mediação entre o mundo real e o mundo do subjetivo, do imaginário e dos desejos.

O desenho, portanto, faz parte da vida de todo indivíduo, mas é ainda mais presente na vida do artista que, ao longo da história e do desenvolvimento das linguagens artísticas, sempre fez uso desse recurso, seja como ferramenta de planejamento ou como algo elaborado e entendido como resultado de intenções poéticas e criativas. O desenho, para o ser humano, é também uma forma de mapear sua realidade. Sua identidade é sugerida pelas variações das linhas, da mesma forma que há variações dos caminhos que percorremos pela vida.

4.COLETAR/COLECIONAR

Os objetos que recolho pela cidade falam de escolhas minhas, que se relacionam com minha história e com meu repertório como artista e habitante de cidade de São Paulo, mas também é uma forma de falar do outro. Assim como as peças, depois de adquiridas, são organizadas por semelhanças, o uso que faço delas visa gerar uma aproximação ou interesse do observador, que pode identificar-se culturalmente com esses artefatos. É claro que nesse processo a arte comunica e ativa relações com pessoas de diferentes culturas, posicionamentos políticos ou classes econômicas divergentes. Todavia, foco minha produção de forma a buscar algumas especificidades do interlocutor, procurando atraí-lo para um diálogo com a obra, com ênfase nos aspectos materiais e estéticos enquanto agentes de conexão.

Esse processo de tentativa de atração do outro por meio de artefatos artísticos, em um comportamento que discute a alteridade, pode ser considerado, como apontou Hal Foster (2014), como uma prática que se aproximaria do conceito de Etnografia. Como este autor aponta, isso se torna mais nítido quando diz respeito às práticas e posicionamentos de artistas que se colocam assumidamente no ponto de vista do proletariado, seja pela escolha dos tipos de materiais e pela abordagem estética, seja pelo tratamento de temas políticos, enquanto questões relacionadas a povos minoritários, segregação social e/ou racial, questões de identidade de gênero etc.

Em outras palavras, Foster (2014, p. 160) afirma que, “na arte de ponta de esquerda”, durante e após a década de 1960, o artista foi assumindo, cada vez mais, procedimentos e atitudes com traços etnográficos, considerando sua apropriação de métodos e atitudes que se aproximam dos objetivos da etnografia quanto ao intuito de estudar ou buscar compreender o comportamento de alguns grupos sociais. Assim, para o artista que assumia esses comportamentos, a instituição de arte capitalista-burguesa era, em grande medida, seu objeto de contestação, distanciando-se, portanto, dos termos de relação econômica que a caracteriza e associando-se ao sujeito cultural étnico.

Nesse período, ganham força trabalhos que tinham o corpo como matéria, obras que assumiam questões políticas, com artistas que passam a experimentar outros espaços, para além do cubo branco tradicional, direcionando-se à cidade ou a lugares naturais, na medida em que torna presente uma discussão sobre a imaterialidade do objeto artístico. Assim, ocorrem uma série de posicionamentos que desafiam o mercado da arte a lidar com os “problemas” que essas atitudes poderiam gerar em relação à arte enquanto objeto comercializável, mesmo que depois, como é sabido, o mercado da arte consiga, de uma forma ou de outra, encontrar meios de “superar” essas contradições e formas de comercializar trabalhos aparentemente invendáveis inicialmente. Para o autor,

A virada etnográfica na arte contemporânea é também motivada por desdobramentos no interior da genealogia minimalista da arte dos últimos 35 anos. Esses desdobramentos constituem uma sequência de investigações: primeiro, dos materiais constituintes do meio artístico, em seguida, das condições espaciais da sua percepção, e depois, das bases corpóreas dessa percepção – desvios marcados na arte minimalista no começo dos anos 1960 até a arte conceitual, performance, body art e arte site-specific do começo dos anos 1970. Em pouco tempo, a instituição da arte não podia mais ser descrita apenas em termos espaciais (estúdio, galeria, museu etc); era também uma rede discursiva de diferentes práticas e instituições, de outras subjetividades e comunidades. (FOSTER, 2014, p.172-173)

Por outro lado, Foster (2014) aponta dois riscos que me chamaram a atenção nessas relações de alteridade vivenciadas por artistas em um processo etnográfico. Um deles é o comportamento chamado “mecenato ideológico”, no qual um artista pertencente a uma classe social mais abastada se apropria de temas relacionados a minorias e configura sua obra de forma a assumir uma autoridade para falar no lugar outro. Outro risco estaria naquilo que o autor chamou de “autorrestauração narcisista”, que pode ocorrer quando um artista que se entende como pertencente a um grupo minoritário assume uma atitude de voltar-se exclusivamente para si, o que acabaria por assumir uma posição egóica.

De meu ponto de vista, consigo tratar meu trabalho de forma equilibrada, pois, mesmo estando ligado à academia, posição privilegiada em relação a muitas trabalhadoras e trabalhadores em nossa sociedade, o público para qual busco

direcionar meu trabalho poético faz parte da classe social de onde eu vim e faço parte, o proletariado.

Tenho total consciência do quanto esse processo de alteridade se dá em uma comunicação polissêmica, não à toa, me reconheço como artista que faz uso de referências de diferentes campos do conhecimento para estruturar meu conhecimento.

Em meu processo criativo, as vivências de cidade são os gatilhos disparadores para minha poética, os objetos que encontro e coeto pelo espaço urbano são como a munição para o desenvolvimento da maior parte de meus trabalhos atualmente.

Esses objetos coletados durante os trajetos que realizo pela cidade de São Paulo são como fragmentos de uma narrativa maior, de certa forma assim como também o são os desenhos da série *Coleções/Cartografias*, citados anteriormente. São vestígios mnemônicos de acontecimentos, objetos esquecidos, descartados, pedaços, ruínas, artefatos que podem remeter a uma localização geográfica ou a uma construção arquitetônica, peças de um maquinário que caiu em desuso, e até mesmo das relações entre os personagens sociais.

Em minha dissertação de mestrado²⁹, lidei um pouco com esse assunto. Naquele momento, comparei minhas ações a um procedimento de arqueologia urbana, no qual identificava algumas questões em relação à materialidade desses objetos, como as marcas de uso e desgaste que remetem a uma sugestão de passagem de tempo. Neste capítulo, pretendo salientar e aprofundar alguns dos elementos levantados naquele momento, assim como trazer informações e referências diferentes, que naquele momento ainda não me eram nítidas.

Desse modo, busco traçar aproximações entre o conceito de arqueologia e meu trabalho de encontro e coleta de materiais pela cidade emprestarei algumas

²⁹ ALMEIDA, R. Barros. *Memória, Vestígio e Alienação: relações entre o objeto e a cidade contemporânea*, 2017.

definições de Astolfo Gomes de Mello Araújo, professor Livre-Docente do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

Em sua tese, Araújo (2017) deixa claro que, apesar de muitas definições comumente compartilhadas, a arqueologia estuda os objetos e não as sociedades, no sentido de que os arqueólogos estudam os artefatos para chegar a interpretações sobre quem os teriam confeccionados.

Para ele, os artefatos podem ser entendidos por meio de definições excludentes e includentes. Em relação às excludentes, entende como artefatos todos aqueles objetos que possuem uma função facilmente deduzida. Quanto aos includentes, considera que “artefato é qualquer material que apresente atributos, incluindo sua localização, que sejam consequência da atividade humana” (ARAÚJO, 2017, p. 64). Para o autor, essa segunda definição de artefato seria a mais adequada, além de ser aquela que mais me interessa para a definição dos objetos que encontro pela cidade – justamente essa questão espacial relacionada a uma ação humana que insere esses artefatos urbanos no tempo e no espaço.

Continuando com o raciocínio, Araújo (2017) coloca que o artefato é estudado por meio de três conceitos-chave: *ideias*, definidas por ele como um conjunto de processos mentais; *comportamento*, um processo sempre material que pode ser entendido como qualquer mudança no estado do organismo em relação ao ambiente em que ele está posicionado, e, em terceiro lugar, *cultura*, constituído pela relação entre comportamento e ideia, ou, mais precisamente, entre o comportamento aprendido e o compartilhado.

Outra definição proposta por Araújo (2017), que é relevante para se pensar a forma como lido em meu trabalho com a ideia de artefato, é o conceito de *contexto arqueológico*, que leva em consideração as relações entre os artefatos. Segundo o autor, quanto mais um artefato cria relações espaciais e tridimensionais com outros de seu mesmo grupo, maior sua importância. Em meu processo de criação, percebo, precisamente, que os objetos vão me oferecendo novas significações, conforme são aproximados e agrupados.

O que acrescentaria, neste trabalho, à noção de Arqueologia Urbana, citada em minha dissertação de mestrado, diz respeito principalmente ao olhar e ao entendimento sobre os motivos e a materialidade específica desses materiais coletados. Hoje, percebo que, além das questões levantadas nos parágrafos acima, a madeira, o metal e o concreto/pedra são os tipos de materiais que mais aparecem em meus procedimentos poéticos. Considero que isso tem bastante relação com o fato de eles serem materiais básicos, quando se pensa na concepção de uma cidade contemporânea.

Figura 43 - Imagem de um objeto coletado do espaço urbano no ano de 2020 feito de concreto e armações de metal. (Formato de A: 54cm / L:38cm / C:54cm)



Fonte: Acervo do autor

Figura 44 - Imagem de um objeto coletado do espaço urbano no ano de 2020 feito de concreto e armações de metal. Formato de A:54cm / L:38cm / C:54cm. (Detalhe do objeto mostrado na foto anterior).



Fonte: Acervo do autor

Acima, é possível ver duas fotos, em ângulos diferentes, de um mesmo pedaço de ruína, retirado de um imóvel degradado no centro da cidade de São Paulo, o qual - mesmo em um momento de crise sanitária, econômica e pública, como foi o período da pandemia de COVID-19 - apresentava várias novas construções prediais que conviviam com prédios tombados, demolições, prédios abandonados. Assim, vários momentos diferentes da história dessa cidade convergem por meio de suas construções arquitetônicas.

No caso dessa peça (Figuras 43 e 44) de concreto maciço, ela possui o formato entre 54cm(C)54cm(A)38cm(L) e pesa em torno de uns 50kg. Assim como outros, esse objeto ficou posicionado em uma área do meu ateliê por um bom tempo. Durante esse período, eu o desenhava, observava, convivia com ele, até que fosse utilizado em um dos meus trabalhos. Esse momento pós-coleta representa um misto de contemplação, convivência e estudo do objeto.

Como apontei no primeiro capítulo desta tese, sobre a questão da narrativa, percebo-me hoje bastante próximo da figura do trapeiro, discutida por Walter Benjamin, esse personagem que coleta as coisas para livrá-las do esquecimento. Quando insiro a peça em meus procedimentos poéticos, é como

se ela ganhasse uma sobrevida que se soma à anterior, como se fosse uma nova camada de memória sobreposta.

Figura 45 - Duas imagens de um mesmo objeto coletado do espaço urbano no ano de 2020. Concreto e madeira. Formato de A:7,5cm / C:11cm / L:2cm



Fonte: Acervo do autor

Em uma passagem do livro *Charles Baudelaire – Um lírico no auge do capitalismo*, encontramos uma citação de Baudelaire, resgatada por Benjamin (2007), na qual o poeta francês descreve o personagem do trapeiro com a intenção de traçar uma relação de semelhança entre ele e a figura do poeta moderno:

Aqui temos um homem — ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafuncho da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avaro com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis. (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 2007, p.78)

De certa forma, assim como o trapeiro, também me vejo como um narrador que se encontra com os restos de informações que sobram da cidade e as guarda, valorizando-as para um possível futuro processo de rememoração relacionado à subjetividade. Recoelho partes do que a sociedade urbanizada ignora ou desconsidera, em uma tentativa de resgatar partes de uma história e de experiências ordinárias acumuladas, que correm o risco de serem descartadas e perdidas no tempo.

Figura 46 - Duas imagens de um mesmo objeto coletado do espaço urbano. (Formato de A:119cm /D:16cm)



Fonte: Acervo do autor

Junto a esse processo de coleta de materiais, há um caráter de acúmulo de objetos que se aproxima bastante de uma atitude colecionista. Para Benjamin (2007), o colecionador também é um personagem que, na cidade moderna, assume um papel de narrador, talvez por conta de tentar representar a realidade que o circunda por meio do resgate e arquivamento de objetos, não apenas com a intenção de fazer menções diretas a algum acontecimento específico, mas também por um critério forte de subjetividade e “figuratividade”. O colecionador não busca, assim, o utilitarismo das coisas, pois interessa-se muito mais pela singularidade da completude delas. Para Benjamin (2007), a completude é:

[...] uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção. E para o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas torna-se neste sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém. O mais profundo encantamento do colecionar consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida). Tudo que

é lembrado, pensado, consciente torna-se suporte, pedestal, moldura, fecho de sua posse. (BENJAMIN, 2007, p.239)

Colecionar é uma maneira de recordar, em que a inserção de uma nova peça em grupo pré-existente pode mudar a relação entre elas. Relacionando esta discussão à arte, e mais especificamente ao meu processo criativo, percebo que muitas coleções ou trabalhos meus só ganharam sentindo real depois de um acúmulo grande de peças, é o caso de trabalhos como *Gesto alienado* (2015-in progress).

Figura 47 - Detalhes da instalação *Gesto alienado* (2015-in progress)



Fonte: Acervo do autor.

A presente proposta é constituída de uma das coleções de objetos coletados pela cidade: são ripas, pedaços e restos de madeiras com pregos. Esses pregos martelados são a herança de um gesto operário, trabalhador, e não unem uma madeira à outra, muito menos unem partes de um todo, e sim gestos gastos, perdidos no tempo e em sua função. Considero-os artefatos da arqueologia urbana, ricos em simbologias que representam fragmentos da história de uma sociedade moldada pelas relações de trabalho.

Ao mesmo tempo em que o ato de coletar e colecionar sugere uma presentificação do objeto e um caráter fortemente tátil, é o olhar predisposto ao encontro que “enxerga diferentes coisas do olhar do proprietário profano” (BENJAMIN, 2007, p. 241). O meu olhar de artista coletor e colecionador se inicia a partir de uma atitude de buscar o que não é colecionável, justamente o que parece inclassificável perante os olhos já acostumados em desvalorizar o antigo ou usado e que se colocam sempre em busca do novo.

Como coloca Maciel (2009, p. 14-30), em “Do inclassificável e das classificações”, a própria origem da palavra “inclassificável” tem afinidade com a palavra grega “atopos”, que advém de “topos”, que significa “lugar” ou “discurso”. Assim, *atopos* seria aquilo que não tem lugar ou discurso fixo, o elemento que destoa dos outros. De certa forma, esta é a situação compartilhada pelas ruínas e objetos que caem em desuso. As ruínas contemporâneas urbanas vão aos poucos perdendo sua identidade original, ou talvez tenham sua identidade esvanecida pelo tempo, tornando-se, muitas vezes, estranhas às construções à sua volta por não fazerem parte do mesmo fluxo temporal.

Esse processo de colecionar fragmentos pode ser uma forma de organizar e apreender as informações do mundo antes que elas desapareçam, é trazer o ordinário para o lugar do extraordinário por meio da intencionalidade artística. No mesmo texto citado anteriormente, Maciel nos traz uma definição do que seria o agente colecionador com base em uma visão de Walter Benjamin:

[...] a coleção tem a função inerente de desafiar o caos ou, como diria Walter Benjamin, em “O colecionador”, “ela empreende a luta contra a dispersão”, visto que o colecionar, ao registrar/catalogar as coisas, retira-as do estado dispersivo em que se encontram no mundo e as descontextualiza num outro espaço, regido por leis próprias. (MACIEL, 2006, p.26-27)

De maneira geral, a ideia de colecionismo está ligada à proposta de realizar aproximações entre elementos que, por conta de características parecidas e especificidades compartilhadas, são organizadas de modo a compor um mesmo grupo de itens. As motivações para se realizar coleções têm diferentes motivos, como os científicos, organizacionais ou afetivos. Na concepção de meus trabalhos, realizo coleções do que, à primeira vista, não seria classificável ou que não tem mais lugar. Esses objetos são escombros de construções, madeiras de móveis ou algum outro tipo estrutura, ferramentas velhas, partes de maquinário em desuso, formando assim, à primeira vista, uma coleção de inclassificáveis.

Apresentarei agora algumas imagens com objetos que fazem parte de algumas de minhas coleções. Importante dizer que essas coleções crescem a cada ano, e podem ser expostas separadamente, também podem fazer parte de outras composições conjuntamente com outros materiais, como é o caso de *Coleções/Cartografias*, discutida anteriormente (capítulo 2 - Cartografar). Ou ainda, alguns objetos podem ser utilizados em outros trabalhos, em alguns casos deixando coleções, em outros voltando a elas.

Figura 48 - Coleção de peças usadas de torneiras.
Cada peça possui medidas em torno de 20cm(A) / 5cm(C) / 5cm(L)



Fonte: Acervo do autor

Gosto de reunir em meus trabalhos objetos ordinários, reconhecíveis com facilidade, como por exemplo tijolos, ferramentas usadas, peças de concreto e madeira, também me interessa por trazer objetos que fazem menção a uma realidade muitas vezes distante do mercado da arte, mais próxima do trabalhador ordinário ou de uma classe social com menor poder econômico, como tentei demonstrar em minha dissertação de mestrado a partir do trabalho

Poética do Acaso, de 2013, em que fazia uso dos chamados *copos americanos*, um objeto muito comum na cultura de nosso país, facilmente encontrados em padaria e bares.

No caso da Figura 48, partes internas de torneiras serão completamente identificadas apenas por alguém que trabalhe com esse tipo de conserto, ou por pessoas que saibam como trocar suas próprias torneiras. Esse raciocínio, aparentemente simples, serve para exemplificar uma de minhas intenções como artista: para qual público estou me dirigindo? com quem meu trabalho fala? Neste caso, muitas dessas peças são de torneiras que eu mesmo consertei durante a vida.

Figura 49 - Coleção de peças de metal com formatos semelhantes.
Cada peça possui medidas entre de A:7cm / C:28cm / L:27cm



Fonte: Acervo do autor.

Figura 50 - Coleção de “tocos” de madeira e concreto com formatos semelhantes.
Cada peça possui medidas entre de A:16cm / C:5cm / L:6cm



Fonte: Acervo do autor.

Nos exemplos dessas duas últimas imagens acima (Figuras 49 e 50), o que aproxima os objetos do mesmo grupo é algum aspecto formal que eles compartilham, além dos já citados aspectos de desgaste e a relação do tipo de material com a ideia de construção de cidade. Já na imagem abaixo (Figura 51), pode-se ver objetos que saem um pouco dessa questão apenas do metal, madeira e concreto, trata-se de materiais que sugerem uma precariedade e apareceram com mais frequência em alguns trabalhos tridimensionais mais atuais, que serão discutidos no capítulo a seguir.

Figura 51 - Coleção de enroscados com estruturas formais semelhantes



Fonte: Acervo do autor.

Na próxima e última imagem (Figura 52), que pretendo apresentar neste capítulo, são vistos objetos que não foram coletados do espaço urbano, nem foram descartados, pois conheço totalmente suas procedências e possuo um vínculo afetivo com eles. Trata-se de quatro espécies de cúpulas vazadas de aço inox, fabricadas por meu pai enquanto exercia a profissão de torneiro mecânico em uma metalúrgica, profissão essa com a qual veio se aposentar. Essa coleção nunca irá crescer, o interessante é que são peças únicas, ao mesmo tempo em que fazem parte de outras centenas de peças iguais que meu pai produzia durante sua jornada de trabalho. O que as torna únicas é o fato de ele identificá-las como sendo especiais perante as outras tantas, talvez muito por conta de sua qualidade de usinagem. Assim como essa (Figura 45), eu possuo outras pequenas coleções de peças que ele me presenteava. Apesar de não terem sido utilizadas até hoje em nenhum de meus trabalhos, considero interessante que esse procedimento de coletar e guardar já data de muito antes de eu imaginar que me tornaria artista.

Figura 52 - Coleção de peças de trator confeccionadas pelo meu pai em seu trabalho como torneiro mecânico. Cada peça possui medidas entre de A: 7,5cm / D:10cm



Fonte: Acervo do autor

Importante salientar que nem toda coleta leva a uma coleção propriamente dita, em alguns casos, os materiais colhidos são usados como matéria bruta para a realização de diferentes trabalhos, o que será possível entender no capítulo 5, intitulado *Construir*.

5. CONSTRUIR

“...é com o resíduo que a arte neste século, em muitos casos, tem encontrado o seu sentido, seu único espaço de transcendência” (CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999, p258)

Decidi iniciar este capítulo com esta frase de Tadeu Chiarelli, datada de 1999, já que, quando tenho a necessidade de tratar de questões envolvendo construções tridimensionais em meu processo artístico, encontro, nesse período, muitos de meus pares criativos assumindo atitudes e produzindo trabalhos que são interessantes para discussão que pretendo levantar a partir da exposição de etapas de minha construção poética.

Não quero com isso dizer que sou um artista anacrônico ou que ignoro a produção realizada hoje em dia. Longe disso: até porque isso seria um comportamento extremamente ingênuo, um suicídio criativo, além de uma postura alienada da minha parte, ainda mais se levarmos em conta que muitos dos artistas que tiveram uma produção relacionada a materiais residuais, e que me servem de referência, continuaram desenvolvendo seus trabalhos também no século XXI.

Tais artistas se detiveram em certas questões poéticas que, naquele momento, entendiam como pertinentes, e que, ainda hoje, me são importantes, como é o caso, por exemplo, de artistas europeus³⁰ do período do pós-segunda guerra mundial, ou ainda, artistas latino americanos que compartilharam, nas décadas de 1960 e 1970, de momentos históricos relacionados a questões políticas semelhantes, por questões que envolviam governos ditatoriais, problemas econômicos, baixo desenvolvimento educacional, problemas de ordem sanitária, entre outros. Importante salientar que, até hoje, muitas dessas questões se fazem presentes, seja no âmbito artístico, político ou cultural.

Neste capítulo, partirei da ideia de “resíduo”, mencionada por Chiarelli (1999), considerando que este sempre foi um conceito presente em nossa vida em sociedade, principalmente com a organização histórica das cidades,

³⁰ Principalmente no que diz respeito a artistas espanhóis, franceses e italianos.

posteriormente, desenvolvendo-se paralelamente às evoluções tecnológicas, mudanças geográficas, econômicas etc.

A sociedade contemporânea urbanizada ainda gera resíduos, ruínas e materiais descartados, como resultado de uma relação constante de construção e desconstrução, própria de realidades materiais. É nessas marcas do tempo presentes nos rastros, no gesto humano e nesses artefatos residuais que encontro a matéria disparadora de minhas intenções criativas.

No capítulo sobre Coletar e Colecionar, tratei de procedimentos caros a meu processo criativo. Apresento agora algumas das razões e motivações que guiam meus interesses em assumir tais atitudes, que se relacionam com o uso de materiais descartados, esquecidos, ou que se transformaram em ruínas. É com estes artefatos que realizo muitos de meus trabalhos tridimensionais.

Agrego conjuntamente a esses artefatos residuais outros materiais que possuem alguma relação com a concepção física de cidade, como por exemplo: a madeira, o arame, a areia, o cimento, o metal, a argila (barro) e o carvão.

Para a construção de meus objetos escultóricos, acabo por reunir um conjunto de elementos que me auxiliam no processo de concepção narrativa da minha experiência de cidade.

5.1 Porque construo?

Concordo com Fayga Ostrower (1984), quando ela diz que o conceito de criação corresponde diretamente a uma ideia de formar, ordenar ou configurar³¹. A partir desse ponto de vista, considero o ato de criar, nas artes visuais, como uma atitude de organização de informações que pode ter origem tanto no campo material como imaterial, por meio de técnicas, estratégias ou procedimentos, atitudes capazes de gerar algo de material. Assim, a meu ver, criar tem muita relação com a ideia de construir.

³¹ OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. Petrópolis: Vozes, 1984.

A necessidade de criar, organizar ou construir sempre esteve presente em minha vida, quase sempre aliada a uma personalidade muito ansiosa, característica melhor administrada hoje em dia, mas que me acompanha desde sempre. Quando penso em minha necessidade de construção, me vem, em contrapartida, uma vontade de desconstruir, ou reconfigurar as coisas.

Como já disse na introdução desta tese, venho de uma família simples e operária e, durante minha vida, apesar de construída com base em poucos privilégios, meus pais nunca deixaram que faltasse algo para nossa subsistência, até mesmo permitindo, algumas vezes, presentes mais “luxuosos”. Dois deles me vem à mente para compartilhar neste momento da tese: uma bicicleta e um vídeo game Atari.

Apesar de não conseguir precisar quando cada situação, que relatarei a seguir, aconteceu, tenho certeza de que, em ambas, eu não tinha passado dos 10 anos de idade. Hoje, ao fazer o resgate dessas memórias, penso que minha imaginação de criança era guiada por uma ansiedade aliada a uma necessidade de criação “resultadista”, que culminava em uma vontade tremenda de chegar logo ao resultado do processo. Dessa forma, os brinquedos sofreram rapidamente reconfigurações, avaliadas por mim naquele momento como necessárias e primordiais. No caso da bicicleta, eu a desmontei e a transformei em uma “bicicletacoptero”, e o vídeo game eu “liguei” a um cobertor de lã, acreditando, sem sombra de dúvida, que o havia transformado em um cobertor elétrico. Resultado? Construí coisas novas, mas perdi as antigas, já que não consegui remontá-las a seu estado original.

Essa necessidade permeada pela ansiedade e pela reconstrução criativa continuou a me acompanhar durante a adolescência, seja no curso técnico de desenhos de projetos de mecânica - que eu realizava paralelamente aos cursos de desenho de comunicação (o que hoje seria considerado como design gráfico) - seja no curso técnico de Artes Gráficas no Senai. Nessa época, a minha necessidade e ansiedade por conhecimento foi aplacada por uma rotina de estudos que tomava todo o meu dia. Como resultado desse processo, dos 14 aos 17 anos, enveredei fortemente pelas técnicas do desenho e do design gráfico.

Logo que me formei, trabalhei intensamente, até os 21 anos, nessas linguagens que, nesse período, alimentavam minha necessidade de observar a relação entre criação, construção e obtenção de um resultado rápido. Em contrapartida, a necessidade por vivenciar essas questões processuais me afastaram de linguagens como a pintura, já que naquela época eu sentia que ela pedia um tempo e ritmo mais longos, que eu não consegui ter. Claro que, junto a isso, também havia o fato desta linguagem ser muito custosa economicamente para mim.

Durante todo esse processo, deixei as construções tridimensionais de lado, tendo as retomado somente na universidade, durante o curso de Artes Plásticas. E por mais que o desenho sempre mediasse minhas relações com as artes, eu sentia a necessidade de materializar algo tridimensionalmente. Até mesmo durante as aulas de pintura, eu trabalhava com as tintas buscando sempre a desconstrução da tela, em direção a um raciocínio escultórico. Paralelamente a esse processo, estabeleço meus interesses em torno de questões relacionadas ao espaço urbano e a cidade, que me levaram ao mestrado e posteriormente ao doutorado.

Como fiz em minha dissertação de mestrado, e em momentos diferentes desta tese, compartilhei de algumas lembranças pessoais com a intenção de demonstrar como meu aprendizado, enquanto pessoa criativa, foi entrecortado pelas relações afetivas e referências próximas que tive com meu pai, torneiro mecânico e meu avô, marceneiro. Apesar dessa proximidade muito grande com o fazer e a artesanaria, por muito tempo considerei que fosse um artista muito mais próximo das etapas de projeto e planejamento de trabalhos. Conforme fui amadurecendo como artista e como ser humano, percebi que aquela ansiedade e necessidade de construção, tão presentes em diversos momentos da minha vida, só seriam aplacadas se eu assumisse, cada vez mais, o fazer material como uma constante, e não só como uma etapa de finalização de um projeto planejado antecipadamente.

Dito isso, faço um salto para o ano de 2020, para citar dois acontecimentos que fizeram com que eu focasse ainda mais nessas questões de artesanaria. Primeiramente, o fato de que, pela primeira vez na vida, eu consegui custear

um espaço exclusivamente para produção de ateliê. Já o segundo acontecimento fugiu de meu controle, foi a pandemia mundial de Covid-19, que continua assolando toda sociedade, pelo menos até o momento de escrita deste capítulo, no ano de 2022.

Esses relatos sobre minha vida pessoal, que não versam unicamente sobre a práxis artística, foram distribuídos durante essa tese para demonstrar um ponto importante: o fato de que os processos criativos que vivi durante minha trajetória como pesquisador, artista e professor, aconteceram pela interligação de dois níveis de existência, um individual e um outro, cultural. Como bem aponta Ostrower (1984):

A natureza criativa do homem se elabora no contexto cultural. Todo indivíduo se desenvolve em uma realidade social, em cujas necessidades e valorações culturais se moldam os próprios valores de vida. No indivíduo confrontam-se, por, assim dizer, dois pólos de uma mesma relação: a sua criatividade que representa as potencialidades de um ser único, e sua criação que será a realização dessas potencialidades já dentro do quadro de determinada cultura. (OSTROWER, 1984, p5)

Para exemplificar alguns resultados dessa relação, que fizeram, e fazem, de mim um artista, apresentarei trabalhos cuja origem encontra-se ligada ao raciocínio escultórico, enquanto procedimento poético e técnico, ao mesmo tempo em que discuto questões relacionadas aos modos de fazer, às formas de trabalhar a plasticidade dos materiais utilizados, além de falar sobre escolhas estéticas e poéticas, costurando com algumas referências que me acompanham criativamente.

5.2 Das construções

Atualmente, o fazer, a construção, a artesanaria são uma necessidade em meu processo criativo. Tais atitudes me organizam e, de certa forma, me auxiliam a administrar a referida ansiedade, que faz parte de minha identidade, ajudando-me a compreender os diferentes tempos e ritmos que existem dentro de mim. O concreto, o metal, a madeira, a argila, suas estruturas materiais e plásticas, pedem por formas diferentes de procedimentos, que, por sua vez, lidam com ritmos diferentes de desenvolvimento.

Para iniciar, trago um trabalho autoral de 2013, chamado *Meritocracia (Se eu consegui você também consegue)* (Figura 53). O objeto em questão é constituído por um suporte de madeira, fixado na parede a 1,20m partir do chão, com um prego usado de metal e um parafuso tarraxados, em um formato total de 10cm(L) X 8,5cm(A) x 2cm(C). O prego foi alterado manualmente com o uso de ferramentas, modificando seus aspectos formais e funcionais habituais, diferindo-o de seu estado convencional inicial.

Figura 53 - Meritocracia (Se eu consegui você também consegue) (2013).
Medidas entre de A:8,5cm / L:10cm / C:2cm



Fonte: Acervo do autor

Como em outras obras analisadas em minha dissertação de mestrado, discuto o conceito de alienação que existe no ato funcional e repetitivo de muitos trabalhos ordinários³², que exigem um grande esforço físico e que, mesmo ante tantos avanços tecnológicos que criaram máquinas que realizam muitos dos trabalhos tidos como “pesados”, o trabalhador - cujo fazer é ainda marcado pela mecanização do gestual operário - ainda existe.

Paralelamente a isso, sugiro uma reflexão sobre os resultados poéticos obtidos na busca pelo domínio técnico em um processo de práxis artística, que faz com

³² Trabalho ordinário, no sentido de algo que se faz para adquirir um ganho econômico para subsistência.

que um artista repita uma mesma prática por muitos anos, ao ponto de se perder no caminho criativo e ficar refém de um mesmo tipo de procedimento, fato que pode prejudicá-lo no desenvolvimento de sua poética.

O prego alterado (Figura 47), com seus cortes e ranhuras, representa a intenção, o esforço, o trabalho, enquanto o parafuso seria a meta inalcançável, uma provocação a uma suposta perfeição jamais alcançada.

Figura 54 - Meritocracia (Se eu consegui você também consegue) (2014).
Medidas: L:10cm / A:8,5cm / C:2cm (Foto de detalhe)



Fonte: Acervo do autor.

Escultoricamente, gosto de pensar esse trabalho como uma síntese do que eu desenvolveria e afinaria mais à frente. Aqui, já tenho alguns métodos sedimentados, como a coleta de materiais residuais da cidade, no caso do pedaço de madeira ou do prego, ou do parafuso, este uma aquisição material de baixo custo que se relaciona com a ideia física de construção e de cidade. Um outro elemento é a alteração física e plástica de um dos objetos, acrescentando informações a algo que sugeria inicialmente um outro significado específico. Há também a questão da organização dos elementos

formando um novo objeto, além do gesto de moldar ou esculpir, presente na forma de se “danificar” o prego.

Para além disso, este é um objeto que contribuiu também para a minha proposta de construção de uma narrativa de cidade, pelos temas e símbolos que suscita, com as questões de relação de trabalho, presente em nossa sociedade.

Já em *Sob Análise (2013-2014)* (Figura 48), o conceito de alienação está mais ligado a uma questão provocada a partir uma opinião política muito presente no ano de 2013, identificada em uma parte da sociedade brasileira, gerada a partir de uma atitude avaliada como extremamente violenta por parte de alguns membros mais conservadores desta mesma sociedade. Outro elemento que retoma é a questão da repetição, porém dessa vez, em relação ao uso e posicionamento dos materiais, no caso, tijolos adquiridos em comércios populares da região central de São Paulo.

Figura 55 - *Sob Análise (2013-2014)*.
Medidas: A:variável / L:18cm /C:5cm (Foto de detalhe)



Fonte: Acervo do autor

Realizado com motivação nos efervescentes atos políticos de 2013 na cidade de São Paulo, disparados inicialmente pela luta popular em prol da redução da tarifa dos transportes públicos, e que posteriormente ganhou maiores proporções, tomando conta de todo o território nacional. Nesse período, compartilhava-se muito pelas redes sociais uma ideia aceita por vários grupos de pessoas: do quanto a violência dos manifestantes, em atos políticos, era infundada e sem propósito. Em muitas conversas que presenciei, falava-se de maneira indignada sobre tijolos, destruindo vidraças de bancos, e mesmo que isso ocorresse muito menos do que de se alardeasse, essa imagem permaneceu por muito tempo no imaginário de várias pessoas.

O objeto escultórico (Figuras 55 e 56) é formado por uma série de tijolos carimbados e empilhados, numa altura variável de montagem para montagem, podendo ter, no mínimo, 2,10m, ou até mesmo a altura limite do pé direito do espaço expositivo. Essa série de tijolos são empilhados, formando uma única coluna totêmica. *Sob análise* é o nome da obra e frase que pode ser vista carimbada em pelo menos uma das faces dos tijolos.

Formalmente, quanto à técnica, esse trabalho escultórico tem muito mais a ver com a ideia citada anteriormente neste capítulo, sobre o conceito de criar relacionado com a capacidade de reorganizar elementos ordinários pré-existentes em nosso universo circundante.

Figura 56 - Sob Análise (2013-2014). Medidas: A:variável / L:18cm / C:5cm



Fonte: Acervo do autor.

Em relação às referências criativas em meu pensamento escultórico, fato é que, por conta de uma certa defasagem na minha formação acadêmica, sempre fui mais próximo dos estudos da história da arte de filiação europeia ou estadunidense. Infelizmente, pelo menos no início, restei por estabelecer um certo distanciamento de autores e artistas latino-americanos. Por mais que no decorrer de meu histórico de formação eu tenha conhecido e formado conexões referenciais com artistas de nosso continente, estruturalmente, eu ainda estava totalmente referenciado por uma arte hegemônica, sobretudo no minimalismo, dadaísmo, nos *readymades* de Duchamp, ou nos *objets trouvés* dos surrealistas, nas assemblagens de Picasso, nos relevos de canto de Tatlin, sem esquecer de considerar a arte conceitual como um todo.

Considero que uma mudança mais significativa desse quadro veio no ano de 2017, durante uma das disciplinas cursadas pelo Programa de Doutorado em Artes Visuais da Unicamp, que se chamava *Conexões Entre História, Teoria e Crítica da Arte*, ministrada pela professora Maria de Fatima Morethy Couto, que oferecia bibliografias e oportunidades de discussão bastante pautadas em autores e artistas latino-americanos.

A partir disso, fui perceber mais nitidamente uma série de conexões com meus pares latino-americanos, uma percepção que passa pelas ideias e concepções materiais dos objetos de arte, mas que chega a questões de nível político, étnico, cultural e até mesmo afetivos. Naquele momento, tomei uma maior consciência de como essas questões me afetavam, e percebi como elas podem ter influenciado as escolhas criativas de nossos artistas, e consequentemente as minhas, seja no tocante ao sentimento de solidão e distanciamento em relação à arte europeia, aos efeitos das colonizações enraizados em nossas culturas, seja em relação à miséria e à desigualdade econômica que assolam os países sul-americanos. Como bem afirmou Frederico Morais, em texto do catálogo da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul:

Acimas das diferenças regionais e históricas, o que temos em comum é este caráter emergencial dos problemas. Assim, para os artistas latino-americanos, é muitas vezes impossível abandonar o contexto em nome de uma linguagem pretensamente universal, atemporal e ahistórica. Arte e política

na América Latina sempre andaram de mãos dadas. Para escrever uma história da arte latino-americana preciso, antes, conhecer a história política do continente, a história das ditaduras, dos movimentos de libertação nacional e da guerrilha urbana. (MORAIS, 1997, p12)

A partir dessas informações, e apoiado pela citada disciplina cursada, olho mais detidamente para o que temos produzido por aqui, em especial para algo que pode ser definido como um conceitualismo específico da América Latina.

Partindo da definição do termo conceitualismo como um modo de pensar a arte em relação à sociedade, a curadora e pesquisadora Mari Carmen Ramírez (1989), escreve sobre a necessidade de submeter o termo a uma formulação diferente da europeia, atitude necessária para abordar sobre algumas especificidades nas práticas de artistas latino-americanos.

Figura 57 - Leon Ferrari, Inferno (2000).
Materiais: Figuras religiosas de gesso e gaiola de metal



Fonte: <https://www.select.art.br/adeus-a-leon-ferrari/>

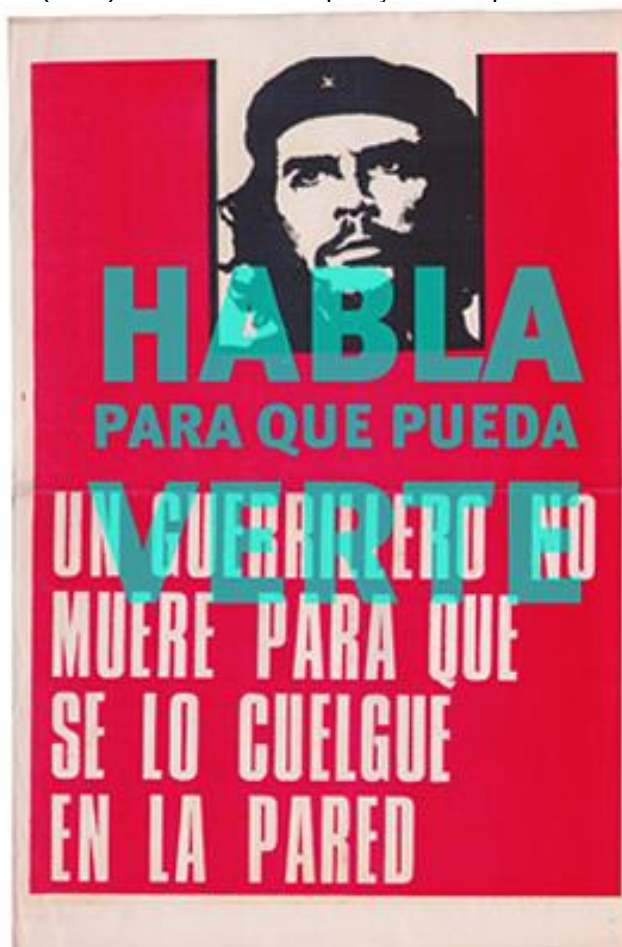
Para Ramírez, a produção de parte dos artistas latino-americanos atuantes anos 1960/70 pode ser compreendida a partir de um conceito de “conceitualismo ideológico”, formado por três aspectos diferentes: (1) perfil ideológico e estético (exemplo Figura 53); (2) uma abordagem linguística e analítica em uma relação paradoxal com a ideia de “desmaterialização” da arte europeia (exemplo Figura 54); e (3) a utilização de teorias da comunicação e da informação (exemplo Figura 55).

Figura 58 - Artur Barrio, Sem título (1974). Materiais: Madeira, grafite, barbante, pregos e pão. Formato: A:30.5 / L:26.5 cm



Fonte: <https://www.select.art.br/adeus-a-leon-ferrari/>

Figura 59 - Roberto Jacoby, El cujo te abrocho (1968). Materiais: Sobreposição de Impressão



Fonte: <https://www.art-agenda.com/>

Ou seja, para Ramírez, nosso conceitualismo está muito mais relacionado às questões que enfrentamos deste lado do globo, um tipo de arte conceitual que se coloca para além da forma, e que se torna quase como uma necessidade tática e política por parte dos artistas para com a sociedade. Segundo Ramírez:

A diferença, porém, reside no fato de os latino-americanos, por contarem desde o início com essa limitação, terem começado cedo a moldar suas práticas tendo em vista o potencial comunicacional e ideológico das suas propostas conceituais. Aqui o conceitualismo significava reformular essas práticas, o que se traduziu por: táticas para viver na adversidade. Esse fato salvou, sem dúvida, o conceitualismo latino-americano do impasse tautológico e do academicismo estéril que viriam a caracterizar as formas anglo/norte-americanas de arte conceitual. (RAMÍREZ, 2006, 158)

É justamente sob esta definição que me encontro bastante, pois a forma como construo objetos tridimensionais, como os realizo e faço uso de materiais específicos, tudo isso, se relaciona a questões culturais e socioeconômicas que

restringiram ou definiram em muitos momentos minhas escolhas como habitante periférico de uma cidade ou como artista.

Seguindo essa linha de raciocínio, mas dando um salto no tempo nesta narrativa sobre meu processo criativo, citarei a seguir uma série de trabalhos autorais que se iniciaram no ano de 2020, em uma situação que afetou não só os artistas, mas também a vida de todas pessoas que foram, direta ou indiretamente, pelo surto da Covid-19, que gerou a pandemia e uma crise sanitária de nível global. Esta situação me levou a permanecer por mais tempo produzindo em ateliê e menos tempo transitando pela cidade, o que sempre foi um procedimento recorrente em minha poética.

Na série *Precários* (2020 – in progress), realizo construções escultóricas a partir de materiais coletados pelo espaço urbano, desde parte de ruínas de alvenaria, como objetos de madeira, concreto, tijolo e metal, além de materiais ordinários de baixo custo aquisitivo como pregos, arame, tela de proteção para construção, fita adesiva etc.

Considero essa série *in progress* não apenas por estar ainda em andamento, mas também por tratar realmente de algo que se estabeleceu como uma constante em minha práxis, pois além de cada construção possuir uma concepção única, ela oferece tipos de procedimentos que são como um exercício constante de criatividade e de experimentação de técnicas e modos de fazer que me influenciam na elaboração de outros trabalhos não diretamente relacionados com essa série.

Figura 60 - Objeto da série Precários (2020 – in progress).
Materiais: objetos de madeira com pregos, tela de proteção e fita adesiva.
Formato: A:179cm / L:115cm / C:43cm



Fonte: Acervo do autor

O título dado a esta série foi estabelecido e definido durante o processo de trabalho. Considero que a palavra “Precários” consegue reunir alguns simbolismos que definem minhas experiências e as formas que escolho para realizar minhas narrativas sobre a cidade que habito, com base em meu repertório de vida. Essa palavra representa, de muitas formas, minha vivência, desde o nascimento, com a região periférica da zona leste da cidade de São Paulo. As precariedades presentes nas construções residenciais, assim como nos carrinhos de entulho construídos pelos catadores, ou o desgaste observado nos materiais de barracas de comércio no espaço urbano, nos materiais descartados nos terrenos baldios, nas construções mal ajambradas dos campos de futebol de várzea.

Soma-se a esse olhar a experiência dos últimos oito anos como morador do centro da cidade, onde observo o caráter provisório das ruínas arquitetônicas, que fazem parte do fluxo de reconstrução e ressignificação dos espaços. Observo ainda as “casas” construídas pelos moradores de rua, sempre dotadas de uma provisoriedade aparente, muitas vezes apenas algumas placas de madeira apoiadas em uma parede, assim como, é muito comum ver, esses mesmos moradores construindo uma espécie de quintal no entorno da delimitação urbana que eles habitam³³.

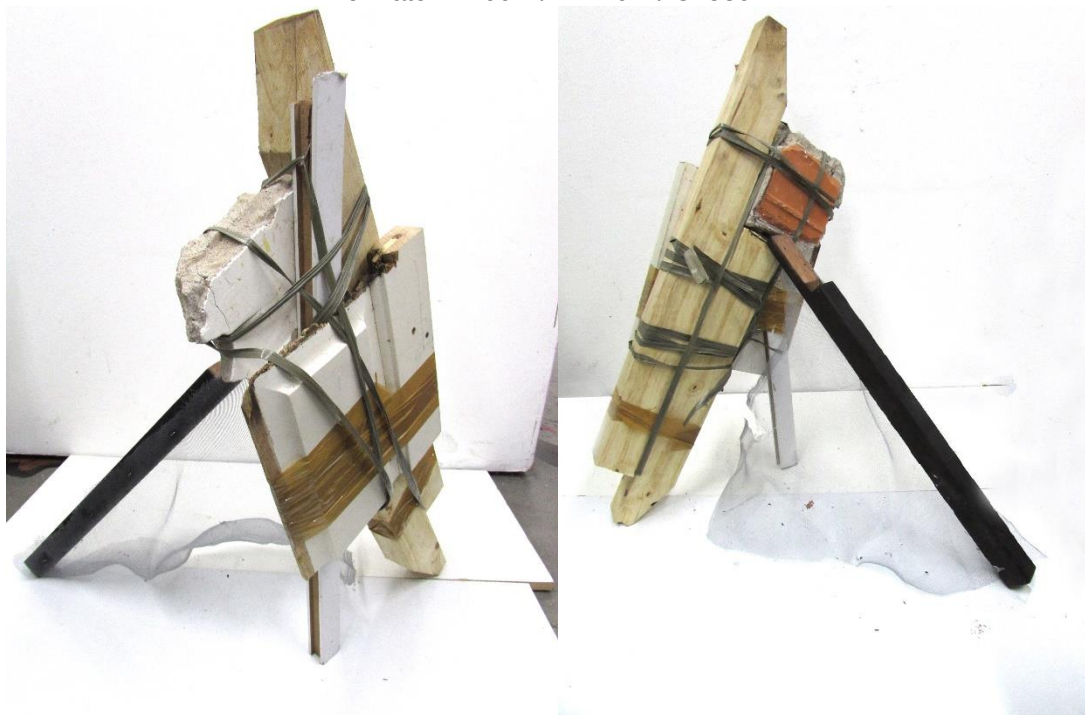
Figura 61 - Objeto da série Precários (2020 – in progress).
Materiais: objetos de madeira com pregos, tela de proteção e fita adesiva.
Formato: A:179cm / L:115cm / C:43cm



Fonte: Acervo do autor

³³ Um exemplo de como essas questões me influenciaram diretamente está no trabalho *Cartografia entre território, abandono e anacronismo* (2017), discutido no capítulo “Narrar”, como Figura 1.

Figura 62 - Objeto da série Precários (2020 – in progress). Materiais: objetos de madeira com pregos, tela de proteção e fita adesiva. (duas visões da mesma obra)
Formato: A: 79cm / L: 41cm / C: 53cm



Fonte: Acervo do autor

Durante o processo de trabalho, no qual crio um novo objeto ao reorganizar os materiais (Figuras 63 e 64), alguns procedimentos foram se tornando recorrentes, como as ações de pregar, serrar, amarrar, equilibrar, apoiar, prender, furar, ajambrar, além de outras mais tradicionais, como o ato de moldar e esculpir. De maneira proposital, faço questão de usar verbos que suscitem ações, porque é exatamente disso que se trata: o fazer manual e a artesanaria são atitudes estruturantes nesses processos autorais, não existem participações de terceiros.

Alguns objetos sofrem alterações ou adição de outros materiais por meio dessas ações, como, por exemplo, a adição ou subtração de concreto e tinta, já que uma das intenções estéticas presentes nesses processos de construções escultóricas é encontrar um lugar entre o estado original do objeto, de quando ele foi encontrado, e as minhas interferências plásticas. Desejo que esses dois momentos convivam de maneira a valorizar as características ordinárias do artefato, mas que também comuniquem algo sobre um conhecimento artístico que faz com que eles flertem com as singularidades, características formais e

estéticas do campo das artes visuais, fazendo-os habitar um novo lugar no campo de especificidade artística.

Figura 63 - Objeto da série Precários (2020 – in progress). Materiais: objetos de madeira com pregos, tela de proteção e fita adesiva.
Formato: A:140cm / L:65cm / C:84cm



Fonte: Acervo do autor

Entendo que meu interesse pela *Arte Povera* influencie, de diversas maneiras, minhas escolhas formais e estéticas na construção desses objetos escultóricos. A atitude dos artistas envolvidos, de tentar passar para o observador uma valorização maior da vida ordinária e a busca pela poesia dos objetos, não apenas pelos significados, me interessa bastante. Sobre este tema, Michael Archer coloca que “o observador destas obras de arte, confrontado com o fato de sua existência, devia sentir-se igualmente livre para explorar a informação que elas ofereciam”. (ARCHER, 2001, p. 93)

“Arte Povera” foi um movimento com raízes presentes na Itália, tendo como pano de fundo uma Europa que se recuperava dos efeitos da Segunda Guerra Mundial, e que passava por uma série de transformações sociais, culturais e econômicas. Reunidos de forma orgânica, sem necessariamente um programa rígido ou hermético, os artistas que constituíram esse movimento desafiaram a estrutura vigente. Organizaram-se em torno do conceito de Arte Povera, formulado pelo crítico e historiador de arte genovês, Germano Celant (1940-2020). A Arte Povera intencionava relacionar o fluxo da vida e dos materiais disponíveis naquele momento histórico às obras e procuravam se posicionar de maneira crítica frente as transformações mercadológicas que a arte sofria naquele momento, no contexto da sociedade de consumo.

A arte povera nasce na Itália em fins dos anos 1960, em sintonia com as tendências emancipadoras e os movimentos revolucionários de uma época em que – na Europa, nos Estados Unidos e em várias regiões de um mundo que se revelou globalizado inclusive em suas novas aspirações – se declarara a liberação das convenções e da ordem constituída. O crítico Germano Celant observa o “corte linguístico” operado por alguns artistas que deslocaram seus interesses das formas para os processos, da estética para as ações, dos objetos para os gestos, do espaço fechado de uma obra para o potencial infinito do tempo e da experiência. (MARANIELLO, p. 7)

Celant toma, para a dominação do movimento, ideias relacionadas ao conceito de “teatro pobre”, do diretor de teatro polonês Jerzy Grotowski, muito envolvido, durante sua carreira, com o teatro de vanguarda e experimental. Grotowski propunha a simplificação dos elementos em busca do que é o mais essencial dos signos, colocando o homem como elemento central e criticando a tradição de uma valorização tecnológica na produção de produtos.

Na prática, os artistas do movimento propunham uma série de questões estéticas e formais novas em relação ao que vinha sendo pensado pelos modernistas, como a desconstrução da moldura e do pedestal na escultura. A pintura perde importância, principalmente em relação ao uso arbitrário da tinta, às experimentações plásticas, e aos temas representados. Mas o que estava em jogo não era simplesmente a superação dos impasses modernos, e sim a possibilidade de permanecer na indecisão desses limiares reconhecendo e desestabilizando as margens da arte (MARANIELLO, p.8).

Figura 64 - Giovanni Anselmo, Il panorama con mano che lo indica, 1982. Lápis sobre papel e pedra



Fonte: Limites sem limites: desenhos e traços da arte povera/
Gianfranco Maraniello, Lara Conte, Ruggero Penone. –
Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014.

Considerando esses pontos levantados e o fato de que países da Europa, sobretudo a Itália, estarem passando por um processo de reestruturação, em que tentavam se recuperar dos efeitos desastrosos da segunda guerra mundial, os artistas faziam uso de materiais tidos como pobres, se comparados aos tradicionais.

Tem-se a valorização do desenho como recurso, o uso de objetos descartados, assim como a utilização de coisas da natureza (Figura 60), materiais de baixo custo, de objetos industriais quebrados ou degradados (Figura 60). Alguns trabalhos são expostos com as folhas fixadas na parede, ou mesmo realizados diretamente sobre os espaços arquitetônicos, objetos tridimensionais são posicionados pelo espaço expositivo desafiando as tradições em voga e o olhar já viciado do observador, acostumado a encontrar a obra posicionada para ele e não ao contrário.

Como pode ser visto, por exemplo, na obra de Giovanni Anselmo (Figura 60) chamada “Il panorama com mano che lo indica” (1982), em que temos a pedra posicionada diretamente no chão, ao mesmo tempo em que temos um desenho fixado diretamente à parede, sem o uso da tradicional moldura. O desenho pede uma relação diferente se comparado à pintura, não temos os planos, as massas de tinta, as texturas. O desenho compartilha uma “cruza” quase tão palpável quanto da pedra, considero que esse aspecto aproxima, psicológica e fisicamente, o observador. A pedra é algo de seu cotidiano e o desenho sugere uma relação mais próxima do fazer do gesto possível, ainda mais considerando a altura e a forma em que a pedra é posicionada, mais usual impossível. Apesar de hoje serem mudanças aparentemente simples, elas tiravam o observador de seu lugar confortável tradicional de espectador, fazendo-o buscar significados para além dos estabelecidos até então.

Figura 65 - Pino Pascali, Instalação sem título, 1968. Madeira, rafia e metal.



Fonte: www.museopinopascali.it/

Figura 66 - Marisa Merz, Sedia, 1966. Madeira e alumínio.



Fonte: <https://sculpturemagazine.art/marisa-merz-2/>

Voltando a Archer, gosto quando ele diz que a Arte Povera propôs um encontro de um passado ordenado com a miscelânea contingente do presente. O que interpreto e considero relevante dessa afirmação é a questão de o artista *povero* produzir, naquele momento, muito pautado por uma situação histórica de muitas restrições em relação à subsistência, mais ainda olhando para as questões tradicionais da arte e tentando repensá-la de acordo com a realidade que vivenciavam. Entendo que a arte continuava a ser uma necessidade para esses artistas, mas as dificuldades impostas pela realidade eram estruturantes e inerentes.

A meu ver, essas questões também perpassam meu trabalho. A narrativa de cidade que construo possui especificidades que só existem por conta de minha trajetória de vida. Como exemplifiquei no capítulo “ColetarColecionar”, elementos dessa trajetória influenciam e motivam meu olhar e as escolhas pelos objetos coletados no espaço urbano.

Na série *Sobre arqueologia, mimese e cidade* (2020 - in progress) (Figuras 67, 68 e 69), construo relações entre vários dípticos que reúnem um artefato

coletado em diferentes lugares no espaço público (de materialidades diversas) e outro objeto elaborado em argila, sendo que esse segundo objeto faz referência ao primeiro.

O objeto de argila é moldado à mão, executado em um ritmo bastante diferente dos objetos da série *Precários*. Como tentei exemplificar na primeira parte deste capítulo, meu processo criativo lida com ritmos muito diferentes do fazer. No caso dessas peças de argila, o tempo é bastante dilatado, as peças são realizadas no decorrer de dias, enquanto vou moldando e lidando com os diferentes momentos de maturação plástica, a peça segue seu processo natural de desidratação. Esses objetos são totalmente maciços, e não passam pela queima do forno, fato que, a meu ver, confere a ela dados de peso e plasticidade diferente de peças ocadas e queimadas. Entendo que ela ganha características mais marcadas de realidade, se comparada a um objeto queimado, é como se o objeto que passa pelo forno diminuísse um pouco os rastros do fazer, aproximando-se assim de um objeto decorativo ou de adorno, o que não é minha intenção transmitir com esse trabalho.

Por mais que o objeto de argila seja feito com base no artefato coletado, a intenção não é propor uma ideia de espelhamento ou de extrema semelhança. Assim como em meus desenhos, estes objetos moldados são como uma interpretação do outro objeto, da mesma forma que uma narrativa é uma versão de uma experiência vivida ou de um repertório mnemônico guardado em nossa mente. Ele não traz informações exatas sobre o artefato original, na verdade, a intenção é gerar uma espécie de sobrevida para o objeto encontrado, só que em outro “corpo”, que faz menção ao primeiro e também possui características próprias, traz suas próprias marcas. Neste caso, os gestos de minhas mãos e ferramentas, assim como seu próprio peso, cor e plasticidade.

Figura 67 - Objeto da série *Sobre arqueologia, mimese e cidade* (2020 - in progress)
 Peça de metal coletada no espaço urbano e peça de argila.
 Formato: A: 4cm / L: 14,5cm / P: 27,5cm (cada peça).



Fonte: acervo do autor

O uso da palavra *mimese*, presente no título desta série (Figuras, 61-62 e 63), está relacionada a algumas ideias discutidas por Ernest Fischer, em seu livro *A necessidade da Arte*. Nele, Fischer fala sobre a atitude dos povos mais antigos em tentar dominar a natureza por meio de um gesto mágico, ou seja, sem explicação lógica ou científica. Intenciona-se emular a realidade, seja pela ação dos homens pré-históricos em realizar desenhos de animais nas paredes da caverna - sugerindo narrativas nas quais homens caçavam e superavam esses seres - seja pelo desenvolvimento coletivo das comunidades étnicas antigas e seus rituais de dança, com a intenção e fortalecer o grupo antesde um confronto físico, ou ainda, pelos rituais de compartilhamento de experiências, que seriam quase um ancestral do teatro moderno. Segundo Fischer:

[...] pela semelhança, pelo tornar semelhante, o homem adquiriu o poder sobre os objetos. Uma pedra que anteriormente não era útil adquiria utilidade e era recrutada para o serviço do homem ao se transformar em um instrumento. Há qualquer coisa de mágico neste tornar semelhante. É uma operação que proporciona dominação sobre a natureza. (...) Fazendo-se semelhante a um animal, imitando-lhe a aparência, os sons, o homem conseguiu atraí-lo, aproximar-se dele e abatê-lo com

maior facilidade. Ainda aqui, portanto, a semelhança era uma arma, uma força mágica. (FISCHER, 1976, p37)

Figura 68 - Objeto da série *Sobre arqueologia, mimese e cidade* (2020 - in progress)
Peça de metal coletada no espaço urbano e peça de argila.
Formato: A: 10cm / L: 15,5cm / P: 24,4cm (cada peça)



Fonte: acervo do autor

Figura 69 - Objeto da série *Sobre arqueologia, mimese e cidade* (2020 - in progress)
Peça de metal coletada no espaço urbano e peça de argila.
Formato: A: 14cm / L: 19cm / P: 20cm (cada peça)



Fonte: acervo do autor

Dando continuidade à discussão sobre *mimese* e similaridade formal, trago agora uma série que parte do tridimensional, mas que se resolve em uma hibridização de linguagens: a série *Gravuras em calçadas artificiais* (2020-2022), um trabalho realizado num contexto de limitações impostas pela pandemia da Covid-19. Este é um trabalho que relaciona a construção tridimensional às linguagens do desenho e da gravura. A matriz possui o formato de A: 55cm / L: 41cm / P: 3,5cm, e a impressão em papel arroz A: 57cm / L: 43cm.

Como o próprio título sugere, esse trabalho sugere uma experiência baseada na artificialidade, pois se inicia a partir de uma necessidade de tentar me aproximar, mesmo que metafórica ou simbolicamente, de um procedimento muito relevante para mim: a realização de trajetos pela cidade. Assim, esses objetos visam, a partir de três procedimentos artísticos diferentes, a emulação das calçadas de concreto, que deixam sua marca resultada de um processo impressão por transferência direta. Ao final, temos essas imagens que me lembram marcas geográficas ou representações cartográficas de territórios (Figuras 64 e 65).

Figura 70 - Díptico da série *Gravuras em calçadas artificiais* (2020-2022). Do lado esquerdo a matriz de concreto, e do lado direito a impressão em papel arroz. Formato: A: 55cm / L: 41cm / P: 3,5cm(matriz) - A: 57cm / L: 43cm(impressão)



Fonte: Acervo do autor.

Figura 71 - A matriz em concreto, da série *Gravuras em calçadas artificiais (2020-2022)*, pertencente ao díptico mostrado na Figura 62, porém de outro ângulo, apresentado de uma maneira nítida sua tridimensionalidade. Formato: A: 55cm / L: 41cm / P: 3,5cm



Fonte: Acervo do autor

Este é um processo que mistura características bem racionais, como quando se pensa na receita do concreto, no molde e na estrutura interna de metal, ou quando se iniciam os primeiros gestos para marcar esse suporte, que logo entra também em cena com caráter menos burocrático do trabalho, direcionado a um momento mais orgânico. Ele acontece em um misto de gesto programado e espontâneo, pois algumas marcas são programadas, alguns relevos e delimitações são propositais e dependente da temperatura ambiente e da consistência do concreto ele pode ficar mais maleável ou mais rígido.

Percebendo isso, com o tempo e desenvolvimento da série, fui deixando com que a plasticidade do material guiasse a elaboração, as marcas, às vezes aproximando-me um pouco da ideia da técnica de gotejamento de Pollock, porém, de maneira muito mais rústica. Toda essa dinâmica realizada sobre a matriz, acontece durante o processo de secagem do concreto. As marcas, os

relevos e as demais formas foram desenvolvidas com o uso de uma colher de pedreiro como ferramenta de modelagem.

Figura 72 - Díptico da série Gravuras em calçadas artificiais (2020-2022). Do lado esquerdo a matriz de concreto, e do lado direito a impressão em papel arroz. Formato: A: 55cm / L: 41cm / P: 3,5cm(matriz) - A: 57cm / L: 43cm (impressão)



Fonte: Acervo do autor

Os desenhos em alto e baixo relevo, ou simplesmente as marcas deixadas sobre a matriz de concreto, são evidenciadas posteriormente, quando entintadas (Figura 66). Em algumas matrizes, há mais áreas preenchidas com tinta, em outras, menos (Figura 67), o que graficamente traz uma sensação de apagamento, ou de desfragmentação de uma forma, presente em um tom negro que é tomado pelo branco do restante da folha (Figura 66). Essas escolhas de áreas a serem entintadas vão se dando organicamente durante o fazer, em uma relação de percepção das formas e em uma busca de experimentação de possibilidades de variações gráficas.

Figura 73 - A matriz em concreto, da série *Gravuras em calçadas artificiais* (2020-2022), pertencente ao díptico mostrado na Figura 62, porém de outro ângulo, apresentado de uma maneira nítida sua tridimensionalidade. Formato: A: 55cm / L: 41cm / P: 3,5cm

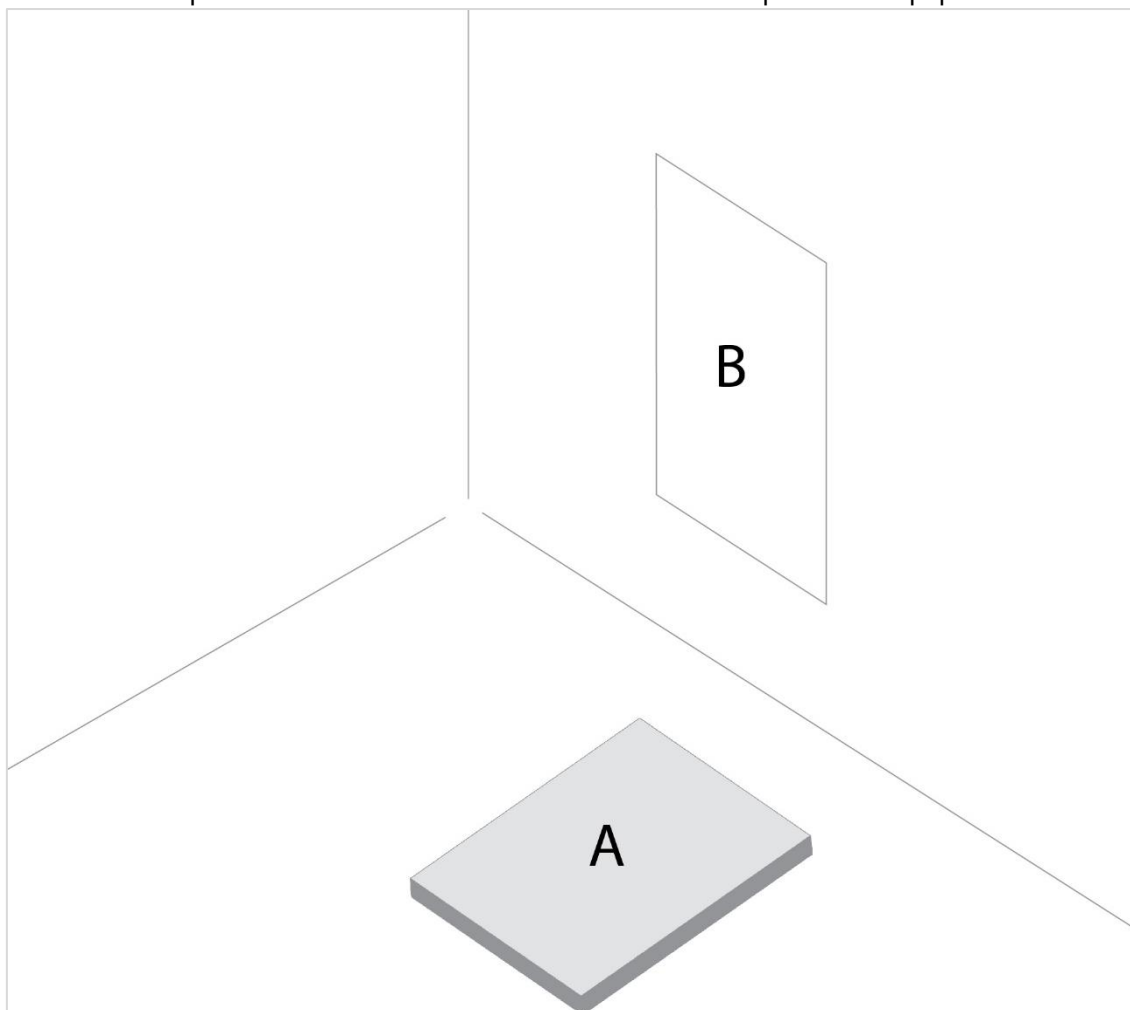


Fonte: Acervo do autor

Apesar da proposta de exposição do trabalho estar pautada em apresentá-lo apenas como um díptico, nunca separadamente, eles possuem potencialidade próprias e individuais. A característica escultórica da matriz – ou calçada artificial, desde os procedimentos manuais de construção a seu significado simbólico - é o que me permite a conexão, mesmo que distanciada, com a ideia de presença no espaço público da cidade.

A proposta expográfica de cada díptico consiste em posicionar a matriz de gravura diretamente sobre o chão, enquanto o desenho é fixado na parede em frente ao lugar em que o objeto escultórico está posicionado. Nesse caso sim, como uma relação de denotação, diferente do que explanei sobre a questão da *mimese* presente na da série *Sobre arqueologia, mimese e cidade*, em que as relações entre referente e referenciado se misturam.

Figura 74 - Referência ilustrativa da forma como funciona a expografia das obras pertencentes a série *Gravuras em calçadas artificiais (2020-2022)*. Onde a forma “A” representa a matriz de concreto e a forma “B” a impressão em papel



Fonte: Acervo do autor

A ideia de espaço urbano é suscitada pela questão da calçada que, por sua vez, relaciono à ideia do caminhar, do transitar pelo espaço público, que logo me sugere a ideia de presença física, isto é, do corpo. Essa linha de raciocínio que construo para exemplificar a presença do corpo poderia ser observada em todos os meus outros trabalhos e em etapas diferentes de meu processo criativo. É a partir desse pensamento que iniciaremos a discussão do tema do próximo capítulo, chamado “Corporificar”.

Porém, para concluir este capítulo sobre os raciocínios escultóricos que adoto em meu processo criativo, trago uma última série para a discussão. Trata-se de *Mínimos escultóricos em metal e concreto (2020-2022)*. Com características um pouco diferentes das demais apresentadas até então, essas construções

me conectam mais à ideia de uma tradição escultórica, fundada em uma história da arte baseada nos artistas norte americanos ou europeus.

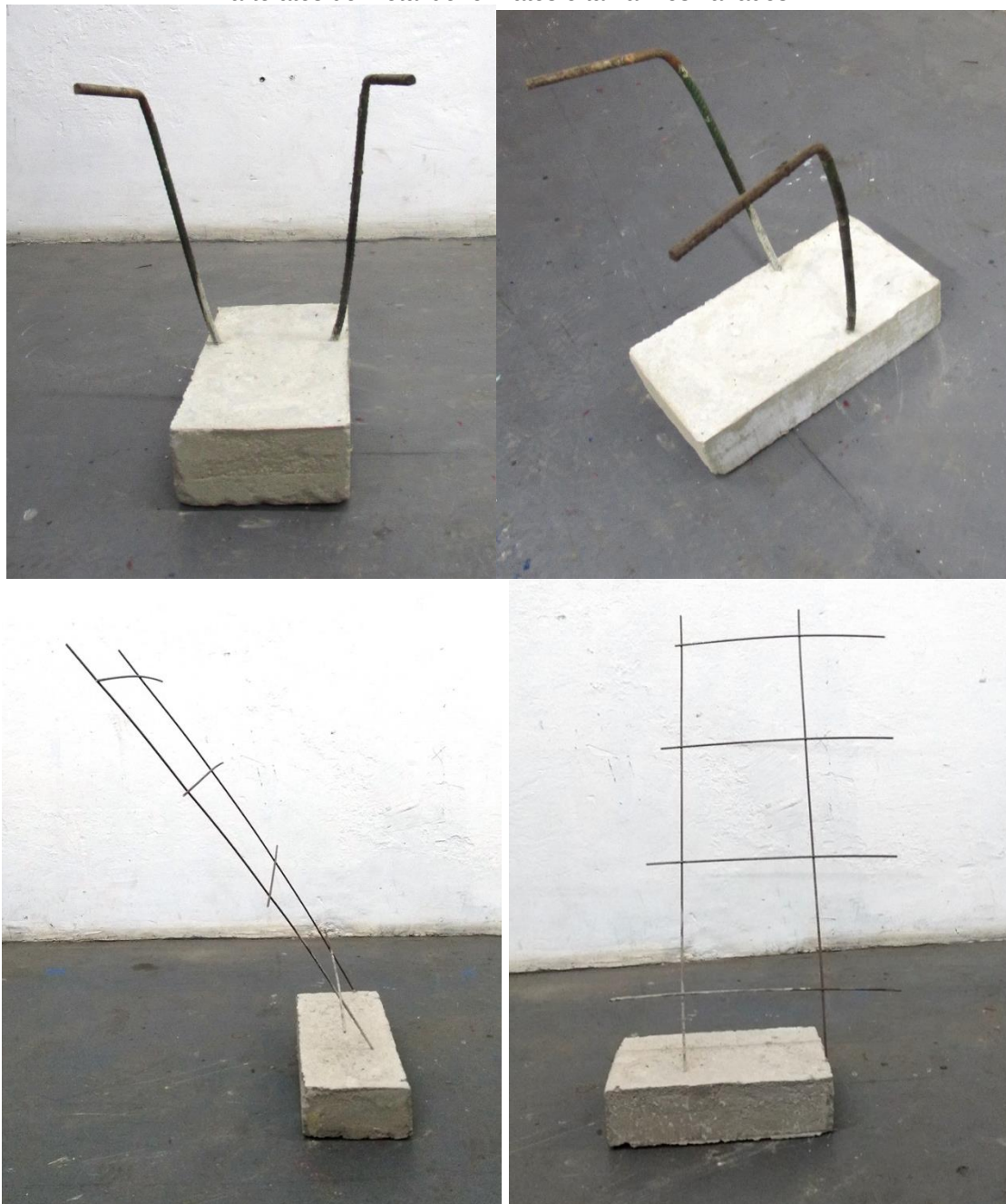
A série *Mínimos escultóricos em metal e concreto* (2020-2022), seria como uma modesta homenagem aos artistas minimalistas. São peças escultóricas com uma base em formato retangular que medem L:16cm, C:31cm e A: 8cm, conjuntamente com objetos e artefatos de metal de formatos e tamanhos variados.

Esses trabalhos, apesar de formalmente trazerem algo de simples, ou de provocarem no observador desavisado algo de simplista, representam em meu trabalho uma síntese de características que me interessam bastante na linguagem da escultura, e que estão no cerne da minha práxis. Em 1965, o filósofo Richard Wollheim se posicionava em relação à opinião de alguns críticos que versavam negativamente sobre o aspecto de simplicidade das formas, ou até mesmo como alguns chamaram, “esvaziamento” das propostas artísticas. Sobre essa questão, Wollheim colocou o seguinte:

[...] poderia ser expresso dizendo-se que elas possuem um conteúdo artístico mínimo: na medida em que elas ou são, num grau extremo, indiferenciadas nelas mesmas e, portanto, possuem muito pouco conteúdo de qualquer espécie, ou porque a diferenciação que chegam a exhibir, a qual pode ser bastante considerável em certos casos, não vem do artista, mas de uma fonte não-artística, como a natureza ou a fábrica. (WOLLHEIM apud ARCHER, 2001, p.45)

Essa intenção de trazer a realidade, ou o ordinário da realidade de uma sociedade, de forma sintética, para a arte, interessa-me muito. Estou considerando aqui o termo minimalismo como algo desenvolvido na década de 1960, mais aplicado à produção de artistas como Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin e Carl Andre. Os procedimentos e as abordagens desses artistas, como o uso simplificado das formas, a valorização das características originais do material, um posicionamento contra o “ilusionismo” oferecido pelas técnicas de pintura, a monocromia dos objetos, são questões bastante pertinentes e adotadas por mim.

Figura 75 - Dois objetos pertencentes a série *Mínimos escultóricos em metal e Concreto* (2020-2022), vistos de dois pontos de vista diferentes. Peças escultóricas com uma base no formato retangular de A: 8cm / L:16cm, C:31cm, conjuntamente com objetos e artefatos de metal de formatos e tamanhos variados



Fonte: Acervo do autor.

Figura 76 - Dois pontos de vista de um mesmo objeto pertencente a série *Mínimos escultóricos em metal e concreto* (2020-2022). Peças escultóricas com uma base no formato retangular de A: 8cm / L:16cm / C:31cm, conjuntamente com objetos e artefatos de metal de formatos e tamanhos variados



Fonte: Acervo do autor.

A escolha pelo metal e pelo concreto tem relação com o fato de serem dois elementos presentes na ideia de constituição de cidade. Atualmente, estou inserindo também peças de maquinários diversos (Figura 69), que também são encontradas por várias regiões da cidade de São Paulo, principalmente nas imediações do bairro da Barra Funda, próximo de onde resido, o qual possui várias empresas de porte médio ou grande com características fabris.

Figura 77 - Dois pontos de vista de um mesmo objeto pertencente a série *Mínimos Escultóricos em metal e concreto* (2020-2022). Peças escultóricas com uma base no formato retangular de A: 8cm / L:16cm / C:31cm, conjuntamente com objetos e artefatos de metal de formatos e tamanhos variados



Fonte: Acervo do autor

Neste capítulo, a proposta foi apresentar alguns modos autorais de pensar as construções escultóricas que considero fundamentais para compreender meu trabalho como um todo. São mais alguns elementos que formam um grande mapa e estruturam minha narrativa como artista habitante da cidade de São Paulo.

Tão fundamental quanto a questão escultórica é também a questão do corpo como elemento de mediação em meus processos criativos, como vamos tratar no próximo capítulo.

6. CORPORIFICAR

A partir do corpo, o ser humano vivencia as concretudes de uma realidade e mesmo com todo o desenvolvimento psíquico ou tecnológico, a imaginação e o virtual ainda não conseguem substituir tudo o que uma presença física oferece de experiência e de conhecimento empírico.

Em minha dissertação de mestrado, discuti a questão do corpo e do caminhar, inclusive trazendo referências estruturantes no campo das artes, citando experiências como a do Flâneur, as Incursões Dadaístas, os Passeios Surrealistas e as Derivas Situacionistas. Já nesta etapa da tese, pretendo preencher algumas lacunas do que tratei anteriormente sobre a questão do corpo como ferramenta para meu processo criativo, com o propósito de apresentar alguns desdobramentos surgidos ou compreendidos desde então (da última etapa do mestrado até a realização desta tese).

Na medida em que avanço no desenvolvimento de meu trabalho artístico, entendo o corpo como uma ferramenta primordial para meu processo criativo. É ele que intermedeia minhas experiências narrativas com a cidade, por meio da ação de caminhar por trajetos, ou como sustentação dos objetos que acumulo durante o ato da coleta de materiais no espaço público, ou ainda como presença física nos espaços de ruínas, que, posteriormente, me levará ao gesto da mão que resgata a memória e é transferida para o papel pela linguagem do desenho.

Mesmo antes de pensar em ser artista, o caminhar pela cidade sempre fez parte de minha vida. Hoje, considero que essa seja talvez a única maneira de me tornar íntimo das ruas e chamá-las pelos nomes, não por decorá-las, mas sim por realmente conhecê-las. É possível chegar a algum nível dessa experiência por meio da locomoção em veículos, ainda que esse recurso não substitua a presença física nos espaços públicos, principalmente em relação a possibilidade de compartilhar esse espaço com outros corpos e estar à mercê de tudo que essa experiência pode acrescentar. Enfrentar o espaço do Outro é mover-se nele, “é deparar-se com o não sabido, com o díspar, o não mensurável, com a experiência carregada de déficit, aspectos que são parte do arcabouço de

todo o visível” (PALLAMIN, 2015). Entendo que a experiência fronteira com o Outro nos espaços públicos pode ser mais um elemento gerador de subjetividades criativas, baseadas em uma conjuntura sociocultural vigente, capaz de oferecer elementos a serem pensados no campo das artes visuais.

Foi andando que realmente pude conhecer melhor o valor das distâncias e dos tempos da cidade, procurando atalhos, observando as transformações, sofrendo com as intempéries climáticas. O espaço se constrói a partir do gesto, e não o contrário. Ele só existe a partir do momento em que é percorrido por alguém, isto é, no momento em que é construído ou ocupado. A cada passo, escrevemos ao mesmo tempo em que nos inscrevemos no espaço. Nossas intenções e repertórios culturais prévios vão determinar a maneira como interpretamos a experiência nesses lugares. Pallamin (2015) afirma que:

A espacialidade assim definida não é aquela que deriva da pronta parametrização da distância entre limites, mas é a situação, incluindo nossas tarefas, expectativas e fobias, polarizando-se para atingir certas finalidades. (...) Dependente de nosso tempo interno, esse espaço corporal é eminentemente expressivo, sendo uma natureza marcada por nossos valores culturais, crenças e sonhos. (PALLAMIN, 2015, p.153)

A partir desse raciocínio, compreendo que o tráfego fisicamente pelo espaço público da cidade é um procedimento expressivo e disparador de muitos de meus processos criativos, mas nem tudo que é realizado fisicamente no *lócus* urbano é mostrado materialmente ao observador. Ainda assim, são partes fundamentais para minha poética e podem também ser consideradas “ações performáticas”, considerando-se que a ideia de performance no espaço públicos *rompe com a alteridade banalizada, ativando uma mistura entre o ficcional e o real* (PALLAMIN, 2015).

A ideia dessas ações romperem, interromperem ou alterarem, mesmo que brevemente, o fluxo de uma realidade ordinária na cidade, causam algum tipo de estranhamento para o Outro que compartilha brevemente do mesmo território. Por exemplo: quando caminho diversas vezes pelo mesmo trajeto na cidade - realizando ou não alguma coisa como fotografar, anotar, desenhar, observar ou coletar - a simples presença ou repetição dessas ações causam um certo desconforto nos moradores da região, comerciantes, porteiros de prédio,

ou vigias noturnos, assim como já aconteceu de, algumas vezes, a polícia me abordar e me questionar sobre minhas intenções.

Vivendo em uma metrópole como São Paulo, com todas suas tensões políticas – com problemas sociais como a violência - compreendo que uma presença, às vezes “estranha”, por conta de realizar atitudes pouco esperadas, possa causar desconforto, mas, muitas vezes, apenas o caminhar reprisado pelo mesmo trajeto já cause incômodo ao Outro. Como aponta Merlin Coverley (2014):

[...] fica claro como o simples ato de andar pode-se revestir de uma coloração subversiva, abolindo a perspectiva distanciadora e voyeurística dos que veem a cidade de cima. Pois o olhar totalizador do voyeur, que vê a cidade como um todo homogêneo, abrange um espaço urbano anônimo que não vê lugar para identidades individuais ou separadas, e que apaga ou suprime o pessoal e o local. (COVERLEY, 2014, p.32)

O procedimento de caminhar se inicia antes mesmo de qualquer intenção de ação ou atitude que gere ou parta de algo material, e não se relaciona à expectativa de causar estranheza. Muitas vezes, esses trajetos são percorridos apenas para observar os acontecimentos presentes no espaço urbano e em suas relações, ou ainda, são apenas uma das maneiras de organizar meus pensamentos. De modo que sinto que eles funcionem mais quando em movimento: é como se o espaço urbano fosse uma extensão do meu ateliê; muitos de meus trabalhos se resolvem em minha mente enquanto caminho. A relação entre andar e pensar é pensada desde muito tempo. Para muitos estudiosos, a filosofia ocidental se inicia com o caminhar como atividade dos filósofos peripatéticos³⁴. Até mesmo muito mais à frente na história, Jean Jacques Rousseau (1954, p.167), um dos grandes filósofos iluministas, afirmava que quando ficava parado em um lugar tinha dificuldades de avivar seus pensamentos, e que seu corpo precisava estar em movimento para pôr em funcionamento sua mente.

E esse ato de caminhar e pensar se desdobra em outros, como por exemplo, na ação de coletar objetos e matérias pela cidade, como foi discutido

³⁴ O termo “peripatético” é usado para designar os seguidores da escola de filosofia de Aristóteles, fundada em Atenas por volta de 335 a.C. e levada a diante por seus sucessores, entre os quais Teofrasto e Estratão. (COVERLEY, 2014, p.21)

no capítulo 4 desta tese. Para além das motivações relacionadas ao objeto coletado, discutidas nesse capítulo, existe também uma forma de trafegar com esses materiais pela cidade, os quais, muitas vezes, geram estranhamento a outras pessoas. Como quando adentro casas ou terrenos abandonados na região central de São Paulo e saio desses lugares carregando pedaços de ruínas pesadas, ou com a mochila cheia de materiais encontrados, com alguns despontando pelo “zíper” semiaberto da bolsa que não se fecha, por conta do volume transportado, ou ainda quando entro em algum estabelecimento comercial em que me encontro sujo, resultante de minhas incursões, ou carregando uma placa de madeira que coletei.

Esse caminhar - às vezes desajeitado, às vezes desequilibrado ou esforçado - forma também, em conjunto com meu corpo e com os objetos transportados, quase que uma escultura orgânica que altera brevemente a paisagem do espaço urbano. A obra *Trajeto 2: Linha-Vermelha* (2016), já discutida durante a dissertação de mestrado, também trazida nesta tese³⁵, exemplifica bem essa forma de caminhar. Neste caso, totalmente relacionado a uma técnica e forma de carregar o objeto escultórico nas costas, o que gerava desequilíbrio por conta do peso, do vento e da necessidade de transpor obstáculos como os diversos galhos de árvores presentes na via (Figuras 68 e 69).

Figura 78 - “Trajeto 2: Linha-Vermelha”, 2016, Renato Almeida.
Frame do vídeo de registro da ação



Fonte: acervo do autor

³⁵ Capítulos 2 e 3.

Figura 79 - “Trajeto 2: Linha-Vermelha”, 2016, Renato Almeida.
Frame do vídeo de registro da ação



Fonte: acervo do autor

Durante alguns dias, antes de realizar esta ação, tive de aprender a caminhar com esse objeto. Para isso, vesti algumas vezes a mala e treinei o caminhar. Após cair no chão com a mala em cima de mim percebi que deveria andar com os pés mais afastados, em um ritmo único e firmando bem o passo a cada avanço. Como disse no início deste capítulo, apenas através do corpo é possível adquirir alguns tipos de experiências dadas ao empirismo.

Assim como o estado criativo fronteiro de alguns de meus procedimentos, que cito no capítulo 3, essa situação de desequilíbrio, como a vivenciada durante a ação de *Trajeto 2* (Figuras 68 e 69), também me interessa não só na execução deste trabalho em si, mas também em todo o meu processo criativo. O lugar do desequilíbrio está, muitas vezes, na forma de lidar com os diferentes tempos de execução presentes em meu processo, assim como na “insegurança” inicial do se aprender fazendo, pois, como já mencionado, eu só realizo uma obra que consigo executar com minhas próprias mãos. Desse modo, esse desequilíbrio gerado, muitas vezes por uma insegurança, causa também um movimento que, no pender, pode me levar a diferentes direções e caminhos criativos.

Esse corpo ligado ao fazer artesanal está muito presente no trabalho de ateliê, pode inclusive ser percebido em minha inquietação constante entre a execução de uma obra e outra. Na maioria das vezes, de diferentes materialidades e procedimentos, como, por exemplo, quando interrompo um desenho a carvão e grafite realizado em uma bancada para ir até a outra acrescentar mais um gesto ou marca em uma peça de argila. Também um observador poderia perceber o esforço físico que faço para movimentar e construir objetos tridimensionais de diferentes escalas, como na série *Precários* (2020-in progress), ou “batendo” a massa de cimento para fazer trabalhos como *Mínimos escultóricos em metal e concreto* (2020-2022) e *Gravuras em calçadas artificiais* (2020-2022)³⁶.

Esse mesmo corpo em atividade, que transforma a matéria, também é registrado por meio de fotografias, fazendo menção a experiências no espaço urbano, ou fazendo uso de objetos/materiais coletados, entrando assim na conceituação de trabalhos de fotoperformance. Essas descrições fazem referência a duas séries: *Estudos de locus* (2019) e *Carne e Pedra* (2020-in progress).

A obra se chama *Estudos de locus* (2019) [figura 80] e é composta por placas de acrílico, placas de compensado de madeira, parafusos, papel, grafite, carvão, fotografia colorida e uma fotografia PB. Cada placa, que funciona de base para o trabalho, tem o formato de A:33cm x L:30:cm x P:1cm. Já a montagem da série inteira enquanto instalação ocupa uma área total de parede de 96cm (largura) x 1,09m (altura).

Nesse processo, dou continuidade aos estímulos apresentados nas fotografias da proposta de *Horizontes de expectativa: indícios e ocorrências*³⁷, desenvolvendo possíveis desdobramentos a partir do corpo. Este não aparecia propriamente nos registros do trabalho anterior, no qual o desenho vinha como forma de um falar sobre o registro desse gesto físico. Agora, porém, foco mais diretamente em partes do meu corpo, realizando gestos sutis que tentam emular

³⁶ Trabalhos discutidos no Capítulo 5 desta tese.

³⁷ Série que pode ser acompanhada pelo site: <https://almeidarenato.com/elementor-523/>

um movimento ou a posição dos objetos vistos nas fotografias de registros dos espaços, objetos esses baseados em um raciocínio escultórico.

Figura 80 - Fotografia da instalação referente aos três trípticos da série *Estudos de locus*, 2019



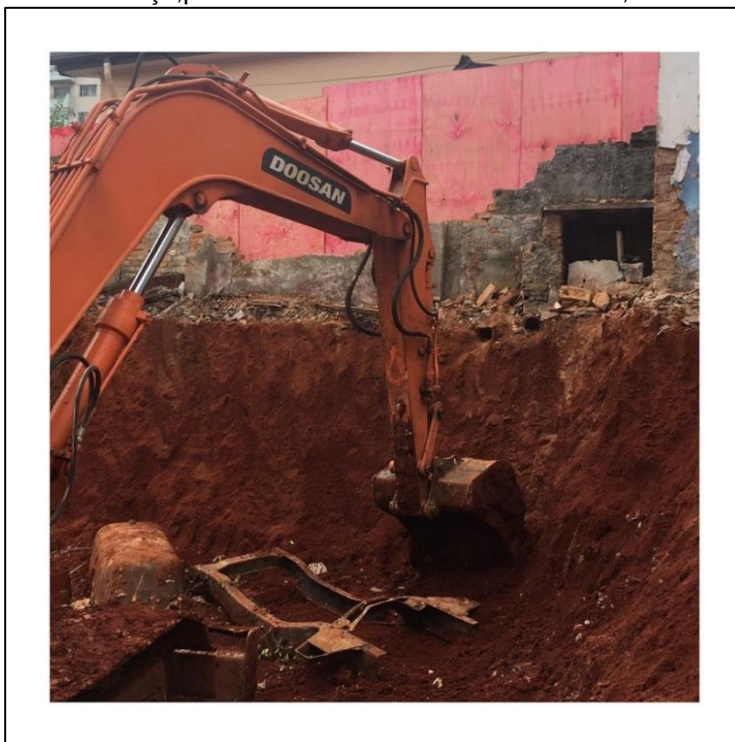
Fonte: acervo do autor

A instalação *Estudos de locus* é formada por três conjuntos de três obras, reunidas horizontalmente em linha, conservadas suas individualidades. Cada conjunto é formado por um desenho, uma fotografia de um território urbano e um registro de uma performance realizada por mim (Figura 80). Os três trípticos são intitulados: *Estudos de locus: Braço* (2019), *Estudos de locus: Primeiro Plano* (2019) e *Estudos de locus: Tênu e Dorsal* (2019).

Nos três trípticos, vistos na imagem acima (Figura 80), é possível observar o mesmo tipo de construção narrativa, na qual primeiramente apresento ao observador uma fotografia registrada em um lugar de ruína, demolição ou construção. Nestas, podem ser identificadas formas que, a meu ver, sugerem a presença de corpos, por sua função, formato ou disposição no espaço. Ao

mesmo tempo, elas podem ser tomadas como referências simbólicas dos corpos que habitaram ou habitam tais espaços.

Figura 81 - A imagem faz referência ao tríptico pertencente a obra Braço, pertencente a série Estudos de locus, 2019



Fonte: acervo do autor

Figura 82 - A imagem faz referência ao tríptico pertencente a obra Braço, pertencente a série Estudos de locus, 2019



Fonte: acervo do autor

Figura 83 - A imagem faz referência ao tríptico pertencente a obra *Braço*, pertencente a série *Estudos de locus*, 2019



Fonte: acervo do autor

Em *Braço* (2019), temos uma primeira imagem, uma fotografia colorida, do que se pode chamar do braço da escavadeira (Figura 81), agindo sobre um terreno que passava por um processo de demolição. De certa forma, considero que este veículo reproduz o gesto humano de se cavar a terra com o braço, e que remete, neste caso, à ideia de trabalho, outro conceito que discuto bastante em meus desdobramentos poéticos.

Na segunda imagem (Figura 82), está uma fotografia em preto e branco de meu braço, posicionado em frente a uma parede branca, tentando emular o gesto realizado pela escavadeira, desta vez tornando presente o corpo que antes era apenas uma alusão. A escolha por realizar essa fotografia em preto em branco parte primeiramente da intenção de que o observador compreenda que, nesta imagem, o corpo e o gesto são o que mais importa, um modo de observar que cria um certo distanciamento da primeira imagem colorida e permite que aquela se mostre como referência à segunda, mas sem provocar uma ideia ingênua de “releitura”.

Em um terceiro momento (Figura 83), apresento um desenho que tenta ser um amálgama das duas primeiras imagens, guardando características formais da escavadeira conjuntamente com o braço humano. Além disso, a referência à presença do corpo é visível na forma como o desenho é realizado, com muito gesto, muita força e movimento, o que pode trazer ao observador a ideia de que o artista esteve presente. Para além disso, a técnica e forma de desenhar fazem menção ao que já discuti no capítulo 3.

Já a escolha pelos materiais complementares que fazem parte da obra, como madeira, parafuso e as placas de acrílico, fazem referência a minha intenção de trabalhar com matérias que remetam a uma ideia de construção de cidade (madeira e metal). No caso do acrílico, o escolhi não somente pela transparência que oferece, mas também por seus simbolismos, como por exemplo, o fato de remeter a situações de segurança em espaços de trabalhos ordinários, resgatando assim novamente o conceito de Trabalho.

Carne e Pedra (2020-2022) é outra série em que registro meu corpo por meio da fotografia, relacionando-o com uma ideia de cidade ou espaço urbano. A série é formada por fotografias em preto e branco, de dimensões variáveis, onde pode ser visto meu corpo se relacionando com algum tipo de material descartado pelo espaço urbano, em sua maioria fragmentos de ruínas.

Figura 84 - Trabalho da série - Carne e Pedra: Exercício de geometria em artefato urbano, 2020. (A- 33cm / L- 95cm).



Fonte: acervo do autor

Iniciada em 2020, durante o processo de isolamento e distanciamento social imposto pela pandemia da Covid-19, esta série de fotoperformances resgatou um pouco da experiência do espaço público para o espaço privado do

ateliê, ou, de minha casa. Tratou desse momento de crise sanitária, que fez com que toda a população se sentisse insegura quanto a frequentar ambientes públicos ou que fossem compartilhados com um coletivo de pessoas.

Figura 85 - Trabalho da série - Carne e Pedra:
Aço, Carne e Pedra, 2020. (A-37cm / L-35Cm)



Fonte: acervo do autor

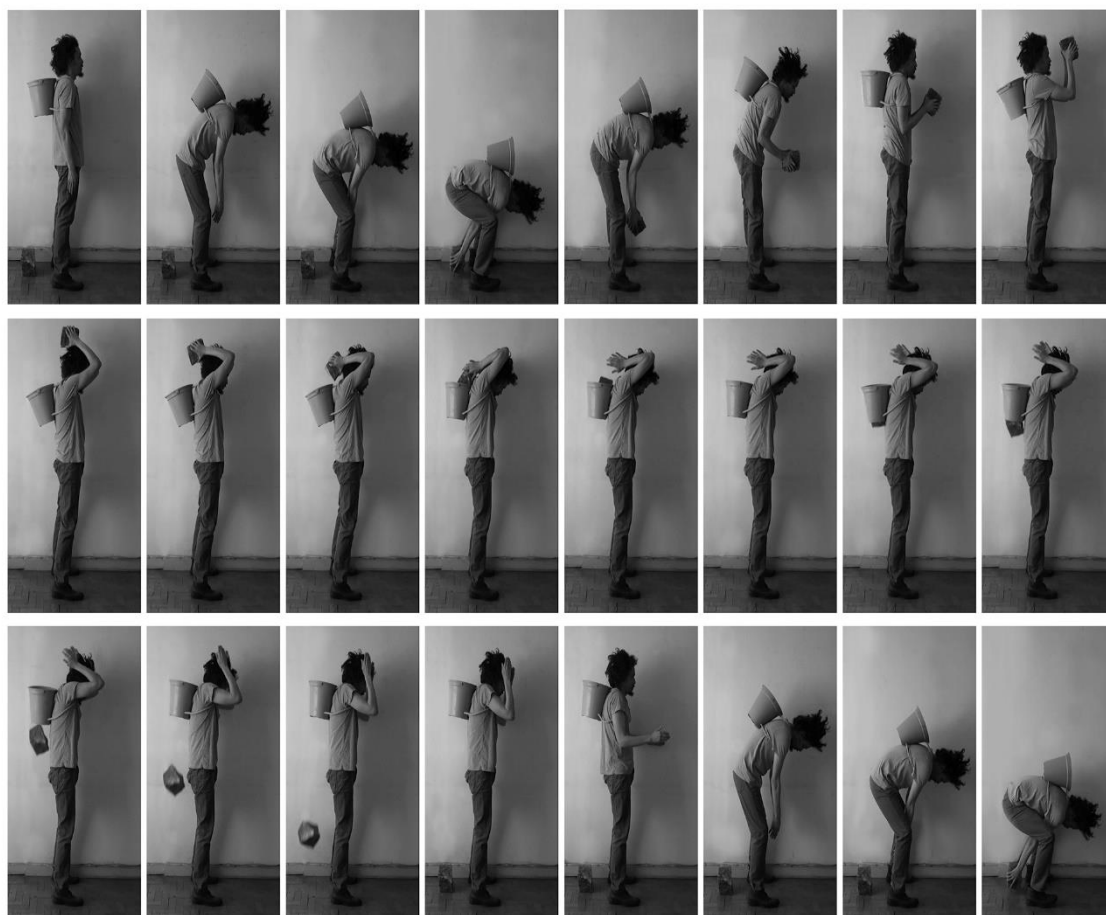
Nesta série, como o próprio título indica, carne e pedra se unem, corpo e ruína se relacionam, formando um novo corpo, ou talvez uma nova ruína. Em obras como *Rotina de Sísifo* (ou *Recordação do Isolamento*) (2021) (Figura 86), um políptico de imagens apresenta uma narrativa linear, mas que sugere uma repetição. Ou ainda *Letargia sob entulho* (ou *Pandemia e “repouso”*) (2021) (Figura 87), trabalho formado por um díptico de imagens. Todas fazem referências diretas a essa terrível experiência pandêmica, que vivemos mundialmente desde 2020. O mito de Sísifo, por exemplo, foi usado pelo filósofo Albert Camus como representação da inadequação do ser humano em um

mundo sufocante e absurdo, um sentimento compartilhado por muitas pessoas próximas a mim, durante esse período.

Em *Rotina de Sísifo* (2021) (Figura 86), tento fazer menção ao personagem mitológico grego, que seria considerado o mais inteligente entre todos os mortais, mas este teria desafiado e enganado os deuses, recebendo assim um duro castigo, rolar uma grande pedra montanha acima por toda a eternidade. Pensando sobre este gesto de Sísifo - em subir com a pedra pela montanha, observá-la descer, e novamente subi-la - fez com que eu fizesse uma relação com o momento em que vivemos de isolamento social durante esse período pandêmico. Durante esse período, tivemos que nos reinventar nas formas de interação social, trabalho, cuidados com a saúde etc, mas que também fazia com que, muitas vezes, me sentisse como se estivesse vivendo uma vida em *loop*, em que, depois de um momento vivenciando essa experiência, as coisas apenas se repetiam e, em seguida, pareciam não fazer mais sentido.

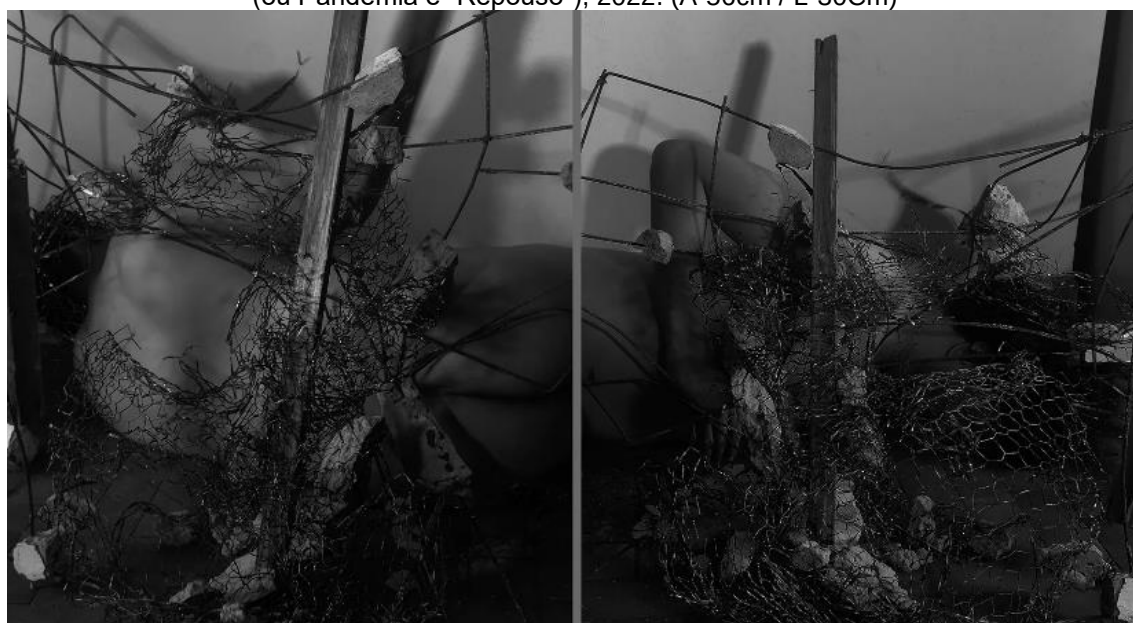
O gesto de retirar sistematicamente a pedra no chão, levantá-la sobre a cabeça e em seguida tentar armazená-la em uma “mochila balde”, sem fundo, observá-la cair e retomar o processo. Entendi como uma forma de também falar sobre a maneira como lidamos com os modos de armazenamento de nossas memórias nesse momento de vida, muito específico por sinal, em que as relações, com o tempo e com os acontecimentos vividos, em muitos momentos, pareciam me esvair pelas mãos, quase como tentar segurar entres os dedos uma grande porção de areia, que insiste em escorrer. Depois de três ou quatro meses de isolamento, perdi um pouco a noção macro do tempo, os dias pareciam os mesmos, assim como os fazeres e as memórias armazenadas.

Figura 86 - Trabalho da série - Carne e Pedra: Rotina de Sísifo, 2021
(A- 17cm / L-8cm - cada foto).



Fonte: acervo do autor

Figura 87 - Trabalho da série - Carne e Pedra: Letargia sob entulho
(ou Pandemia e "Repouso"), 2022. (A-56cm / L-30Cm)



Fonte: acervo do autor

Nas fotos, é possível observar alguns elementos estéticos que podem ser discutidos por conectarem um trabalho a outro desta série. A começar pela escolha da fotografia em preto e branco que, como dito anteriormente, considero fazer com que o observador foque sua atenção no acontecimento retratado em si e não divida sua atenção com as cores. Levando em consideração que, em meu entendimento, as cores, no caso da fotografia, podem sugerir uma complexidade de outros significados, que não almejo tratar, pelo menos nesse trabalho, já que o foco principal desta imagem é tratar do corpo e do gesto, enquanto as discussões formais em torno das questões formais fotográficas ficam em segundo plano.

Outro elemento é a forma como o corpo se apresenta, ora vestido, em outros momentos nu, mas sempre desviando o olhar ou escondendo o rosto de um contato direto com o observador. Sobre a forma ou não de se vestir, isto se relaciona muito com a ideia inicial suscitada pelo encontro com o objeto e com a construção de uma narrativa, que também passa pelo título escolhido. A calça jeans, vista na maior parte de meus registros fotográficos, faz menção também a uma vestimenta que simboliza o trabalho, já que, devido à sua resistência, durabilidade e baixo custo de fabricação, era utilizada por operários, mineradores, agricultores ou por marinheiros³⁸.

Já o corpo nu, além de ser um elemento tradicional na linguagem performática das artes visuais, traz também uma crueza estética que considero auxiliar na leitura de algumas intenções por mim construídas. Cada corpo traz consigo uma série de elementos identitários, considerando a cultura de nosso país, que podem comunicar e tratar de questões fora do campo da arte, como por exemplo na política, possibilitando leituras diferentes de acordo com a classe social e repertório sociocultural do observador em contato com a obra.

Em relação ao fato de meu rosto nunca aparecer completamente demonstrando muitas emoções, entendendo que isto tenha alguma relação com uma tentativa

³⁸ Informações retiradas de:

1 - *Blue Jeans History - Who Invented Jeans?*. In: <http://www.historyofjeans.com/jeans-history/who-invented-jeans/>. Acesso em: 08/06/2022

2 - Gruber, Gerlinde. *The Master of the Blue Jeans: A New Painter of Reality in Late 17th Century Europe*. Paris: Galerie Canesso, 2010.

minha de uma busca por um processo de amalgamação com os objetos. O rosto traz muitas informações de identidade que, na maioria dos momentos, tento omitir, ou rebaixar para outro plano. A junção do corpo com a pedra procura gerar um terceiro corpo, dotado de nova identidade.

O corpo, ferramenta tão importante em minha poética, foi tratado mais ou menos extensamente em cada um dos capítulos, seja como ferramenta narrativa, seja como elemento presente no raciocínio de cartografar, no gesto durante a ação de desenhar, no ato de coletar objetos e materiais pela cidade, na construção dos objetos tridimensionais. Este capítulo procurou preencher algumas lacunas sobre essa questão. Sinto que o caminho para pensar a questão do corpo em minha produção se estenderá por muito tempo, já que novos trabalhos e procedimentos continuam a ser desenvolvidos, para além da escrita deste trabalho.

7. CONCLUIR

Esta tese foi a conclusão de um ciclo de minha vida, de estudos acadêmicos e produção artística, que se iniciaram em 2004, com minha entrada no curso de Licenciatura em Artes Visuais, com habilitação plena em Artes Plásticas. Comigo, carregava uma experiência de 21 anos de idade, vividos no extremo leste da cidade de São Paulo, uma vida sem luxos, mas que não chegou a passar por necessidades básicas de subsistência. Profissionalmente, tinha em meu currículo cinco anos trabalhados na área editorial, com design gráfico e tratamento de imagens; academicamente, havia concluído dois cursos técnicos realizados paralelamente, o primeiro em Técnico de Artes Gráficas e o segundo em Desenho de comunicação.

Enquanto o primeiro me deu o primeiro emprego de carteira assinada da vida, o segundo fez com que eu começasse a gostar de Artes Visuais, foi ali que tive a primeira aula de história da arte. Lembro-me muito bem do momento em que me conectei com esse campo de estudos, para além do que é graficamente realizável sobre o papel. Meu curso era a noite, a sala de aula que eu frequentava ficava no segundo andar do prédio, as janelas grandes quase alcançavam o pé direito de mais de três metros, por elas era possível ver e ouvir o trem que passava. Foi então que o professor apagou as luzes da sala - que ficou iluminada apenas pelos postes na calçada do lado de fora - e pediu silêncio para a turma dizendo algo como: “Tentem apenas ouvir e ver as sombras em movimento que o trem produz aqui nessa parede, é uma coisa que vocês já conhecem, só que dessa vez, de um jeito diferente”.

Imagino que esse relato possa soar “piegas” para muitos, mas foi o que disparou meu movimento e mesmo com alguns trancos e barrancos fez com que eu chegasse até aqui, neste momento.

Desse momento para frente, iniciou-se uma busca por conhecimento e, posteriormente, surgiu minha necessidade e o prazer em lecionar, sendo que só por último me compreendi como artista, algo que, até hoje, às vezes ainda ponho em dúvida. Desta dúvida me surgem questionamentos constantes que, muitas vezes, deixaram-me inseguro, mas, em outras situações, fazem-me ter

certeza de que não há outro caminho para mim, senão continuar fazendo o que eu faço.

E justamente esta tese tratou disso, do que eu faço. Não é à toa que os nomes dos capítulos são verbos de ação: Introduzir, Narrar, Cartografar, Desenhar, Coletar/Colecionar, Construir, Corporificar e Concluir. Cada vez mais, tenho compreendido que meu raciocínio criativo se desenvolve muito mais durante o Fazer, o executar com as mãos, como corpo. O estudo, o planejamento e a investigação de ordem intelectual fazem parte disso tudo, porém o Fazer artesanal precisa andar em paralelo, pois penso melhor em movimento.

Soma-se a tudo isso meu processo como discente do programa de doutorado. Foi nessa etapa que, pela primeira vez na vida, tive uma bolsa de estudos, o que me permitiu focar de maneira mais perene e prazerosa a vida acadêmica e profissional como artista visual. Esse fato me permitiu, por exemplo, participar de bancas de conclusão de curso de graduação, eventos e simpósios, assim como acompanhar aulas como assistente e em alguns momentos lecionar para as turmas de graduação do curso de Artes da Unicamp. Mesmo tendo lecionado em ensino fundamental e médio, em cursos livres, oficinas artísticas, grupos de arteterapia e ensino superior em uma faculdade particular, com várias disciplinas em um curso de pedagogia, foi somente durante o doutorado da Unicamp que pude trabalhar diretamente com uma turma de estudantes universitários de artes, em aulas teóricas. Até já tinha vivenciado isso durante o curso de mestrado, mas apenas com aulas práticas.

Por outro lado, também passei por momentos de desconforto, principalmente quando se iniciou o processo de isolamento social por conta da pandemia da Covid-19. Posteriormente, passei por duas cirurgias muito delicadas, que me ofereceram risco de vida, além de duas trocas de orientação, assim como dificuldades econômicas de diferentes ordens.

No meio de tudo isso, sofri a perda do meu primeiro ateliê, o qual não pude mais manter economicamente, muito por conta das dificuldades oferecidas durante o tempo da pandemia. Com o isolamento social, veio também o

afastamento do espaço urbano, relação que dispara muitos de meus processos criativos.

Importante colocar esses pontos, pois a escrita desta tese se deu no meio de tudo isso, com tudo o que pude viver de potencialidade e dificuldades. Muitas dessas questões levantadas aqui não se encerram. Pelo contrário, eu posso continuar discutindo-as, conforme minha produção criativa avança, mas, às vezes, um processo precisa se encerrar para que outro se inicie, mesmo que por vezes esse encerramento signifique, internamente, um intervalo.

Muitas coisas levantadas aqui tiveram início em minha graduação. A cidade e o espaço urbano continuam sendo meu gatilho disparador e sinto que daí já vem surgindo novos desdobramentos que, possivelmente, apontarão para novas questões, como, por exemplo, a discussão sobre o corpo em meu trabalho.

Para concluir, gostaria de reafirmar pela última vez ao leitor que sou um artista operário. Sou cria da periferia de São Paulo, mais exatamente da Zona Leste, região com mais nordestinos da cidade, assim como meus pais, assim como minha família, toda formada por trabalhadoras e trabalhadores. Não cresci com artistas, com agentes culturais, mas cresci observando o suor dos meus pais, a textura da graxa, o cheiro do cavaco de metal quente quando sai da máquina, o gesto correto de se lixar uma placa de madeira, e aprendi que o concreto racha os meus pés, já rachados por hereditariedade. De modo que cresci andando pelas ruas dos bairros, observando as casas mal ajambradas, o metal enferrujado dos carros abandonados, vendo a terra dos campos de várzea, as calçadas em que a natureza teima em crescer entre as rachaduras.

Eu sou um misto disso tudo, meu trabalho é um misto disso tudo, como artista, só construo o que posso construir, só faço o que consigo realizar com as próprias mãos. Não terceirizo etapas, não tenho ajudantes; ou aprendo a fazer ou não faço. Isso quer dizer que menosprezo artistas que não colocam a mão na “obra”? Jamais. Isso é apenas o que eu sou, a reafirmação do meu lugar que, muitas vezes, é um não-lugar, anacrônico, mas fundamentado no concreto.

8.REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, A.G.M. Arqueologia, ontologia, epistemologia: quando a teoria encontra a matéria (ou, por uma arqueologia cética). Tese apresentada como cumprimento das exigências para o concurso de título e provas visando a obtenção do título de Livre Docente do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. São Paulo: agosto de 2017

ARAÚJO, Rosane Azevedo de. A cidade sou eu. Rio de Janeiro: Novamente, 2011.

ARCHER, Michael. Arte Contemporânea – Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BENJAMIN, WALTER. Experiência e Pobreza. In: Magia e técnica, arte e política– obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, WALTER. Passagens. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

BOLLE, Wille. Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin. São Paulo: EDUSP, 2000.

BORDWELL, David. Narration in the Fiction Film, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press. (1985)

BRUNNER, Jerome. Atos de significação. Trad: Sandra Costa. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

BUISSERET, David. The Mapmaker's Quest. Depicting New Worlds in Renaissance Europe. Oxford: Oxford University Press, 2003.

CALVINO, Ítalo. As Cidades Invisíveis. Trad: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARERI, Francesco. Caminhar e parar. São Paulo: Editora GG, 2017.

CARERI, Francesco. Walkscapes: o caminhar como prática estética. Trad: Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.

COHEN, Renato. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COVERLEY, Merlin. A Arte de caminhar: o escritor como caminhante. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

DELEUZE, G. Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia. Trad. Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa.- Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DERDYK, Edith (org). Disegno. Desenho. Desígnio. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

DEXTER, Emma. *Vitamin D*: New perspectives in Drawing. Nova Iorque: Phaidon Press, 2006.

DIEGO, Estrella de. Contra el mapa. Disturbios de la geografía colonial de Occidente. Madri, Ediciones Siruela, 2008.

ECO, Umberto. Obra aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FARKAS, Solange Oliveira (coord.). Caderno Vídeo Brasil 01 - Performance. São Paulo: Sesc Editora, 2005.

FIALHO, Daniela Marzola. Arte e Cartografia. In: I Seminário Arte e Cidade – Salvador- BA, maio de 2006. PPGAU – Faculdade de Arquitetura / PPG-AV – Escola de Belas Artes / PPG-LL – Instituto de Letras – UFBA. Disponível em: <http://www.artecidade.ufba.br/st3_DMF.pdf>. Acesso em: 20-06-2019.

FIALHO, Daniela Marzola. Cidades Visíveis: Para uma história da cartografia como documento de identidade Urbana. 2010. 482 f. Tese (Doutorado em História. Linha de Pesquisa: Cultura e Representações) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre – Rio Grande do Sul, 2010.

FISCHER, Ernest. A necessidade da arte. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

FREIRE, Cristina. Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo.

GAGNEBIN, Jeanne M. História, Narração em Walter Benjamin. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999)

GAGNEBIN, Jeanne M. Lembrar, Escrever e esquecer. São Paulo: Editora 34, 2006.

GOLDBERG, Roselle. A Arte da performance: do futuro ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

HARLEY, J.B. Text and Context in the interpretation of Early Maps. In: HARLEY, J.B. The New Nature of Maps. Essays in the History of Cartography. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001.

HARVEY, David. Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

IABELBERG, Rosa; CASTELLAR, Sonia Maria Vanzella. O desenho na arte e na Geografia: Diferenças e aproximações. In: Boletim Paulista de Geografia, São Paulo, n. 87, p. 149-166, 2007.

JOLY, Fernand. A Cartografia. Trad: Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 1990.

KANDINSKY, Wassily. Ponto e Linha sobre Plano. 12ª edição. Lisboa: Edições 70, 1992.

KOOLHAS, Rem. Três textos sobre a cidade. São Paulo: Editora GG, 2014.

KOREN, Leonard. Wabi-sabi: para artistas, designers, poetas e filósofos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOVATS, Tania (org). The Drawin Book-A Survey of drawing: the primary means of expression. Londres: Black Dog Publishing, 2006.

KRAUSS, Rosalind E. A escultura no campo ampliado. In: Arte & ensaios, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – Escola de Belas Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 17, p.128-p,137, maio de 2008.

KRAUSS, Rosalind E. Caminhos da Escultura Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KRAUSS, Rosalind E. Caminhos da Escultura Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. A Pintura – textos essenciais. Vol 9: o desenho e a cor. São Paulo: Editora 34, 2006.

LIPPARD, L. R; CHANDLER, J. A desmaterialização da arte. In: Arte & ensaios, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – Escola de Belas Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 25, p.150-p,165, maio de 2013.

MACIEL, Maria Esther. As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MARANIELLO, Gianfranco. Limites Sem Limites: Desenhos e traços da Arte Povera. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014.

MASSIRONI, Manfredo. Ver pelo desenho: aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos. Lisboa: Edições 70, 2010.

MATTOS. Claudia Valladão de. Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. In: concinnitas ano 8, volume 2. Rio de Janeiro, n. 11, dezembro. p.131-139, 2007.

MELENDI. Maria Angélica. Estratégias da arte em uma era de catástrofes. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

MERLIN. Coverley. A arte de caminhar: o escritor como caminhante. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

MILLER, Daniel. Trecos, troços e coisas: Estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MOLINA, Joan José Gómez (org.). Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo. Madrid: Cátedra, 2003. 3 ed.

MOLINA, Joan José Gómez (org.). Las Lecciones del dibujo. Madrid: Cátedra, 2002. 2 ed.

MORAIS, Frederico de. Reescrevendo a história da arte latino-americana. In: MORAIS, Frederico de (org.). Catálogo da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997.

PALLAMIN, Vera. Arte, Cultura e Cidade: aspectos estético-políticos contemporâneos. São Paulo: Annablume, 2015.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens Urbanas. São Paulo: SENAC Editora, 2009.

RAMÍREZ, Carmen. Táticas para viver da adversidade. O conceitualismo na América Latina. In: Arte da América do Sul: Ponto de Viragem 1989, ed. Jesús Fuenmayor, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, Fundação de Serralves & Jornal Público, Porto, 2006, p. 151-158.

RAMOS, Fernão (2008). Mas afinal...o que é mesmo documentário? São Paulo: Editora SENAC.

RENOV, Michael (Org.). Theorizing Documentary, New York: Routledge, 1993.

ROLNIK, Suely. Cartografia Sentimental, Transformações Contemporâneas do Desejo. São Paulo: Ed. Sulinas. 2006.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, Confessions, Harmondsworth: Penguin, 1954.

SANTOS. Milton. Por outra globalização – do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SILBERMAN, Robert Bruce. Maps and art: the pleasures and power of worldviews. In: SILBERMAN, Robert Bruce. World views: Maps & art: September 11, 1999 - January 2, 2000. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. p.35. (tradução minha)

SENNET, Richard. Carne e Pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

TASSINARI, Alberto. O espaço moderno. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2001.

TIBERGHIEU, Gilles. Imaginário cartográfico na arte contemporânea: sonhar o mapa nos dias de hoje. Trad: Inês de Araújo. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 57, p. 233-252, 2013.

TIESSERON, Serge, "All Writing is Drawing: The Spatial Development of the Manuscript", in Boundaries: Writing & Drawing, M Reid, ed., New Haven: Jornal da Universidade de Yale, 1994.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Confessions (Confissões) (1782). Harmondsworth: Penguin, 1954.

VALÉRY, Paul. Degas Dança Desenho: Paul Valery. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VILLAÇA, Nízia. Em nome do corpo. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

VISCONTI, Jacopo Crivelli Visconti. Novas derivas. São Paulo: Editora WMF, 2014.

WEISS, Luise. METAOBJETOS. 1992. 77 F. Tese (Dissertação de Mestrado) – Departamento de Artes Plásticas da Escola de comunicação e artes da Universidade Estadual de São Paulo – São Paulo, 1992.