



alice⁰²

a⁰²

OUTONO 2016

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE

CRÉDITOS

ISSN: 2236-790X

Editor: Leonardo Ventapane

Conselho Editorial:

Antonia Noussia (London South Bank University)

Carlos Murad (UFRJ)

Celso Guimarães (UFRJ)

Leonardo Ventapane (UFRJ)

Maria Manuela Lopes (Universidade do Porto)

Projeto gráfico :

Beatriz Vianna Reis

Olivia Matni

Imagens de capa e miolo/entre artigos: Eduardo Berliner / Projeto Respição
curadoria Projeto Respição: Marcio Doctors

CONTATO

revistaalice.contato@gmail.com

Todo conteúdo incluído nesta revista é de responsabilidade e tem autorização dos autores.

EDITORIAL

ONDE AS CERTEZAS MORAM

Quer lançando-se em busca de afinidades com a paisagem vasta, quer olhando nos olhos daqueles que fazem da vastidão uma casa, quer tomando de assalto a imagem da casa alheia armado somente das jóias preciosas de um anfitrião generoso, os colaboradores deste número da revista alice alinham temáticas que revelam as selvagens singularidades de um habitar-artista-no-mundo. O filósofo nos diz que o habitar está presente no ato mesmo de construir, assumindo um estado de de-mora entre o céu e a terra, os deuses e os mortais (1), mas para além da esfera do pensamento e das palavras – ou no instante mesmo em que estes, pensamentos e palavras, colidem com as coisas do mundo – nos perguntamos qual moradia é essa que, na pureza de intenção do gesto criador, acolhe a leveza e nutre a construção da obra como um continuum. Casa-colisão, não tinha teto, não tinha nada. O artista está exposto e as ideias já não

lhe bastam: “eu faço coisas”, nos diz Berliner. E as coisas se confundem. Nas relações de adoração e metamorfose, nas dinâmicas de arte e de natureza, no cultivo de tempos de espera e de acelerações, nas hesitações tateantes e nos cortes precisos que constituem o frágil abrigo, pausa de mundo, ao qual se pretendem as próximas páginas, Ana Tereza, Cadu, Irene, Natalia e Eduardo exercitam o difícil equilíbrio entre o adestramento do verbo e a excitação da besta. A medida, bem sabemos, é dada pelo encanto, e não pelo chicote, e já não importa se deixamos a porta aberta, porque na casa não tinha parede. Assim, as páginas a seguir falam de voos inadiáveis, para os quais a capacidade de se escapar de gaiolas e a habilidade para construí-las são uma mesma maestria. Ninguém entendia mais de cadeados do que Houdini.

Leonardo Ventapane

(1) Heidegger, M. “Construir, habitar, pensar”. In: Ensaios e conferências. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2001.

a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE

06 CONVERSAS ÍNTIMAS ENTRE
ARTE E NATUREZA
Ana Tereza Prado Lopes

19 O INSTANTE INCANDESCENTE -
A EMERGÊNCIA POÉTICA NA
IMAGEM CONTEMPORÂNEA.
Irene de Mendonça Peixoto

33 CARPAS CARANGUEJOS
E OUTROS BICHOS
Eduardo Berliner fala sobre sua
participação no projeto Respiração

27 POÉTICAS DO ENTORNO
Natalia Echeverri Arango

14 ROTA DA SEDA
Cadu

a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE

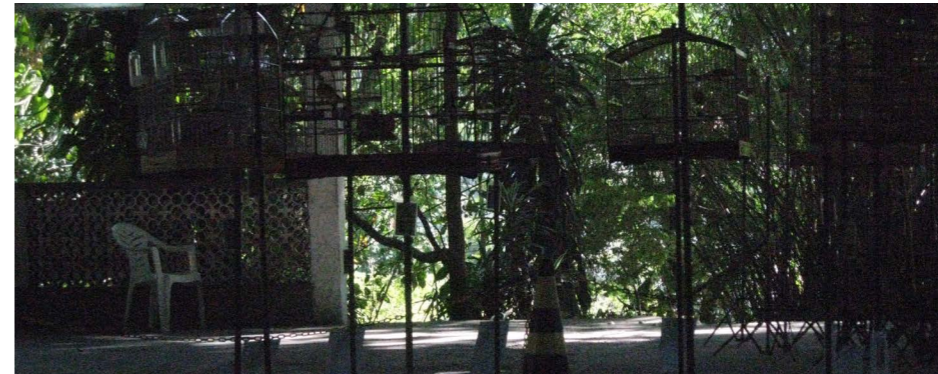


CONVERSAS ÍNTIMAS ENTRE ARTE E NATUREZA

Ana Tereza Prado Lopes

Todo dia de manhã e à tarde, maritacas voam em bando e se acomodam na mangueira que está junto à minha janela. Pontualmente elas chegam. Não são muitas, mas o número reduzido não diminui o impacto de sua chegada. Aos berros, anunciam seu pouso. No encontro com diferentes personagens encontrados na natureza ficam impressões de algo vivido podendo ser desdobrado, produzindo ressonâncias que fazem emergir outros significados, outras maneiras de ser e construir mundo.

As maritacas me fazem rir, tal a bagunça que fazem no status quo da vizinhança. Sapecas, com seus berros invadem as casas da redondeza. Observo as brincadeiras vividas pelo bando quando pousam na árvore. Observo seu voo de partida. Quando possível, observo seu voo de chegada. As belas cores de suas asas cruzam o céu que se abre em minha janela quando saem em revoada. Me avisam o início e o fim de mais um dia. A algazarra das maritacas que invade a minha casa provocam que tipo de afetos que vibram em mim? Quais ressonâncias de criação esses animais deflagram na minha relação com a arte? Inquietudes que funcionam como um pontapé inicial para essas palavras que buscam dialogar com plasticidades a serem exploradas. Investigar situações como potência de fabulação de mundo explorando a criação de tempos e espaços múltiplos através de encontros e da troca de afetos é aqui um percurso a ser tracejado. É lidar com o imprevisível, com o outro. Neste escrito, uma busca tenta



ser delineada, a de ser atravessada pelo mundo, atravessar o mundo, ser-mundo, como um ouriço do mar. Ser atravessada por aqueles que encontro, atravessá-los, conhecendo outras porosidades. Nadar nos fluxos do mundo, sentir sua respiração.

Minha curiosidade pelas maritacas me leva ao Clube do Curió, lugar onde se organizam torneios de canto de pássaro desde 1969. Como este clube, existem vários outros no Brasil e em outros lugares pelo mundo, como mostra o personagem principal de um artigo do jornal New York Times, Ray Harinarain, ou “Bush”, que aos domingos participa de torneios num parque no Queens. “Símbolo de status”, diz ele sobre ser vencedor nos torneios. O curió é aqui chamado de “chestnut-bellied”, “towa towa”, “bullfinches”, “picolet”, dependendo do país de origem do dono do pássaro. O torneio de pássaros acontece no Clube do Curió todos os sábados pela manhã, além de outros dias na semana. Dependendo do dia, um torneio para um determinado tipo de pássaro: coleiro e trinca ferro, quartas e sábados; canários



a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE

aos domingos. Os pássaros tem que estar anilhados e com registro do Ibama em dia para que possam participar. Tudo muito bem organizado. Pontualmente, os donos dos pássaros posicionam suas gaiolas formando um círculo. Sou a única mulher presente. A roda é formada. O tempo começa a ser contado. As regras estabelecidas, todos as conhecem. Todos, inclusive os pássaros que cantam sem interrupção por duas horas. Cláudio, meu guia no Clube no bairro do Rio Comprido, Rio de Janeiro, interlocutor de novos afetos, gentilmente me relata sua convivência com seus pássaros.

Praticado para atrair a fêmea e fazer o acasalamento, o canto aqui faz parte de outro tipo de disputa. Só machos podem participar. Duas horas sem parar. Os donos dos pássaros ficam próximos das gaiolas, observando, incentivando, adorando os animais. Duas horas de canto contínuo. A atenção de todos está voltada para a roda. Duas horas de voo preso. A roda, com seu centro vazio, tem seu contorno traçado pelas gaiolas habitadas. A partir do momento que a gaiola é nela posicionada, lá ela ficará até o final do torneio, ao menos que o pássaro, já cansado, seja poupado e retirado. A avaliação dos cantos dos pássaros, o grande momento do torneio, o ápice de múltiplos tempos vividos, naquele e em outros lugares, fica para os quinze minutos finais. Resistência é a medida. Na contagem, quinze minutos de observação atenta, cada gesto é percebido, cada canto do pássaro é registrado. É a criação de uma temporalidade experimentada e preenchida com o olhar atento e treinado

de quem cuida do outro. Pássaro, homem, canto se transformam em uma coisa só. Ansiedades, expectativas e ressonâncias formam um repertório de intensidades, durações, alturas e timbres moldados no som. Uma cacofonia invade a roda. São muitos os pássaros defendendo seus territórios, retornando seus mimos, pleiteando um lugar ao sol. Tarefa árdua. Presos na gaiola vivem seus destinos. Me lembro das maritacas que diariamente pousam na mangueira junto a minha janela, vão e vem quando querem. Brincam com a sua liberdade, bagunçam a ordem estabelecida dos lugares por onde passam.

O torneio produz afetos e encontros que são constituídos por elementos específicos. Estar presente ao torneio, experimentar seus tempos, suas regras, nos aproximar da relação homem-animal, traz algo da ordem do intuitivo, do visceral, de certa estranheza, mas também de cumplicidade. Num ir e vir, nessa perda e reencontro com o outro, com nós mesmos, há um tipo de encantamento. Para aquele que se encontra distante desta prática, dúvidas surgem, mas, há algo que toca numa ética do cuidado e que permeia a todos que convivem num mesmo lugar, num mesmo momento. O pássaro na gaiola é adorado. Os elementos de construção de gaiolas, os materiais, as cores, as marchetarias, são usados de acordo com os diversos tipos de pássaros. O cuidado me chama a atenção. Solto no seu canto, preso por causa dele. Uma devoção é aqui experimentada. O pássaro confinado, com as suas patas caminha. Voa através de seu canto, não com as suas asas. Alturas limitadas de um corpo que quer airar. Limites bem definidos de um habitat imposto. A sobrevivência aqui está vinculada a um pouso permanente,

a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE

mas com a possibilidade de uma escapada. Mas, escapar por onde? Um breve momento de desatenção de um dono observador, cuidadoso? Escapar pelo canto que ecoa em outras gaiolas.

Relacionar-se com a natureza é, sobretudo, liberar forças, é inventar maneiras de nos relacionarmos com o mundo promovendo um exercício de alteridade, explorando a potencialidade de ser. Quando Joseph Beuys convive com o coioote por vários dias dentro da galeria René Block, na performance intitulada *I like America and America likes me* (1974), o artista já não observa a natureza com uma certa distância. Ele convive com ela intimamente, ele se torna ela. Exercitando um ser-xamã, ou mesmo, um ser-coioote, Beuys leva para o circuito da arte uma outra convivência, uma outra forma de se relacionar com a natureza, com o mundo e com a própria arte. Num outro trabalho de performance, esta a do artista Thiago Carneiro da Cunha, *High curiosity rate (portrait of Peter Elliot)*, 2000, um ator contratado, um imitador profissional de gorilas, com vasta experiência em atuar em filmes, se torna ele mesmo o animal. Entre parênteses, está escrito “retrato” do ator, adicionando um estranhamento de algo que nos é familiar, próximo de nós mesmos, mas que ao mesmo tempo nos tira desse lugar, criando outras relações com o que constitui essa situação. Ao se relacionar com personagens e dinâmicas da natureza e suas formas de estar no mundo, a arte se reinventa. Pensar como essa relação se dá é pensar a criação de nós mesmos, como os ajudantes de Agamben, os intercessores de Deleuze e Guattari e o gato de Derrida que o ajuda a fazer um exercício em busca de si mesmo. Diferentes articulações do tempo/espço surgem nesse convívio, nessa troca de papéis e de lugares, fazendo surgir novos procedimentos e estratégias de criação, promovendo novos questionamentos, novas indagações na/sobre a arte, como o gato de Derrida, “O que me dá a ver ... O animal nos olha, e estamos nus diante dele. E pensar começa talvez aí”, escreve este autor (DERRIDA, 2002, p. 5). Ao aprender com a natureza através da observação e apropriação de seus estados, matérias, formas de atuar e ser

no mundo, criamos e nos apropriamos de situações, métodos e procedimentos que podem ser deslocados para as práticas artísticas, tocando em algo desconhecido, nos fazendo aproximar de uma delicadeza inesperada, de uma potência resguardada, agora liberadas. Caminhos abertos ao indefinido, territórios inventados que escapam do automatismo do dia a dia e que buscam gestos poéticos deflagradores de novas realidades. Sorver um momento, tirar um personagem de seu contexto específico, arrancando a nós mesmos do encontro com aquilo que é previsível. Aventurar-se no campo do desconhecido, de um indefinido, de uma incompletude, que são próprios da arte. Nesse contanto íntimo com o mundo natural e sua complexidade, a arte desloca-se de um lugar daquilo do que lhe é conhecido nos fazendo aproximar de um momento e dessa maneira lidamos com forças presentes no mundo, não só muitas vezes invisíveis e pouco percebidas, mas também raramente vivenciadas por nós. Surge nesse encontro um pensamento orgânico, movente, como as próprias forças da natureza. Experimentamos não só a matéria, mas também seus movimentos, fluxos e fluidos na sua exterioridade, na sua porosidade. A arte, aqui, torna-se um lugar de encontro e de trocas. O encontro com o fora vira método de criação, um entre criador, algo que nos coloca próximos de uma película que nos toca e também naquele personagem da natureza e que é constituinte de afetos, particularidades e sensações. A natureza aqui atua com uma bússola, por horas, desmagnetizada, mas indicando um campo de possibilidades num terreno a ser explorado, apropriado e modificado, desenhando trajetos errantes, caminhos abertos ao indefinido. Manoel de Barros,

a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE

num exercício fabular, tenta dar uma forma ao vento. Segue um trecho do poema:

O Vento

*Queria transformar o vento.
Dar ao vento uma forma concreta e apta a foto.
Eu precisava pelo menos de enxergar uma parte física
do vento: uma costela, o olho...
Mas a forma do vento me fugia que nem as formas
de uma voz.*

As florestas de Apichatpong, a árvore de Rilke, os raios de Walter de Maria, os cães de Francis Alys, a pedra de João Cabral de Mello Neto. Voltar-se a um específico da arte, aquele de buscar delicadezas, tocar levemente no outro abrindo espaços afetivos. Em *O Grande Bhuda* (1985), Nelson Felix deixa a natureza agir, ela é participante, co-autora do trabalho, sem ela o trabalho não existiria. Gestos poetizadores que levantam questões sobre a definição da arte e do trabalho artístico e do próprio papel do artista. Um convívio de diferentes estímulos e instintos é bem-vindo e a natureza é generosa neste sentido. Expressões de uma presença, uma particularidade sorvida num determinado momento. Trabalhar a natureza e através dela. Uma natureza-pensamento, criadora de sensação, que torce as dimensões de tempo e espaço, participante, por vezes, protagonista de um pensamento movente presente em poéticas artísticas na atualidade. Um raio, uma nuvem, se tornam personagens de fabulações artísticas, como a neblina de Brígida Baltar que num gesto delicado em *A coleta da neblina* (2002), nos faz olhar de uma maneira nova essa nuvem que nos abraça, revelando uma porosidade com o mundo. Permitir o ser do mundo em nós mesmos. Trocar intimidades, acolher pequenos gestos inaugurais, levando aquele que se relaciona com o trabalho de arte a atravessar as suas bordas.

Qual seria um caminho para nos aproximarmos do terreno da sensação? “Encontrar nas palavras, sons, cores, a sensação...” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p.228) “...seres de sensação que conservam em si a hora de um dia, o grau do calor de um momento...” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p.219). Emanuele Coccia fala que as sensações nos dão corpo, como o *Corpo Sem Órgãos* de Deleuze e Guattari, o *Intracorpo* de Ortega Y Gasset, um corpo continuamente sendo definido, um corpo constituído de imaginações, percepções e sensações. Num exercício de indefinição criadora, experimentamos um corpo que flui, um fluxo intracorpóreo (stream of bodiness de Ortega Y Gasset, COCCIA, 2010, p. 66) que atravessa matérias, personagens e territórios. Corpo que inventa, cria a si mesmo, é ele mesmo, território fabular. Um corpo que é dentro e fora, que se expande e se torna outras matérias, outros fluidos, outros espaços e tempos. Quais sensações são produzidas quando nos encontramos com personagens e dinâmicas da natureza? A porosidade, o invólucro é um desenho do diálogo entre o dentro e o fora, expressando a ideia de um corpo que se relaciona com o mundo, o molda e é moldado por ele. Que fora? Que dentro? De uma inseparabilidade, de uma coexistência do dentro e do fora, de algo como a *Linha Orgânica*, ou ainda, os *Objetos Relacionais* de Lygia Clark e a sua *Estruturação do Self*; incorporamos o objeto, já não há separação, o corpo daquele que experimenta tal encontro com os objetos é água, é som de concha, é universo contagiante, de fluxos, forças, matéria, textura, não só do meu corpo, mas do corpo do objeto que está a minha volta, do qual me vejo a partir dele, do qual me torno ele, como o gato de Derrida. Processos, dinâmicas de um transformar constante, de um devir incessante, libertar-nos de nós mesmos. Aventurar-se em direção ao outro. De uma disponibilidade, um espaço aberto, a ser preenchido.

A observação da natureza faz parte desse exercício de libertar aquilo que está contido, de não só apropriar, mas, incorporá-lo, como os objetos de Clark. Criar e se apropriar de situações das quais possamos aprender e sair de nós mesmos, participando de um pensamento cosmogônico. Otávio Paz aponta que os atos eróticos seriam, então, a realização do homem como natureza, bicho, instinto. O exercício de alteridade, a vontade de sair de nós mesmos, de ir de encontro ao outro experimentando multiplicidades seria a definição de erotismo para Paz: “Sede de ser outro”, e a partir daí, inventar, extrapolar limites. “O erotismo pertence ao domínio do imaginário, como a festa, a representação, o rito.” Fabular detalhes, profanar, como as vassouras que varrem as sujeiras das nossas casas e são usadas nas brincadeiras de criança, fazendo-as voar. Paz escreve que a raiz geradora do erotismo é a dissolução universal, o indizível, mas não o impensável. Pensar o erotismo, como revelado nas linhas do poeta, é pensar o ato criador. “Nada é necessário na natureza, salvo o movimento”. Não seria assim também na arte? Junto ao animal, talvez estivéssemos mais próximos de um pensamento-movimento e assim possamos entender melhor a noção de território. “Instalar-se num território equivale, em última instância, a consagrá-lo... “Situá-lo” num lugar, organizá-lo, habitá-lo – são ações que pressupõem uma escolha existencial: a escolha do Universo que se está pronto ao assumir ao “criá-lo””, escreve Eliade. A duradoura relação entre natureza e arte participa na criação de temporalidades e espacialidades, desenhando conversas íntimas, produzindo pensamento e nos ajudando a experimentar possíveis caminhos no mundo. Como o malabarista, tentar lidar com diferentes forças, colocá-las em movimento, buscando encontrar um lugar no mundo e no tempo e se aproximar de um momento. Assim como a água de Bachelard que sente, percebe, muda de estado, torna-se vapor, se movimenta pelos rios e mares, num ir e vir de marés, abraçar o mundo. Como ondas, buscar o ritmo. De um espaço construído acordando com as particularidades de uma situação, de um fora que seja dentro, de um dentro que seja fora, dissolver-se no todo.

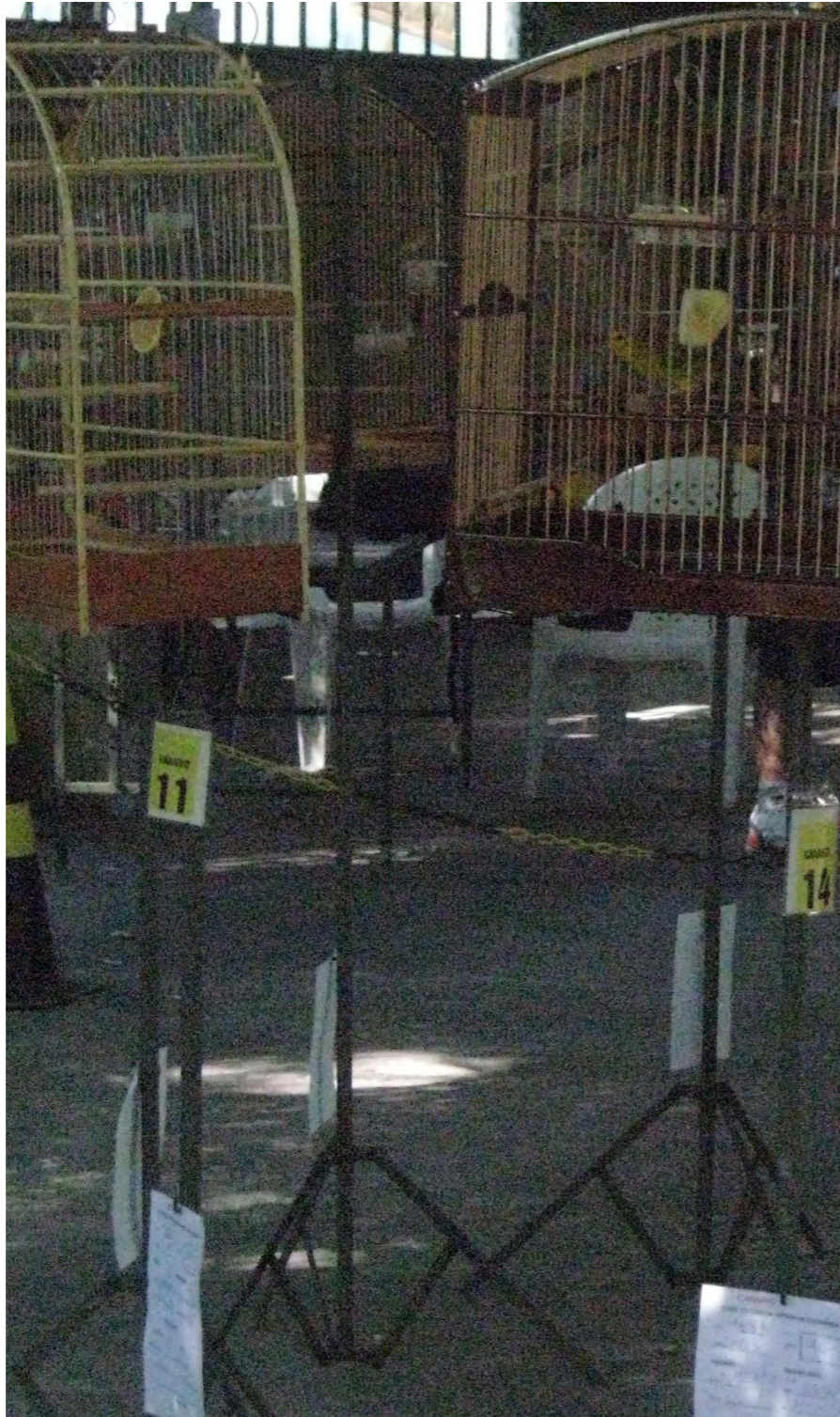
Em busca de um corpo, o personagem de Beckett pergunta: “Para onde eu iria, se pudesse ir, o que seria, se pudesse ser, o que diria, se tivesse uma voz, quem é que fala assim, dizendo que sou eu?”

Os pássaros vivos de Laura Lima, os pássaros talhados de Efraim Almeida, os cavalos de Jannis Kounellis, a raposa de Francis Alys, o coioote de Joseph Beuys. As maritacas, meus Golens, me ajudam a resgatar algo em mim esquecido, ainda silencioso, mas querendo soar. Levar para o circuito da arte outras convivências, outras formas de se relacionar com a natureza e com o mundo, faz parte da tentativa de alargar seus limites, cultivando a sua porosidade. Encontros produzem afetos, sensações, fabulações. Como uma frottage, tocar de leve qualquer coisa no seu movimento, repetidamente, exercitando alteridades e devires, pensando a arte como produção de possíveis, como tecitura poética no/ do cotidiano. Experimentar outros tempos, outros espaços e assim, quem sabe, pelos menos por um instante, mesmo que somente em nossos sonhos e fabulações, fazer como as aves-não-engaioladas, diminuir a nossa densidade, para que nos tornemos tão leves e, possamos, talvez, alçar voos cada vez mais altos e longínquos.

Ana Tereza Prado Lopes é formada em Artes Plásticas pela École Supérieure D’ Art Visuel, Genebra. cursou a Especialização em História Arte e Arquitetura no Brasil, PUC – RJ, mestrado junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, onde é doutoranda. Atualmente é professora substituta no curso de Escultura/Artes Visuais na EBA/UFRJ. Trabalha como artista-pesquisadora, tendo participado de exposições coletivas, dado assistência a projetos artísticos e também realizado projetos como artista-curadora. Possui artigos publicados em revistas especializadas em arte.

a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE



Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. Profanações, São Paulo, Boitempo Editorial, 2007

The open: man and animal. Stanford: Stanford University Press, 2004.

BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

BARROS, Manoel de. Ensaio fotográfico. Rio de Janeiro. Record, 2000.

BECKETT, Samuel. Textos para nada. São Paulo, Cosac Naify, 2015

COCCIA, Emanuele Coccia. A vida sensível. Florianópolis, Editora Cultura e Barbárie, 2010

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. O que é a filosofia. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. Conversações, São Paulo, Editora 34, 1992

DERRIDA, Jacques. O animal que logo sou. São Paulo, Editora UNESP, 2002

ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano. A essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. Porto Alegre: Revista Horizontes Antropológicos, ano 18, n.37, p.25-44, jan./jun. 2012.

LEIRIS, Michel. Espelho da tauromaquia. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

NAGEL, Thomas. Como é ser um morcego?. Campinas: Cadernos de História e Filosofia da Ciência. Série 3, vol. 15, n. 1, p.245-262, jan./jun. 2005.

PAZ, Octavio. Um mais além erótico: Sade. São Paulo: Mandarim, 1999.

KASTNER, Jeffrey. Nature. Londres, Whitechapel Gallery e Massachusetts, MIT, 2012

SERRES, Michel. O mal limpo. Poluir para se apropriar?. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE



ROTA DA SEDA

Cadu

Rota da seda

*Os homens tanto conquistaram;
Vejam! Até asas tomaram –
Artes, ciências,
Mil exigências.
E apenas do sopro do vento
O corpo tem conhecimento.
H.D. Thoreau – Walden,
A vida nos bosques*



a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMARIO
SOBRE

Sento-me virado para a montanha. Nos conhecemos há muito tempo. Nos frequentamos como dois territórios irmanados. Ao observar e ser observado, posso senti-la plasmando o magma de minha topografia íntima. Faz isso sempre que deseja por mim caminhar, quando deseja contemplar por onde percorri. Fui empurrado em direção ao mundo por sua vontade. Mesmo sabendo que não progredirei muito, deseja me ouvir. Pode esperar uma eternidade para saber do resto, já que sempre repousará ditosamente no mesmo lugar a espera de outros homens febris. Quando era eu que trilhava seu corpo, resolvi montar repouso. Pedi permissão e inaugurei em suas costas um pequeno caluje, para que pudesse lhe contar sobre suas amigas do outro lado do vale. Consentiu, porém impôs condições: no tempo certo a fisicalidade do abrigo deveria ser superada e seu estado incorporado. Deveria torna-me cabana, e a mesma deveria caminhar. Deveria residir em outras montanhas, outros picos e vales, outras superfícies desta terra. E também deveria eu volta e contar o que presenciei. É isso que venho fazer, retornando no mesmo dia em que fui aceito há anos atrás. Após nossa separação, parar não mais foi uma opção, e como um humilde Marco Polo retorno para narrar a Kublai Khan aquilo que vi.

A primeira marcha seguiu o chamamento de uma estrela. Encaminhei-me até as franjas do deserto e ali partilhei as reminiscências de minha morada/templo com o povo que detém o astro peregrino em seu estandarte. Salões foram visitados nas marés elegidas, e ajoelhei-me virado para a cidade divina na mais antiga das mesquitas. Alimentei-me de tâmaras, damascos e recebi a benção de que necessitava: “Allah badique ia sidi!” (Deus vos conduza, ó chefe!). Deste oásis regressei com um terço de ossos de camelo. Simbolizou aquilo que Zaratustra chamou de a primeira metamorfose do espírito. Quando, para dura travessia, o viajante julga importante transformar sua alma em besta de carga e acumular provações que curvem os joelhos na esperança de açoitar o ego.

A segunda parada foi na colônia holandesa no Novo Mundo. Ilha que nunca dorme. Lá habitei uma antiga igreja ao lado de outros profanadores, onde promessas de encontros foram estabelecidas para o futuro. Não há muito o que se fazer além de gozar os desejos e se divertir. Rápido entende-se que a ilusão do consumo apenas causa delírios e insônia. Enquanto pensamos que a cidade para nós trabalha, na verdade lhe somos escravos, doando nossa chama para mantê-la sempre acesa. Mas essa clivagem importante também se faz para o camelo. Pois deseja escalar os picos mais altos para dar voz a loucura e rebaixar a lucidez.

Engordado e entorpecido, seguiu o espírito para o verdadeiro deserto. Um convite o levou para aquela que dizem ser a mancha mais ausente de vida do globo. Ali mais uma cabana

a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE



aguardava perdida entre as bordas dos oceanos de água e areia. Por sessenta noites apenas cães selvagens, pelicanos e leões marinhos foram companhia. Ao arrastar pelas nadadeiras traseiras um deles e oferta-lo a meus novos irmãos, o camelo deu lugar ao predador de mesmo nome que seu companheiro aquático. Atravessava eu a segunda metamorfose do espírito. Para viver em ambiente tão hostil ao lado de criaturas que estão aqui antes mesmo do primeiro déspota, foi necessário crescer os caninos e lidar com os ciclos de vida e morte sem temor. Predar foi o que imperou. Foi do leão que necessitei para libertar-me de valores antigos a muito arraigados e inaugurar solo para o devir. Rapinando aquilo que imaginava importante é que se abriu vaga para permanecer neste território, aprender novos truques com os espreitadores. Exercitei a crucialidade. A consequência, a espera. Só assim pude estar leve o suficiente, ágil e atento para que o restante do itinerário fosse construído magneticamente pela carne com o caminho.

Desenvolveu-se vocabulário silencioso, com significado preciso para muitas das coisas que não tem nome e que são impronunciáveis em qualquer linguagem dos homens. Ampliou-se o que foi adquirido com os companheiros de jornada anterior; com o roedor que surrupiou alimento, com o colibri promíscuo a enamorar-se de diversas flores e com o vaga-lume cavalgado no hífen. Mas é importante entendermos, que assim como sabia o imperador dos tártaros ser impossível descrever a magnitude de seu vasto império, sabemos não ser viável voltar de mergulhos profundos sem temer irmãos e irmãs. Sem sofrer a tentação de apertar o gatilho após entender que nos reerguemos

a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE

de um tiro auto-impingido, sem apresentar os sintomas da shotgun fever. Por isso quase desejei não regressar e acreditava ter encontrado meu lugar ao lado do círculo selvagem. Mas ser contemplado por olhos bravios me obrigou a olhar para mim mesmo, a olhar para o outro e acolher a espécie de que também sou integrante. Para esse novo começo deveria conviver com o elemento humano que tanta hostilidade estendi.

Desci então ao extremo sul. Faceando o Atlântico encontrei um litoral triangular. Os reflexos do luar tornam suas águas prata, e o portenho creu por bem batizar tal terra pelo brilho do metal, impregnando a cidade com a razão da colonização americana. Tam Marti quam Mercurio (Tanto para Marte quanto para Mercúrio). Num dos vértices, bardos reúnem-se a cada dois anos naquilo que consideram o fim do mundo e deixam seus testemunhos em comunhão com os elementos. Elegi a luz solar e com a areia do deserto transformada em vidro tracei um desenho soslaio do planeta. Seguindo a ascensão do conquistador, na capital dos Mexicas dancei com anciãs e coreografei aquilo que devo repetir antes da morte me levar. Entrelaçamos nossos destinos com bordados e iremos em breve celebrar o feminino dando luz a obra em parceria. Nas reminiscências da antiga tribo eslava – que já pertenceu ao império austro-húngaro, ao domínio negro daquele que conspurcou a suástica hindu e ao regime do proletariado – estabeleci comunicação com crianças através da linguagem musical e compusemos melodias que lembram que ninguém dobra por muito tempo esta gente.

Estas viagens por onde me conduziram? À inocência e ao esquecimento. Caminhei um mundo para retornar aonde tudo começou. O leão deu lugar a criança. Agressividade à doçura. O entendimento de que o novo nasce de passos tolos e que manter a condição infante é o único meio de se jogar o jogo da criação. Retornei a um estado mais primitivo, mais simples, inocente e não por isso menos belo, quando ainda não havia nomes para as coisas. Paixão, ódio, egoísmo, altruísmo, artista, caçador e guerreiro sentados novamente na mesma mesa sem

hierarquias. Do garimpo para recomeçar, a oportunidade de erigir-me combinado a materiais sutis e misteriosos. Pó de estrelas, figos secos, mirra e veludo. Cacos de vidro, sêmen, ganância e assassinato. O reto e a curva. Para alguns um exercício condicional de vida, a chance de um novo início; para outros uma tortura a se evitar. Foram essas as três metamorfoses que meu espírito atravessou, as primeiras entre muitas. Aquilo que vim até aqui narrar. Elas hoje pontuam apenas mais uma estação, mais um marco celeste a cartografar minhas constelações íntimas.

Cadu – Doutor em Artes Visuais pela UFRJ, professor adjunto do Instituto de Artes da UERJ, professor da PUC Rio e Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Artista representado pela Galeria Vermelho (SP). Integrante da equipe de professores do projeto Dynamic Encounters desde 2000 até o presente. Contemplado com a bolsa de residência artística Iberê Camargo em 2001 no London Print Studio e durante 2008 artista visitante na Universidade de Plymouth a convite do Arts Council (Reino Unido). Em 2013 vencedor do Prêmio Pipa e contemplado com residência artística na Residency Unlimited (Nova York). Em 2014 artista participante dos projetos de residência Plataforma Atacama (Chile), InSite - Casa Gallina (México 2014/2016) e da 4ª Bienal do Fim do Mundo (Argentina). Em 2015 vencedor do prêmio Radio Krakov pela exposição "It's Gonna Rain" no BWA Sokol, Nowy Sacz (Polônia).

a⁰²

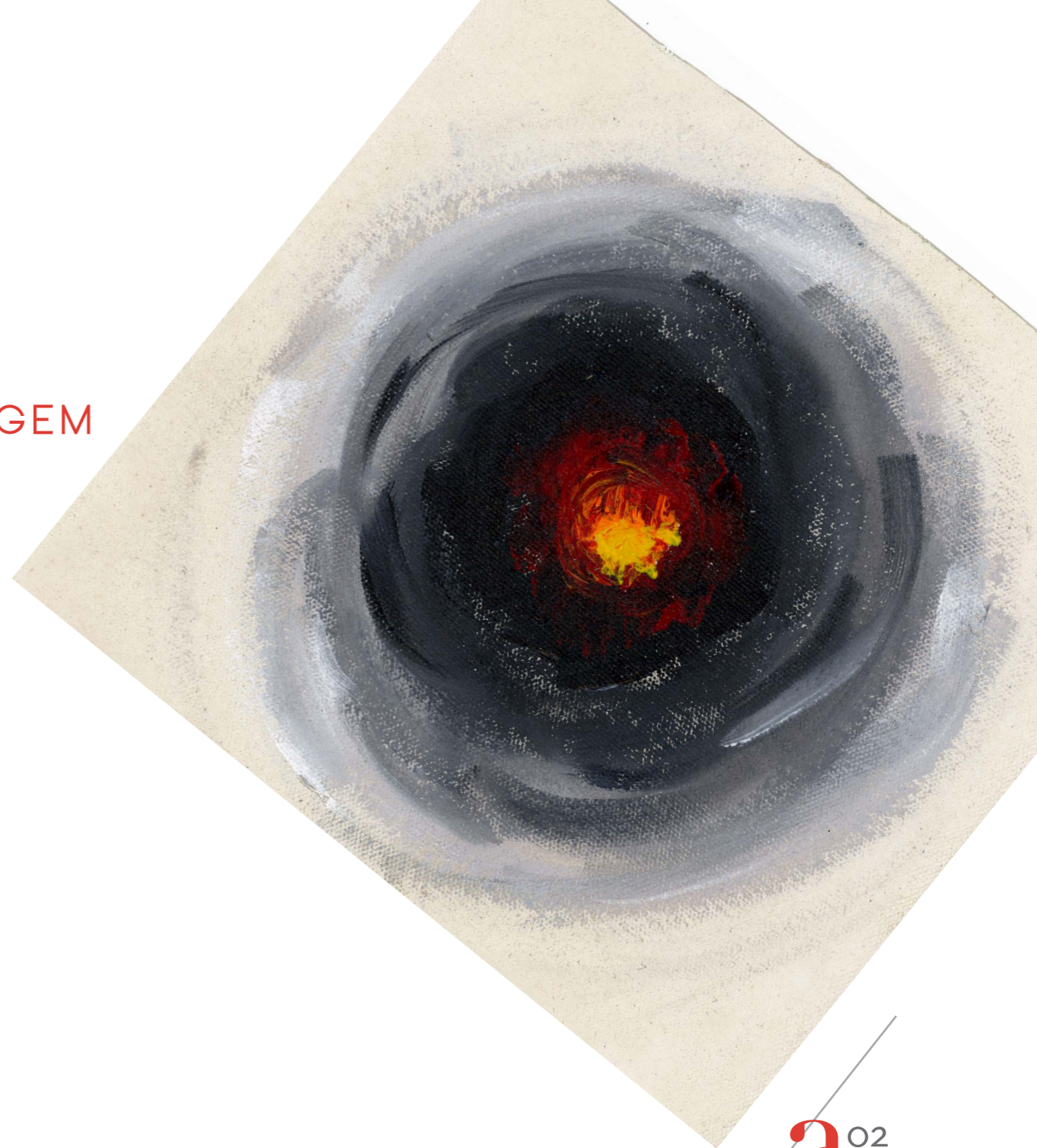
CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE



O INSTANTE INCANDESCENTE - A EMERGÊNCIA POÉTICA NA IMAGEM CONTEMPORÂNEA.

Irene de Mendonça Peixoto

O que acende na arte, um instante incandescente? Ou o que ascende dele? Aqui, o sentido dessas duas palavras se tornam muito próximos. Acender e ascender são palavras assonantes, quase homônimas. Elas invocam abstrações, convidam a pensar poeticamente. É uma vez que pensar sobre a emergência do poético exige uma deriva do próprio pensamento, vamos derivar nos sentidos dessas duas palavras. Com elas, vamos nos aventurar no labirinto de ambiguidades sensoriais e perceptivas da atividade criadora. Arriscar uma passagem sobre o abismo entre dois mundos. O que é dado concreto – dimensões, cores, linhas, formas – e o que não é, aquilo sobre o qual não temos o que falar: a presença inquietante do instante poético. A criação oscila nos limiares desse abismo. Ela é uma revelação do que se oculta nas redondezas do ser. A experiência poética nos desperta de nosso sono habitual e cotidiano. Nos faz sonhar com esses outros desconhecidos que somos. A arte possui a liberdade de apresentar o homem à sua própria multiplicidade.



Se a revelação poética nos faz calar é porque ela precisa do silêncio, da página em branco, da tela vazia para nos arreatar. Acender e ascender são formas de ir além e aquém de nós mesmos, de atravessar oceanos de tempo em direção a tantos outros que nos habitam. São meios de reverter a nossa percepção sucessiva em sensação de puro presente – o instante glorioso que contém todos os instantes. O tempo não para, mas transborda na intensidade do flagrante poético.

O acender é a centelha do pensamento que se deslumbra, vivência ardente, estado de fascinação difícil de ser compartilhado. Ao artista, tal como Prometeu, cabe o risco de sonhar o ato incandescente que vitaliza a matéria, que a transforma, revelando as sensações que na crueza do mundo real sequer nos afetam, mas pela energia de pensamento que a criação implica, se tornam vivas e incomparáveis.

O acender seria justamente o que é apresentado como a passagem de um estado a outro, a passagem da afecção ao afeto. A centelha de um instante que é lembrada sobre uma superfície material e consegue se manter viva nessa superfície. Esta vida que se mantém, aquilo que se conserva, é o bloco de sensações, o composto de perceptos e afectos, capaz de tornar a matéria expressiva e transformar a coisa em obra de arte. A centelha, esta vida que insiste em exceder ao vivido, corresponde ao movimento de uma sensação singular que se acende exponencialmente para todos. Eis aqui o movimento da emergência poética.

A partir de então, esta vida luminosa vai existir como um ser de sensação e frequentará tempos simultâneos: o tempo de uma centelha (o tempo intensivo e infinito das afinidades particulares) e o tempo universal (o tempo extenso da duração de seu meio físico). Vale dizer que a duração descontínua da centelha é o que

permanece na arte. O tempo cronológico constitui apenas a sua condição de existência. E mesmo que o material acabe, o ser de sensação da obra terá existido e se conservado em si eternamente por ser capaz de conciliar o tempo infinito das sensações e a finitude momentânea da existência material.

Assumindo a importância desse momento tão breve (o tempo de uma centelha) para a emergência poética, como arriscar uma compreensão maior sobre esse instante incandescente que tal como a fênix, memorável pássaro de fogo, renasce poeticamente sem cessar?

Para tal, podemos reavivar as análises de Lyotard sobre a obra de Barnett-Newman quando ele imagina diferentes lugares de tempo para a pintura: o tempo de produção, de consumação, o tempo ao qual se refere a obra e o de sua circulação. O filósofo vai apontar um quinto lugar de tempo que, apesar da sua “ambição aparentemente pueril, vai nos possibilitar isolar todos os demais: o tempo em que a pintura é”. Esse tempo no presente é o que diferencia o pensamento de Newman de seus pares e vai torná-lo interessante para pensar o momento contemporâneo. A obsessão com a questão do tempo costuma ser trivial entre os artistas, mas não a resposta que Newman dá a esta questão. Ele vai dizer que a pintura tem o seu próprio tempo. A intenção da arte seria mostrar que sua duração estaria na sua própria ocorrência, no justo momento em que ela acontece (o seu aflorar poético). A composição de suas obras acontece numa relação face a face, por isso sua pintura exige ser olhada no momento presente. Não há um sentido oculto. Ela apenas existe aqui e agora.

a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE



O que nos interessa nesta maneira de compreender a obra de arte é acolher o fato de que tudo nela, toda a sua complexidade, está absolutamente presente. A obra acontece no momento em que ela é capaz de nos sequestrar abruptamente e fazer convergir os nossos sentidos para o que faz sentido nela naquele instante. A sensação deste brevíssimo deslocamento que nos faz captar o instante de comunhão com a obra, esta sensação instantânea do instante que nos cala e nos provoca, tem um nome na tradição estética moderna: o sublime. Graças a ele, sentimos a presença de um instante que desestabiliza o que é conhecido para anunciar que algo acontece, antes mesmo de qualquer significado daquilo que acontece. É um sentimento paradoxal: uma privação de sentidos capaz de acender, instantaneamente, a centelha da revelação poética. Acolher a questão do sublime como um acontecimento relativo ao “aqui e agora” e, não mais referido a uma impossibilidade anterior, de acordo com Lyotard, é compreender a obra de arte como experiência real de mundo, como algo que está “acontecendo agora”. Esse algo que acontece, não é um grande evento, é apenas uma ocorrência sem grandes precedentes. Porém, essa simples ocorrência só é alcançada, em sua simplicidade, através de um estado de suspensão. As nossas certezas precisam estar desarmadas. Caso contrário, estaremos refletindo sobre o acontecimento a partir do que já julgamos conhecer, esperando pelo que é previsível ao invés de deixar que o desconhecido apareça como um ponto de interrogação frente à possibilidade de nada ocorrer, de palavras, cores, formas ou sons não aparecerem, de que esta sentença seja a última, que o dia não amanheça.

a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE

Este é o mistério com o qual o artista se depara frente à superfície muda da matéria ou frente a latência das palavras. Não só diante da tela em branco, mas toda vez que algo tem que ser esperado. Assim, forma-se uma questão em cada inquietude, em cada “o que fazer agora?”. O que fazer agora frente ao terror de que as coisas cessem de acontecer, ao terror da morte. Ficamos imobilizados, perplexos, sem ar. O artista convive com o caos. Ele desafia o caos da superfície vazia, o caos do pensamento e da forma. É no esforço de ir além do que é conhecido que ele se envolve com o inexplorado, se comprometendo a ser um descobridor de formas inauditas de ver, sentir e pensar – evidências genuínas da atividade criadora. Eis que, assim, de repente, surge uma imagem à nossa frente. Ela não surge em outro lugar, lá ou cá, mais cedo ou mais tarde. Mas como aqui e agora, há esta imagem em vez do nada, e é isto que importa. A ameaça aterrorizante foi suspensa, retida, contida. Esta suspensão provoca um prazer que não é apenas uma alegre satisfação, mas um profundo alívio. Graças à aparição da imagem (ou da arte), retornamos para a maravilhosa e agitada zona entre a vida e a morte. Agitação que é pura intensidade do viver: é mais que a vida. O acender diz respeito a esta intensidade contraditória que é o sentimento do sublime. Tal como um ímã, ponto de conjunções misteriosas de muitas forças contrárias, o acender é uma experiência radicalmente poética e aberta a todos aqueles que arriscam respostas provisórias aos seus abismos. Já o ascender é aflorar, nos sentimos sonhar. Amplificamos os sentidos. Abismo que se alarga numa imensidão, superfície e profundidade reconciliadas. O sonhador é um ser que emerge dentro de nós. Ao

seu modo, este ser que sonha também vai nos remeter à uma ausência, à uma privação de sentidos, mas que não desencadeia o terror do vazio porque no devaneio criador toda a urgência cessa. O ser do sonhador e o ser do mundo se estendem um no outro. Os abismos, as dimensões aterrorizantes de ambos, se reconciliam e fazem o tempo submergir na dimensão ampliada do instante poético. Colecionador de numerosas simultaneidades, esse instante complexo represa o fluxo contínuo da vida, detém o tempo, instaurando a harmonia entre os contrários. Bachelard dirá que o instante poético é a afirmação de uma ambivalência inquieta, astuta, enérgica que desafia o tempo do mundo, recusando a submissão do simultâneo ao sucessivo. E para destacar a temporalidade poética da temporalidade do mundo é preciso compreender que na ambivalência os contrários coexistem, um termo não depende do outro. O poeta joga com a ordem das antíteses. Por isso que esse tempo suspenso e desmedido só pode ser experimentado em sua verticalidade. Quando nos libertamos da linha que simplifica a vida numa corrida do nascimento à morte, somos capazes de abraçar interioridades desconhecidas, que ascendem e descendem por êxtases e quedas. A iminência poética anula a horizontalidade do vivido revelando os devenirs que se ocultam nos paradoxos, anunciando sem cessar que os contrários residem um dentro do outro. O prazer latente na dor que se alivia, o temor que uma alegria acabe, a reversibilidade de sensações é a evidência da verticalidade do tempo poético.



a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE

Não sonhamos mais o passado nem o futuro, de acordo com Bachelard, sonhamos apenas este instante de mundo, tão majestoso, que nada mais precisa ocorrer. Ascendemos à grandeza de uma imagem em expansão. No ascender poético, o sentimento do sublime vindo do profundo alívio com a aparição da imagem no lugar do terrível nada, se transforma no alívio vindo da alegria e leveza de uma imaginação esvoaçante que encontra seu gozo, sua vida no desejo de alteridade, na ambiguidade dos sentidos, no convite à viagem sem fim. Este movimento aéreo e libertador é próprio da evasão devaneante no onirismo. O devaneio da imensidão íntima que nos permite chegar ao mínimo do ser imaginante e alcançar o movimento do homem imóvel. Este homem sabe que para ascender ao sublime será preciso vivê-lo em sua imensidão poética. Só assim poderá testemunhar o extra que ascende para além do ordinário.

O ascender é o pensamento errante, movimento latente, estendido a qualquer direção. Na passagem da percepção ao afeto, as suas imagens sonham em dar nomes e habitação a seres docemente desconhecidos. Elas se transformam, seduzem, fazem ver, se expandem e se tornam o próprio mundo. Apesar de serem apenas uma parte do todo, são capazes de imediatamente nos revelar o mundo por completo. O filósofo nos dirá que elas “contêm o universo por um dos seus signos”. E não é este o anseio da arte? Criar um finito que reencontre o infinito. Cada artista possui o seu Aleph particular, objeto secreto de Borges, escondido em ind divulgados recantos de onde se pode sentir e ouvir um farfalhar de asas e vozes – o rumor do universo inteiro.

O sonho poético quando ascende, eleva o ser daquele que sonha em direção ao infinito. Este ser onírico escapa pela imensidão ciente que não poderá abraçá-la. Ele terá de reconhecer sua fraqueza e esperar suavemente que a imensidão o desperte para imaginar, enfim, sem a urgência das imagens. As imagens da imensidão se referem a uma sensação de presença, um estado mental onde o ser e o mundo se fundem, onde o tempo é um imenso aqui e agora. Barnett-Newman, ao visitar os túmulos indígenas situados dentro dos incomensuráveis vales de Ohio, é acometido por um sentimento fortíssimo

a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE

que exemplifica com excelência o conceito de imensidão em Bachelard. Em seus escritos, o pintor diz “ao olhar o lugar, eis o que senti: eu estou aqui, aqui... e além daqui, há o caos, a natureza, os rios, a paisagem... Aqui eu sinto a minha presença...”.

Esta forte noção de presença, apontada por Newman, não se refere ao espaço que ele ocupa ou que sua obra venha a ocupar. A sua questão, como já dito, é com o tempo. E não se trata, aqui também, de um tempo extensivo que compreende passado, presente e futuro. Trata-se de um tempo intensivo: o instante que se estende infinitamente, promovendo em nosso ser outra experiência de tempo presente, sem a urgência do aqui e agora, mas nem por isso menos intensa. As imagens da imensidão em Bachelard e as dos túmulos indígenas poetizadas por Newman, nos acenam com um outro cenário, uma outra forma de se referir a este absoluto que nos ultrapassa. O que a imensidão traz para a imagem é a sabedoria de um acontecimento que não depende que algo efetivamente aconteça para dar conta das possibilidades infinitas da criação imagética. Tal como no mágico jardim borgeano de veredas que se bifurcam, a imensidão abriga em suas formas os vários futuros de infinitas séries de tempos, divergentes, convergentes e paralelos. O sublime não é um objeto, é um estado do ser. A imensidão também não é um objeto e por isso nos remete de imediato a um estado de consciência imaginante. O acontecimento estético nas imagens da imensidão derivam da sensação de presença do ser imaginante pertencer àquela paisagem – de estar ali, agora. Barnett-Newman vai reconhecer na simplicidade desta evidência a essência do gesto artístico e a força da emergência poética quando diz: “estamos aqui, a olhar como se estivéssemos dentro da imagem (...) e nos damos conta que não é uma sensação de espaço que experimentamos. (...) A sensação é aquela do tempo – e tudo mais desaparece”.

A sensação do tempo que engole o mundo exterior é a percepção do movimento íntimo e sutil que o devaneio da imensidão promove lentamente em nosso ser. É através desse devaneio que reconhecemos a nossa inércia e percebemos a grandeza do íntimo mover-se. A imensidão é matéria imaginária e espírito imaginante. Juntos fazem crescer os nossos sentidos. Imagens sublimes que em certos momentos reverberam em nosso ser ondas de tranquilidade, nas quais a tranquilidade se afirma como emergência do ser. De acordo com Bachelard, o filósofo do ascender poético, “a calma é o valor que domina apesar dos estados subordinados do ser, apesar de um mundo conturbado.” Acender e ascender são vias de acesso para pensar a emergência do poético pela via do sublime que abraça a experiência dos vários desacordos de nosso desassossego existencial. Ao colocarmos a emergência poética no tempo presente, desejamos que a sensação do imediato, com toda a sua perplexidade e hesitação, seja o argumento da arte e não o arsenal de conhecimentos adquiridos com todos os seus prejulgamentos. A vivência do instante é a linha de fuga a qualquer tentativa de submeter a obra a uma estética domesticada. O que ascende, ou acende, na arte um instante incandescente? Esta pergunta não tem uma resposta precisa, sequer uma réplica apaziguadora. Ao contrário, se existe alguma resposta possível é a do silêncio no desafio da esfinge. Responder a esta pergunta implica no risco de ser petrificado.



a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE

Para Newman, a primeira expressão do homem foi estética. Aterrorizado diante de sua trágica condição, perplexo frente ao desconhecido, o seu grito era muito mais um clamor poético do que uma tentativa de comunicação. O homem primitivo não se preocupava com sentimentos pessoais ou com os mistérios de sua personalidade, mas com os aspectos trágicos e imediatos da existência. Será acolhendo essa perplexidade primordial nas minhas divagações sobre o impulso criador que encerrarei esse capítulo. Penso que ela nos oferece uma abertura para pensar as imagens contemporâneas, e o que pode haver de sublime nelas, no âmago de sua maior aderência – a relevância dos processos, o atravessamentos dos meios e a afirmação do presente como um tempo potencialmente infinito. Não importa mais saber de que imagem se trata, analógica ou digital, figuração ou abstração, da existência ou não de referentes externos. Não interessa mais evocar sentidos ocultos, profundos, antes, depois ou para além delas. A superficialidade, muitas vezes atribuída aos artistas contemporâneos, a hesitação dos resultados e o hermetismo estético encontram redenção na evidência de que fomos abandonados pelo sentido, não por culpa de uma contemporaneidade enganosa, mas desde sempre. Por isso, a recorrência sublime de um clamor primitivo e impessoal que emana do silêncio ou do vazio. Por isso, Lyotard, inspirado por Newman, concorda que uma vez abandonados pelo sentido, cabe ao artista fazer face a este “eis aqui, agora”, de existir no imperativo. A arte se tornou uma evidência, portanto não cabe à ela oferecer qualquer coisa a ser decifrada e, menos ainda, a ser interpretada. A experiência poética é um salto no abismo da existência, é saber que no artifício encontramos a nossa natureza. O que a imagem poética nos oferece de imediato é o encontro com os seres insólitos que nos habitam. Nenhum ato poético traz junto com ele uma necessidade de interpretação. Ele é, antes de mais nada, a revelação instantânea de nossa mais crua condição.

Irene de Mendonça Peixoto - Professora no curso de Comunicação Visual da EBA/UFRJ, formada em Design pela mesma instituição. É pós-graduada pela École Supérieure des Arts Modernes – Paris (Prix de Qualité de Production - ESAM), mestre pela Escola de Comunicação da UFRJ e doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ. Em 1979 abre o seu primeiro escritório de design, o Tira-linhas Studio. Em 1992 torna-se professora no curso de Comunicação Visual da EBA/UFRJ, conciliando as atividades profissionais com o ensino do Design. Em 2006 abre o seu segundo escritório, o Nucleo-i Designers Associados onde desenvolve diversos projetos, em especial projetos gráficos para diversos artistas, galerias e instituições de arte no Brasil. A partir de 2010, permanece como sócia do Nucleo-i ocupando o cargo de consultora e, além da carreira acadêmica, dedica-se a projetos de pesquisa em fotografia e arte contemporânea.

BACHELARD, G. A Poética do Devaneio. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1988.

———. A Poética do Espaço. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2008.

BARNETT-NEWMAN, Barnett-Newman Écrits, Paris: Éditions Macula, 2011.

LYOTARD, JF. The Lyotard Reader. Oxford: Ed. Andrew Benjamin, Basil Blackwell, 1989.

———. The Sublime and the Avant-Garde, The Inhuman, Reflections of Time. Stanford: Stanford University Press, 1991, p.94.

PAES, O. O Arco e Lira, São Paulo: Ed Cosac Naify, 2012

a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE



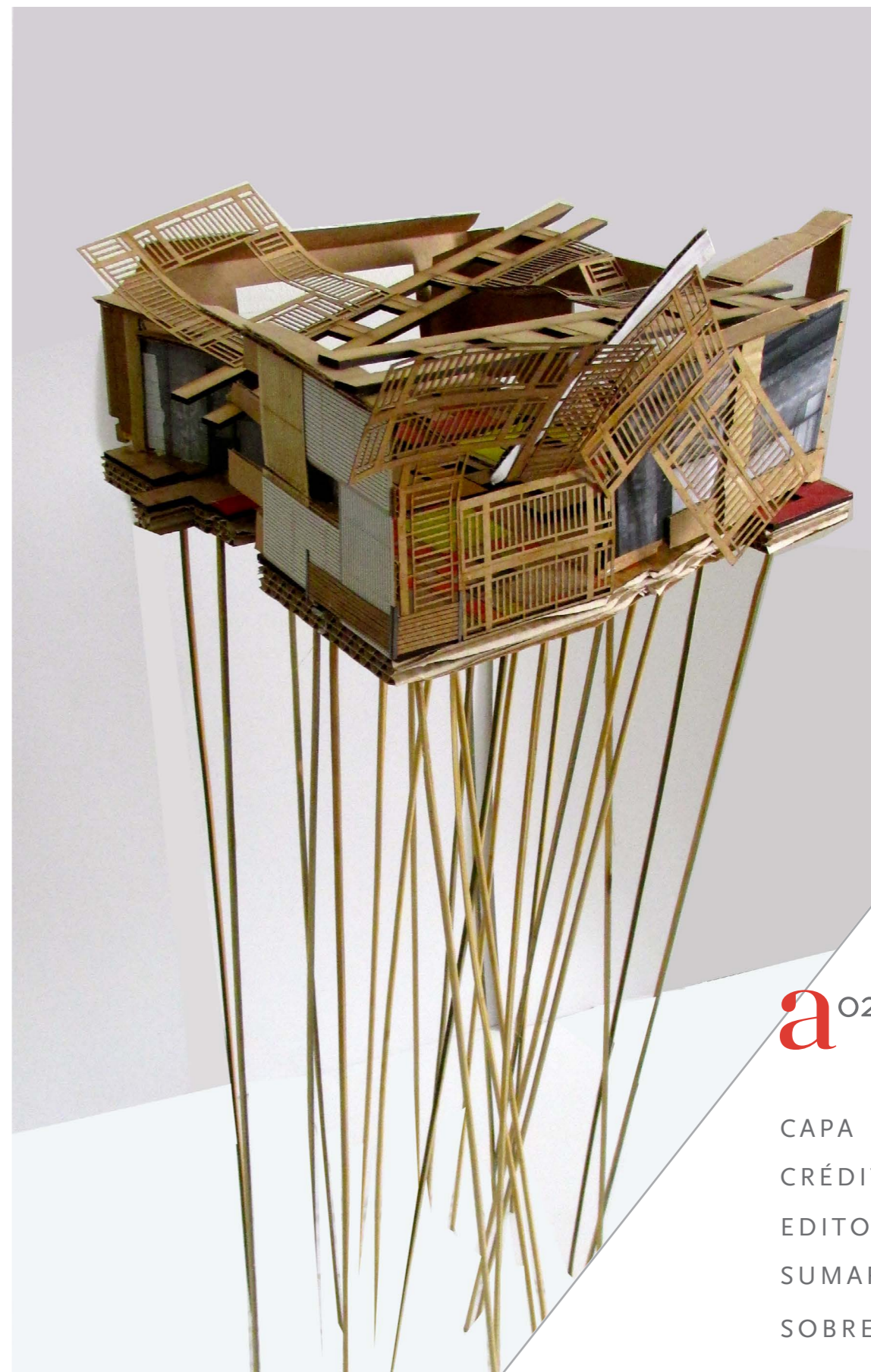
POÉTICAS DO ENTORNO

Natalia Echeverri Arango

Entendendo que o deslocamento é o que gera o movimento, e o ar é quem o faz mover, enlaçassem os pensamentos, as experiências e os interesses deixando as correntes frias ou quentes aparecerem apoiadas em Michel Serres e Vilém Flusser, que, em ressonância recíproca, abordam a ideia do deslocamento como dispositivo para a atividade criadora.

A Flusser,

Morar num espaço temporal, um espaço moldado as experiências e necessidades, convertido em pequeno refugio de onde se pode perceber o mundo externo. Sair na procura de outros espaços de outras situações que recriem esse espaço imenso e inominável por encontrar, para reencontrar-se com minúsculas ocasiões, situações de um mundo codificado em desaparecimento. Ser como o migrante proposto por Flusser. Ser estrangeiro sem ser forasteiro. Pode-se entender esse processo como uma oportunidade de encontros e desencontros. A acumulação das experiências buscam nos liberar desses espaços conhecidos, para se inserir na busca de um espaço, de um lugar para habitar ou, tal vez, de encontrar e propor outras formas possíveis de viver em espaços mais flexíveis e criativos.



a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMARIO
SOBRE

Se é aleatória por dentro e por fora e impermanente por dentro e por fora, este estado, esta situação assinalada por Flusser, quem entende por ser contingente esse “estar rodeado por cosas que estão em movimento, de ser eventuais ao longo de certas vias”, ressonam com essas vidas vividas cheias de experiências deambulantes que vão desde nenhum lugar até nenhuma parte, em um vagar constante, um sem planos, só deixando se levar pela “liberdade do movimento” (FLUSSER, 2003). Todos somos contingentes e impermanentes a cada momento, levados por um fluxo constante natural que nunca vai parar. A tendência é perceber o mundo em constante mudança, que não se percebe no dia a dia, mas que está presente em cada momento. Por mais que se tente moldá-lo não se consegue; tentativa trás tentativa, mas não se é daqui nem dali, se é como um terreno mole, volátil, variável, que, por um momento, gera uma raiz e já se quer arrancar ou deixá-la livre para criar outra em qualquer outro lugar. Nele e sem ele. Por questões de distância, tudo se idealiza; esses espaços, esses lugares inatos se desvanecem, ao serem vividos. Viver das lembranças, das vivências, das experiências apesadas e continuar em um deambular. Será que essa é uma situação topológica vivida? Ter raízes por todas partes e não ter nenhuma por si só? Ter somente como alguns rastros passageiros, que marcaram o tempo. Como ser no mundo? Não só passar e observar, também tornar-se parte de, ser pedra, ser vento, ser outro, fundir se mais para lá. Ser uma partícula de areia a deslocar-se, ser parte dum lugar ou de uma matéria expansiva cheia de informação. Viver o lugar, deixar o lugar. Passar a ser outro mais. Misturar-se a todas as possibilidades ao redor, dos objetos mais comuns e insignificantes, como o transcorrer de cantos ou lugares esquecidos. Ser uma linha trajetória descontínua que aparece e se desvanece com ritmos formais e informais. Impregnar-se à água, ao ar, deixar entrar, deixar habitar e habitar todos os possíveis espaços que são gerados só ao movimentar-se.

Como se circunscrever no mundo? Estar localizado em alguma parte ressoa como busca por abrigo, por uma membrana que envolva e permita entrar no interior desse grande exterior que nos circunda. Saímos com a confiança de voltar a entrar nessas membranas, fibras tecidas que envolvem o espaço interior. Perguntamo-nos: como serão os pensamentos daqueles que atravessam ou os que não têm essas membranas envoltórias? Como processam a experiência exterior. Surge, então, a necessidade de desenhar-construir um abrigo que o envolva. Simbolicamente, uma membrana que o proteja e permita-lhe entrar no interior desse grande exterior, como espaços construídos na rua por meio de papelões e plásticos, com os quais se faz parte do lugar, se é passadiço, canto, lugar de passo. Usa-se o espaço exterior como um interior temporal. Vive-se o interior em um espaço exterior constante. “Habitats voláteis” (SERRES, 2011) dentro de uma paisagem que nos rodeia, espaços efêmeros, membranas, atmosferas, buscadas e construídas para se circunscrever no mundo. Esferas meio abertas ao exterior, que permitem sair com a confiança de poder voltar a entrar nas membranas e sentir-se protegido. Espaços invisíveis aos olhos de todos, habitados por lapsos, para dar morda ao chegar. Quando saímos ao exterior, nos desvanecemos, o espaço interior, da casa, deixado, fica só, na lembrança vivida. Passa-



a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE

se por diferentes “estados – espaços” articulando-nos neles, expandindo todas as coordenadas vividas e deixando-se invadir pelas inúmeras dimensões espaciais que são criadas. Somos linhas verticais, deslizando-nos pelo horizonte plano, em superfícies que cobrem uma linha de contorno. Incitados pela atividade construtiva fazemos espaços-habitáculos, tentando bifurcar esse horizonte, como estações de passo/passagem, de repouso para passar do dinamismo ao estático, uma mistura constante.

A Serres,

Como inventar mil maneiras de habitar? Como sugerir espaços voláteis que vão em ressonância com a essência volátil que somos, com a essência da fauna (SERRES, 2011) que nos leva a andar. Se é diásporas ao espreito, em constante movimento, propiciando encontros. Por muito sutis ou transparentes que sejam os movimentos, eles sempre estão presentes, tanto na mente, na razão e na emoção; estão em constante movimento. Se tem percursos e trajetos contínuos em nosso interior como em nosso exterior. Se é fluxo interior, dentro de um fluxo exterior, que decorre no tempo e espaço. O que nos conforma, que nos circunda, são só movimentos. Como não sentir a desorientação, o caos universal, onde tudo se desloca em correntezas inversas, aleatórias e sem muito sentido ao parecer. Palpitações e forças magnéticas movem os meridianos de seus pontos de equilíbrio, para contribuir em uma desestabilidade necessária para romper com o estabelecido. Como flutuar e sentir o ar em um mundo terrenal, que nós ancora a cada passo pela gravidade; habitualmente, não nós deixa libertar de nossas cargas contínuas. Que espaços poéticos amoldam-se ao estar em continuo movimento? Os espaços espontâneos vão da mão em continuo fluir, bases não muito sólidas, raízes não muito fundadas, espaços entreabertos. Criações improvisadas a partir do jogado por outros, e construída com o que se tem à mão, é um improvisar com

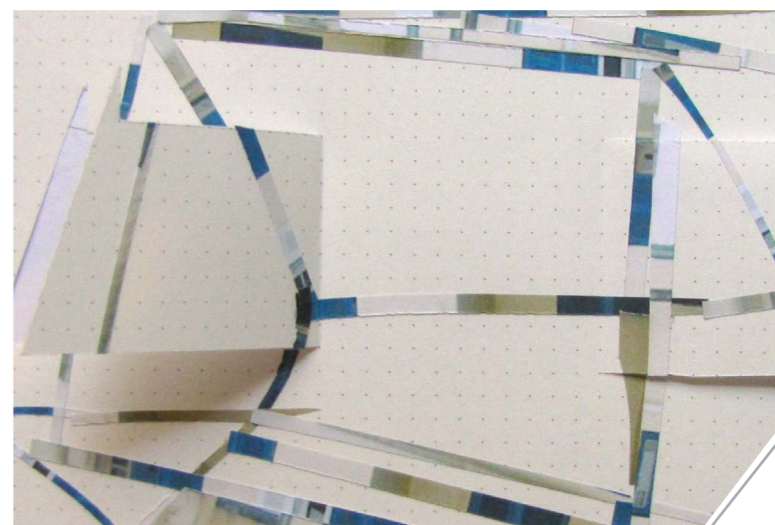
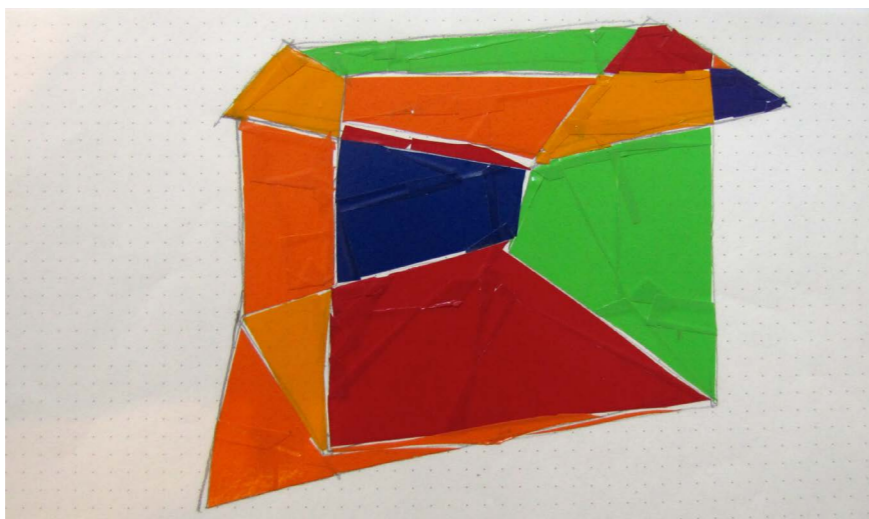


a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE

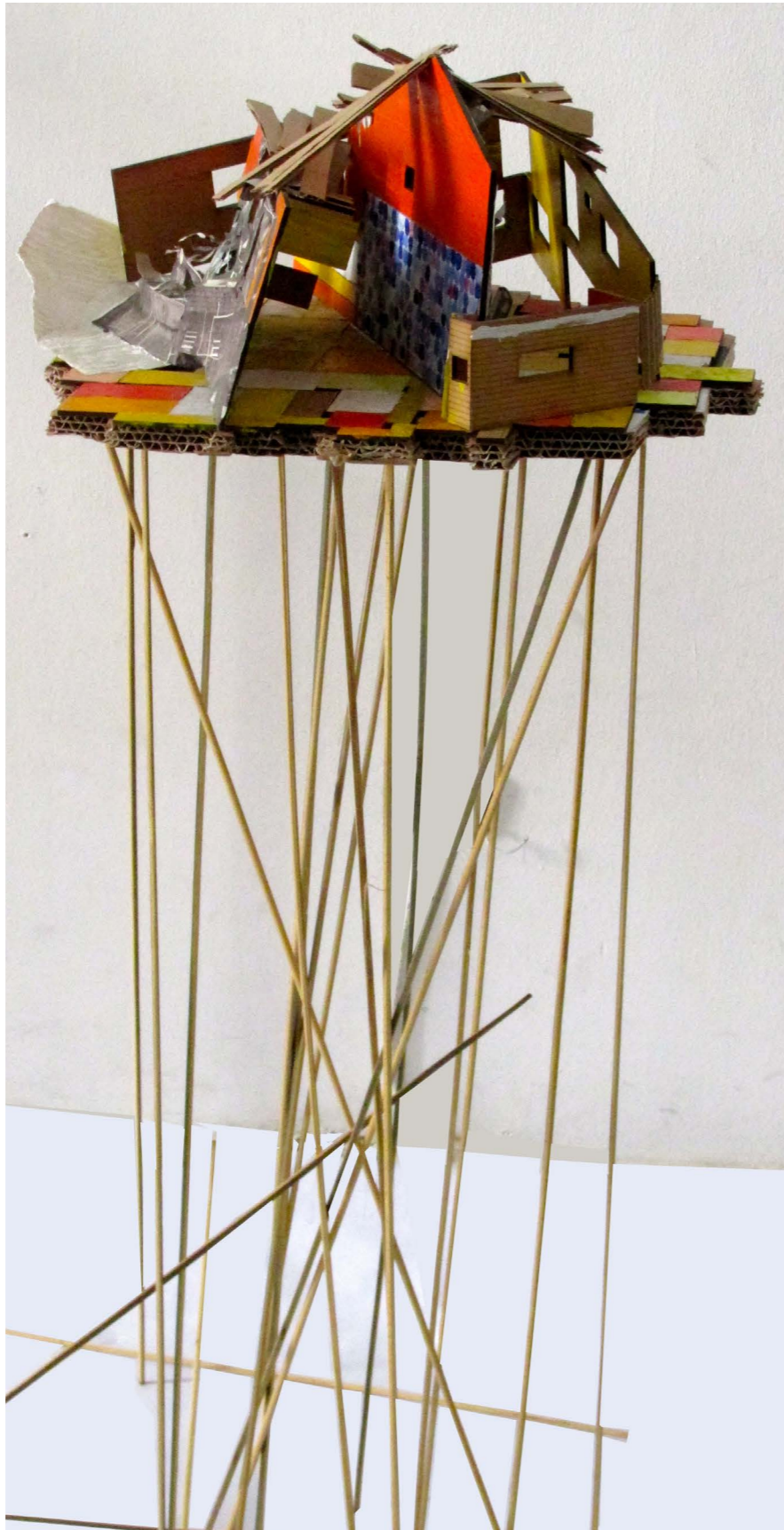
o redor, pegar o que serve o momento para ir fluindo no deambular. Poder-se-ia exemplificar através de projetos artísticos como do artista português Carlos Bunga, quem (...) gera espaços tanto reais como mentais, nos quais a dimensão conceitual e objetual entrecruzam-se. Suas instalações efêmeras são geradas a partir da confrontação direta com o espaço. Bunga trabalha sem plano prévio, nem desenhos, usando a sala de exibição como um laboratório de experimentação. A obra, que é sempre um resultado aberto, não terminado, germina dentro de um jogo de ocupação (...) ("Carlos Bunga. Por amor a la disidencia," 2013) Sob a pergunta que Michel Serres indica: como saber se erramos porque não sabemos habitar ou se não podemos permanecer porque estamos acostumados a errar? São perguntas que ficam nesse campo dos deslocamentos e dos repousos, nesse habitar do singular numa pluralidade extensiva, em tentar naturalizar-se e incorporar-se ao espaço. Ser inquilino, arrendar um espaço para viver, apropriar e voltar a sair, passar por ele, desarraigado o arraigado, para voltar a arraigar. Serres (2011, p. 4) propõe dois tipos de viventes: "Proprietários, de flora, inquilinos, de fauna", pois habitar tem a ver com enraizar, adquirir laços que se tem e, ao movimentarmos, deslocarmos, nos despojamos no

espaço, movimentando-nos sem muitas cargas por levar, se é. Essas reflexões propostas tanto por Flusser como por Serres, convidam-nos a configurar esses mil espaços, para conformar, assim, uma cartografia visual de um mundo ao redor e na construção de espaços para morar, transitoriamente chamada como cartografias do utópico. Tentar reestabelecer essas ideias dos autores em concordância com o trabalho permite perceber, nos jeitos construtivos, os objetos criados, as pinturas e os desenhos feitos onde a acumulação de camadas, de linhas, de pedaços ressoam com as linhas errantes, linhas deslocadas, em constante locação. Esta pesquisa gira entorno dessas reflexões e por conseguinte o trabalho plástico também. Não se sabe até onde vai o trabalho dentro de minha vida ou até onde vai minha vida dentro do trabalho artístico. Tudo isto surge sob uma metodologia aparentemente sem rumo, que vai passando por estações paço a paço onde o objetivado está na próxima estação por chegar. É um objeto, um espaço inalcançável.



a⁰¹

CAPA
CONTATO
EDITORIAL
SUMARIO
SOBRE



NATALIA ECHEVERRI ARANGO - professora da Universidade Nacional da Colômbia na Escola de Artes Plásticas. Doutor em Artes Visuais pela EBA/UFRJ (2015), formada em Artes Plásticas (1999), e pós-graduada na maestria de Habitat pela Universidade Nacional da Colômbia (2006). Bolsista pelo Programa Estudantes-Convênio de Pós-Graduação – PEC-PG, da CAPES/CNPq – Brasil (2013- 2015) e pelo Laboratório Internacional do Hábitat Popular, Ilha da Reunião, França (2010). Artista convidada em 2009 residência artística na Ilha da Reunião, França, Ecole Supérieur des Beaux Arts de la Reunion.

Carlos Bunga. Por amor a la disidencia. Disponível em: <http://www.muac.unam.mx/webpage/ver_exposicion.php?id_exposicion=64>. Acesso em: 8 jul. 2014.

FLUSSER, V. The Freedom of the Migrant Objections to Nationalism. Chicago: University of Illinois, 2003.

SERRES, M. Habitar. Paris: Le Pommier, 2011.

SLOTERDIJK, P. Esferas III Espumas, esferologia plural. España: Siruela, 2009.

a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE





CARPAS, CARANGUEJOS E OUTROS BICHOS

EDUARDO BERLINER

Projeto Respiração - 20a edição / Fundação Eva Klabin - 10 de setembro de 2015 a 31 de janeiro de 2016. Curadoria: Marcio Doctors

O presente texto é a transcrição da palestra realizada pelo artista no contexto do evento "Escutas, Silêncios e Intervalos - XX Encontro dos alunos do PPGAV-EBA-UFRJ, realizado entre os dias 25 de novembro e 12 de dezembro de 2015, nas instalações do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica.

Primeiro eu gostaria de agradecer o convite a presença de vocês aqui. Eu só vou ficar falando aqui de cima porque eu estou com um monte de fios presos. Senão... acho que com poucas pessoas, não há necessidade de ficar num outro nível de altura. Então espero que vocês entendam que só vou ficar aqui em cima por causa disso. Quando o Cadu me convidou para participar desse ciclo de palestras, ele pediu que eu falasse sobre a exposição que eu estou fazendo no momento na Fundação Eva Klabin, então eu só vou falar sobre isso hoje. Eu montei um arquivo mostrando não só a exposição, mas mostrando o processo que foi bastante intenso e novo para mim. (...) Eu sou

formado em design gráfico pela PUC, me formei em 2000. Eu não fiz belas artes, nunca estudei artes. Fiz alguns cursos livres, estudei desenho com o Charles Watson e, durante um tempo, participei de alguns grupos de estudo. Então minha formação vem muito daí, mas não fiz belas artes. (...) O que eu faço desde criança, é desenhar, sempre desenhei, e eu acho que o início do meu trabalho como artista se deu através da prática do desenho e a única coisa que mudou foi que, a partir de certo momento, eu comecei a tratar isso com um outro tipo de disciplina. Desde o meio da faculdade, eu comecei a manter meus cadernos de desenho. E eu levo muito a sério, é o que eu faço todos os dias. Eu não vejo isso como um trabalho, isso é simplesmente uma extensão do meu corpo. O que não significa não dar trabalho ou ser fácil, não tem nada a ver com isso, simplesmente é algo que eu não vejo como trabalhar, eu vejo como extensão do meu corpo. Você tem olfato, visão, paladar e desenho, é mais um sentido, na verdade, e é um sentido que não vem comigo mas que me ajuda a ligar os outros sentidos. Então isso é o que eu sempre fiz e foi essa a minha entrada no meu trabalho de arte. Eu não tinha pretensão de me tornar artista, eu simplesmente comecei a encarar o design gráfico, que era o que eu fazia, de outra maneira, com um outro olhar. A única coisa que mudou foi que eu percebi que eu não precisava que os professores propusessem nada pra mim, a medida que esse material que estava nos cadernos foi começando a ganhar momento, a ganhar massa crítica, todos os dias tinha algo que eu queria fazer, que eu ficava obcecado por fazer, fora o que os professores passavam. Então, eu comecei a usar as ferramentas do design, as ferramentas específicas daquele meio, misturado com as coisas que eu fazia, que eu não saberia dar nome, mas que eram fundamentais para mim: eram meus primeiros

trabalhos. Eu nunca pensei que eu fosse poder viver de trabalho de arte ou qualquer coisa assim, então a minha maior pretensão era conseguir, como designer, ter um trabalho um pouco mais... ter um estúdio meu. Eu tinha trabalhado em escritórios antes, e eu sentia que eu não servia, não funcionava bem. Gradualmente, eu percebi isso, mas também não é uma coisa de começar a resmungar sobre o mundo, apenas comecei a buscar outras estratégias para fazer meu trabalho. Dentro do design, a área que mais me interessava era o desenho de tipos para leitura, para texto longo mesmo, desenho de letras para serem usadas em livros, jornais. Não o uso das letras, mas o desenho da letra. Eu sentia que aquilo era o cerne da comunicação, que era algo muito complexo, muito sofisticado, e que não dava para aprender da noite para o dia. Por isso eu decidi investir minha energia nisso e fiz o meu mestrado na Inglaterra. Eu fiz fora do país porque aqui não tinha um mestrado sobre isso e até hoje são poucas as pessoas que dão aula de desenho de tipo para leitura, na época que eu era estudante, menos ainda. Eu dou aula de desenho de tipos até hoje por isso, porque eu sinto que tenho obrigação de passar essa informação para pessoas que possivelmente estejam interessadas nisso, e dou aula de Plástica também. Quando me chamaram para dar aula de Plástica, eu falei, “mas, olha, eu não sou formado em Belas Artes, vocês têm certeza que querem que eu dê aula de Plástica?” E eu falei que minha experiência era muito baseada em tentativas e erros. É um caminho muito torto: o meu próprio estudo, o que eu escolhi ler, etc. Aí a coordenação falou, “é exatamente isso que a gente quer, o tipo de coisa que você tem a dizer”, e eu falei, “então tá bom”, mas eu avisei antes! Quando eu voltei do mestrado eu passei a dar aula e gradualmente eu consegui doar mais tempo para o meu trabalho de pintura que começou em... a primeira vez que eu pintei óleo foi em 2002, apesar de ter desenhado a minha vida inteira e ter começado a usar pastel oleoso em 2000. Então a cor foi entrando no trabalho por volta de 2000 a 2002. Eu só trabalhava sobre papel mas gradualmente o pastel oleoso já

dominava a folha inteira, já era quase uma pintura. Eu também não tinha interesse em ser pintor, eu fazia coisas... A Lucia Laguna também estudava no grupo de estudo que eu participava. Deviam ter umas doze pessoas, mas ninguém pintava. O Cadu desenhava com pastel oleoso também. Hoje é uma inversão, você vai no grupo de estudos e muita gente quer pintar. Naquela época, a Lucia pintava, uma senhora de cinquenta e poucos anos, cinquenta e muitos anos, uma grande pintora e uma excelente amiga. Ela pediu para o professor passar um trabalho de pintura e eu achei que foi minha primeira oportunidade e resolvi fazer o trabalho. Desse grupo de doze pessoas, acho que só eu e mais uma pessoa fizemos o exercício. Ninguém estava interessado, de fato. Só que eu fiz o exercício e, na outra semana, eu fiz mais e, quando eu fui ver, já estava fazendo há 5 anos, porque eu fiquei obcecado com aquilo. Tinham problemas específicos daquele meio que me deixaram muito envolvido, então eu não tinha medo de entrar naquele campo, pelo peso da tradição. Esse tipo de dúvida se diluiu porque os problemas específicos eram muito maiores do que isso. Durante 5 anos, eu não me questionava se valia ou não a pena pintar e qual era a relevância de pintar ou não. Eu pintava porque aquilo era importante para mim, porque eu não conseguia me livrar dos problemas, eu me sentia envolvido com eles, virava um fio condutor. Eu percebi que eu sempre trabalhei de forma muito fragmentada, muito estilhaçada, eu sempre fiz muita coisa ao mesmo tempo: o desenho, os objetos, o uso da cor, as fotografias, os vídeos. Na pintura eu conseguia, em alguns momentos, amalgamar essas coisas, eu não abandonava, eu nunca abandonei as coisas, simplesmente podia amalgamar o que estava

a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE



acontecendo a minha volta, eu sentia isso. E isso foi uma sensação boa. Então eu continuei pintando e cada vez que eu pinto tem mais problemas. Provavelmente vou continuar pintando por isso, porque eu me sinto envolvido com isso, eu tenho vontade de acordar de manhã e fazer isso, e desenhar, e uma coisa alimenta a outra. Agora eu vou falar desse último projeto que eu estou desenvolvendo. Faz parte do projeto Respiração, idealizado pelo curador Marcio Doctors, que é curador da Fundação Eva Klabin. Essa já é a vigésima exposição desse programa. (...) A Fundação Eva Klabin (...) é uma casa museu. Não é uma galeria, não é um museu, é uma mistura de casa com museu. A Eva Klabin, de fato, morava nesse lugar e ela era colecionadora e fazia um papel de curadoria da casa, então ela organizou a casa como se fosse um museu. O lugar onde ela morava era uma espécie de museu. (...) Tem uma sala voltada para trabalhos da renascença, só que no meio da sala com trabalhos da renascença tem uma vitrine de coisas da China, de arte oriental, arte da América do Sul. Então é uma sala da renascença muito torta, né? A sua maneira de organizar o espaço era muito afetiva. (...) Então você tem, de fato,

uma sala voltada para arte oriental, mas as coisas se misturam muito, não é preciso em termos históricos e coisas assim. São muito afetivas as decisões dela. Nessa casa, fora os objetos do acervo (esculturas, gravuras, pinturas, tapeçarias), você também tem os objetos da própria casa, por exemplo, a mesa de jantar que está posta, a cama onde ela dormia, o banheiro, o closet com as roupas, tudo está lá exposto junto com as obras de arte. Nesse projeto, Respiração, o Marcio convida, uma vez ou duas por ano, um artista ou mais para fazer algum tipo de intervenção na casa, no acervo, trabalhando com o acervo. É uma forma de fazer com que o

acervo seja percebido de uma outra maneira, gerando um segundo nível de interesse e uma fricção com o trabalho que está na casa, que esse artista vai trazer. Ele nunca tinha chamado nenhum pintor para esse projeto, eu fui o primeiro pintor a ser chamado. Quando ele me convidou, eu achei estranho, porque eu não imaginava que eu fosse ser chamado, pois normalmente eles convidam artistas mais voltados para arte conceitual ou mais acostumados a lidar com instalações e coisas do gênero. Então, quando ele fez o convite, eu levei um susto, mas aceitei na hora. Eu fiquei muito excitado com a ideia, porque era um problema com o qual eu nunca tinha lidado. E estou mais acostumado a lidar com espaços da galeria ou do museu, ou seja, paredes brancas. Por mais que, óbvio, é óbvio que quando você faz... não existe um museu, né? Por exemplo, se você faz um trabalho na Casa Daros ou no MAM, seja lá onde for, a cidade onde aquele museu está faz diferença. A arquitetura do lugar, a proporção da sala, a cor do chão, tudo isso afeta sua tomada de decisões, seu processo de tomada de decisões. Mas, aqui eu estava trabalhando dentro do acervo, eu tinha que trabalhar junto com o acervo permanente e que não é só na parede: ele ocupava chão, papel de parede, tapeçaria, esculturas, pinturas. É um lugar que já carrega uma quantidade de informação absurda. É como se você entrasse no meio de uma orquestra que já está tocando. (...) Eu não sabia o que eu estava fazendo nem por onde começar, mas eu percebi que, a medida que eu trabalho, eu não queria botar uma banda de rock no meio da orquestra. Eu percebi que eu queria botar mais um violino, mas faltando algumas cordas, ou botar um

instrumento que não estava funcionando no meio daquilo. Eu queria virar mais uma camada de informação. Até porque, o que eu venho trabalhando, nos últimos anos, envolve uma trama de relações e essa é minha maneira de articular a memória, falar sobre a memória, de certo ponto. Então eu aceitei fazer o trabalho. O Marcio perguntou se eu já tinha alguma ideia e eu falei que não. Não tinha nenhuma ideia. E eu comecei a desenhar. Eu não tenho ideias, eu faço coisas e a partir de algo que eu coloquei no mundo, eu vejo como isso se comporta e faço uma outra coisa. A partir dessa outra coisa, eu vejo como as duas se comportam e faço um terceiro movimento e assim por diante. Ele me deu esse voto de confiança. Para mim era estranho, mas eu estou acostumado com a ideia de não saber como o projeto vai se desdobrar. Eu estou acostumado a começar coisas e, gradualmente, eu sei que, em algum momento, elas vão se unir. Eu só confio nisso, porque eu já faço isso há alguns anos. Quando eu cheguei nesse novo contexto, que é essa casa, a primeira coisa que eu fiz foi desenhar. Eu passava meu dia lá, desenhando. Era uma espécie de olhar para as coisas, mas não desenhar para colocar aquele desenho na casa, depois. Era uma maneira de, simplesmente, encontrar um fio condutor entre eu e a casa, um olhar mais atento sobre as coisas.



a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE

Eu vou mostrar um pouco para vocês da casa através de coisas que chamaram a minha atenção. Provavelmente, quando vocês forem lá, vocês vão perceber outras coisas, mas eu vou mostrar quais foram meus pontos de partida. Uma das primeiras coisas que eu notei era o uso do veludo pela casa inteira. A Eva utilizava o veludo nas molduras, no papel de parede, forrando paredes inteiras de veludo. Era uma coisa que, para mim, pelo menos, não era normal. Chamava a minha atenção. Eu notei que o veludo tinha manchas pela ação do tempo. Essa imagem, do lado direito, é de um missal que chamou muito a minha atenção porque parecia uma espécie de sudário, onde eu comecei a adivinhar formas. Ao mesmo tempo, quando olhei para isso, eu pensei que parecia mancha de água sanitária. Só que a imagem da água sanitária veio à minha cabeça, não porque tinha manchas no veludo, mas porque tinha uma macha no veludo dentro de uma casa, não dentro de um museu, mas dentro de uma casa. Água sanitária é algo que pertence à casa diretamente, para limpar o banheiro, enfim. O que eu achei interessante é que a água sanitária nunca estaria próxima, exposta junto às coisas da casa, porque, ao mesmo tempo, ali é um museu. Então a água sanitária fica guardada para não ser vista. Isso chamou minha atenção, essas manchas. Eu pensei também que a mancha era uma forma de falar de desenho de um modo muito incerto, porque ela não tem borda, e eu associo isso, essa incerteza, com a ideia de memória. Eu fiquei olhando para essa figura e fiquei achando que parecia uma pintura de uma mulher com uma máscara veneziana, essa do lado esquerdo, e só o colo dela. A outra figura eu comecei a inventar outras estórias. Tinha essa parede que era inteira forrada de veludo e se você passa a unha, ela já deixa marcas. Você começa a reparar que tem uma luz amarelada, que a casa é escura... Ah, tem uma outra coisa, que é um dado mais narrativo, mas que faz parte do folclore da casa. A Eva era uma mulher que trocava o dia pela noite, então ela acordava às sete da noite e dormia às seis da manhã. Ela recebia pessoas às quatro da manhã para jantar, coisas assim. Ela tinha uma vida invertida. A casa (...) tinha cortinas muito pesadas

justamente pra mantê-la escura ao longo do dia. Esse dado narrativo, que é a narrativa da Eva, que vem através do mobiliário da casa, começa a se cruzar, numa espécie de trama, com a narrativa já muito complexa das obras do acervo, que já é muito denso. Por exemplo, eu acho muito difícil olhar para essa escultura, porque essa escultura... quer dizer, eu posso olhar para essa escultura, mas eu tenho a consciência de que eu estou olhando para essa escultura sendo afetada pela luz de um vitral amarelo, mais a luz da casa, mais um fundo de veludo, só que sobre o fundo de veludo tem um alarme de emergência para incêndio, e também tem peças de prata e de madeira talhada e no chão tem um tapete persa. Então eu não estou olhando para uma escultura, eu sei que eu não estou olhando para uma escultura. Não adianta eu querer me enganar e achar que estou olhando para uma escultura, porque eu não estou olhando. Eu estou embebido numa atmosfera construída e isso cria uma trama muito densa. Então essa trama se mistura com a da vida da própria pessoa que morava lá. Começam a se misturar vários níveis. Eu nem sei mais porque eu falei disso, mas, enfim... do veludo! Eu acho estranho, até coisas assim, você ver o interruptor encaixado no veludo. Outras coisas chamavam a minha atenção. Apesar do acervo ter obras de arte



a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE



importantes historicamente, uma coisa que me chamava a atenção era, por exemplo, que boa parte das pinturas são muito escuras, porque o verniz envelheceu. Então as obras são sépia. A maioria das pinturas tem uma tonalidade escura pelo envelhecimento do verniz e não é muito simples de olhar para algumas das obras, porque elas, como tem verniz e a casa é escura, refletem a luz. Eu comecei a aceitar que o reflexo da luz era o que eu estava olhando. Eu não estava olhando aquela pintura, eu estava olhando aquela pintura e também a maneira com que a luz refletia sobre o verniz, e eu ficava passeando com o meu rosto e dizia, “caramba, agora o spot de luz cegou o homem, cobriu o rosto dele!”, e eu achava isso interessante. Outras coisas chamavam minha atenção. Um desejo constante de simetria na organização da casa. (...) A maneira com que as obras eram dispostas, por exemplo, esses patos de madeira sobre a mesa, as figuras dos anjos que ocupam a casa inteira (tem uma quantidade enorme de esculturas de anjo e sempre ordenadas de forma simétrica), as cadeiras que estão no quarto dela, alinhadas com os quadros e com o berço dourado no meio. Mesmo a organização dessa mesa, com pés de animal, forrada de dourado, onde você tem os dois cálices sobre a mesa ordenados de forma simétrica com o quadro alinhado pelo centro. (...) Algumas salas também tem essa distribuição simétrica, como a sala principal que tem um nicho que divide a sala ao meio, corta a sala ao meio. (...) Eu comecei a olhar, por exemplo, a sala de jantar: eu acho que tinha copos de diferentes tamanhos para diferentes momentos da refeição, então, tinha um copo para licor, um copo para o vinho, um copo pra água. Devia ter uns quatro ou cinco copos por lugar e a mesa estava sempre posta. Eu lembro de chegar em casa... e o que ficava na minha cabeça não eram as obras em si, mas outras coisas que voltavam. Por exemplo, um pesinho daqueles de balança, que eu não notaria normalmente, veio à minha cabeça pela cor dele, mas ao mesmo tempo, porque ele também está associado a maneira com que você pesa ouro, entre outras coisas. Então eu trouxe ele para perto.

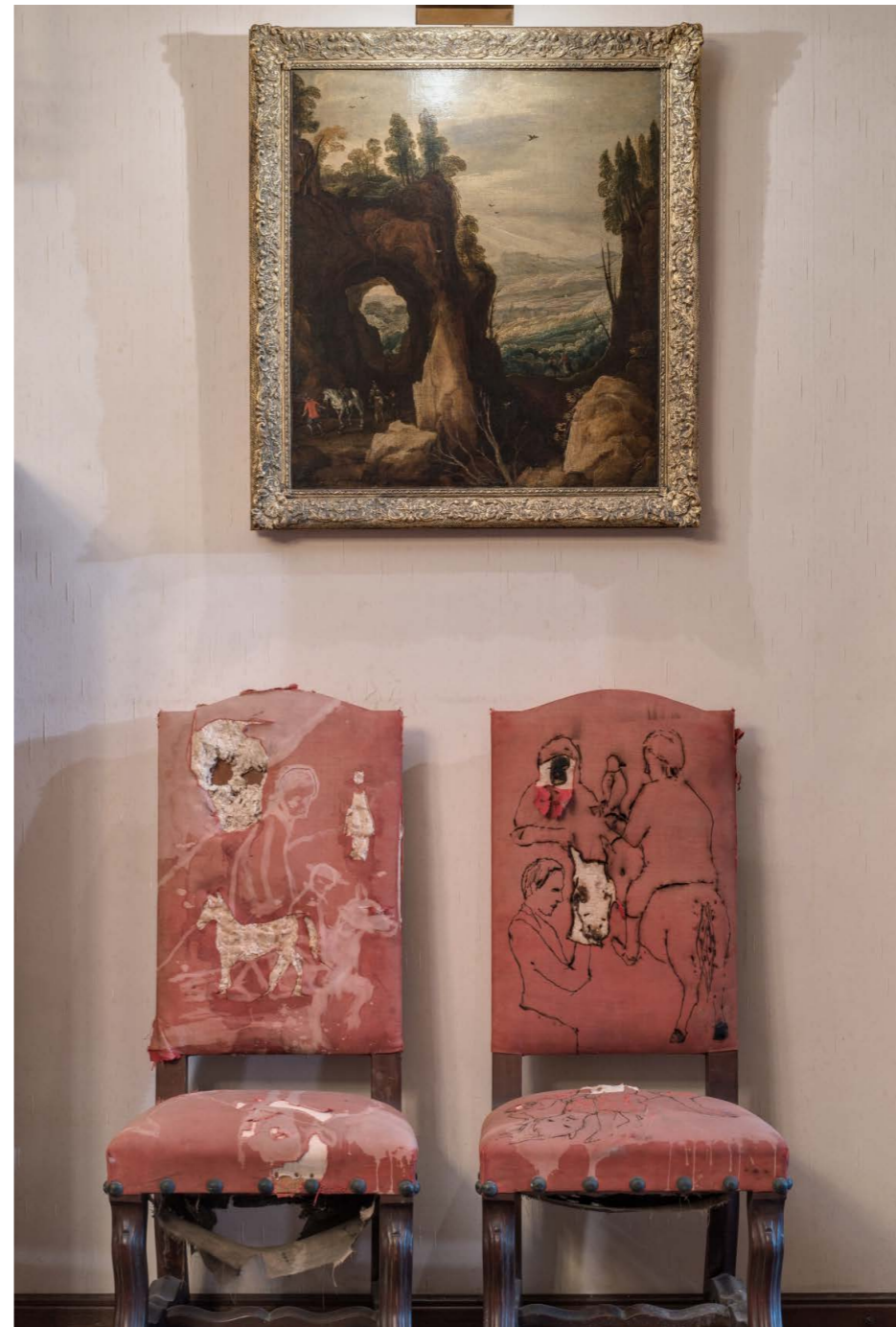
E os copos que são coisas que não necessariamente chamam muito a minha atenção nos meus trabalhos normalmente, também começaram a ganhar um outro papel, não porque eu gosto de copos, mas porque eles começaram a fazer parte de um problema que eu comecei a identificar. Não realmente um problema, mas um repertório de coisas que passaram a habitar minha cabeça, que antes não tinham um lugar privilegiado. Então, começaram a surgir coisas que eu não sei nem de onde, mas eu comecei a pensar nos copos e, porque eu tinha encontrado na rua um besouro e uma mosca, eu olhei para eles quando estava desenhando em casa e pensei, “caramba, eles tem tamanhos diferentes! A mosca é pequenininha, depois tem o besouro...”, e eu lembrei dos copos que eram de tamanhos diferentes e aí eu comecei a imaginar, “e se eu fizesse um desenho de um inseto para cada tamanho de copo? Eu começava com a mosca, depois eu migrava para o besouro, para a lagarta e para uma bruxa, aquela mariposa grandona. E se eu botasse cada um desses insetos presos por um copo apropriado para o seu tamanho?”



a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE

Essas ideias ficavam na minha cabeça e eu fazia pequenas anotações com o que eu tinha por perto e levava para o ateliê ou deixava em casa(...) Apesar da Eva ter tido uma vida noturna, a casa um jardim projetado pelo Burle Marx. No centro do jardim, tem um lago de carpas. Ela nunca via esse jardim durante o dia... provavelmente, ela via à noite. E veio à minha cabeça a ideia de que eu não tinha muitas referências de pintura de jardim, de flores, (...) no escuro. (...) Isso é interessante porque pintura de jardim você tem centenas, milhares, mas no escuro não é tão comum. Apesar de se ter imagens noturnas do Whistler, pelo que eu me lembro, ou até do próprio Monet, algumas das ninfeias no escuro, no fim da tarde. Mas eu, no meu repertório, não tenho muitas lembranças de pinturas de jardins no escuro. Quando eu comecei a andar na casa, eu encontrei, no segundo andar, essa escultura chinesa, que é uma carpa com essas figuras desses homenzinhos montados em seu dorso. Eu não sei se é um símbolo de fertilidade, de sorte ou seja lá o que for... por algum motivo, eu acho que é da minha natureza, eu preferia, em alguns momentos, abordar as coisas não pela mitologia a qual elas pertenciam, mas simplesmente o que é estar diante daquilo sem saber sobre o que eu estou olhando. Se deixar ter simplesmente o prazer de olhar para alguma coisa, sem saber onde meu olho está batendo. E eu olhava e achava muito estranho e muito bonito ao mesmo tempo, essas figuras pequenas, porque faziam com que a carpa ganhasse proporção de baleia, e eu achava esse problema de escala interessante. Então eu desenhava. Só que, ao mesmo tempo, voltou à minha cabeça, quando eu olhei para isso, um desenho do Bruegel que, se não me engano, se chama "Peixe grande come peixe pequeno", que é um peixe gigante e o pescador que está abrindo esse peixe e, de dentro dele, sai uma quantidade enorme de outros peixes. Eu achava esse desenho muito intrigante, porque o peixe tem escala de baleia, mas é um peixão. Eu estava conversando com uma pessoa próxima e essa pessoa estava até especulando... o motivo seria que talvez ele não tivesse visto uma baleia, mas a descrição de uma

a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE

baleia batesse com a de um peixe grande, então possivelmente tenha a ver com isso... assim como os bestiários, mas isso eu não garanto. Isso era conversando informalmente com um amigo. Mas eu fiquei com isso na cabeça. Quando eu cheguei, depois, em outro cômodo, eu vi uma imagem de uma cena de pesca: isso era uma imagem utilizada como ponto de partida para uma tapeçaria, isso não é a tapeçaria, é um cartão pintado, mas servia como base para a tapeçaria. É uma cena idílica de pesca. Eu comecei a achar isso interessante: eu tenho carpas no jardim, carpa na sala verde e peixe da casa da Eva. Eu pensei que a figura do peixe não só conectava as obras, mas servia como um fio condutor pra articular e pra criar uma teia que unia a própria arquitetura, os cômodos, a nossa memória dos cômodos. E eu comecei a achar isso interessante, de criar relação entre os cômodos, não formalmente, mas que essas relações entre os cômodos acontecessem na nossa cabeça, na nossa memória, não nas coisas em si. Depois, eu percebi que no cantinho do quadro tem um menino levando uma mordida de um caranguejo, que tem a ver com esse tipo de narrativa da lembrança da ingenuidade, da doçura da criança, da infância e do idílico, misturado com a lembrança da dor. Eu achei curioso esse menino gritando com essa pose de dor terrível por causa do caranguejo. Depois, eu percebi que algo semelhante voltava a acontecer. Eu estava olhando essa pintura, que é uma pintura que eu gosto na casa, uma pintura muito bonita, do Joshua Reynolds, uma pintura inglesa, e o que me chamava a atenção nessa pintura era que ela era muito delicada. Você olha para a pintura e você sabe que o assunto ali lida com a delicadeza. A maneira que o rosto da criança é tratado, o lábio, a pele, você sente que a pincelada, de alguma maneira, fala sobre delicadeza. Eu achava isso interessante. Também achava interessante que é um dos poucos quadros com cor, porque nesse quadro o verniz não estava tão amarelado. Eu fiz alguns desenhos, mas quando eu chegava em casa, antes de dormir, eu lia sobre as coisas, eu pegava o catálogo da fundação e ia ler sobre as obras que eu tinha achado interessante durante o dia.

Vale a pena lembrar que todo o trabalho foi feito num espaço de três meses e meio e que eu me propus de ocupar a casa inteira. Foi uma decisão gradual. A partir de certo momento, eu percebi que para o que eu queria fazer funcionar, eu teria que ter um fluxo de informação por todos os cômodos. Então eu arrumei sarna para me coçar, de certa forma. Eu trabalhava no ateliê e quando chegava em casa eu ia desenhar. Na hora que eu ia dormir, eu lia sobre essas coisas e, quando eu estava lendo sobre essa pintura, eu soube que ela era um estudo e que a pintura inteira estava em Washington. Na imagem inteira você vê a menina e ela está pegando uma rosa, e isso tem um papel semelhante, em termos narrativos, ao caranguejo mordendo o dedo do outro menino: mais uma vez é uma cena idílica, onde a criança ingênua está entrando em contato com a beleza e a dor ao mesmo tempo. Eu acabei migrando, gradualmente, para uma lembrança da ideia, dentro da história da arte, de memento mori, a lembrança de que você vai morrer, ou vanitas. Eu achei que era importante tocar nesse assunto na casa já que tinha a mesa da Eva posta, o quarto onde ela dormir, o banheiro, ou seja, uma presença fantasmática daquela pessoa. Você não sentia fisicamente, nas obras, a presença enfática do corpo. Você não lembrava que uma pessoa que morava ali morreu, e eu queria trazer isso à tona. Tinha uma cama onde um bebê faz xixi, onde o velho, depois, em algum momento, vai perder o controle sobre as funções do corpo e vai urinar também, onde uma pessoa faz sexo e, enfim... eu sentia falta dessas coisas na casa e da presença dessa lembrança de que você vai morrer. (...) Era curioso. Os



a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE



espinhos, que eram justamente essa lembrança da dor, não estavam na casa. O quadro estava editado, estava em outro lugar. Na casa eu só via a delicadeza da menina. Então, eu disse, “eu preciso devolver o espinho para a casa, o espinho de forma objetiva e metafórica”. Eu percebi que a casa era toda cercada de um tipo de espinho chamado coroa de cristo, toda, todo o jardim em volta. Eu não tenho o espinho no quadro, mas a casa inteira é cercada de espinho. Eu achei isso interessante. Então eu comprei esse espinho para eu olhar para ele e para eu desenhar. Eu não sabia bem o que fazer. O que é curioso é que eu deixei os espinhos de lado e um dia minha esposa foi no ateliê e comentou, “Eduardo, você viu que está cheio de lagartas no seus espinhos?” e aí ela apontou e perguntou “você não está vendo?” E eu falei, “não, não estou vendo”. Quando eu fui ver, as lagartas eram da cor do caule e elas estavam comendo todos os espinhos e tinha uma lagarta por caule. O que é interessante, é que a lagarta tem um corpo mole, então o corpo dela, mole, ficava moldado pelo pontiagudo dos espinhos. Eu achei isso incrível, porque eu já estava com essa imagem na cabeça, mas através de uma imagem mental, porque antes de eu ter visto a lagarta, eu lembro que um dia eu estava desenhando os espinhos e pensei, “imagina se tivesse um caramujo andando aqui, imagina o corpo mole do caramujo deixando sebo em cima desses espinhos, igual a água que toma a forma dos lugares”, eu imaginei o corpo do caramujo moldado pelos espinhos. E quando eu chego tem, de fato, uma lagarta. Eu achei incrível. Só que eu

esqueci disso, deixei elas quietas, pensei em desenhar depois, mas deixei elas quietas e elas sumiram dois dias depois. Eu falei, “ah, perdi essa oportunidade, mas tudo bem”. E aí, um dia eu chego no meu ateliê, algum tempo depois, e a moça que, uma vez por semana, faz a faxina no ateliê (ela já me conhece bem, trabalha comigo desde 2008 e já sabe de algumas coisas que eu gosto), deixou em cima da mesa um casulo e uma mariposa. Olha a quantidade de coisa que começou a acontecer porque eu comprei um espinho! Então eu tenho um ponto de partida, mas essas coisas que acontecem são muito mais interessantes do que meu ponto de partida, que, normalmente, são umas histórias muito ensimesmadas, vem muito do meu próprio umbigo e não chegaria ao outro. O momento em que eu acho que eu chego ao outro é quando eu tento colocar essas coisas no mundo e aí surgem coisas onde o outro pode, na melhor das hipóteses, encontrar a si mesmo. Eu lembro que, antes mesmo de ter visto a lagarta, eu estava pensando na casa e nessa vida noturna da Eva, e eu comecei a imaginar insetos que ficam escondidos pela casa ou que você vê no escuro, tipo mariposas, traças, casulo. A casa como casulo. Aí eu comecei a imaginar, e pensei assim: vou pegar duas cadeiras, vou encostar uma cadeira na outra, e aí, quando eu encostar uma cadeira na outra, eu crio uma estrutura que, se eu envolver, vai virar uma espécie de casulo. Quando eu tiver um casulo, eu vou começar a construir uma escultura que é uma espécie de Eva com traça ou qualquer coisa do gênero, ou bicho da seda, qualquer coisa assim. Aí eu fiquei pensando, mas de que matéria eu vou fazer esse casulo? Como eu estava usando



a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE



seda, um tecido muito transparente, para forrar alguns dos quadros, eu pensei que eu podia usar esse tecido para embrulhar a cadeira, pela transparência dele. Isso tudo na minha cabeça e em pequenos desenhos... Só que, assim que eu arrumei a peça de mobília e a coloquei no meu ateliê, tudo isso foi por água abaixo, porque eu percebi que o trabalho já estava pronto. Não precisava de nenhum casulo, de nenhum bicho. O trabalho já estava pronto, por sua relação tão mimética com a casa. Então eu tenho esses pontos de partida, às vezes muito absurdos, mas, quando eu começo a trabalhar e estou no ateliê, eu preciso prestar atenção ao que o material está falando para mim, o que as coisas têm a dizer, não no que eu quero falar. É um pouco diferente. É uma mistura das duas coisas. (...) Isso era uma sala muito curiosa, era um pequeno escritório. Quando eu entrei nesse escritório, uma das coisas que mais me chamou a atenção foi uma luminária chinesa feita com dente de marfim. As imagens aconteciam na forma de relevo e eu achei isso interessantíssimo, porque eu pensei, “bom, isso pode ser uma boa maneira de falar sobre pintura, só que sem ser necessariamente óleo sobre tela”. Esses relevos, ou mesmo misturando com óleo sobre tela, esses relevos podem ser muito poderosos. Só que quando eu olhei bem, eu vi que a mão dessa figura chinesa, que é justamente o ponto crucial da narrativa que está sendo descrita, porque é um homem que está dando provavelmente de comer para esse estranho demônio, que é uma mistura de cabra com casco de tartaruga, ele ou está dando algo pra esse bicho comer ou acariciando o bicho, eu não sei, mas a mão está faltando. Então, numa estrutura que era baseada em relevo, o ponto focal, o ponto mais importante, é um buraco, uma ausência. Isso eu achei incrível. Quando eu

a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE

comecei a andar nesse mesmo quarto, eu comecei a reparar que a mão era determinantes em várias outras peças, por exemplo, você tem uma escultura de porcelana que é uma caçada ao centauro (...), só que ela está quebrada e uma das peças que está quebrada é a mão, e a mão, quando foi reformada, foi reformada com um material que é de outra cor, então ele fica com uma mão cinza num corpo inteiro de porcelana. A maneira como a mão reflete a luz é diferente da porcelana (...), então, para mim, é um braço com algum problema, ou gangrenado, porque (...) ele está ligeiramente desproporcional, ele é grande para o corpo. Então ele passa a ter um papel importante, além de que a mão é o que é utilizado para capturar o centauro, para puxar a crina do bicho, para carregar um tacape ou seja lá a arma que está sendo usada para agredir o centauro. E na escultura chinesa a mão também, por outro motivo, por um excesso, também chamava a atenção. Não por ausência, mas por um estranho excesso. O dedo parece ser tão longo que ele volta a se curvar sobre si mesmo. Eu percebi que ela estava segurando uma flor com vários espinhos, então, se o quadro não tinha a flor com espinho, numa escultura que está em outro cômodo, os espinhos voltam a aparecer em contato com a mão. (...) Ainda tem uma pintura, nesse mesmo quarto, onde a mão é utilizada como uma tentativa de aumentar o drama do quadro, a mão demonstra uma postura física muito dramática. Então eu fiquei com isso na cabeça. Aí eu me lembrei que eu tinha feito uma pintura para a qual eu construí um modelo, uma espécie de natureza morta, para eu pintar de observação, porque eu não queria pintar de foto. Eu tinha ido a uma feira, dessas feirinhas de rua, de domingo, e numa barraca tinha essa figura, uma espécie de um santinho só que todo quebrado, ele não tinha o pé, não tinha os braços, e na barraca ao lado tinha um cacho de braços de porcelana amarradas. Quando eu vi, então, um cacho de braços e um boneco com os braços faltando, eu resolvi comprar o cacho de braços para completar esse boneco. Só que, ao invés de colocar no lugar certo, eu acabei fazendo com que os braços saíssem

de dentro do tronco. Eu fiz um arranjo mais abstrato, e no lugar do braço eu coloquei uma bengala, mas que é tão grande que inutiliza, dificulta, o andar desse bicho, porque é um galho que eu também encontrei no mesmo dia. Enfim, isso estava no meu ateliê, porque eu tinha utilizado numa pintura, para uma outra exposição, mas ele ficou guardado, só como um modelo. Quando eu vi esse quarto [na Fundação Eva Klabin], esse objeto veio à tona com uma intensidade enorme. Também fiquei fascinado com algumas tapeçarias. Eu adoro olhar para tapeçarias, sempre gostei, desde criança. Tinha uma tapeçaria indiana na casa dos meus pais (...) que eu já gostava muito, porque eu não conseguia identificar os bichos. Sempre gostei da cor dos bichos, do tipo de representação simplificado. Quando eu vi essa tapeçaria no quarto da Eva, eu achei fascinante também. Era linda, linda. Eu realmente acho bonita por muitos motivos: eu gosto da maneira com que os animais são representados, eu gosto da maneira com que as cores são utilizadas, de forma chapada sem semitons, como não há uma perspectiva linear, é uma perspectiva por empilhamento, então a ocupação do espaço é mais abstrata, e outras coisas que para algumas pessoas poderiam ser banais, por exemplo, o fato de terem flores pretas, não é comum ver flores pretas e essa tapeçaria era cheia de flores pretas. E às vezes, a flor preta parecia sangue coagulado, considerando que era uma pintura de caça. Quando você vai olhar de perto, você começa a perceber detalhes que falam e ilustram essa violência da caça. Você tem essa espada longa transpassando a garganta de um cervo. Olho de algumas das figuras está preenchido de vermelho, ou seja, o globo ocular, que normalmente é branco, está preenchido de vermelho. Isso é um detalhe pequenininho,



a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE



mas o que é um globo ocular vermelho? Por que um globo ocular fica vermelho? Ou porque você levou um soco, ou foi agredido, ou está com alergia... ou seja, não é normal que o globo ocular esteja vermelho e, se tiver, é um problema. Então isso me chamava a atenção. Pequenas coisas... e eu anotava, fazia desenhos sobre isso. (...) Isso foi no ateliê do Cadu (...) eu estava fazendo um trabalho com ele e ele tinha um crânio de búfalo e a gente estava falando sobre um carrossel que a gente gostaria de construir. Como tinha um carrinho de supermercado, eu resolvi entrar no carrinho lá, já para experimentar como seria fazer o carrinho do carrossel, na hora. E eu pedi para ele me emprestar a cabeça do búfalo, entrei e tirei essa foto. Ficou guardada. Só que depois, ele voltou com um sentido extra para mim, porque (...) tinha uma pintura representando o rapto de Europa na fundação, onde Zeus aparece na forma de um boi, de um touro, e sequestra Europa. Ela está segurando o chifre dele. Então eu me lembrei da foto que eu tinha tirado. Outras coisas... como

o deus Marte, que é o deus da guerra, que está com uma faca na mão. Ele está com o pé amarrado, está amarrado por uma questão de segurança, para não ser roubado, provavelmente. Só que (...) não tem como você olhar para a escultura e ignorar isso. Eu não consigo, pra mim isso passa a ser o assunto da escultura, tanto quanto qualquer papel mitológico que ele possa ter ou a faca na mão dele. Ele está com o pé amarrado, com o cabo de aço. E outras cenas muito estranhas, por exemplo... Essa figurinha dourada estava numa vitrine, mas no ultimo andar da vitrine. Como eu tinha visto marte com a faca na mão e tinha um Hércules ali também, do mesmo tamanho, só que com uma clava, quando eu olhei para essa figura pequenininha, no topo da prateleira, eu só consegui ver o coelho que ele estava segurando com uma das mãos e, na outra, porque era contra luz e muito longe (...) eu pensei que ele segurava uma clava de madeira, para dar na cabeça do coelho, para matar o coelho, para depois tirar a pele, coisas do gênero. Eu perguntei para o pessoal do museu o que ele estava segurando e ninguém sabia. Então eu pedi uma escada e eu subi para ver o que era e eu vi que era uma coruja. O que eu pensei que fosse uma clava, era uma coruja, provavelmente uma coruja de minerva, um símbolo de sabedoria, não (...) uma arma, mas um símbolo de sabedoria. E, ao lado, tinha outro jarro, só que descrevendo uma cena de guerra muito detalhada, onde se vê cada ponto onde a espada perfurou o corpo, só que as espadas são microscópicas e feitas com folha de ouro, o máximo da delicadeza para descrever uma cena de brutalidade. Isso era uma pintura bem pequenininha também, muito delicada, deve ter uns 10 centímetros de altura, no máximo, descrevendo uma menina entrando dentro d'água, levantando delicadamente seu vestido. Esses contrastes da presença do corpo em diferentes

a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE

situações, em diferentes contextos, me interessava. Na verdade, não está em tempo real... (...) Enquanto eu olhava para essas coisas, eu desenhava as que mais me interessavam, então essa sequência de imagens que eu vou mostrar agora é só pra vocês entenderem o tipo de desenho que eu estava utilizando, que era um desenho não muito matérico. Os desenhos coloridos não foram feitos dentro da Fundação. Lá eu usava só grafite ou canetinha de nanquim descartável, justamente para eu não sujar o lugar, porque ele é forrado de tapetes e eu não posso deixar pingar coisas. Então esses são alguns desenhos. O que eu acho interessante dos desenhos é que eu desenhava um desenho, algo de uma pintura do século XV, e daqui a pouco eu estava em outra sala e desenhava algo que tinha sido feito no século XVIII, mas quando eu chegava em casa e olhava para elas, eu encontrava conexões que não existiam, mas que eram do desenhos, não eram históricas, mas do que eu tinha feito. Por exemplo, é engraçado ver como essas mãos da mãe segurando o menino, que é uma madona com a criança, (...) se misturava com a paisagem, o braço dela acompanhava o contorno de uma montanha. Não faz o menor sentido, mas para mim faz todo o sentido. É uma narrativa das coisas, não minha. Então as coisas que me interessavam eu desenhava. Eu partia, por exemplo, daquela luminária chinesa, ou da tapeçaria, e depois eu estendia esse raciocínio. Eu começava, ao invés de desenhar a tapeçaria inteira, a desenhar só a perna do cervo com as flores. Isso é no meu ateliê... Eu ia dispor essas coisas, espalhando pelo ateliê para eu olhar melhor, porque lá na Fundação eu olhava, geralmente, separado. Às vezes eu botava no chão também, mas eu devo lembrar uma coisa que me afetou muito: a visita. A Fundação não é uma instituição que receba muitas pessoas. Eu podia passar um dia inteiro lá, sem ninguém entrar, às vezes, e, por outro lado, eu vi inúmeras visitas de escolas, com trinta crianças ao mesmo tempo. Tinham esses contrastes. Mas eu passava boa parte do dia em silêncio e é um silêncio maior ainda porque a casa é forrada de tecido, as paredes têm o dobro da espessura de uma parede

convencional, pela maneira com que ela foi construída. Normalmente uma parede é de tijolos, um sobre o outro, mas tem uma sala, por exemplo, onde os tijolos foram posicionados na horizontal, ao invés da vertical, e lado a lado, então a espessura dela é mais do que o dobro e isso bloqueia o som da Lagoa, que vem dos carros. O silêncio era muito grande, a ponto de eu ouvir o próprio lápis ou a canetinha no papel. O pessoal do educativo, às vezes, esquecia que eu estava lá, então eles diziam que eu era uma espécie de assombração na casa, de vez em quando eles me encontravam em algum lugar. Fora esse tipo de desenho, que são desenhos de linha, muito rápidos, e que o propósito deles é mais olhar com um pouco mais de atenção para as coisas... Ah!... e tem uma outra coisa, eu optei por não utilizar nenhum desenho meu nessa exposição. Eu queria utilizar só o repertório formal da casa, tanto para os desenhos quanto para a escolha dos materiais, então madeira e veludo eram determinantes, mas não o material com que as pinturas eram feitas, mas materiais da casa. Às vezes eu começava a misturar coisas. Enquanto eu desenhava, eu comecei a notar a presença recorrente de anjos na casa. Não só anjos, mas também figuras gregas, figuras femininas com asa. Eu não queria abordar o anjo dentro de uma narrativa religiosa, não é o meu campo, meu ponto de entrada não seria esse. Quando eu comecei a ver essas figuras com asa eu comecei a preferir chamar o anjo de uma figura com asa, não anjo. Eu mudei o nome, falei, isso não é um anjo, é uma figura com asa, é alguém que voa, é uma figura humana com asas, porque eu me identificava com ele mais por esse campo, mais do que com o campo da religião. Eu lembrei que, na sala principal, duas paredes são de vidro e

a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE

dão para o jardim. É uma espécie de vitrine parede, escolhas da Eva, e eu lembrei que, quando eu era criança, às vezes entrava passarinho em casa, beija-flor, e eu lembro de ouvir o barulho do beija-flor batendo a cabeça no vidro, tac-tac-tac, e aí quando você vai ver, você já sabe, ah, entrou beija-flor. Eu ia correndo para ver se ele ainda estava lá e quando estava... você faz assim com a mão e você consegue pegar ele e tira ele, ele é pequenininho, é muito quente, um bichinho mole. Às vezes você não dava essa sorte e ele já estava morto, você encontrava ele já morto, porque ele vai batendo a cabeça no vidro e o bico achata o crânio dele e então ele morre. Às vezes eu encontrava esses beija-flores mortos. Eu comecei a imaginar essas figuras aladas da casa tentando sair de dentro da lá e batendo a cabeça no vidro também, então eu comecei a fazer desenhos disso. Eu comecei a misturar, 1, a simetria das asas e a simetria do corpo das figuras com asa, depois, 2, a maneira como eles eram ordenados de forma simétrica dentro da casa, aos pares, e, 3, a maneira com que as coisas na casa eram arrumadas de forma simétrica. Então, se eu parti dessa narrativa de beija-flor batendo a cabeça no vidro e anjo, eu agora estou falando sobre simetria, isolando o problema como simetria. Por eu estar pensando em simetria e figuras com asa, eu lembrei de um caderno meu, de 2002, quando eu morei na Inglaterra. Era uma foto que eu tinha tirado de um pombo morto e uma colagem de uma mulher nua, agachada, cobrindo o rosto, que eu havia recortado do folheto de uma exposição sobre pinturas em períodos de guerra. Essa mulher estava chorando sobre o corpo do marido morto, do soldado morto. Só que eu recortei a mulher e coloquei essa mulher chorando sobre o corpo desse pombo, e quando eu olhei para isso, eu pensei, isso pode ser um bom ponto de partida para justificar as figuras com asas na casa, como se ele pudesse ter nascido, brotado dessa união, do corpo morto do pombo com essa mulher chorando. Então eu me lembrei que, no ano passado ou retrasado, eu tinha feito uma gravura minuciosa de uma asa de pombo que eu tinha encontrado

perto do meu ateliê. A gravura gera um positivo e um negativo, então eu percebi que a chapa de gravura e a gravura em si já criavam mais um duplo dentro do assunto da simetria. Eu percebi que a folha da gravura que eu tinha usado há dois anos atrás era da mesma bitola da folha do meu caderno, e a chapa de gravura, quando eu girava, também ficava da mesma altura. Começaram a acontecer simetrias, não só físicas, mas também coincidências que vieram ao meu favor porque eu estava prestando atenção naquilo. Eu comecei a usar o caderno como um centro para desdobramento de eventos simétricos. Eu lia o catálogo à noite, porque eu acho que eu estava com tanto medo de fazer essa exposição, e eu não sabia direito como ir adiante, que à noite eu não conseguia dormir, então eu ficava lendo o catalogo na esperança de conseguir encontrar uma maneira de ir adiante no dia seguinte. E aí eu reparei que tinha um anjo na página direita do catálogo e um na página esquerda. Quando dobrei, eu formei esse anjo amassado, essa figura amassada, e eu usei dois sargentos para unir as folhas, porque eram muitas folhas no catálogo. Só que o sargento era azul também, a mesma cor do catalogo, então parecia que ele era uma espécie de asa. (...)Se, por um lado, eu olhava muito as coisas quando eu estava na fundação, quando eu chegava no ateliê, eu deixava que o fluxo do próprio trabalho ditasse as regras. Eu não



a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE

precisava seguir à risca o que eu tinha visto lá, porque eu já estava embebido naquilo, não tinha como me livrar daquilo. Eu permitia que essa informação entrasse de forma transversal. Se de noite eu lia o catálogo, de manhã eu acordava e, antes de ir para o ateliê, eu pesquisava. Por exemplo, eu me lembrei do peixe que parecia ter proporção de baleia, e o curador tinha me contado que o lago de carpas, uma vez, quando havia chovido muito, o lago transbordou e as carpas fugiram para o gramado e, obviamente, não conseguiram voltar e as carpas morreram no gramado. Quando ele contou que as carpas foram para o gramado, eu fiquei com essa frase na cabeça, carpas migrando para a grama, ou um peixe que sai do ambiente aquático e vai para a terra, ou seja, a própria história da evolução da baleia. Tudo bem, é um salto muito grande, mas eu gosto, às vezes, de dar esses saltos. Eu me permito. A baleia, não sei se vocês sabem, era um mamífero de quatro patas, uma espécie de lobo pré-histórico e que, durante milhões de anos de processo evolutivo, de mutações, acabou se tornando a baleia que a gente conhece hoje. E a nadadeira da baleia, quem já viu a ossatura da baleia, pode ver que é uma estrutura muito parecida com a de uma pata, então, na verdade, a nadadeira da baleia é uma pata ancestral. Então eu inverti, essa carpa que ganhou pata para fugir e também não consegue voltar depois e apodrece no gramado. Então fui olhar imagens de baleia e eu fui procurar um vídeo no Youtube para ver imagens de baleias. Só que quando você escreve “baleia”, vem quinhentas mil coisas que você não espera, é uma característica da internet, para bem ou para mal, e quando eu olhei essa imagem, era um biólogo abrindo uma baleia morta, para retirar os ossos e levar para o museu, mas quando ele vai abrir a baleia, ela explode por causa dos gases. Então eu comecei a cruzar a escultura da carpa, com o desenho do Bruegel, com o vídeo do biólogo abrindo a baleia. Se você olhar para a maneira como o homem está abrindo a baleia, o corte é muito parecido com o do desenho do Bruegel. Eu achei isso muito curioso. Ainda tem um outro dado que me chamou a atenção: no dia anterior, ou na semana anterior, eu fiz desenhos de



observação das carpas no lago e algumas das carpas, uma das carpas pelo menos, era laranja, um laranja muito forte. Quando eu olhei para a roupa do biólogo, que também era laranja, eu comecei a inventar uma estória em que ele era um caçador fantasiado de carpa para enganar a carpa. E essa roupa laranja, para mim, virou um disfarce de carpa. Eu comecei a fazer desenhos cruzando todas essas informações. Outra representação de peixe interessante para mim está nesta pintura do Manet, uma pintura que eu realmente gosto muito por vários motivos. Nesse contexto, você tem a faca ao lado do peixe, o que é natural, porque uma pessoa vai abrir o peixe para limpar, mas essa faca preta, próximo dessa enguia, preta também... e essa pintura é pequena, e ele é incrível, porque ele fez com que pequenos nacos de tinta virassem escama. Ele não está desenhando uma escama, mas

a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE

a tinta vira escama. Você tem a sensação de quase como se pudesse perceber o tipo de oleosidade que fica na superfície desse peixe, o cheiro que você pode sentir quando olha essa pintura. É incrível, é muito bonito, como pintura. Era uma coisa que morava na minha cabeça e veio à tona também. (...) Eu, às vezes, começava a fazer desenhos mais complexos, já no ateliê, como aquarelas grandes, com folhas de 80 centímetros. Também comecei a fazer gravuras. (...) Eu já sei que quando eu mudo de meio, quando eu não sei como ir adiante, só a curiosidade com o meio já me dá combustível para me mover mais, então quando eu não sabia como ir adiante com os desenhos, eu ia desenhar na chapa de gravura e o próprio atrito altera sua maneira de pensar, porque o atrito da chapa de gravura é diferente do papel, então isso muda o seu tipo de concentração. Essa gravura era baseada num desenho que eu tinha feito no meu caderno. Com o desenho feito, que era um desenho com aquarela, eu bati a chapa de gravura por cima. Então eu fiquei satisfeito. O que eu achei interessante é que eu nunca tinha feito isso, misturar as minhas gravuras com uma aquarela já pronta, mas nesse contexto ela faz sentido porque eu vejo a mistura de meios, ou seja, gravura e aquarela, metal batendo nesse papel, da mesma forma que os objetos são de natureza diferente na casa: a maciez de um tapete e a dureza da madeira... tapete e pintura, né, meios diferentes, escultura de pedra misturada com a toalha de mesa... Então, para mim, a mistura de meios funciona de forma análoga. Segui desenhando. Agora são desenhos maiores, por exemplo, são desenhos de 80 centímetros, já não é uma anotação tão pequena. A fisicalidade do nanquim passa a contar. Isso já era uma mistura daquele quadro idílico das crianças pescando, mais o caranguejo, e acabou virando isso. (...) Eu arrumei alguns caranguejos para pintar de observação, esse é um deles, esse é outro. Eu comecei a fazer uma escultura também, porque tem uma parte de Egito no acervo da fundação. Tem um sarcófago de um gato, tem máscara mortuária, enfim, tem peças lindíssimas. Eu resolvi fazer uma múmia do meu bairro, então eu comecei a fazer uma múmia de Botafogo, da

Real Grandeza. Eu encontrei uma perna na caçamba de lixo e levei comigo, só que o motivo pelo qual eu levei a perna e associei com a múmia é que eu havia visto, há um tempo atrás, um sarcófago do século II, quando o Egito estava sob a influência do Império Romano, até onde eu entendi, que era tridimensional e volumétrico, mas o curioso era que só que o rosto não era pintado com o mesmo tipo de linguagem, ele era um rosto que parecia uma pintura romana, (...), só que ele era plano, encáustica sobre madeira. Fayoum (...) Quando eu olhei para a perna na caçamba de lixo, uma perna tridimensional, (...) vi que ela tinha um corte seco, já que era a perna de um manequim, e eu lembrei dessa mistura de bidimensional e tridimensional num objeto só. Então eu comecei a montar minha múmia, e a cabeça da múmia tem essa parte que é de segurar fio elétrico, enfim... Só que não deu certo, eu não gostei. Eu achei que não funcionou, não achei muito interessante depois que passaram algumas semanas. Então eu resolvi destruir isso, só que na hora que eu resolvi separar as partes, eu já estava com essa estória do peixe-baleia na cabeça. Então eu usei a perna para construir essa baleia que fugiu do lago de carpas. E o resto eu montei aquela outra figura que tem uma estrutura linear vertical, que me lembrou uma estrutura de Giacometti, pelo aspecto tão vertical. Quando eu levei isso para o meu ateliê, ao invés de pintar uma natureza morta de um caranguejo, eu acabei me interessando mais pelo cacho de caranguejo, como ele é comprado, porque ele parecia um tumor, ele não era mais um caranguejo. Eu pensei, "caramba, eu não me lembro de muitos quadros com o cacho de caranguejo", eu estou mais acostumado a ver o bicho separado. Quando eu olhei o cacho, eu não consegui identificar cada bicho direito, então isso parecia uma espécie de tumor. Se você pensa no que eu estava falando no início, sobre a ideia



a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE

de morte dentro da casa, a lembrança de nossa própria finitude, o tumor não parece tão absurdo, né? E como você tinha essa escultura que tinha a barriga aberta, eu acabei misturando, como modelo, essa escultura e o cacho de caranguejo e fui pintar isso ao invés do caranguejo separado. Deu nessa pintura que está do lado esquerdo. Na verdade, esse corpo faltando partes dialoga com a própria casa, porque as esculturas estão todas faltando partes. Parece também com a escultura que eu tinha acabado de desmontar e essa perna com que ele parece estar empalado ou espetado, é a mesma estrutura das barras de madeira que as crianças estão usando para a pescaria e também é a mesma estrutura vertical que eu tenho do pedestal do soro, que eu usei para essa escultura. Enfim, deu nisso. Esse olhar pra cima parece uma pintura que tem na casa, a pintura de um santo com um olhar de quase dor e transcendência, com o olhar virado pra cima. É uma das poucas pinturas com cor, justamente porque nesse cartão de tapeçaria dava para ver cor. E eu pintei na mesma proporção de uma porta que fica ao lado da cama da Eva, que dava para a varanda. Essas são algumas coisas no meu ateliê, como eu ia juntando as coisas, para eu começar a pensar como lembro do curador perguntando pra mim, como você imagina que este trabalho irá se comportar no espaço?”, Respondi “ainda não sei.”, mas a partir de um determinado momento, depois de um mês e meio de trabalho, comecei a ver que a própria maneira que eu organizava as coisas no meu ateliê, tinha começado a se tornar um trabalho, a maneira com que eu apoiava a cadeira, que eu apoiava os objetos... então eu comecei a sentir que apesar de eu não ter certeza do que ia acontecer, algo já estava começando a se pronunciar. Foi o que eu falei para ele e ele deu um voto de confiança. Eu

podia mostrar essas coisas para ele e era uma forma de dialogar também. Eu ouvia as opiniões e comentários dele e usava isso. Uma das coisas que eu fiz quando cheguei no meu ateliê, foi começar a fazer testes com água sanitária sobre veludo, que algo que eu mencionei no início da fala. Eu não tinha veludo, mas eu me lembrei que eu tinha uma caixa, dessas de papelaria mais de enfeite, sabe, papelaria de enfeite, que não tem nada útil... e a minha mãe tinha uma caixa, de uma dessas papelarias, que era de couro e dentro era forrada de camurça ou veludo e eu tinha guardado essa caixa para guardar fotografias. Quando eu lembrei dessa caixa eu falei, “ah, eu posso fazer alguns testes agora, para anotar esse pensamento!” Quando eu joguei água sanitária nesse material, eu vi que ficava dourado, e eu não acreditei! Porque a casa era repleta de veludo e folha de ouro, ou seja, alguns símbolos de riqueza e poder, fora o tipo de pintura, que também é um tipo de símbolo de poder. A ideia de que a água sanitária, aliás, a corrosão dela, ao invés da perda e da falência de um material, você gerava ouro e você podia fazer esse caminho de trás para a frente depois, eu achei que era um símbolo interessante. Vanitas, né. Achei isso um assunto muito interessante. Eu comecei a pensar, “ah, então eu vou trabalhar com veludo, vou forrar a parede inteira com veludo”, só que quando você começa a testar a coisa de verdade, você percebe que a parede era de veludo verde, eu queria veludo verde, e quando você joga água sanitária no veludo verde, você percebe que ele não perde pigmento da mesma forma que o vermelho. Percebi que o vermelho que eu estava usando nem era veludo, era camurça, por isso a cor ficou tão clara. Então você começa a ter que lidar com uma série de outras questões. Ao invés de pensar a maneira como o veludo tinha virado ouro com a água



a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE

sanitária, eu comecei a olhar para a maneira com que diferentes cores de veludo, de fato, quando eu jogava água sanitária, geravam outras cores. Alguns geravam laranja, outros geravam rosa, então eu comecei a gerar uma paleta de cor mesmo, com a corrosão do veludo pela água sanitária. Esse é um teste em outra escala, tem mais ou menos 2,2 metros, começando a fazer testes no veludo. Esses são alguns outros. No veludo, é muito difícil de empurrar a água sanitária. Eu, obviamente, tinha que trabalhar na horizontal, porque quando ela caía, se ela escorresse, ia lavar a superfície inteira. É difícil arrastar a água sanitária porque ela fica empoçada, então você acaba usando o pincel como se ele fosse um rodo, você tem que empurrar uma poça, você não está dando uma pincelada. Eu comecei a usar estêncil com um borrifador com água sanitária para tentar ter um pouco mais de controle no uso dela... uma possibilidade. Essa outra imagem, mais complexa em termos de camadas, tem a ver com o uso do estêncil. Outra coisa que eu percebi, era que o pastel seco se fundia totalmente com a fibra do veludo e você nem percebia mais a presença do pastel, parecia que ele se transformava em veludo. (...) Chega de falar sobre o processo, porque eu poderia ir até amanhã falando. Eu vou mostrar só algumas imagens, rapidamente, em passant, da casa, para quem ainda não foi ter a oportunidade de ver do que eu estou falando, e então a gente abre para perguntas, se alguém quiser perguntar alguma coisa. Eu vou passar rápido. Essas são algumas peças de mobília, (...) foi no que o veludo se transformou. À medida com que eu fui trabalhando, eu fui percebendo que a água sanitária não pegava sobre esse tecido, porque já era velho, então eu comecei a cortar o tecido e usar o estofado como pigmento, como cor branca. Comecei a inventar estruturas para comportar os desenhos e as pinturas, ou seja lá o que for que eu estivesse fazendo, porque eu não podia usar as paredes. Eu comecei a criar coisas que não eram “de parede”, mas que eram metade desenho, metade escultura, onde eu encaixava os quadros. Aquele boneco começou a

virar um teatro, a cadeira começou a virar um teatro... Isso era a maneira que eu organizava as coisas no ateliê. Outras experiências, vídeo. Aquela escultura acabou dando nessa escultura: na barriga da escultura eu botava um vídeo. Tem pinturas também. A maneira que eu organizava os desenhos próximos às pinturas, isso ainda no ateliê. Isso é um biombo que eu fiz, justamente para poder usar o chão, articular o espaço do chão e o desenho. Eu passei três dias forrando isso aqui com seda embebida em gesso e cola para criar uma superfície de pintura. Eu achei que ficou tão bonito que depois eu não queria pintar em cima, porque deu muito trabalho para tirar todas as bolhas enquanto eu estava fazendo! Isso é a casa. Eu vou mostrar para vocês, para sentirem o clima das obras instaladas na casa, ver como ficou. Essa foi a única obra que eu já tinha feito antes da exposição, todas as obras foram feitas para a casa, mas essa “homem jogando baralho”, (quando o) Marcio viu, ele disse, “a gente precisa levar essa obra!”, e eu fiquei muito feliz, porque eu também queria. Algumas obras ficavam quase invisíveis, como essa pedaço de veludo preso no missal, ficava amalgamado com a casa de uma maneira muito interessante, enquanto que o biombo entrava na casa de uma maneira um pouco mais agressiva. Então você vê os veludos na porta, na lareira, as obras misturadas com o acervo, a cadeira ficava misturada com a mobília, essa pintura que faz uma transição da pintura da direita com a pintura do centro, a maneira com que o branco da caveira da pintura se mistura com o branco da escultura e a escultura também não tem a cabeça, então elas se complementam duplamente... Está vendo a cor da cadeira da casa? Era quase igual. Só que a diferença de rosa para o vermelho era do bordado, enquanto aqui, a diferença do rosa

a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE

para o vermelho é da água sanitária. Essa é a sala chinesa. As carpas ficaram encaixadas certinho ali, e eu não medi nada, eu tinha pensado em botar as carpas em outro andar e no dia da montagem a gente percebeu que era do mesmo tamanho. Aí a ideia do biombo migrou para esses desenhos também, os quadros... isso é o veludo inserido na sala daquelas mãos quebradas. Eu percebi que a madeira tinha um arranhão que era da mesma espessura do braço desse homenzinho, então quando eu o coloquei em cima da mesa, parecia que ele estava há décadas aí, arranhando a madeira. Esse desenho é o único desenho que eu expus, de todos aqueles desenhos, esse foi o único que ficou numa gavetinha. Esse é o quarto. O closet. Aquele copinho com a mosca é a única coisa nessa parede inteira, porque eu percebi que as varas de pesca formavam um ponto de fuga que não era do quadro, mas que foi determinado pela posição do copinho. E a minha baleia encontrou um ecossistema próprio, agora ela tem um lar, em decomposição, mas um lar. E é isso. Eu vou agora parar de falar e quem quiser fazer alguma pergunta... Eu vou deixar isso, que é um vídeo que eu tinha feito, mas ele não vai incomodar ninguém.



a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE

PERGUNTAS

Eu queria saber se, durante esse processo que você mostrou para a gente, em que você passou por diferentes técnicas, diferentes meios, pintura, escultura, desenho, gravura, queria saber se nesse teu processo também tem lugar para alguma escrita?

Sim, ocasionalmente. A escrita tem um papel estranho para mim, na minha vida. Tinha épocas que eu escrevia bem mais, a ponto de fazer um trabalho inteiro baseado em escrita, com outros dois amigos. Acho que foi em 2012. Eu escrevia quando era mais novo, mas nunca mostrei essas coisas. Depois, na Bienal de São Paulo, eu mostrei alguns textos, mostrei porque que os textos tinham a mesma lógica fragmentária das pinturas, o mesmo tipo de cruzamento de coisas estava contido nos textos. Eu acho que isso aconteceu porque, quando eu estava na Inglaterra, como estudante de tipografia, para o projeto que eu iria fazer no fim do curso, era tipográfico e eu não queria usar imagens, eu queria me ater ao limite da palavra. Eu percebi que eu comecei a escrever textos que tinham um papel análogo ao desenho. Eles tinham uma estrutura parecida também. Por outro lado, eu escrevo ocasionalmente quando eu estou perdido, aí eu anoto só o que estou fazendo, “ah, essa semana eu tentei fazer isso, isso e isso, mas não deu certo”. Começo a escrever, anoto alguns pensamentos... Tem uma parte ali onde está anotado, ao lado de um desenho... Em que eu começo a desenhar e depois começo a escrever, que eu falei desse minha teoria dos anjos e dos pássaros, ali tem uma série de textos que eu comecei a escrever sobre o pica-pau com a cabeça no vidro e um dia em que eu estava tomando café da manhã e o pássaro bateu a cabeça no vidro... Aí /comecei a escrever sobre as minhas associações, o pica-pau, as criaturas que estavam dentro da casa, as ideia de simetria. Tem horas que esses textos

podem ficar um pouquinho mais abstratos e já não se referem, necessariamente, ao trabalho que eu estou fazendo. É muito incerto, não tem a continuidade do meu desenho. É uma coisa que me visita de vez em quando. Por exemplo, essa mês eu voltei a escrever algumas coisas, muito estranho, de uma hora para outra. Eu acho que eu fiquei tanto tempo fazendo coisas que, quando acabou, eu não queria fazer mais nada. Eu fiquei muito cansado. Então eu percebi que eu tinha mais forças para escrever, e aí eu comecei a escrever. Então esse é o papel da escrita para mim, ele não é contínuo, varia muito. Não tem o rigor do desenho. O que é bom, né? Fazer outras coisas com outro tipo de rigor. Não é que não tenha rigor, mas não tem a mesma frequência. A escultura também não. Desenhar e pintar é quase todo dia, mas essas outras coisas são mais pontuais. Nesse caso, ainda mais, porque a casa era repleta de esculturas e eu não podia usar paredes, então era natural que eu tenha usado outros meios.

Pensando no biombo e naquela maquete que você fez, o que isso coloca em termos de pintura e tipo de pensamento?

É muito interessante, porque quando eu desmontei aquela minha caixa, as paredes dela estavam unidas. Então, número um, as próprias paredes da caixa viraram um primeiro biombo. Número dois, o biombo, é uma maneira de articular o espaço, tem esse dado escultórico, então ele articula espaço e suporta desenhos e pintura. Três, você está dentro de uma casa, então há uma relação direta com a arquitetura, principalmente por ser uma casa mais antiga... No momento em que ele passa a existir como biombo, você tem um ritmo que é incontornável. Não tem como você começar a trabalhar ali sem pensar, “como é que eu vou trabalhar com um ritmo de quatro tempos?” Então, quando eu fui pintar, eu não podia pensar naquilo como uma superfície só, eu tive que voltar à Fundação e pensar, “quais são os assuntos que podem servir como ponto de partida para lidar com esse tempo fragmentado, esses quatro tempos?” A primeira coisa que me veio à cabeça quando eu estava lá foi a estátua do Hércules, que era um homem segurando uma clava, aí daqui a pouco você tem Marte, que é um outro homem, de bronze, num tamanho quase igual, mas um pouco menor, segurando uma faca. Dois homens, segurando duas armas, em tamanho gradual. /Depois/ vi a escultura do menino segurando o coelho e eu pensei que ele tivesse uma clava também. Depois /vi que era uma coruja. Na minha cabeça, /comecei a criar uma gradação com ritmo, um, dois, três, com os tamanhos das esculturas e espécies de violências, passando do grande para o pequeno e do pequeno para a criança. Não só em termos de escala,

mas em termos simbólicos. Eu achei que isso podia ser um bom ponto de partida para o tempo do biombo. Só que, no meio do caminho, toda essa minha fala se desfaz, porque vai ficando cansativo. Então eu comecei a inserir outras coisas que me interessavam mais. O verso do biombo é bem mais intuitivo e esse ritmo já acontece de forma mais orgânica pela repetição das ancas dos cavalos. Começou a acontecer uma série de repetições que eu não faria normalmente, mas foi o ritmo do biombo que me levou a fazer isso.

Eduardo Berliner / Nascido em 17/08/78 no Rio de Janeiro onde vive e trabalha. Formado em Desenho industrial pela PUC-Rio, cursou Mestrado em Tipografia pela Universidade de Reading-UK e estudou desenho com o professor Charles Watson. Em 2015 participou das exposições “E se quebrarem as lentes empoeiradas?” no Instituto Tomie Ohtake, Pangaea II na Galeria Saatchi em Londres, Dark Mirror - Arte latino americana desde 1968 - Wolfsburg kunstmuseum / Alemanha, Broken English - Tyburn Gallery, Londres e Projeto Respiração-Fundação Eva Klabin, Rio de Janeiro. Em 2014 expôs na Casa Daros, RJ durante o semestre dedicado a pintura. Participou da 30ª Bienal de São Paulo/2012 e da Bienal de Curitiba/2011, foi finalista do Prêmio Pipa/2011 e vencedor do prêmio Marcantonio Vilaça/2010. Expôs individualmente no CCBB, RJ/2013 e na Casa Triângulo, São Paulo/2010. Desenhou a fonte Pollen, vencedora do Premier Award no ISTD - International Typographic Award/2011. Desenvolveu uma série de desenhos para as Fábulas de Esopo publicados em 2013 pela editora Cosacnaify.

a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE



SOBRE alice

alice é a revista digital do grupo de pesquisa Fotopoética, aberta para a publicação de textos e ensaios visuais submetidos a um conselho editorial (peer reviewed). A revista pretende constituir um espaço interdisciplinar de diálogo entre as diferentes possibilidades do pensamento criador, considerando as múltiplas abordagens metodológicas e disciplinares da produção contemporânea da arte.

INSTRUÇÕES AOS COLABORADORES

alice é uma revista semestral. Os artigos e ensaios para publicação devem conter até 7 laudas, em times new roman 12, entrelinha 1.5, até 6 imagens (jpg, 150 dpi), contendo apresentação do autor com até 4 linhas.

Os interessados, em submeter seus artigos ou ensaios imagéticos, devem entrar em contato através do e-mail: revistaalice.contato@gmail.com

a⁰²

CAPA
CRÉDITOS
EDITORIAL
SUMÁRIO
SOBRE

