



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Rommel Cerqueira Silva


**Diário de notas sobre o cotidiano:
entre o visível, a visibilidade e o enunciável.**

Rio de Janeiro

2014

Rommel Cerqueira Silva

**Diário de notas sobre o cotidiano:
entre o visível, a visibilidade e o enunciável.**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Processos Artísticos Contemporâneos.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / CEHB

S586 Silva, Rommel Cerqueira.
Diário de notas sobre o cotidiano: entre o visível, a
visibilidade e o enunciável / Rommel Cerqueira Silva. –
2014.
179 f.: il.

Orientador: Luiz Cláudio da Costa.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do
Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Fotografia artística – Teses. 2. Percepção visual –
Teses. 3. Visualização – Teses. 4. Imagem – Teses. 5.
Objeto (Estética) – Teses. 6. Paisagens na arte – Teses. 7.
Sinais e símbolos – Teses. 8. Comunicação visual – Teses.
9. Espaço (Arte) – Teses. I. Costa, Luiz Cláudio da, 1961-
II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
Artes. III. Título.

CDU 77.04

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Rommel Cerqueira Silva

**Diário de notas sobre o cotidiano:
entre o visível, a visibilidade e o enunciável.**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Processos Artísticos Contemporâneos.

Aprovada em: 29 de Agosto de 2014.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa (Orientador)
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Messias Tadeu Capistrano dos Santos
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Jorge Luiz Cruz
Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2014

DEDICATÓRIA

A todos aqueles que, em algum momento, abraçaram minhas loucuras e meus devaneios como se fossem deles.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Iran e Nanci: primeiro, por compreenderem, ao longo dos anos, que nem sempre se trata de escolher um percurso pra nossa própria vida. Escolha é para quando temos mais de uma opção para alocar nossos desejos e ambições. Nesse caso, a Arte, sempre foi o único caminho viável para mim. Segundo, por todo o suporte e a preocupação dedicados, que sem eles não haveria estrada a percorrer. Vocês são os deuses supremos do meu Olimpo.

Ao meu irmão Marko Cromwell, meu herói particular, por uma vida de dedicação para comigo. Por todas as horas de conversa, ao telefone, ou pessoalmente, onde conselhos se intercalavam com elucubrações e devaneios, tudo permeado por afetos incondicionais.

À minha irmã, Roxanne, por um nível de amor, preocupação, disponibilidade e orgulho únicos. Agradeço também por me auxiliar, mesmo sem saber, a reencontrar certos caminhos pessoais que eu havia deixado de lado.

À Érica, por se propor à tarefa árdua de caminhar comigo pela vida, experimentando todos os formatos possíveis para a palavra Amor – bem como os lados negros desse sentimento. Por toda a dedicação e preocupação, que uma pessoa concede à outra, muitas vezes se colocando de lado. Por todos os sorrisos, as lágrimas, as turbulências e calmarias.

À Cila, por todas as conversas que uma segunda mãe pode oferecer a quem ela assim o considerar. E, principalmente, por me conceder sua casa como um “escritório” para a confecção de todo esse material.

Ao Bluetooth, Björk, Sibéria, Apple e Nina, pela presença inabalável e constante, ao meu lado, durante cada etapa desse processo. Pelas brincadeiras, pelos sorrisos arrancados e pelo apoio incondicional.

À Márcio Soares, por todas as infinitas conversas sobre música, e arte em geral; pela compreensão do aspecto, e do alcance, existencial, que a arte pode ganhar a quem se oferece a ela. E por me conceder a chance única de ganhar mais um irmão mais velho à essa altura do campeonato.

Ao Cadu, por uma vida compartilhada. Palavras não dariam conta. Qualquer coisa menos do que isso, seria puro desperdício de verbetes: uma vez que nossa amizade já é, praticamente, um casamento, tanto do corpo, como das almas.

Aos meus amigos de banda, Maru, Vinícius e Ed, pelo apoio, fé e por todas as incontáveis conversas. Por me conceder a oportunidade de colocar em prática toda a visão artística que possuo, e que mantenho em constante metamorfose.

À Tia Tânia, pelo suporte mais que emocional concedido em incontáveis momentos de transição, através de conversas, e conversas, e conversas; tudo com panquecas deliciosas, feitas por mais essa mãe que ganhei na vida.

À Tatiana Klafke, pelos devaneios artísticos, pelas densas conversas sobre a vida prática, pela amizade incondicional e pelo olhar acolhedor.

À minha querida amiga e artista Elisa Castro, por todas as madrugadas em mesas de bar, festas ou vagando pelas ruas. Pela sensibilidade no olhar que a permite enxergar para além da árdua tarefa da escrita, e por todo o afeto humano que concede a mim numa reciprocidade única.

Ao meu amigo Aldene, pela gentileza dedicada e compartilhada, ao longo de todo o curso do mestrado, e em diversas situações diferentes.

Aos amigos Gregory, Ágatha e Kaki, por me emprestarem seus ouvidos e seus corações (além de me ofertarem suas óticas, por meio de palavras), em diversos momentos nesse processo.

À Nathalia, por me ajudar a enxergar para além das minhas próprias percepções de mundo.

À Sabrina, pelas madrugadas de devaneios, pelo afeto ímpar e pelas ideias sobre colocar o pé e o corpo no mundo.

Aos professores da pós-graduação, em específico, à Ricardo Basbaum, por insuflar através de suas aulas uma série de reflexões, sem as quais esse texto não existiria.

Ao querido professor Rogerio Luz, por sua presença, na qualificação, e pelas palavras gentis que sempre emitiu, e que sempre me ajudaram muito a desbravar caminhos novos.

Ào professor Jorge Luiz Cruz, pela ação e presença salvadora no momento final do processo.

Ao professor Tadeu Capistrano, por aceitar meu convite para participar da minha banca de defesa.

Ao meu orientador Luiz Cláudio da Costa: por todos os embates, argumentações, contra-argumentações, impasses, críticas duras, palavras de conforto, telefonemas, conversas pelo Skype, presenças, ausências, estímulos,

enfim; por tudo que tornou possível a construção de um pensamento, reverberando numa prática artística, que extrapola os limites desse texto. Obrigado por me ajudar a expandir minhas próprias leituras e percepções – da Arte e da Vida. E obrigado por me ajudar a entender minhas próprias abstrações, ao colocá-las em diálogo com as suas.

É por isso que a obra somente é obra quando ela se converte na intimidade aberta de alguém que a escreveu e de alguém que a leu, o espaço violentamente desvendado pela contestação mútua do poder de dizer e do poder de ouvir.

Maurice Blanchot

RESUMO

SILVA, Rommel Cerqueira. *Diário de notas sobre o cotidiano: entre o visível, a visibilidade o enunciável*. 2014. 179 f. Dissertação (Mestrado em Processos Artísticos Contemporâneos) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Essa dissertação trata do cotidiano como um espaço sensível e passível de abstração dos signos visuais dispostos no mundo, sob um olhar artístico, captados enquanto fotografias, ou convertidos em objetos. O entrelace proposto se dá com os signos verbais e seus discursos implícitos, gerados pelos usos cotidianos para a comunicação entre indivíduos. A partir dessa concepção, e de paralelos entre outras obras, artistas e pensadores, há, também, o intuito de gerar espaços de ressignificação que interfiram nas leituras de mundo que indivíduos fazem de si, e dos outros, bem como dos objetos e espaços circundantes: a transposição do visível para a visualidade a partir da relação com as enunciações. Trata-se de pensar tanto o cotidiano como potência geradora de momentos, objetos e cenas, como a Arte, não enquanto produto/ objeto estético ou formal, mas sim como direcionamento político do olhar sobre espaços/elementos/paisagens da vida diária.

Palavras-chave: Cotidiano. Imagem. Objeto. Paisagem. Palavra. Fotografia. Espaço. Abstração. Embalamento. Vida. Processo. Ressignificação. Signo. Visível. Visualidade.

RESUMEN

SILVA, Rommel Cerqueira. *Diario de notas acerca del cotidiano: entre lo visible, la visibilidad y lo expresable*. 2014. 179 f. Dissertação (Mestrado em Processos Artísticos Contemporâneos) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014

Esa tesis se trata del cotidiano como un espacio sensible y pasible de abstracción de los signos visuales dispuestos en el mundo, bajo un visión artística, captados en cuanto fotografías, o convertidos en objetos. El entrelace propuesto da se con los signos verbales y sus discursos implícitos, generados por sus cotidianos para la comunicación entre los individuos. A partir de esa concepción, y de paralelos entre otras obras, artistas y pensadores, hay también , el intuio de generar espacios de rezonificación que interfieran en las lecturas del mundo que individuos hacen de sí mismos y de los otros, además de los objetos y espacios circundantes: la transposición del visible para la visualidad a partir de la relación con las enunciaciones. Se trata de pensar tanto en el cotidiano potencia generadora de momentos, objetos y ensenas, como el Arte, no en cuanto producto/objeto estético o formal, pero también como direccionamiento político de la visión sobre espacios/elementos/paisajes de la vida diaria.

Palabras-clave: Cotidiano. Objeto. Paisaje. Palabra. Fotografía. Espacio. Abstracción. Embalamento. Vida. Proceso. Rezonificación. Signo. Visible. Visualidad.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	<i>Golconda</i> , René Magritte, 1953.....	17
Figura 2 –	<i>Amilcar</i> , Rommel Cerqueira, 02/10/2012.....	22
Figura 3 –	<i>Amilcar de Castro</i>	23
Figura 4 –	<i>Christo</i> , Rommel Cerqueira, 18/07/2013.....	26
Figura 5 –	<i>Wrapped Trees</i> , Fondation Beyeler and Berower Park, Riehen, Switzerland, Christo e Jeanne-Claude, 1997-98.....	30
Figura 6 –	<i>Reichstag alemão embrulhado por tecido – Wrapped Reichstag, Berlin, Christo e Jeanne-Claude, 1971-95</i>	31
Figura 7 –	<i>Merde d'Artiste</i> , Piero Manzoni, 1961.....	34
Figura 8 –	<i>Manzoni</i> , Rommel Cerqueira, 15/07/2013.....	35
Figura 9 –	Fotografia - Robert Mapplethorpe.....	38
Figura 10 –	Fotografia - Robert Mapplethorpe.....	38
Figura 11 –	<i>Mapplethorpe</i> , Rommel Cerqueira, 18/07/2013.....	39
Figura 12 –	<i>Orixá</i> , Rommel Cerqueira, 2012.....	42
Figura 13 –	<i>Transfiguração</i> , Rommel Cerqueira, 06/01/2013.....	51
Figura 14 –	<i>Brillo Box</i> , Andy Warhol, 1964.....	54
Figura 15 –	<i>Perspectiva</i> , Rommel Cerqueira, 09/10/2012.....	56
Figura 16 –	<i>Perspectiva(s)</i> , Rommel Cerqueira, 09/10/2012.....	56
Figura 17 –	<i>New Orleans: Um passo atrás</i> , Rommel Cerqueira, 05/10/2012	58
Figura 18 –	<i>New Orleans: Um passo atrás</i> , Rommel Cerqueira, 05/10/2012	59
Figura 19 –	<i>Cruzeiro do Sul</i> , Cildo Meireles, 1969-70.....	60
Figura 20 –	<i>Cruzeiro do Sul</i> , Cildo Meireles, 1969-70.....	60

Figura 21 –	<i>Maré</i> , Rommel Cerqueira, 29/11/2012.....	68
Figura 22 –	<i>White Flag</i> , Jasper Johns, 1955.....	69
Figura 23 –	<i>Shades</i> , Robert Rauschenberg, 1964.....	70
Figura 24 –	<i>Double Elvis</i> , Andy Warhol, 1963.....	70
Figura 25 –	<i>Napalm</i> , Banksy.....	73
Figura 26 –	<i>Consumer Jesus</i> , Banksy.....	74
Figura 27 –	<i>Retroactive II</i> , Robert Rauschenberg, 1963.....	74
Figura 28 –	<i>Menina de Napalm</i> , Huynh Cong Ut, 08/06/1972.....	75
Figura 29 –	<i>Maresia</i> , Rommel Cerqueira, 29/11/2012.....	80
Figura 30 –	<i>A janela de frente para o mar</i> , Rommel Cerqueira, 29/11/2012	82
Figura 31 –	<i>A casa com vista para o mar</i> , Marina Abramovic, 2002.....	84
Figura 32 –	<i>A casa com vista para o mar</i> , Marina Abramovic, 2002.....	85
Figura 33 –	<i>Procurando Narciso</i> , Rommel Cerqueira, 30/11/2012.....	87
Figura 34 –	<i>Procurando Narciso</i> – Figura I.....	88
Figura 35 –	<i>Procurando Narciso</i> – Figura II.....	88
Figura 36 –	<i>Procurando Narciso</i> – Figura III.....	89
Figura 37 –	Arco do Triunfo, Paris.....	91
Figura 38 –	Fotografia aérea do Arco do Triunfo e de Paris.....	91
Figura 39 –	Basílica da Sagrada Família, Barcelona.....	92
Figura 40 –	Fotografia aérea da Basílica da Sagrada Família e de Barcelona.....	92
Figura 41 –	Partenon, Atenas.....	93
Figura 42 –	Fotografia aérea do Partenon e de Atenas.....	93
Figura 43 –	Stonehenge, Salisbury.....	94

Figura 44 –	Fotografia aérea de Stonehenge e de Salisbury.....	94
Figura 45 –	<i>Caviar</i> , Rommel Cerqueira, 30/09/2012.....	99
Figura 46 –	<i>Ghostwriters</i> , Rommel Cerqueira, 27/09/2012.....	102
Figura 47 –	<i>Jacques D’Amboise brincando com seus filhos</i> , Seattle, Washington, John Dominis, 1962.....	104
Figura 48 –	<i>O homem do tanque de Tian’anmen/ Rebelde</i> <i>Desconhecido – A revolta da Praça de Tian’anmen –</i> <i>Massacre da Praça da Paz Celestial</i> , Jeff Widener, 1989.....	105
Figura 49 –	<i>Protesto Silencioso</i> , Malcolm W. Browne, 11/06/1963.....	105
Figura 50 –	<i>Explosão de alegria</i> , Sal Veder, 17/03/1973.....	106
Figura 51 –	<i>Encontro</i> , Rommel Cerqueira, 08/10/2012.....	108
Figura 52 –	<i>Vida – ou a Estrada para a Imensidão</i> , Rommel Cerqueira, 21/06/2013	111
Figura 53 –	<i>A line in Japan – Monte Fuji</i> , Richard Long, 1979.....	113
Figura 54 –	<i>A line in the Himalayas</i> , Richard Long, 1975.....	113
Figura 55 –	<i>A line made by walking – England</i> , Richard Long, 1967.....	114
Figura 56 –	<i>Mahalakshmi Hill Line – Warli Tribal Land Maharashtra –</i> <i>India</i> , Richard Long, 2003.....	115
Figura 57 –	<i>Pôr-do-sol</i> , Rommel Cerqueira, 09/04/2014.....	120
Figura 58 –	Nebulosa I.....	133
Figura 59 –	Nebulosa II.....	133
Figura 60 –	Nebulosa III	134
Figura 61 –	<i>Nebulosas</i> , Rommel Cerqueira, 29/11/2012.....	134
Figura 62 –	<i>Equivalências</i> , Rommel Cerqueira, 17/07/2013.....	140
Figura 63 –	<i>Tekhné, Pyr, Eidos : Superego, Ego, Id</i> , Rommel Cerqueira, 17/07/2013.....	144
Figura 64 –	<i>Tekhné : Superego</i>	145

Figura 65 –	Pyr : Ego.....	145
Figura 66 –	Eidos : Id.....	145
Figura 67 –	<i>Placenta</i> , Rommel Cerqueira, com Pedro Moreira Lima, 2006	167
Figura 68 –	<i>Suor</i> , Rommel Cerqueira, 2008.....	168

SUMÁRIO

	DIÁRIO SOBRE IMAGENS E IDEIAS: UMA INTRODUÇÃO À GÊNESE FOTOGRÁFICA E SEUS ECOS CORPÓREOS.....	15
1	DIÁRIO DE NOTAS SOBRE O COTIDIANO: SOBRE OS ARTISTAS, A ARTE E O COTIDIANO.....	21
2	DIÁRIO DE NOTAS SOBRE O COTIDIANO: SOBRE ENCONTRAR OBJETOS ESPECÍFICOS	49
3	QUANDO DOS OBJETOS VEMOS NASCER PAISAGENS.....	63
3.1	<i>Diário do Cotidiano: Paisagens e Periferias</i>	66
3.2	<i>Diário do Cotidiano: na Intimidade das Paisagens.....</i>	96
4	SOBRE GARRAFAS LANÇADAS AO MAR: ENTRE NUVENS E PURIFICAÇÕES	130
4.1	Entre <i>Nebulosas</i> de Reflexão e os limites do Céu	133
4.2	<i>F.O.G.O. (Fatos Ouvidos Ganham Olhos)</i> e algumas chamadas mais internas	138
4.2.1	<u>Equiparando as valências</u>	139
5	RESPIRANDO E PENSANDO	149
6	ESBOÇANDO E RE-AVALIANDO A SUPERFÍCIE DOS PENSAMENTOS	151
7	COTIDIANO À DERIVA: PASSEIOS ENTRE ESCALAS E AFETOS ...	160
	CAIXA-PRETA	172
	REFERÊNCIAS	175

DIÁRIO SOBRE IMAGENS E IDEIAS: UMA INTRODUÇÃO À GÊNESE FOTOGRAFICA E SEUS ECOS CORPÓREOS

A busca pela construção de formatos e conceitos que atendam à minha produção artística atual passa, em específico, por abordar questões ligadas às séries de fotografias, que surgiram enquanto exercícios, na tentativa de vincular recortes da minha percepção do mundo com palavras que pudessem despertar outras leituras: na dicotomia entre seus usos corriqueiros e suas re-assimilações produzidas pela conjugação de uma dada memória, particular (minha) ou coletiva (social).

Em um primeiro plano, é importante dizer que o contato com a fotografia surgiu, inicialmente, como experimentação de caminho, como experimentação de formato artístico. Como tentativa de lidar com algumas questões que se destacavam na minha vida e que, também, já se apontavam como fundamentais para a constituição do meu olhar e da minha produção.

Comecei a questionar não só a real importância da velocidade de trocas afetivas e simbólicas com as demais pessoas, e com o mundo, como também os trabalhos artísticos como espaços de observação e respiração frente a essas dinâmicas.

Para mim, era notório que se tratava, entre outras coisas, de uma conversa com o tempo. E buscar um caminho que dialogasse com essa instantaneidade era de suma importância. Contudo, isso não estava tão claro na época, como agora; e por isso, menciono que inicialmente possuía um caráter de exercício.

Como não se tratava (e ainda hoje não se trata) de uma questão relativa ao campo fotográfico, não cogitei uma câmera profissional, ou semi-profissional, por acreditar que tal equipamento poderia não me permitir uma velocidade de uso, em virtude de suas dimensões e das dimensões de seus equipamentos complementares. Ao adquirir um novo aparelho celular, tratei de escolher um que possuísse uma câmera de excelente qualidade, em termos de tamanho de imagem (para expandir as possibilidades de impressão, enquanto possibilidades de

apresentação, bem como as experiências de suporte) e em termos de combinação de cores – isso sem mencionar sua portabilidade.

A partir daí, passei a transitar com esse objeto (celular) fazendo uso de sua velocidade de ação e tentando registrar quaisquer cenas, pessoas, objetos, paisagens, que saltassem aos meus olhos como lacunas poéticas. Por andar constantemente atento, em meio a este exercício, pude constatar a veracidade da fala de Henry Moore, em um vídeo exposto numa exposição de trabalhos desse artista, em 2005, no Paço Imperial/ RJ - no que se refere ao desenho, Henry discursava, no vídeo citado, que: “Para desenhar é preciso aprender a observar.”.

Percebi que a prática de deixar a lente da câmera em *posição de sentido*, terminou por colocar a mim mesmo em estado de alerta, encantamento e observação, para com as coisas do mundo, que diariamente, e em outros contextos, eu mesmo deixaria passar despercebido.

Com a facilidade quantitativa trazida pela tecnologia digital, pude produzir imagens num fluxo constante e razoavelmente grande. No começo, elas pareciam não possuir nenhum tipo de ligação entre si: talvez pela exorbitante quantidade, ou talvez pelo caráter novo de experimentação de um olhar sobre o mundo. Contudo, lentamente, os diálogos e os direcionamentos (enquanto intenções do olhar) foram aparecendo e revelando um número de imagens que dialogavam entre si, se destacando frente às demais.

Não demorou para que as possibilidades de “séries” começassem a surgir e a exigir um trabalho mais atencioso e minucioso para com o gesto de nomeá-las – também esse viés do trabalho funcionou como gênese de séries. Essa parte da criação acabou se revelando a mais difícil, justamente por ser um caminho mais aberto a devaneios linguísticos e artísticos.

Primeiramente, cogitei utilizar uma única palavra, enquanto título, para cada trabalho. Algumas imagens suscitaram mais que isso, e eu respeitei suas “vontades”.

Em alguns casos, o processo de apreciação das imagens, em busca de títulos, que construíssem diálogos poéticos, foi mais demorado; e em paralelo a isso,

fui experimentando diversos *brainstormings*, para tentar obter algum signo verbal que fosse condizente com um ou outro caminho poético localizado nas imagens – em outros casos, as fotografias, permanecem até o momento, sem títulos.

A relação entre as palavras e as imagens, desde antes desse trabalho, já me mostrava uma possibilidade de caminho de abstração que eu havia notado, visualmente, em alguns trabalhos de Magritte (como *Golconda*, de 1953), e no Novo Realismo Francês, mas no meu caso, direcionado sob uma perspectiva um pouco mais minimalista, em termos de redução de objetos e formas - mas também sem aderir por completo à redução de sentidos propostas pela Minimal Art.

Quando me refiro à obra *Golconda* (1953) (Figura 1), de René Magritte, destaco, a partir desse trabalho, os diversos paradoxos visuais

Figura 1 – *Golconda*, René Magritte, 1953



Fonte: www.ReneMagritte.org/golconda.jsp

propostos por esse artista surrealista, em virtude de um “realismo fantástico”, apresentado como fruto de um deslocamento de elementos representados, a partir das suas disposições na realidade do mundo, para outras *realidades* poéticas, anômalas, possíveis.

Quando postos em paralelo com os de outros artistas surrealistas, os trabalhos de Magritte – que transitam pela mesma concepção que *Golconda* -, discursam sobre um espaço de abstração, que se localiza entre as proposições de Juan Miró e Salvador Dalí: nem trabalham com formas completamente rudimentares e abstratas (Miró), e nem derivam por completo corpos de representação, baseados na realidade (Dalí).

É justamente na sua capacidade de partir de representações pictóricas da realidade, e através de rearranjos na composição visual dos quadros, atingir uma abstração não das formas e sim dos significados de cada corpo representado nas obras – ao violar nossas concepções cotidianas de uso -, que reside a potência de ressignificação simbólica das propostas de René Magritte: por conta desses pensamentos localizo meus próprios objetos de desejo artísticos/ conceituais; e ao citar o nome desse grande artista, me pré-disponho a refletir por caminhos conceituais similares, ainda que construindo meus trabalhos a partir de outros materiais e formatos.

Um intuito muito parecido norteia minha referência ao *Novo Realismo Francês*, que enxergo como uma corrente artística interessada em abrir novas possibilidades de expressão e significação, a partir não necessariamente da totalidade do *Real* do mundo, e sim dos seus fragmentos como signos de uma nova linguagem.

Os novos realistas ansiavam e buscavam uma nova expressividade condizente com uma nova realidade sócio-cultural – no caso deles havia a questão contundente do pós-guerra (e entre-guerras) -, tentando re-ligar a arte ao mundo, através da inserção do real, que busca se metamorfosear em termos de significados.

Seria possível traçar associações entre as propostas do *Novo Realismo*, as minhas próprias e o conceito de *ready-made*, de Marcel Duchamp. Contudo, a ironia negativista da proposta Duchampiana, não condiz com os intentos, dos novos realistas, e nem com os meus, isso porque em ambas as situações há um maravilhamento com o mundo e com as possibilidades que se abrem quando o olhar adestrado se desprende de seus padrões pré-concebidos, ao apreciar elementos banais do cotidiano, enxergando neles potências poéticas de construções artísticas.

Acredito que meus anseios se cruzam com as propostas dos artistas e das correntes mencionadas acima, ainda que por motivações díspares: nos meus trabalhos, procuro investigar possíveis caminhos de re-observação do mundo, através do destacamento de parcelas banais do dia a dia, por acreditar que este pode ser um caminho razoável para desmontar e propor novos rearranjos sensíveis frente a engessamentos sócio-comportamentais, que as engrenagens do sistema do capital passam a gerar, quando se propõem a transformar em produto todas as instâncias da experiência humana com a vida.

E isso, por meio de recortes de paisagens, onde objetos possam ser destacados, ou até mesmo isolados nas imagens – aqui aproximo minhas concepções de algumas ideias da *Minimal Art*, sinalizando a diferença significativa que, ao contrário deles, não almejo excluir as expressividades possíveis que extrapolam os objetos: compartilho do intuito de potencializar as “frações”, concedendo voz à elas; mas não descarto as contaminações simbólicas que elas suscitem, nem tão poucos as contribuições visuais e simbólicas relacionadas aos trabalhos, pelos observadores.

Somados a esses paralelos, há, também, uma clara possibilidade de relação com os pensamentos explicitados nas propostas de trabalhos de cada membro do grupo *Fluxus*.

Mesmo consciente do compromisso desse grupo em negar a arte e a estética, acredito que a busca por uma *poesia* do cotidiano – tanto em meus trabalhos, como nos deles – revela-se como a busca pelo entrelace entre o banal e a *arte*, não como uma estética autônoma, e sim como um compromisso ético com o mundo. Através do ato de evidenciar possibilidades poéticas de suas frações, e a partir delas repensar todas as ações humanas – poéticas ou não.

Notoriamente, começa a ficar evidente o grande interesse por uma abstração de sentido – esse como olhar engessado pelos hábitos sociais - que surge ao deslocar figuras reais dos seus contextos cotidianos e de suas formas usuais de representação, ou visualização. Não se trata de derivar as formas dos corpos por onde a observação sobre a vida irá se apresentar, e sim derivar suas possibilidades

de leitura daquilo que nos é conhecido acerca do mundo, através da “sugestão” de novos caminhos interpretativos.

O intuito de tentar encontrar uma palavra pontual, enquanto título de cada imagem, era buscar um diálogo de aberturas mútuas no âmbito do sensível e da significação entre imagem e palavra.

Com essas percepções tornadas claras, escolhi deixar momentaneamente de lado as aproximações que quase colavam os textos imagéticos e verbais, e passei a trabalhar caminhos de distensão entre ambos: partindo de imagens que pudessem gerar uma dilatação da leitura visual.

Tentei produzir imagens estritamente figurativas e outras que tateiam num campo mais abstrato, ao sugerir deformações ou recriações de seus contornos. Mas em ambos os casos, o importante era conceber imagens que se oferecessem como portas de entrada e de saída para ressignificações¹ e releituras.

Apesar disso, havia algo nas imagens/ palavras que se aproximavam, que suscitava uma maior atenção. Talvez tenha sido o caráter de simplicidade, e até mesmo banalidade dos objetos e paisagens retratados, que terminam gerando (por seus usos rotineiros) um sem número de interpretações. Ou talvez o fato de servirem como portos-seguros às memórias pessoais que podem produzir por si só outras ordens de sentidos.

De qualquer forma, reuni nesse material, algumas imagens de cada série, buscando entrelaçar de maneira mais presencial, certos pensamentos que apresento. Há, também, possíveis aberturas a diversas outras inversões, ou criações de sentido que escapem aos meus olhares, mas podem surgir nos pensamentos e reflexões daqueles que leiam essas palavras.

¹ Segundo Helton Roger, em seu texto, **Programação Neurolinguística (PNL)**, o aprendizado se dá de duas formas: aprendizado pela cópia, ou Modelagem, e pela inovação, ou Ressignificação/ Reestruturação/ Reframing. Na primeira, o indivíduo faz uma conexão com “algo” (pessoa, objeto, etc.), ou com a descrição de algo, a partir de características específicas. Na segunda, o indivíduo promove uma síntese criativa a partir da aglutinação de descrições, provindas de campos diferentes do saber, o que permite a recriação das percepções, pela alteração (e alterando) os filtros de observação e percepção. Através de analogias e metáforas permite-se a alteração dos significados oriundos da experiência individual de mundo.

1. **DIÁRIO DE NOTAS SOBRE O COTIDIANO: SOBRE OS ARTISTAS, A ARTE E O COTIDIANO**

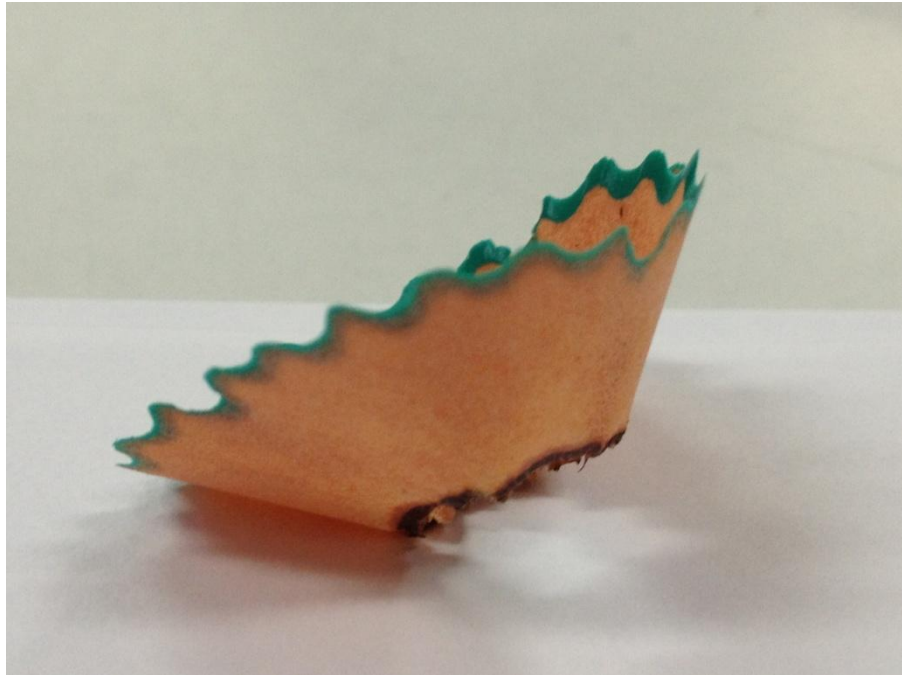
A primeira série que apresento é intitulada *Diário de Notas sobre o Cotidiano: Arte*. Essa série surgiu a partir de um conjunto de imagens/ títulos que circulavam dentro de uma aproximação, que eu julgava, a priori, excessivamente perigosa, por tangenciar certa redundância. Posteriormente, acabei por perceber que o que eu acreditava poder ser redundante, é de fato o centro do trabalho, enquanto imagem afirmativa sobre a relação entre Arte e Vida.

Não seria eu o primeiro a discutir em um trabalho artístico as possibilidades relacionais desse par – e nem pretendo fazê-lo, de forma demorada -, contudo não me prendo aqui ao cotidiano somente como substrato para que uma ideia se converta em trabalho. Interessa-me o cotidiano como potência da e para a materialização da vida.

Por conta disso, tento buscar, como matéria imagética central, fragmentos do mundo que se mostrem da maneira mais banal possível. E através de recortes, gerados pelos meus olhares, utilizei a fotografia para construir, ou reinventar, signos visuais.

O primeiro trabalho dessa série se intitula *Amilcar* (Figura 2). E trata-se de uma fotografia que põe em evidência, através de um re-escalonamento, uma sobra de lápis apontado.

Figura 2 - Amilcar – 02/10/2012



Fonte: CERQUEIRA, 2012.

Intitular essa imagem foi algo que ocorreu de maneira bastante imediata, em virtude de uma proximidade entre os desenhos sugeridos pelos formatos dos objetos criados por *Amilcar de Castro*, e o que eu apresento na imagem. Talvez por já ter trabalhado numa exposição com obras criadas por ele, ou por uma bagagem artística que me possibilitava tal associação, o fato é: em primeiro lugar, visualizei uma dicotomia, quase imediata, no que diz respeito aos materiais utilizados em suas obras e aquele presente em minha imagem.

Figura 3 – Amilcar de Castro



Fonte: FIALDINI, 1977.

Ainda que durante o seu processo criativo, Amilcar de Castro, utilizasse materiais como madeira e papel, suas formas finais eram enormes estruturas de aço, que evidenciavam todo um manejo técnico para promover cortes e dobras, sem o auxílio da solda, enquanto possibilidade para gerar esses efeitos - e enquanto caminho para passar do plano ao volume, através da economia dos meios utilizados.

Unido a esses, há todo um estudo sobre como construir e apresentar suas peças a partir de diferentes pontos de equilíbrio, que terminam por aumentar a tensão formal e poética das obras, quando em observação. Dessa maneira, essa (a tensão do equilíbrio X ponto de apoio), também, se coloca em destaque ao se relacionar com o material escolhido, sendo dessa forma trabalhada enquanto propriedade escultórica.

Fazer uso do nome e de toda referência artística de Amilcar de Castro nessa imagem de cunho fotográfico, é uma proposta de aproximar, não sem uma dose de carinho e humor, o trabalho desse artista com movimentos silenciosos, frágeis e cotidianos.

Há um intuito de equiparar toda a complexidade do seu fazer com a simplicidade de um gesto corriqueiro, cujo substrato é, para nós, facilmente ignorável. Assim como colocar em diálogo a densidade e solidez dos seus materiais principais com a fragilidade, leveza e banalidade do objeto retratado por mim – uma simples ponta de lápis.

Considerando que o objeto não foi construído com o intuito de reproduzir nenhuma obra de Amilcar de Castro, a aproximação que enxergo entre a produção consciente (Amilcar) e uma percepção consciente de formas (minha imagem), se dá espontaneamente, desprovida de uma intenção anterior à confecção da imagem que exponho.

O diálogo direto se dá por metáforas conjuntas ou sequenciais, ainda que não se constituam exatamente como os mesmos tipos de movimentos de criação: enquanto, nas suas obras, Amilcar concebe todo o processo de construção de cada etapa, nas minhas imagens eu busco traçar paralelos que discurssem livremente a partir de algumas associações e diferenciações com a obra do artista.

Independente das temáticas que levaram este artista a construir suas esculturas, aqui, eu tento relacionar meu trabalho tanto a ele, quanto à sua produção, e os conduzo a se transformarem em motes conceituais que permeiam minha própria imagem artística - e que ofereço aos observadores, enquanto parâmetros conceituais.

Por essa associação (em parte dicotômica), percebi que era possível construir, na imagem, uma metáfora que transitasse entre o cotidiano e o universo específico da Arte. Ao aproximar a lente da câmera do objeto a ser fotografado, sugiro um redimensionamento da ponta de lápis e possibilito um movimento de condução deste elemento comum ao patamar do monumento – e por esse caminho, explicito meu desejo em aproximar os objetos retratados das obras de Amilcar, no que se refere às dimensões destas.

A condição física, banal, do material posto em destaque na fotografia discute também algum dos caminhos por onde a poesia pode se apresentar: em virtude dos diálogos que promove e das metáforas que traz consigo, independente de suas dimensões físicas monumentais, virtualmente monumentais ou microscópicas.

A imagem nesse caso (e nas séries fotográficas) se apresenta como um signo que possui um referente tanto quanto o signo verbal. Um objeto fechado em sua própria materialidade, como os signos em seus grafismos. Um recorte do mundo feito, por meio da tecnologia digital, sem uma impressão real da luz sobre o filme fotográfico; portanto, por si só uma simulação de captação da realidade. Porém, ainda assim, ela promove a presença, daquilo que silenciosamente tenta evidenciar, enquanto imagem e fala.

E, auxiliada pela comunicação do verbo, ali presente como título, um *saber* é tornado virtualmente presente, a partir da memória e de toda uma gama de imagens, que existem justamente pela comunicação que surge entre o visível e o enunciável, contidos tanto nas obras de Amilcar, como nessa imagem que proponho como criação artística.

Assim como as fotografias me surgem como caminhos de observação dos cotidianos da vida, o relacionar que proponho, entre o trabalho desse artista e minha própria imagem, é uma tentativa de deslocar a leitura que fazemos de obras de arte para o cotidiano. Buscando, assim, perceber que tudo aquilo que me faz admirar uma proposta de construção artística, está, na realidade, para além da materialidade de seus objetos e de seus formatos: a poesia que procuro enxergar, e que enxergo, na Arte, se encontra também solta pelas ruas, abraçando as pessoas e os objetos, e passível de se apresentar aos nossos olhos, e demais sentidos, de acordo com a nossa solicitação: uma vez que nenhum objeto nos leva de encontro à poesia, mas sim a nossa forma de olhar os objetos, e o mundo, é que torna visível a nossa própria poesia, bem como as dos demais indivíduos e a dos espaços que nos ambientam – se o mundo permite que o objeto seja visível (a luz), é o olhar (sujeito) que cria uma visualidade.

Mesmo que essa visão esteja sendo enunciada a partir da imagem intitulada *Amilcar*, trata-se de uma proposta que tomo como geral para todas as séries e trabalhos que serão apresentados nessa dissertação.

Escrevo sobre uma questão que orienta meu processo de criação, e tais trabalhos se apresentam como uma espécie de alfabeto imagético-linguístico que me ajuda a me comunicar com o mundo e seus cotidianos. Com ele e a partir dele,

busco uma compreensão mais suave do seu funcionamento, das suas engrenagens, ao estudar, prática e conceitualmente caminhos possíveis para eventuais devaneios, que possibilitem aberturas novas, fraturas imaculadas, onde o pensamento possa alojar ovos de desejos multifocais e multissensoriais.

Certamente, esses pensamentos serão retomados diversas vezes nesse texto. Sendo assim, cabe aqui dar prosseguimento às considerações referentes às próximas imagens fotográficas, enquanto trabalhos de arte, que compõem essa série.

Figura 4 - Christo – 18/07/2013



Fonte: CERQUEIRA, 2013.

Descrevendo de maneira sintética, na imagem (Figura 4) temos um prédio revestido com tela de proteção, específica de obras, localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro.

O paralelo que busco traçar, ao relacionar o nome do artista búlgaro Christo, suscitando seus trabalhos, vem do processo de *embalamento* que ele promove em edifícios e em espaços geográficos, em geral, ao redor do mundo.

Na realidade, essa associação se destacou muito facilmente ao meu olhar e à minha percepção, justamente porque o interesse acerca da questão do

embalamento, e de suas múltiplas interpretações, já me havia surgido enquanto questão conceitual, antes mesmo dos exercícios começarem a se definir enquanto trabalhos, ou mesmo séries.

Questionei a razão de parecer existir um limite do alcance intelectual humano para certos questionamentos propagados, que impede que algumas *ideias* avancem em certas camadas sociais, enquanto outras são estimuladas a florescer.

À grosso modo, a ideia foucaultiana de *Poder*², reside em pensar sobre estruturas materiais, ou de construção das subjetividades, que possam ser utilizadas como ferramentas que viabilizem o desenvolvimento de um controle ou descontrole sócio-comportamental – dinheiro, conhecimento, sexo, loucura, etc. Através de parâmetros específicos de coerção das práticas cotidianas, tais estruturas buscam atender a interesses de grupos dominantes sobre os dominados. Tal dinâmica psicológica floresce cada dia mais e com mais força, em termos práticos.

Deixe-me exemplificar a partir de um exemplo pontual: na ausência de diálogos abertos, o subúrbio – espaço por onde transitei ao longo de minha vida, e aonde ainda transito -, e boa parte daqueles que o compõe, termina comprando para si certas concepções equivocadas, como verdades comportamentais. Esmiuçando o exemplo, podemos partir de reflexões com relação às drogas, onde qualquer espasmo relacional com essas substâncias direciona sobre o indivíduo um olhar criminal. Enquanto em outros pontos da cidade, esse tipo de evento promove, salvo em raras exceções, um bate-papo elucidativo, muito antes de qualquer julgamento, moral ou não.

Obviamente que existem diversas instâncias por onde o *Poder* pode manifestar a sua vontade e o seu desejo de atuação. Existem também diversas origens, como local de nascimento de certos desejos, que orientam certas atitudes, em prol de atingir uma meta comum: a manutenção de um *modus operandi*, de um *status quo*;

E com isso, há a permanência de um comportamento comunitário vigente que direciona cada um a cumprir a função para a qual “foi designado na vida”, sem que haja qualquer tipo de questionamento, prévio ou posterior.

² FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I: A vontade de saber, 2010.

Comecei a refletir não só sobre a possibilidade de ser a Arte (e a *Cultura*) um genuíno mecanismo de produção e manutenção de modos comportamentais coletivos/ individuais (modos de produção, de criação, de construção, de apreciação, de propagação, de leitura, de escritura, significação, reinterpretação, ressignificação, etc.), mas também sobre a validade ética disso, frente à complexidade e a pluralidade da vida particular, que cada pessoa precisa enfrentar enquanto diálogo com as demais pessoas e com o mundo.

Todavia, se antes minha visão tendia a recair sobre a Arte, como *ferramenta*, e sobre o produto resultante do seu uso – reverberações comportamentais e sensíveis -, agora, meu olhar se põe num movimento de investigar as instâncias que alimentam a consciência mais embrionária que os indivíduos e certos grupos têm de mundo e da Arte, a partir das minhas próprias.

Minha tentativa de buscar tais caminhos conceituais e práticos, se apresenta quando tento propor esgarçamentos conceituais e visuais, justamente nos formatos de apresentação, enquanto signos difundidos que visam a comunicação entre indivíduos - num primeiro plano.

Num segundo plano, há um leque incomensurável de possibilidades visuais e conceitos formais, que revelam discursos velados (ou revelados/ reveláveis) e que terminam por dilatar a potência dessa construção imagética, através de *sugestões* interpretativas, que surgem do relacionar entre formas (meus trabalhos X as obras dos artistas associados) e discursos/ conceitos, que as palavras introduzem.

Se antes dessas sérias fotográficas, minha ideia de *embalamento* visava, de certa maneira, uma crítica ao comportamento serial e industrializado dos indivíduos, na contemporaneidade, agora, esse conceito, introduz uma fala à respeito das instâncias mais internas da compreensão humana, onde, enquanto pessoas em seus próprios espaços privados, podemos nos metamorfosear, a partir de nós mesmos, e do mundo como o conhecemos, sem precisar regrar e controlar quantas vezes, e como, faremos isso.

O problema do *embalamento*, presente nessa imagem, reverbera em todas as séries de trabalhos realizados nos últimos dois anos, se não diretamente, conceitualmente, pois visa questionar o modo como lemos o mundo – e seus signos

- e que por vezes transformamos em padrões estáticos de uso das linguagens (por conta de rotinas gastas): gerando leituras congeladas que nos impedem de realizar novas significações, tanto de nós mesmos como dos espaços e situações circundantes.

Para que aquilo que entendemos como comunicação possa se dar, é necessário o compartilhamento de signos e significados que promovam a emissão e a recepção tanto dos códigos, quanto daquilo que se quer comunicar. Contudo, enquanto proposta artística, acredito que seja imprescindível um constante violar desses códigos, de forma que se possa construir outros caminhos de leitura e vivência, que auxiliem numa busca por uma interferência sensorial e reflexiva na forma como analisamos as experiências vivenciadas.

Consequentemente deixo transparecer, com esse discurso, um intuito potencialmente político, no que tange a essas experiências artísticas e práticas, quando, e se, elas conseguirem ultrapassar a barreira ilusória de grupo (cena artística, em geral), atingindo e provocando mudanças nos olhares e nos pensamentos da sociedade, como um todo.

É possível, por meio da Arte, e da sua inserção educacional (partindo do meu pressuposto que a Arte sempre tem algo de educacional), promover novas possibilidades de caminhos existenciais, ao trazer às consciências dos indivíduos a visibilidade de um possível olhar analítico do contexto material-cultural da atualidade. Conduzindo cada pessoa a reivindicar suas próprias e conscientes escolhas perceptivas: suas próprias releituras, ao longo de cada um dos particulares caminhos de construção humana.

Há nessa imagem, para além desses pensamentos, que são comuns ao restante da produção, não um pareamento formal – ou mesmo conceitual – mas uma equivalência referencial, que através do signo imagético e do signo verbal traz à visualização, tal artista e sua produção, dentro de um cotidiano em processo de construção. Cotidiano, esse, totalmente desconectado do ambiente artístico, e, por isso mesmo, potente em se mostrar aberto às reconfigurações de sentido, que faço: por conta de seu elo direto com a vida.

A questão aqui é abordar e apontar possíveis aproximações visuais que proporcionem re-interpretações tanto das imagens (e espaços) visualizadas, como das imagens suscitadas, pela memória ativada a partir do contato entre observador e obra.

A aproximação que proponho ao mencionar o nome de Christo, no título, é oriunda da concepção conceitual que extraí, a meu favor, dos trabalhos desse artista – realizados em parceria com Jeanne-Claude; e da forma como eles buscaram discutir a arte, novos caminhos expressivos (*Novo Realismo*), a questão dos espaços e possíveis relações com construções humanas ou da natureza.

Figura 5 - *Wrapped Trees*, Fondation Beyeler and Berower Park, Riehen, Switzerland, Christo e Jeanne-Claude, 1997-98



Fonte: Wolfgang Volz, 1998.

Figura 6 - *Reichstag alemão embrulhado por tecido – Wrapped Reichstag, Berlin*, Christo e Jeanne-Claude, 1971-95



Fonte: W. Kumm, 1995.

Os invólucros criados abordam a constituição dos trabalhos a partir da enunciação visual dos espaços que os tecidos tornam visíveis. Como que dando contornos à estruturas “invisíveis” – cito e apresento o caso dos espaços habitados e sugeridos pelas árvores (Figura 5) – o *embalamento* proposto pela dupla Christo/Jeanne-Claude, discursa sobre a evidenciação de formas que, na ausência dessas “bordas”, passaria incólume (enquanto poesia) às nossas percepções do que deve ou não ser considerado arte.

Há a intenção de produzir formas que englobem os seus próprios espaços circundantes, tornando-os partes fundamentais das obras. Para além, há também o intuito de generalizar os contornos, retirando, parcialmente, as especificidades das matérias, e os detalhes gráficos, que as frações dos elementos sugerem, enquanto possibilidades de desenhos.

Outra questão vinculada é o recorte paisagístico que os tecidos, que os envoltórios, promovem, concedendo destaque visual às estruturas abordadas e retirando parte dos seus caracteres individualizantes. Dessa maneira, recai sobre possíveis análises e interpretações a apreciação das formas expostas, bem como do espaço associado, que torna possível a adesão de características de monumentalidade, às estruturas envolvidas.

No caso do *Reichstag* alemão (Figura 6), há não só uma abordagem sobre o caráter patrimonial (reincidente quando os objetos encapados são museus e/ ou construções que abordam o capital cultural e memorial das cidades: numa tentativa que transita entre pôr em foco e questionar a sua importância real, para além da matéria dos edifícios), mas uma intenção de trabalhar tanto a evidência desse “monumento” do regime nazista – com todas as memórias históricas e particulares das suas associações políticas e humanitárias, frente aos absurdos praticados nesse estabelecimento -, bem como a dissolução dos pormenores da arquitetura ali erguida, que se obliteram para evidenciar não só uma forma macro, como a dimensionalidade espacial da construção.

Há obviamente, em cada um desses casos, a noção de efemeridade que a própria constituição do trabalho sugere ao se colocar como intervenções transitórias. Essa fugacidade aglutina a si as noções arquitetônicas, os espaços sugeridos, e os abordados, as memórias localizadas, bem como as gerais, e destrincha pelos envoltórios uma dinâmica de composição do erguimento e do desfazimento de cada um desses elementos.

Digo isso, pois ao obliterar a visão total do *Reichstag*, mantendo a possibilidade de visualização dos seus contornos, é implementado um discurso sobre a validade e a reinvenção das memórias (individuais ou de grupo) enquanto estruturas passíveis de re-assimilações de sentidos outros, para além das vivências e experiências particulares dos momentos passados, em consonância com a perene experimentação que os momentos presentes nos proporcionam, quando conjugadas com as primeiras.

E é por conta desses pensamentos, que quando falo sobre um *embalamento*, tanto nas obras desses artistas (Christo/ Jeanne-Claude), como o que sugiro em minhas imagens, discurso sobre algo fechado, que pode sugerir tanto captura, proteção como enclausuramento, mas, principalmente, como um acalantar, um ninar de novas percepções de mundo, que extrapolam facilmente uma mera captura fotográfica documental.

Justamente por isso é que reafirmo que a fotografia, em meus trabalhos, não se constitui como o foco, enquanto problema artístico. Trata-se unicamente de um

meio que me permite a construção de imagens, a partir do cotidiano. Não busca catalogar os elementos do dia a dia, nem documentar espaços ignorados. O que procuro é buscar a evidenciação de detalhes, de fragmentos objectuais, ou da vivência, que permitam o florescer de novos olhares sensíveis, a partir do refinamento observativo do meu próprio: a câmera é, para mim, uma *extensão* do meu próprio olho.

Se as intervenções de Christo/ Jeanne-Claude se apóiam em registros fotográficos para afirmar a sua transitória existência, tento, a partir da criação de imagens, produzir um tipo de observação do cotidiano que re-escalone suas dimensionalidades ao patamar de monumentos: não pela concretude matérica das formas, e sim por embalar a busca por um grande impacto sensorial e de reflexão.

De todas as questões já apresentadas, bem como as que ainda serão explicitadas nesse texto, acredito que essa noção de *embalamento* se apresenta latente em cada uma das propostas: uma vez que enxergo nas imagens, nos objetos e nas palavras tipos específicos de envoltórios que, ao mesmo tempo que buscam armazenar sentidos, também anseiam por se desdobrar em novas configurações de significação.

Não indiferente a esses movimentos reflexivos, temos a terceira imagem dessa série, cujo título é *Manzoni* (Figura 8), e cuja visualização, permite seguir para além do humor intrínseco à condição da matéria retratada (fezes ensacadas, enquanto lixo), alçando um ponto de equiparação ao famoso trabalho *Merde d'Artiste* (Figura 7).

A diferença inicial consiste em não se mostrar como um armazenamento que faz referência a ideia de consumo, nem muito menos almeja conferir status diferenciado, enquanto crítica ou pensamento, sobre um eixo social específico – Arte. Mas há um desejo de se inserir no mundo enquanto um comentário sobre o que está posto, afirmando minha crença de que a vida se posiciona com muito mais firmeza, concretude e densidade, nos detalhes, que qualquer conceito proferido enquanto pensamento.

Contudo, é possível adornar a experiência humana com tais considerações, *profanando até mesmo o improfanável*³.

Se considerarmos que o trabalho de Manzoni, data de um período muito específico da história da arte (1961), com ideias e intenções específicas, retomá-lo após 53 anos, é possível somente com uma mudança vertiginosa na abordagem.

Figura 7 - *Merde d'Artiste* (1961) – Piero Manzoni



Fonte: DACS, 2013.

Em primeiro lugar, se havia um intuito de contestar os limites da arte, como também uma intenção de pensar sobre o endossar dos artistas dentro de uma legitimação nos/ dos sistemas de arte, hoje, Piero Manzoni, se apresenta, hoje, como um nome referencial e detentor de um *espaço* dentro da construção de pensamentos artísticos contemporâneos.

Com o passar dos anos, e de acordo com a relevância dos seus trabalhos, dentro dos sistemas de arte, houve uma sacralização da sua *persona*, do seu nome e do seu fazer. Seria impossível, dentro do meu pensamento, fazê-lo sob um padrão historicizante. Era preciso deslocá-lo de seu eixo embrionário e alojá-lo em outra instância que permitisse sua própria reconfiguração e a reinvenção de sua própria potência.

³ “Por isso é importante toda vez arrancar dos dispositivos – de todo dispositivo – a possibilidade de uso que os mesmos capturaram. A profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem.” (AGAMBEN, P. 79, 2010)

Figura 8 - Manzoni – 15/07/2013



Fonte: CERQUEIRA, 2013.

A possibilidade de re-ambientar o conceito inicial, através de uma re-impressão dos pensamentos, sobre uma matriz imagética que evidencia uma cena absolutamente cotidiana e banal (lixo), acaba re-orientando a imagem que o signo verbal *Manzoni* (Figura 8), traz à tona pela memória, enquanto título. Porém, é preciso destacar certas re-aloções e seus ecos simbólicos.

Se Manzoni buscava o desconcerto e a contestação da instituição Arte, ao conduzir suas próprias fezes, vendidas a “preço de ouro”, enlatadas, à espaços de cunho artístico, na fotografia que apresento, não há solenidade alguma na cena apresentada, que ultrapasse potência contida em tudo aquilo que é banal e que passa despercebido aos nossos olhos de transeuntes anestesiados, pelos ritmos particulares de vida.

Diz respeito ao silêncio, volumoso e barulhento, e à solidão que abriga esses objetos, e essas *paisagens*, que se constroem e se transmutam ao nosso redor, e mesmo nas nossas ausências, enquanto *embaixadores-pára-raios* dessas espécies de *não-lugares*⁴.

No ponto aonde essa imagem foi feita, o mundo se configura como uma grande e aberta sala de exposições, repleta de observadores, que precisam se descobrir como tal. Não é mais cabível construir barreiras para destilar os saberes e os fazeres.

⁴ AUGÉ, Marc. Não-Lugares: Introdução à uma antropologia da supermodernidade, 1994.

O propósito não é apontar no mundo estruturas dignas de um aval artístico, ou equivalente a algo do gênero. Nem mesmo de localizar “exemplos” que ilustrem propostas artísticas.

Na verdade, trata-se de evidenciar um pensamento que enuncie que a conversão de um objeto comum em um objeto de arte é feita mediante um relacionar perpétuo, de cunho sensorial e humano, com o mundo, suas próprias subjetividades e memórias, para além, unicamente, de conceitos específicos; de maneira tal que desprogramemos e reprogramemos seus significados buscando nas leituras formas de reflexão sobre nós mesmos e sobre o mundo.

A arte, nesse ponto, é só uma possibilidade de caminho, como seria qualquer outro campo de saber, para cada indivíduo pensar a si mesmo e aos outros circundantes. É um campo *lingüístico* de comunicação com a percepção humana e sobre a percepção humana.

Sob esse viés de raciocínio, as questões que nascem da contraposição entre essa imagem e o trabalho de Piero Manzoni, utilizam ambas as propostas, e considerações, como mote para abordar algo bem maior que a própria Arte e bem menos particularizante que as assinaturas artísticas: o Homem.

Justamente por conta disso, é que se trata, também, de um movimento contrário à concepção de Manzoni sobre o seu *Merde d'Artiste* (Figura 7), no que se refere ao endossar de um Nome, como atestado de valor – ainda que como crítica.

Por mais que se trate de uma fotografia relacionada com um signo verbal, o que proponho é a diluição não só de um conceito de autoria (considerando que todo observador é detentor do seu próprio banco de memórias e leituras, e que a imagem digital elimina parcialmente uma matéria-prima, passível de reprodução), mas também, e, conseqüentemente, a diluição de um saber institucionalizado e artístico, supostamente norteador, capaz de promover uma leitura orientada, ou algo parecido.

A intenção é gerar um curto-circuito numa forma de ler e interpretar imagens e palavras, pré-concebida e legitimada, pelos mais diversos nichos humanos de saber,

tateando outras possibilidades de significação, para além das construídas e outorgadas socialmente.

Essas reflexões atuam diretamente no processo de dessacralização, aqui, de Piero Manzoni e seu *Merde d'Artiste*, em específico. Por dois caminhos distintos.

O primeiro, por re-alocar, através dos paralelos reflexivos apresentados, os pensamentos acerca da proposta de Manzoni, em um contexto outro (o cotidiano banal, no lugar de um *espaço de arte*) que pulveriza, em parte, suas ambições intelectuais e artísticas, aos meus olhos, reduzindo-o a um objeto e uma ação totalmente rotineira e desimportante – tal qual seus objetos e suas paisagens.

O segundo, por colocar em dicotomia o agregar de valor de ambos os objetos: lixo e luxo – dicotomia essa que desaparece (ou aparece) mediante espaços específicos de apresentação.

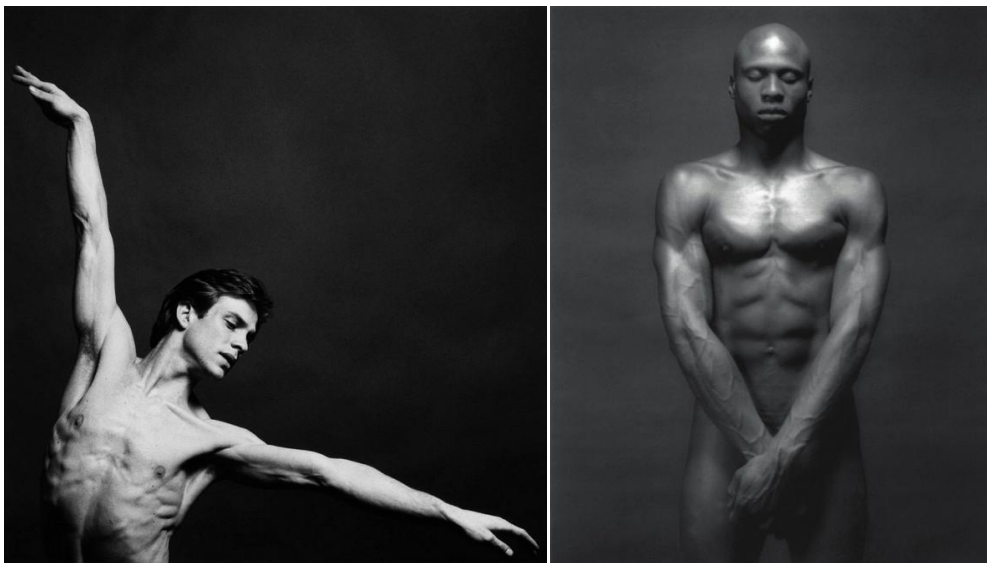
De qualquer forma, há um processo de profanar a sacralização operada pela instituição Arte (museus, mercado, galerias) de um trabalho originalmente crítico. Mas não sem um afeto e um respeito, que me impele a travar não só esses diálogos, como também me leva a aproximar tais discussões de uma instância de mundo, que às vezes é ignorada, e que, às vezes, também ignora: o banal e o cotidiano.

Trata-se de tentar emparelhar, no limite possível, as conjugações entre Arte e Vida, a partir da evidenciação de uma intenção conceitual, não sem uma boa dose de humor e, de certa forma, enaltecimento e crítica, buscando diminuir os espaços que se criam entre setores sociais da construção humana, tornando possível enxergar as similitudes e desarticulando certas propostas de engrandecimento individual, que algumas estruturas de poder e saber reivindicam para si.

A quarta imagem pertencente a essa série (Figura 11) dialoga com um artista cujo trabalho passei admirar por conta da personalidade e da imagem apresentada por sua ex-esposa, Patti Smith, em seu livro *Só Garotos*. Tal obra literária busca remontar não só o afeto e a relação entre ambos, mas, e talvez principalmente, os anos iniciais dos percursos artísticos dessas duas figuras emblemáticas: uma na poesia e na música, e o outro na fotografia.

Há passagens inteiras que discursam sobre o processo de criação de Robert Mapplethorpe, buscando um formato em que pudesse desenvolver seu conceito de imagem, desde seus trabalhos de colagem até suas primeiras inserções fotográficas – fica claro nesse livro, que as conversas entre ambos, foram importantíssimas para a construção de suas *personas* artísticas, bem como o incentivo constante da cantora ao futuro fotógrafo, especificamente, no que diz respeito à necessidade de interrupção dos trabalhos de colagens, para buscar novos caminhos que possibilitassem o nascer de suas próprias imagens.

Figura 9 e Figura 10 - Robert Mapplethorpe

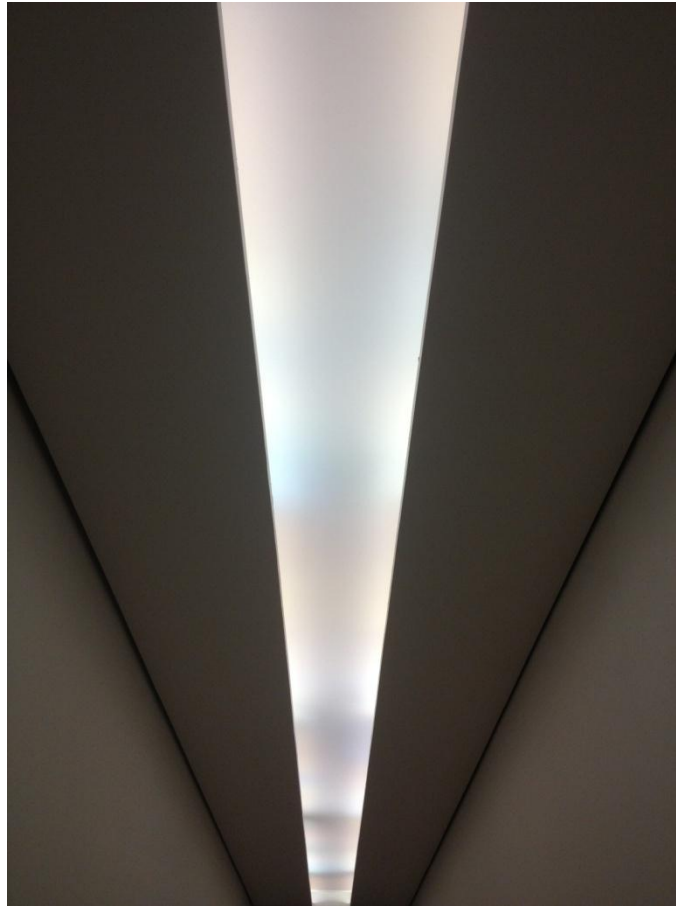


Fonte: (9): MAPPLETHORPE, 1975./ (10): MAPPLETHORPE, 1982.

O que sempre me chamou a atenção no trabalho desse artista (e mais ainda depois da leitura desse livro) era o seu interesse pelo corpo humano (que também partia não só da sua sexualidade, mas da forma como enxergava essa estrutura orgânica – pelo corpo humano e a partir dele), o caráter escultórico que este adquiria em suas imagens, a assepsia exigida nas fotografias, de forma a isolar os corpos de quaisquer interferências imagéticas outras: assim como a solidez, a força, que estes ganhavam e exibiam, enquanto tradução das pulsões e das sexualidades expostas.

Curiosamente, essa imagem que trago (Figura 11), nasceu de uma ação em um ambiente, que considero, problematicamente, asséptico – na sua gênese e na sua manutenção -, o Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR), e suscitou questões conflitantes com o meu próprio olhar sobre os trabalhos do referido artista.

Figura 11 - *Mapplethorpe* – 18/07/2013



Fonte: CERQUEIRA, 2013.

O contraponto que enxergo entre tais assepsias é que enquanto Robert optava pela limpeza para fazer ver os corpos em toda sua complexidade, expressão e potência, o processo de inserção deste museu, na lógica ocupacional e cultural da cidade, se mostra bastante dúbia, sendo possível concebê-lo como uma estrutura que eclipsa, que procura esconder da visão as camadas mais internas de sua maquiagem social e governamental/ institucional; e (se) isola de uma dinâmica, e necessidade, urbana, no que diz respeito ao interligar entre suas próprias instâncias sociais.

Por se tratar de uma imagem produzida a partir do direcionamento da câmera para o teto de um dos corredores, o nascimento visual de uma sugestão de silhueta feminina, direcionou minha leitura a buscar um paralelo conceitual com as fotografias de Mapplethorpe - por conferir, através da solidez arquitetônica desse

espaço, um similar caráter escultórico, que eu notava em seus trabalhos, para além de uma textura visual, que considere, bastante similar.

Comparada às demais imagens dessa série, *Mapplethorpe* (Figura 11) apresenta uma potência visual, dependente, no seu processo de construção, inteiramente de um espaço fechado (na verdade ela fala diretamente e sobre esse espaço), abordando uma nova ótica cotidiana dentro do próprio trabalho: o cotidiano que se desdobra em outros cotidianos a partir de si.

Ela pretende discursar sobre camadas visíveis e sensíveis, desde uma possibilidade de gênese - a partir da construção visual, da superfície externa de um ventre feminino, que gera paralelos e conceitos -, até a ideia da própria arquitetura se apresentar como ventre para a construção deste trabalho e como uma ótica proveniente de uma camada mais interna do próprio edifício.

Trata-se também de abordar a questão das camadas matéricas, poéticas e de interpretação, como metáforas do ventre feminino, servindo de paralelo simbólico e conceitual, ao apresentar as fotografias e os títulos enquanto objetos referenciais, signos metamórficos, que abrigam memórias e reinterpretações, para dentro de suas próprias superfícies.

Almeja-se a eclosão de uma nova exterioridade, uma nova consciência imagética que não só faz surgir e reconfigurar uma nova superfície externa (enquanto interpretação da forma visual inicial), como a re-afirma, ao proporcionar novas leituras e novos sentidos.

Assim como a ideia de corpo humano, a ideia do ventre feminino pressupõe uma série de pensamentos que falam sobre um conceito de abrigo, de proteção, que acolhe e protege uma nova e frágil estrutura capaz de se apresentar enquanto uma potência crua de vida.

Há uma aproximação clara com o conceito de *embalamento*, apresentado na imagem *Christo* (Figura 4). E sob essa perspectiva, as fotografias, as paisagens periféricas (espaços, pessoas, objetos, etc., representados e apresentados nas imagens), os títulos, os objetos construídos para as outras séries criadas e apresentadas aqui – e mesmo os trabalhos de outros artistas, aos meus olhos -,

funcionam como a face externa de um corpo que contém em si outras camadas corpóreas. Possibilitando não só uma re-orientação de sentidos, mediante um conjugar de memórias e afetos, mas o nascimento de vieses interpretativos que acabam por conceder novos contornos a antigos formatos de apresentação visual.

Em resumo: a forma fotográfica como a imagem se apresenta (a representação deste recorte de mundo impresso na fotografia e o signo verbal) funciona como paralelo metafórico do corpo humano e do ventre feminino, enquanto estruturas de abrigo.

Enquanto formas que guardam em si uma potência de vida e de significação, os trabalhos se definem como tentativas de personificação de visões de mundo, experimentadas em grupo e individualmente – cabe aqui fazer as devidas aproximações entre novos corpos simbólicos e novos conceitos, que sugerem outras ordens de leitura a partir das memórias e afetos inseridos no mesmo ventre onde regurgitam tanto as formas visuais propostas como as formas verbais associadas.

Sob esse aspecto, poderíamos comparar o Museu como esse corpo “maior”, cuja faceta interior se apresenta pela fotografia exposta. Um microcosmo simbólico que se mostra como uma re-impressão do seu próprio campo ampliado – ainda que, nesse caso, o segundo tenha formalmente gerado o primeiro. E é por conta dessa construção de camada sobre camada, que há na imagem, uma densificação, uma espessura simbólica tão latente, como a imagem fornecida por Patti Smith, em seu livro, sobre Robert Mapplethorpe.

Um homem composto por vários homens, por vários artistas pessoais, que são, em si, sínteses de suas multiplicidades. Assim como suas fotografias se constituem como sínteses de imagens mentais, tornadas reais através da utilização da matriz corpórea como suporte para a exibição de imagens que transcendem para além de corpos humanos: são corpos simbólicos: são *Ato* e *Potência*⁵ em movimento constante de reconfiguração e, até mesmo, transfiguração de si (enquanto imagem)

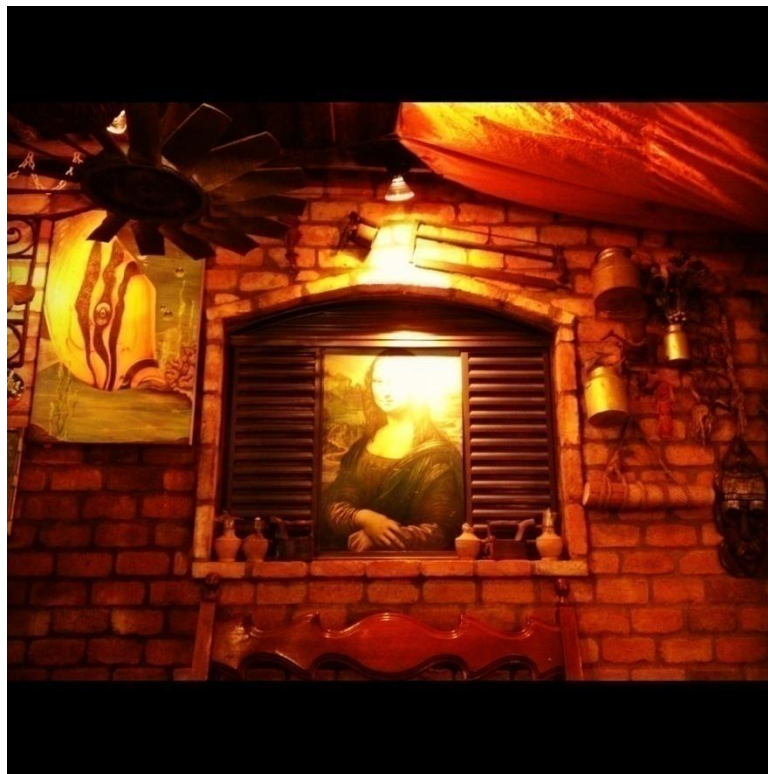
⁵ Aristóteles conceitua *potência* como uma coisa que tende a ser outra, como algo que mantém em si a noção de movimento de Heráclito, o *panta rhei* – uma semente é uma árvore em *potência*. E, por *ato*, ele compreende a coisa já realizada – uma árvore é uma semente em *ato*. Entretanto, até mesmo o ato pode estar em *potência* – uma árvore é uma semente em *ato*, ao mesmo tempo em que é uma folha de papel ou uma mesa em *potência*.

e do mundo, enquanto campo sensorial que alimenta, conceitualmente, possíveis óticas plurais, sendo estas metamórficas.

São instâncias de observação que se abrem em níveis internos de aglutinação de sentidos, desconstruindo e re-configurando formas, traduções e re-traduções.

Como um exemplo prático, e irônico, dessas ideias; temos a quinta imagem dessa série, intitulada *Orixá* (Figura 12), que sintetiza (inclusive por ser propositalmente a última imagem apresentada) todo um leque de visões compartilhadas na contemporaneidade acerca de trabalhos historicamente emblemáticos, para além dos espaços de saber legitimados, como partes integrantes dos sistemas de arte.

Figura 12 - *Orixá* – 2012



Fonte: CERQUEIRA, 2012.

Orixá surge como uma crítica às instâncias que legislam a arte, conduzindo artistas e trabalhos a patamares de *culto*, muitas vezes desenfreado e cego, unicamente por não serem inseridos aliados aos seus parâmetros conceituais embrionários, concedendo lugar simbólico e conceitual aos trabalhos enquanto *comodities*, ou niveladores sócio-econômicos e culturais.

Neste caso, poderíamos divagar sobre a obra artística enquanto capital econômico e não só cultural. Como parâmetro de um *Status Quo*, dentro da coluna social de alguns dos principais jornais das grandes cidades, que revela o teor de provincianismo, traduzindo um bairrismo declarado, ao se desenvolver explicitamente em elegias e elogios pomposos sobre vazios conceituais, por vezes, extremos, que permeiam certos casos práticos (obras), através de verborragias explícitas e retóricas desenfreadas.

Sob um olhar mais delicado e atento, pode conduzir à percepção de que uma ideia por trás de um trabalho, também pode ser gerada através de um processo de especulação intelectual e conceitual, tais quais os movimentos comumente presenciáveis nas bolsas de valores ao redor do mundo: acordos silenciosos de “cavalheiros”, de *gentlemen*, para a manutenção de privilégios e poderes comuns aos *patrícios* de cada eixo dentro da grande casta social nomeada Arte.

Partindo desses conceitos e óticas, são retratados, no livro *Privatização da Cultura*⁶, os instantes mais gritantes, entre as décadas de 1960, 1970 e 1980, em que a Arte é conduzida a se portar como capital de giro, moeda de troca, até mesmo entre empresas financeiras. Tudo isso sem mencionar os entrelaces dos diversos setores dos sistemas de arte – em específico, as parcerias silenciosas e obscuras, com soturnos vínculos familiares, entre galerias, museus e casas de leilão, ao redor do mundo.

A busca por propagandear imagens e ideias como atestados de pertencimento aos grupos que detém certo controle prático e ideológico, dentro dessa área (Arte), ou que acreditam possuir tal poder em mãos, fez nascer cotidianamente exemplos e mais exemplos dessas negociações de poder, nas mais diversas instâncias: para capricho e observação dos indivíduos mais atentos às

⁶ WU, Chin-tao. Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 80, 2006.

próprias engrenagens constitutivas desses grupos, onde atuam e encenam certas passagens, eticamente contestáveis, mas que se justificam enquanto meios em prol de certos fins - dentro dos objetivos de certos tipos de pessoas. E não é de hoje que certos pensamentos, nada poéticos, sobre a *sobrevivência* de um determinado grupo – enquanto política social -, termina por contaminar o modo de agir dos seus membros constituintes – mesmo aqueles à parte dessas manobras.

Há também outra questão que intensifica esse culto, e que diz respeito ao diálogo e à interlocução, prática e conceitual, entre os trabalhos artísticos contemporâneos e os indivíduos contemporâneos: o aparente distanciamento formal, visual e estético entre a produção artística e a população como um todo. Acredito que essa questão não tenha raízes nascentes só no campo educacional escolar, mas também no campo cultural social-familiar, que termina por transbordar no cotidiano todas as suas virtudes e deficiências – sendo, em geral, refém dessas.

Não posso dizer que eu acredito que um indivíduo comum (não ligado profissional, acadêmica e passionalmente às artes), a passeio, consiga, de maneira imediata, “compreender” mais facilmente um trabalho renascentista do que uma produção contemporânea.

A confusão feita entre a percepção de formas reconhecíveis, dentro de certas lógicas reconhecíveis (na prática cotidiana) e a ideia de compreensão, enquanto entendimento é tão tênue que parece fazer desaparecer suas próprias dicotomias, gerando erroneamente a sugestão de similitude conceitual e prática.

Obviamente que se inclui nesse pensamento as noções institucionalizadas, provenientes da Europa e dos Estados Unidos, difundidas historicamente, do que é e quais são os trabalhos pertencentes à “grande e boa Arte”. A ideia de um conhecimento específico dessa área do saber, é muitas vezes sugerida como dispensável, contanto que gere valores “especiais” aos indivíduos a ele relacionados, como a identificação com as classes “dominantes”.

A consciência de que o saber não é tão importante, em termos relacionais, quanto a encenação de um saber – quando os pensamentos e as argumentações sobre trabalhos artísticos se apóiam em retóricas esvaziadas/ esvaziantes -, termina promovendo uma realidade alternativa, um universo paralelo que reconfigura (sem

emitir um juízo qualquer) a importância de certas questões comportamentais e as direciona para seus extremos opostos, para suas imagens espelhadas.

Nessa imagem, intitulada *Orixá* (Figura 12), há a importância e a especulação simbólica (e mesmo conceitual) para com o signo visual apresentado. Há a potência histórica de uma reprodução da *Monalisa, de Leonardo Da Vinci*, contrargumentada a partir da consciência de um retorno, como devolução cultural – e reconstrução cultural –, que a sua diagramação espacial, e seu contexto social de encontro (com minha percepção e câmera), afirmam enquanto discursos visuais e silenciosos.

O seu emparelhamento com a instância contemporânea do cotidiano suburbano, no interior de um restaurante de frutos do mar em Realengo, termina, através dos objetos relacionados, e visíveis na fotografia, promovendo um sincretismo intelectual.

Este movimento, re-imprime o trabalho retratado, propondo um nível de importância que não excede a da decoração agradável do ambiente, ao tentar lançar mão de uma valoração, conferida pelo ícone apresentado, enquanto atestado de validade sócio-comportamental e cultural, aos olhares atentos (ou distraídos) das demais pessoas que desfrutam daquele espaço gastronômico.

É exatamente através de um ato inconsciente que reproduz e aceita uma cultura de outro grupo social, e dos juízos de valor, presentes nas relações sociais, que surge, enquanto ação, a inserção da *Monalisa*, no espaço mencionado: como um ato em busca de uma aceitação.

Além, é claro, do já mencionado atestado de valor, que a coletividade enxerga, e que confere “distinção” ao estabelecimento, por conta do discurso contido nessa imagem icônica – obviamente que isso se dá por conta exatamente da herança histórica, da memória artística, desdobrada em indicador social de comportamento e status. Parâmetro esse, gerado pela História da Arte que se constrói pelo Renascimento e pelo Modernismo, como um sinônimo de status, refinamento, técnica, saber. Um Valor incorporado socialmente como ato de um poder invisível (Foucault).

Contudo, por conta de uma triagem *espontânea* e histórica, vemos a ascensão dessa obra ao patamar de referência, de símbolo maior de uma cultura eurocentrada, que influenciou a gênese social do próprio Brasil. E é por conta desses fatores que o signo verbal escolhido dialoga diretamente na dicotomia entre culturas afirmadas e culturas suprimidas, que emergem com o tempo e com a investigação histórica sobre as matrizes de formação do próprio Brasil - *Orixá*: enquanto menção às divindades das religiões de origem africana, que integram a construção do passado e do presente brasileiro, influenciando diretamente a cultura do país, como parte imprescindível do seu sincretismo.

De todo modo, é importante validar um gesto popular que se utiliza de uma imagem culturalmente aceita: ao usar a reprodução, há uma questão de submissão, por um lado, e, por outro, há um gesto de aproveitamento do valor que se dá à imagem, como objeto legitimador desse espaço.

Há, também, a intenção de questionar não só a validade de cada eixo cultural em separado (cultura dominante e cultura dominada), como em comunhão – uma vez que nos subúrbios da cidade certas instâncias não-dominantes aparentam ter uma presença e uma influência mais efetiva do que em outros pontos sócio-economicamente mais favorecidos.

Essas observações são somadas aos pensamentos construídos por mim, à respeito das demais imagens apresentadas da série *Diário de Notas sobre o Cotidiano: Arte*, enquanto vieses investigativos que almejam questionar o uso cotidiano de imagens e palavras, bem como exercitar a capacidade criativa de trazer à tona discursos silenciosos, por meio da inserção de experiências, memórias e afetos mais sutis.

Todo esse processo consiste na apresentação de tentativas de contaminação dos comportamentos humanos para além do ambiente artístico, promovendo assim mudanças que extrapolem os limites da arte, e atinjam não apenas esferas de relacionamento entre indivíduos, mas dos indivíduos com a cultura. Esse gesto envolve esferas, de certo modo, populares, ao se apropriar da cultura hegemônica para seus próprios propósitos.

Acredito ser esse o objetivo mais secreto dos meus trabalhos: sugerir caminhos de abstração, buscando incitar na realidade de cada indivíduo uma mudança de comportamento que o impulsiona a enxergar para além das suas próprias óticas e comportamentos.

E tudo isso reitera a importância dos conceitos de *abrigo* e *relicário*, e que se estende aos trabalhos apresentados e aos que ainda serão comentados: o intuito das imagens construídas e apresentadas nesse capítulo, bem como de seus títulos, é funcionar como corpos simbólicos que abriguem leituras e ressignificações a partir do conjugar entre visualidades, memórias e afetos, que cada observador pode trazer à tona, dentro dos seus próprios arquivos de experiência, em contato com as imagens apresentadas.

Abrigo vem da consciência dos signos como corpos aonde uma ideia pode ser alojada, gerada e alimentada a partir de experimentações e configurações outras, que norteiem nossas condutas cotidianas, e pelas quais terminamos sendo responsáveis - tanto pelas origens desses pensamentos, como pelo desenvolver deles em conceitos livres.

Nas imagens, localizo a capacidade de absorver novos parâmetros, após suas conversões em *corpo-obras-de-arte*, que possam nos conduzir a novos aprendizados e interpretações: afinal, *espaços de abstração* são antes modos de constituir um olhar sobre o lugar da arte no cotidiano. As referências de Amilcar, Manzoni, Christo, Monalisa, Mapplethorpe me servem, primeiro, para abrir os sentidos habituais, suscitando um olhar que transforme o visível em visualidade, e também para refletir sobre o lugar da arte e da cultura artística no cotidiano popular.

Condiz, e sublinha a ideia de *Relicário*, ao pensarmos o significado dessa palavra como um objeto que cria a partir de si, espaços de armazenamento, que mantém vivas as memórias particulares através do contato com objetos referentes. Estes evocam, no presente, novas visualizações de vivências afetivas fatiadas do passado, enquanto ícones importantes e fundamentais para leituras das lembranças, que auxiliam na construção das identidades dos indivíduos – por associação, o intuito de minhas imagens é o mesmo.

Por mais que esses objetos tentem se afirmar como específicos, sua abrangência e exigência emocional estarão sempre à mercê da influência de um acúmulo de vida de cada pessoa, ao qual os objetos comuniquem algo.

Assim, acredito que nos relicários, bem como nas imagens e palavras, enquanto propostas de relicários, não só o que é comunicado pode ser reconfigurado, mas um discurso identitário, enquanto fala mais abrangente, pode ser igualmente transmutado.

E para que esses movimentos possam se dar da maneira como almejo, optei pela conjugação entre uma certa banalidade cotidiana, trazida à tona como recortes do mundo a partir do meu próprio olhar sobre ele – tanto as imagens como as palavras -, e esferas do meu pensamento, que oscilam entre questões formais e dilemas existenciais, sem, em momento algum, optar por esses caminhos interpretativos como únicos e absolutos.

A abertura à leituras outras, e inesperadas, é totalmente imprescindível para a construção desses trabalhos. Do contrário, minhas práticas e minhas conceituações se esvaziariam solitária e lentamente a partir de seu próprio paradoxo retórico.

2 DIÁRIO DE NOTAS SOBRE O COTIDIANO: SOBRE ENCONTRAR OBJETOS ESPECÍFICOS COMO PASSAR DA FORMA AO AFETO, À POTÊNCIA?

Inicialmente, é necessário dizer que a série tratada neste capítulo, *Diário de Notas sobre o Cotidiano: objetos específicos* é intimamente ligada à anterior, não só pelos contextos de gênese, como também pelo intuito da construção imagética. Contudo, seus desdobramentos conceituais se dão por caminhos díspares. E ainda que se apresentem como diferentes, os conceitos terminam por dialogar, reforçando certas ideias já expostas.

Introduzindo as análises pelo título, há uma clara referência ao conceito (e ao texto de Donald Judd) dos minimalistas sobre o que foi nomeado *Objetos Específicos*⁷; entretanto, como não se trata de um texto que aborde a Minimal Art, isoladamente, acho mais proveitoso explicar o porquê da minha utilização dessa expressão.

A razão para Donald Judd utilizar o termo *específico* consiste em tentar apresentar objetos desfeitos de todo o ilusionismo da pintura. Reduzidos à uma forma básica, eles impediriam a constituição de sentidos que estão fora deles (metáforas antropomórficas), sem nem mesmo relação temporal e sem subjetividade.

Didi-Huberman⁸ nos mostra que isso é uma pretensão falha, pois há sempre relação e, portanto, sentido. Mais ainda, ele diz, que tentando reverter a especificidade (pureza) modernista do suporte material (pintura, etc), Judd acaba retornando à mesma pureza específica.

A problematização de Didi-Huberman é importante para minha proposta, pois o que tento dizer é que um *objeto específico* não é tão específico que não faça aparecer relações temporais subjetivas e culturais. Com esse pensamento, o que proponho é uma possibilidade de reversão da leitura desse conceito, a partir das imagens constituintes e das conceituações surgidas delas.

⁷ JUDD, Donald. *Specific objects* input Escritos de artistas: anos 60/ 70/ seleção e comentários Glória Ferreira e Cecília Cotrim, 2006.

⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*, 2013.

Não se trata de inocência da minha parte dizer que todo objeto, pessoa, e mesmo paisagem, possui suas próprias especificidades. Entretanto, meu intuito ao utilizar esses termos (objetos e específicos) não se faz por acreditar que seja preciso reduzir por completo as características de apresentação de determinadas formas para se atingir algum patamar de pureza tanto na experimentação sensível, como na construção prática.

Há sim uma espécie de “redução”. Mas essa se apresenta como uma espécie de isolamento de algumas formas, a partir de certos contextos (mas não por completo), buscando um reescalonamento conceitual outro que não o já conhecido pelo compartilhamento social de significados – aqui é reiterado não como características dos trabalhos, as ideias de *Abrigo* e *Relicário*, mas como eixo central das propostas. Trata-se de isolar os objetos visando um isolar de suas especificidades.

Com isso posto, podemos nos reter momentaneamente às divagações direcionadas à primeira imagem integrante: *Transfiguração* (Figura 13).

Figura 13 - *Transfiguração* – 06/01/2013



Fonte: CERQUEIRA, 2013.

A primeira a qual proponho a exposição da sua linha de raciocínio é justamente a última imagem a ter sido construída com o intuito de trabalho artístico-visual, dessa série. Entretanto, os trabalhos desse grupo configuram uma dilatação da perspectiva simbólica da série *Diário de Notas sobre o Cotidiano: Arte*. Se lá a abordagem dialogava com certos universos de conceitos artísticos mais específicos, agora a perspectiva do mundo como suporte de significação alarga os horizontes de interpretação e dificulta certos ancoramentos conceituais formais, ao diluir ainda mais as possíveis relações entre as imagens visuais, as imagens provenientes do suscitar promovido pelos signos verbais, as memórias particulares e os afetos convocados.

Transfiguração (Figura 13) se constitui do registro de um resto orgânico do que um dia foi um alimento. E conduz à uma certa nudez visual que busca expor as

camadas mais íntimas do objeto retratado - como metáfora da minha própria busca por instâncias internas que recatapulem os corpos à outras visualizações.

Primeiramente, é preciso enxergar o que tento dizer com o par imagem/ título: trata-se de considerar o ponto de mutação de um objeto corriqueiro em objeto de arte, seja por ele mesmo ou pela sua representação. Para mim e para meus trabalhos, os formatos não foram escolhidos com o objetivo embrionário de se converterem em questão central dos pensamentos. Se isso ocorre é como um movimento subsequente, como um espasmo oriundo de outras movimentações de ideias, que vibram primeiro.

Tenho para mim que dentro da ótica contemporânea de construção prática, a diferença entre um objeto banal e um objeto com intuítos artísticos, reside não só numa intenção criadora primogênita, mas também, e principalmente, na forma como as sensibilidades das pessoas acolhem e convertem esses corpos em matéria, para o delineamento sinestésico e reflexivo. A relação é necessariamente de dupla-troca entre a obra (corpo de pensamento do artista) e os observadores: pois sem a devida recepção sensível, o objeto só é convertido em arte dentro da imaginação (não materializada) do seu criador. E, para mim, isso constitui um problema conceitual, cuja solução ainda não visualizo como existente.

Esse discurso se revela a partir da tradução do seu título, e encontra receptividade na forma apresentada na imagem, e na literatura de Arthur C. Danto – em específico, seu livro *A Transfiguração do Lugar-comum*, de 1981.

Seria impossível, para mim, descartar não só a temática religiosa (cristã) que se apresenta inicialmente, a partir de um formato, como a presença de uma semente, que configura a ideia de desdobramento a partir de um “nascimento” - tendo esse um pressuposto inicialmente orgânico, mas posteriormente referencial e simbólico.

Enquanto leitura de mundo associada, a constituição orgânica da matéria apresenta o desfazimento corpóreo ao qual estamos todos sujeitos, dentro da nossa condição finita e etérea. E, talvez esse seja o primeiro discurso, almejando-se como fala, nas entrelinhas visuais desse trabalho: uma pequena ansiedade e uma razoável resignação frente ao inevitável da vida – o fim.

A impossibilidade de uma fuga, atitude tipicamente humana, me desnuda frente à existência e me empurra para pensamentos terrivelmente angustiantes. Contudo, o que posso fazer senão tentar construir espaços de respiração, e até mesmo de humor, que anseiam promover reflexões densas sem uma aparência pesada e torturante? Tento refinar uma compreensão que a vida se constrói para além do corpo físico, assim como a arte. Acredito que ela se dê (ou ao menos se anuncia) no campo da vivência presencial da e com a matéria, sedimentado pela memória e pelas subjetividades atreladas à esta. Por este ponto de vista, há uma possível justificativa para o verbo vinculado: na história cristã, se refere à passagem da carne ao espírito, e neste trabalho, à passagem do objeto à imagem, e da imagem ao conceito.

Certamente que não se trata de um privilégio deste único trabalho. Acredito que, em geral, tento destrinchar, através de elementos banais e cotidianos, certas questões mais profundas e latentes que me atingem (quando não chegam por olhares diferentes dos meus), e re-imprimem uma noção outra, particular, de valor sobre situações, pessoas e objetos, no mundo.

A partir da minha leitura do livro *A Transfiguração do Lugar-comum*, achei pertinente sinalizar similitudes conceituais entre minhas linhas de raciocínio e o discurso de Arthur C. Danto, que tentou localizar uma diferenciação, na contemporaneidade artística pós-60 e 70, entre objetos cotidianos e *objetos-cotidianos-obras-de-arte*.

Na concepção do referido autor, em seu artigo, *Da filosofia à crítica de arte*⁹, e partindo do trabalho *Brillo Box (1964)* (Figura 14), de Andy Warhol, o que encontra o olho, em ambos os casos (a caixa de sabão em pó e a caixa de Warhol) é mais ou menos a mesma coisa. Logo, seria impossível localizar a

⁹ REVISTA PORTO ARTE: PORTO ALEGRE, V. 16, Nº 27, NOVEMBRO/2009: Traduzido por Daniela Kern a partir da publicação original: DANTO, Arthur C. From philosophy to art criticism. *American Art*, v. 16, n. 1, p. 14-17, Spring, 2002. N. T.

Figura 14 - *Brillo Box* (1964) – Andy Warhol



Fonte: Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/Artists Rights Society (ARS), New York, 2014.

diferença entre um objeto de arte e um mero objeto a partir unicamente de diferenças visuais residuais – dentro da esfera contemporânea de produção.

Para Danto, o que difere um objeto de arte de outro objeto qualquer, é a capacidade do primeiro de suscitar e incorporar significados que não são compartilhados no segundo caso – objetos quaisquer: no caso da *Brillo Box* (Figura 14), ela suscita a ressignificação das caixas de sabão que não se apresentam como obras de arte.

Como parâmetro norteador do que seria ou não arte, ele primeiramente embasa os pensamentos a partir dos sistemas de arte. Nos diz ele, em seu artigo *The Art World*:

"Vislumbrar algo como arte requer algo que o olho não pode desprezar - uma atmosfera de teoria sobre a arte, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte". (1964, p. 580)

Dessa maneira, na ótica analítica e filosófica de Danto, só seria possível vincular um objeto cotidiano sob o espectro artístico, a partir de um entrelace com questões sancionadas e postas em diálogos pelos sistemas de arte.

Não sei se concordo integralmente com a ideia desse pensador, pois tal pressuposto, ainda que erigido no intuito de ajudar a construir parâmetros que tornem possível conjecturas acerca de propostas artísticas contemporâneas, corre o risco perpétuo de excluir de forma arbitrária a análise sensível de qualquer indivíduo à parte do circuito artístico.

Acredito que o próprio Danto conhecia os perigos de uma compreensão errônea de suas palavras, de uma forma tal, que em 1981 foi publicado *A Transfiguração do Lugar-comum*, com o intuito de dissecar melhor tal ideia, através de uma nova e detalhada empreitada intelectual, exposta nesse livro.

Contudo, estou de acordo com a colocação de que um objeto artístico se diferencia de um objeto qualquer pelas incursões de significados que pode promover a partir de sua apresentação e apreciação, quando em contato com os observadores. Acho que essa lógica reitera a almejada proposta das minhas imagens: fornecer objetos, lugares e paisagens que ajudem a trilhar caminhos de recodificação dos signos percebidos no mundo – não só na Arte, como disciplina, instituição.

São pensamentos traduzidos enquanto imagens. Discursos apresentados a partir de visualidades, reais ou imaginárias, e que se localizam, por exemplo, no duo de fotografias *Perspectiva* (Figura 15) e *Perspectiva(s)* (Figura 16).

Figura 15 - *Perspectiva* – 09/10/2012



Fonte: CERQUEIRA, 2012.

Figura 16 - *Perspectiva(s)* – 09/10/2012



Fonte: CERQUEIRA, 2012.

É preciso sinalizar que *Perspectiva* (Figura 15) foi proposta primeiramente, frente à minha observação do arranjo espontâneo de duas folhas caídas ao chão.

Imediatamente, percebi que poderia “arrumar” outras folhas para gerar a imagem *Perspectiva(s)* (Figura 16), como um desdobramento da primeira.

Explicito que meu “arranjo” para esta imagem foi o único em todas as séries, mas o teor temático, presente também em *Perspectiva*, se mostrou muito maior do que isso, justificando de vez a ação modeladora.

Minha primeira consideração sobre essa imagem (Figura 16), à época, discursava sobre uma questão teórica ligada ao desenho, em virtude da fotografia apresentar os contornos gráficos dos elementos e em função dos corpos dispostos na imagem, sugerirem linhas de progressão, através da sequenciação dos elementos cujas dimensões são crescentes e díspares – as folhas em conjunto, na imagem *Perspectiva(s)*, são capazes de produzir um formato similar a um triângulo invertido.

Contudo, certas ideias são expostas a partir das configurações de ambas as imagens, e seria desleal da minha parte subjugá-las frente a pensamentos meramente tecnicistas – mesmo porque, um olhar mais formalista não se constitui como “problema” a ser discutido, frente à minha própria leitura.

A progressão que visualizo, em ambos os trabalhos, retoma algumas ideias já comentadas, mas também considera outros vieses. Como, por exemplo, a possibilidade de paralelos entre situações, indivíduos e leituras, que diagramam diferentemente os tamanhos físicos e, principalmente, simbólicos dentro de cada particularidade. Não acredito se tratar de níveis de relevância, e sim de crescimentos assistidos e compartilhados, que a vida em grupo nos proporciona e nos orienta afirmações posicionais ou mudanças de óticas e referências.

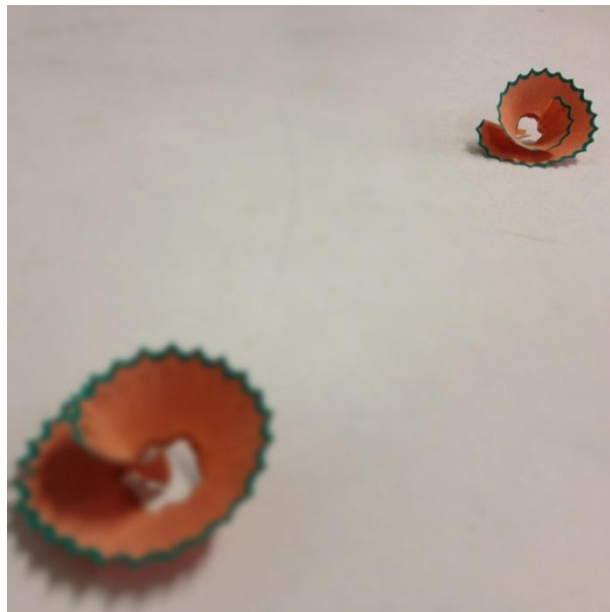
É preciso observar e considerar que esses movimentos que destaco não são infinitos - analisando de forma mais objetiva. Certamente que, enquanto poesia, eles são infinitos dentro de seus próprios movimentos, mas analiticamente é interessante apontar tanto o limite inicial, como o final.

Poderia dizer que a imagem *Perspectiva(s)* (Figura 16) acaba sendo uma espécie de comentário pormenorizado, um olhar “microscópico”, que tenta trazer à tona certas possibilidades contidas, implicitamente, na imagem *Perspectiva* (Figura

15). A ideia de que sempre há um começo – e os começos são sempre fragmentos físicos ou teóricos, do mundo já posto, só que recolocados em conjugação com a vida, buscando novos desdobramentos e leituras – serve para re-analisar ações e pensamentos, reconstruindo cada indivíduo. Bem como suas posturas e sensações, a partir de si mesmo em contato com sua própria imagem espelhada (quando filosoficamente nos encontramos frente à frente com a nossa imagem, ou com a imagem que as pessoas fazem de nós), assim como o encaminhamento a um suposto final - que nos mostra a importância da conversão de conceitos em construções práticas, visando a aplicabilidade das ideias no plano material do cotidiano.

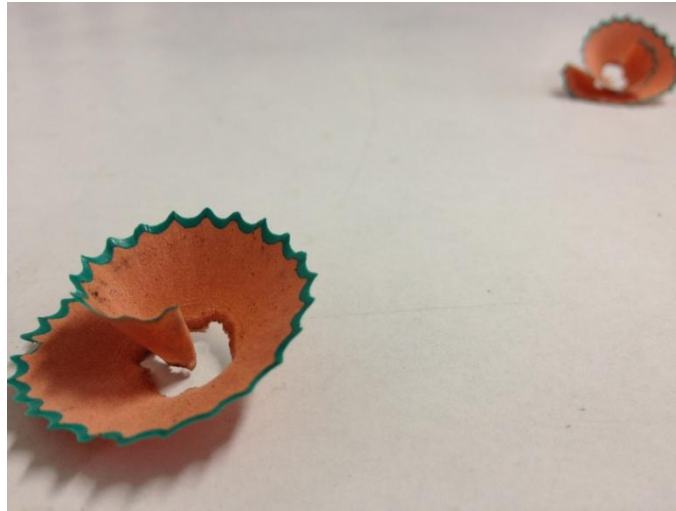
Há pontos de contato entre essas ideias e outras imagens dessa série, como, por exemplo, *New Orleans: Um passo atrás* (Figura 17) e *New Orleans: Um passo à frente* (Figura 18). Sendo que nessas duas últimas a forma de abordagem se aproxima da imagem *Amilcar* (Figura 2), primeiro pelos objetos utilizados, e segundo pelo jogo simbólico entre o que se apresenta e o que se almeja dizer.

Figura 17 - *New Orleans: Um passo atrás* – 05/10/2012



Fonte: CERQUEIRA, 2012.

Figura 18 - *New Orleans: Um passo à frente* – 05/10/2012



Fonte: CERQUEIRA, 2012.

Ao fotografar as duas sobras de lápis, dispostas nas imagens, me ocorreu trabalhar o foco, separadamente, em cada um dos corpos, gerando assim um *duo* de imagens que pudessem dialogar a partir de um único ponto de vista. A mudança de foco constitui o sentido de modo mais ou menos metafórico. É um gerador importante para uma possível mudança de sentido do que se vê, para a constituição de uma imagem que não está somente submetida ao que se vê.

New Orleans: Um passo atrás e *New Orleans: Um passo à frente* se constituem, para além das visualidades que apresentam, como referências (e singelas homenagens à cidade americana) à tragédia ocorrida em virtude da passagem do furacão Katrina, em 2005. Apresentam-se enquanto tentativas poéticas e visuais de aproximar da escala humana, um fenômeno grandioso e potencialmente terrível, que a natureza ofereceu.

A intenção inicial era fazer referência ao movimento humano que precisou lidar com o terrível evento, buscando saídas práticas de reconstrução da cidade, como espaço coletivo e memorial, e dos seus habitantes, enquanto reconstrução moral, emocional e de vida. Trata-se de uma tentativa de construção de um *monumento* às vítimas, vivas e mortas, do furacão Katrina.

Uma possibilidade de paralelo artístico, com esse trabalho, é a obra *Cruzeiro do Sul* (1969-70) (FiguraS 19 e 20), de Cildo Meireles.

Figura 19 - *Cruzeiro do Sul* (1969-70) –
Cildo Meireles



Fonte: KILGORE, 2014.

Figura 20 - *Cruzeiro do Sul* (1969-70) – Cildo Meireles



Fonte: KILGORE, 2014.

Essa obra consiste em um cubo de 9 mm cúbicos, sendo uma metade em carvalho e a outra em pinho, disposto em uma área de, no mínimo, 200 m² – a importância da utilização desses dois tipos de madeira reside no fato de que ambas são consideradas sagradas pelos índios Tupis, devido ao fato de gerarem fogo, quando em atrito, e pela capacidade de evocar o deus Tupã, dentro da tradição indígena.

Constitui-se como uma proposta contrária à simplificação imposta pelos missionários, sobretudo jesuítas, à cosmogonia da referida tribo de índios: os homens brancos reduziram os deuses indígenas à um único Deus, quando na realidade, suas crenças faziam parte de um sistema muito mais complexo, poético e concreto.

Em seu artigo, *Negócio arriscado: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira*¹⁰, o crítico de arte Felipe Scovino, sinaliza que o trabalho de Cildo Meireles leva o Minimalismo às últimas consequências, no que se refere ao contraste entre as dimensões da referida obra quando em paralelo com as propostas em grande escala de Donald Judd e Robert Morris.

Destaca, também, a importância do espaço vazio, que abriga *Cruzeiro do Sul* (Figuras 19 e 20), apontando para a força simbólica que um objeto mísero pode potencialmente gerar.

Essa força surge como uma interseção entre a ideia minimalista que diz “eu sou o que você vê”, de forma objetiva, concreta e sem ilusões ao olhar do espectador, e uma produção subjetiva, ligada nesse caso, à cosmogonia dos índios.

Acredito que meu trabalho transita por caminhos similares, aos propostos por Cildo Meireles em *Cruzeiro do Sul (1969-70)*, no que se refere às analogias poéticas (minha e dele), que buscam correlacionar, através de metáforas visuais, eventos cujo impacto real e simbólico extrapolam a dimensão humana e o alcance de suas sensibilidades, frente à essas experiências.

Por esse viés, as dimensões físicas de ambas as propostas tentam condensar num corpo micro, um eco poético monumental, que promova um reverberar sensível e subjetivo, para além da redução de sua escala.

O jogo verbal contido nos títulos (um passo atrás/ um passo à frente) diz respeito às condições as quais os seres humanos foram arremessados, e de onde precisaram encontrar condições de se re-erguer. Ansiando por uma possibilidade de futuro que se construiria, não sem reflexões existenciais que somente situações extremas podem nos empurrar a construir, enquanto sujeitos sujeitados.

¹⁰ Revista Poiesis (UFF), 2009

Tinha como propósito abordar a tragédia com um toque de delicadeza, como se traduzindo a fragilidade do ser humano e de suas relações entre indivíduos e com o mundo, com a fragilidade dos materiais utilizados nessas imagens.

. Queria tentar construir um caminho visual que me permitisse abordar um assunto tão dramático, mas de uma forma poética, visualmente limpa, a ponto de oferecer a partir de elementos “insignificantes” um ou mais alcances de sentido em dimensão de monumento.

Apesar do trabalho *Amilcar* (Figura 2), ser parte de outra série, por conta de características específicas, esse *duo* dialoga muito sob as mesmas questões, tendo unicamente seu parâmetro metafórico de equivalência, drasticamente ampliado: se antes havia um intuito de relacionar o fazer do artista, seus materiais, suas dimensões, com o objeto retratado - de forma que este pudesse afirmar uma relação entre a arte e o cotidiano -, agora, nessas imagens, há o desejo de trazer à escala humana a magnitude da natureza e o inapreensível da vida.

O pensamento contido (e gerado) nessas imagens apresenta minha intenção de tentar correlacionar a construção artística (prática e teórica) com o mundo social e o natural. Com isso enxergo a possibilidade de exercitar um livre trânsito de sensações do corpo, para o corpo e pelo corpo (físico ou objectual), através da busca por um caminho possível e inteligível de pareamento sensorial entre os indivíduos, objetos e facetas das tragédias humanas.

Há, em associação, um questionamento sobre a real relevância de pensamentos unicamente artísticos: ao aproximar, enquanto mote íntimo e temático, o mundo, a vida e suas incontáveis e inimagináveis combinações, da esfera de criação humana: explicitando possibilidades profícuas de contaminação. São espaços de análise, de debate, re-avaliação e construção de novas formas de existência social e particular.

3 QUANDO DOS OBJETOS VEMOS NASCER PAISAGENS

- . As imagens são, também, contaminações.
- . O saber deixa-se decidir pela sonoridade afetiva mais forte.

A fotografia analógica é um signo indicial, e não de representação, porque traz em si uma presença da realidade, pela impressão promovida pela luz, na construção de uma quase gravura. Já a fotografia digital vem do cálculo matemático e de uma combinação (de elementos finitos), e aproximação, cromática que o desloca a um signo de representação. Contudo, o que sobrevive, sobrevive na ordem da imagem: é a *ausência* da coisa.

No signo há sempre *ausência* da coisa, o que termina conduzindo a imagem ao status de uma negação, cujo sintoma é essa *ausência*. E quando olho, o que vejo é, especificamente, *ausência*.

O homem que percebe a coisa naquilo que ele vê – existe aquilo que ele vê e a imagem daquilo que ele vê -, olha para o vazio, e cruza este território da percepção buscando paralelos entre possibilidades visíveis e caminhos de enunciação que ele traz consigo em sua bagagem sócio-cultural e em sua memória afetiva: como imagens e instâncias criativas de preenchimento desse lugar.

Em seu livro *O Imaginário*, Sartre sinaliza que Husserl descreveu admiravelmente essas intencionalidades particulares, que a partir de um ““agora” vivo e concreto, dirigem-se ao passado imediato para retê-lo e ao futuro imediato para captá-lo”¹¹. Em minhas séries trato da relação entre a interioridade e a exterioridade, entre palavras e imagens, no entrelaçamento de memórias recuperadas, enquanto imagens, e novas projeções visuais.

Afinal, as imagens podem ser interiores e exteriores. Se pensarmos a imagem como uma coisa, ela é exterior e está diante de nós. Se pensarmos como ato, como

¹¹ (SARTRE, P. 105, 1996)

diz Sartre, ela é interior e exterior: ato da consciência. Por esse raciocínio, talvez as palavras também o sejam.

Na verdade, quando vemos um objeto, ele é visível para nós. Mas quando já não o vemos mais e o constituímos como imagem utilizando nossos corpos, memória, subjetividade, etc., ela traz a marca do tempo, do sujeito. Ela já é visualidade.

Há também, de fato, e através do Saber, tanto os lados externos dos signos verbais como as faces internas das imagens. Entretanto, o Saber, que é indeciso, fica conduzido pela afetividade e deixa-se decidir (no que se refere às possibilidades de caminhos de significação) pela sonoridade afetiva mais forte – entre as sugeridas pelo artista, enquanto propositor, e as imagens (e significados) pertencentes ao leque imaginário dos observadores.

Todas essas considerações são importantíssimas, como pensamento e introdução às reflexões oriundas das duas próximas séries de imagens intituladas *Diário de Notas sobre o Cotidiano: Paisagens Periféricas* e *Diário de Notas sobre o Cotidiano: Paisagens Íntimas*, que constituem o último bloco de trabalhos/imagens fotográficas, e que se apresentam nos anexos.

Talvez, pensando em cada série de fotografias apresentadas aqui, como parte de uma série fotográfica maior, de fato eu me encontro como que buscando fisionomias, no mundo, pela lembrança dos efeitos que certos objetos e vivências produziram/ produzem em mim, a partir de instantes fugidios do presente – ou melhor: a partir dos presentes vividos, cada um a seu tempo.

E sigo tentando me enxergar enquanto ser humano e artista, não só pela imagem que as pessoas ao redor criam, mas também pela memória ativada, suscitada e re-estruturada a partir de conjugações possíveis de seus próprios “formatos-base” – dessas referidas imagens. Às vezes tento mapear que “coisas” são essas. E se não lembro, busco recriá-las pela invenção de formatos e sentidos: pela imaginação. Através da fusão entre imagens, objetos e paisagens remanescentes da/ na minha memória, com aquelas projetadas criativamente por meu cérebro, para preencher certas lacunas oriundas do esquecimento/ apagamento - ficcionando em cima de uma memória individual (mas totalmente

veiculada às memórias coletivas) para justificar uma nova realidade imagética e memorial, interligada aos eventos que de fato ocorreram, enquanto derivações criativas (conscientes ou inconscientes) e/ ou projeções afetivas.

Nas duas primeiras séries apresentadas, o que localizo é a tentativa de um recorte, de uma fratura, mais pontual nos caminhos de leitura de mundo que podem emergir enquanto possibilidades novas, numa espécie de alfabeto de sentidos, onde cada objeto abordado – e apresentado como evidência de um cotidiano - e cada palavra empregada, através de sequenciais conjugações, pode levar à novas construções de imagens físicas (trabalhos de arte) e de imagens mentais, enquanto elementos de composição de memórias coletivas, ou individuais. E todo esse processo é sugerido buscando possibilitar um cíclico redirecionamento do relacionamento cotidiano entre as pessoas, as palavras, as imagens e os discursos.

Havia nelas, uma busca não só para tornar visíveis os objetos que espontaneamente se apresentassem aos meus olhos, dentro dos meus espaços cotidianos de circulação, mas também determinados vieses de suas potências simbólicas. Esses caminhos terminavam servindo de fios condutores para a tentativa de recondicionar discursos e imagens mentais, distendendo dessa forma a capacidade enunciativa de algumas imagens, assim como a capacidade ilustrativa de algumas palavras.

Contudo, nesse segundo par de séries (*Diário de Notas sobre o Cotidiano: Paisagens Periféricas* e *Diário de Notas sobre o Cotidiano: Paisagens Íntimas*), a motivação conceitual, que conduz a construção dos trabalhos, sofreu uma mudança, quando em comparação com as séries: *Diário de Notas sobre o Cotidiano: Arte* e *Diário de Notas sobre o Cotidiano: objetos específicos*.

A inserção da palavra *Paisagem*, nos títulos de ambas as séries, se dá como um apontamento acerca de uma nova perspectiva tanto de criação, quanto de campo semântico para possíveis interpretações – algo como um alargamento do leque de possibilidades imaginativas, que se desdobra a partir não mais de elementos pontuais, mas de composições e contextos visuais, expostos nas fotografias.

A estruturação dessas abordagens tenta construir-se pelo contato apreciativo com cenas distintas da vida, e suas reverberações *inaugurais* e íntimas (o “de fora” buscando contato com o “de dentro”: a imagem observada buscando um ancoramento simbólico, e de sentidos, na intimidade do observador e do artista propositor); e por uma espécie de “reconhecimento” e emparelhamento visual espontâneo entre minhas memórias afetivas e cenas casuais, que se apresentem como similares a essas – agora é a intimidade sensível que anseia se localizar nas simbologias do mundo visível.

Optei por trabalhar uma série enquanto *Paisagens Periféricas* e a outra enquanto *Paisagens Íntimas*, justamente para evidenciar o recorte subjetivo que conduziu a elaboração e a percepção de similitudes e dissonâncias entre tais imagens, bem como explicitar a diferença dos universos de memória e cognição que as fomentou – bem como aqueles fomentados por elas e a partir delas.

Antes de iniciar os comentários pertinentes à série em questão, sinalizo que na busca por construir imagens enquanto fios condutores à Paisagens, tanto Periféricas quanto Íntimas, por vezes fui levado ao encontro de possibilidades mais abstratas e menos figurativas do que as presentes nas duas séries iniciais, enquanto saídas artísticas mais potentes - ao menos aos meus olhos.

3.1 *Diário do Cotidiano: Paisagens e Periferias*

A terceira série de fotografias, *Diário de Notas sobre o Cotidiano: Paisagens Periféricas* é constituída de três imagens (*Maré, Maresia e A janela de frente para o mar* – FiguraS 21, 29 e 30), e um tríptico (*Procurando Narciso* – Figura 33), que serão abordadas nessa mesma ordem, em virtude das intenções artísticas envolvidas e norteadoras dos processos de criação e composição.

Durante uma pesquisa de materiais, me deparei com a possibilidade de fazer surgir imagens a partir da inserção de objetos translúcidos, enquanto filtros ópticos colocados entre a lente da câmera e espaços/ objetos que fui registrando. Inicialmente, minha produção de imagens foi conduzida num fluxo aleatório, até que essas começassem a apresentar características simbólicas, enquanto aproximações promovidas pela imaginação. A leitura de entrelinhas visuais, contidas nas imagens, gerou associações e derivações poéticas das imagens do mundo.

O fato de o gesto artístico ter sido conduzido livremente em busca de imagens, e não a partir de reflexões ou pensamentos filosóficos prévios, confere às partes dessa série um caráter experimental cujo movimento de associação pessoal, só foi possível num momento posterior às ações fotográficas, frente às imagens geradas.

Em *Maré* (Figura 21), apresento o primeiro resultado da prática descrita acima, observando uma imagem, que se mostra, num primeiro olhar, como abstrata. Mas que sinaliza um intuito mínimo de figuração, aonde o seu nebuloso caráter etéreo age sugerindo a ambigüidade de uma imagem sem fundo, com uma divisão sutil entre possíveis planos pictóricos – em consonância.

Aqui, é possível retomar o conceito de *espaços de abstração*, direcionando sua reflexão para o tensionamento entre a ideia de abstrato e a de figuração, e diferenciando sua utilização inicial deste – antes se tratava de produzir através das palavras e dos objetos apresentados nas imagens espaços que possibilitassem uma derivação poética de suas leituras usuais. Agora, trata-se de propor a construção de imagens cujo conjunto de elementos constituintes pode gerar *Paisagens*, através, ora do surgimento de suas frações, ora do apagamento delas, bem como da ausência de nitidez plena na visualização.

Figura 21 - *Maré* – 29/11/2012



Fonte: CERQUEIRA, 2012.

Essa imagem assimétrica exibe um espaço branco – que associei a ideia de vazio –, que imprime uma dimensionalidade em expansão, uma ideia de amplidão extrema, que termina por situar sua parcela figurativa como que à deriva, e em total isolamento, quando tentamos localizar outra imagem, mesmo mental, que possa ser relacionada dentro do mesmo campo fotográfico em que esta se encontra.

Há uma tentativa de reduzir os elementos de composição a uma quantidade mínima, para promover uma significativa dissolução dos símbolos presentes, em si mesmos e em seu contexto expositivo: buscando através das lacunas, que a imagem tenta promover e assumir, uma reconfiguração tal que dilate sua abrangência visual, justamente pela restrição dos signos abordados.

A sugestão que fiz de amplidão, mencionada anteriormente, nasceu da consciência acerca da possibilidade de vazio perpétuo, sugerido por um branco sem fundo, que se estende majoritariamente pelas bordas dessa fotografia. Esse branco metafórico se apresenta como uma potência negativa da imagem justamente pelo caráter de *ausência* que pode sugerir, frente à fração figurativa, ali, também, disposta.

Como paralelos visuais possíveis, buscando dialogar com questões específicas que apresento através da imagem *Maré* (os paralelos conceituais são extensíveis também à *Maresia*), apresentarei, e aproximarei de minhas questões

artísticas e conceituais, obras pontuais de quatro artistas: Andy Warhol, Banksy, Robert Rauschenberg e Jasper Johns.

Ainda que cada um dos trabalhos exponha tanto a questão acerca da *figuração/ desfiguração* – seja no campo prático ou no campo conceitual, de possíveis leituras -, como a noção de *Paisagem*, à qual me refiro – enquanto discurso surgido do diálogo entre as frações de imagem que compõem cada trabalho -, separarei, à princípio, as obras a partir dessas duas possibilidades de grupos, ainda que, posteriormente, eu as conjugue conjuntamente, nas análises.

Figuração/ Desfiguração:

Figura 22 - *White Flag* (1955) – Jasper Johns



Fonte: Art ©Jasper Johns/Licensed by VAGA, New York, NY, 1998.

Figura 23 - *Shades* (1964) – Robert Rauschenberg



Fonte: Gallery label from *Book/Shelf*, March 26–July 7, 2008

Figura 24 - *Double Elvis* (1963) – Andy Warhol



Fonte: © 2014 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / Artists Rights Society (ARS), New York.

Cada um dos artistas-autores, cujas obras disponho acima, tem suas próprias problematizações temáticas/ conceituais: Jasper Johns, como nos aponta Leo Steinberg, em seu artigo *Jasper Johns: os sete primeiros anos de sua arte*, de 1963, teria, talvez, na sua produção um desejo oscilante, para os críticos da época, entre utilizar ícones que possibilitassem uma maior “audiência” dos seus trabalhos, e utilizar ícones tão comuns ao observador, que esse poderia se concentrar somente nas características poéticas das obras. Teríamos, portanto, uma situação crítica acerca da temática, que a colocaria entre um desejo pela visibilidade e outro pela invisibilidade.

Importante destacar que os temas preferidos de Jasper Johns, para compor seus trabalhos, compartilhavam de um caráter emblemático, de signo. A transmutação de um objeto tridimensional, através da representação pictórica, para um plano bidimensional, termina por conferir aos trabalhos uma substância maior do que eles tinham na realidade. De fato, por esse movimento, ele os transforma em *objetos*.

“Um problema fundamental da arte do século XX - como fazer da pintura uma realidade de primeira mão - se resolve quando o tema desloca-se da natureza para a cultura.”¹², é dessa forma que Steinberg sublinha a importância artística (e para a pintura) de Johns: só o que é feito pelo homem pode ser feito, enquanto tudo o que compõe o ambiente “só é imitável pelo faz-de-conta”¹³. Através dos temas, o artista atende ao anti-ilusionismo moderno, pois a pintura, quando acabada, não representaria nada além do que ela é – ainda que espaços poéticos de recombinação sejam criados/ sugeridos, pelas modificações visuais sofridas pelos signos, na composição das propostas.

Notória, também, é a ligação com lugares-comuns dos entornos cotidianos. Ainda que haja uma reinvenção das suas possibilidades de leitura, por conta do intercalar de variações contidas nas imagens.

¹² (STEINBERG, P. 7, 1963)

¹³ (STEINBERG, P. 7, 1963)

O que enxergo como ponto de convergência conceitual, entre meus trabalhos (em análise) e a obra *White Flag* (Figura 22), é o caráter nebuloso sugerido pelo limiar da construção imagética e a possibilidade de diluição dos seus contornos. Ainda que por caminhos diferentes, *Maré* (Figura 21) (e depois *Maresia* – Figura 29) e a bandeira branca de Johns, parecem discursar sobre os limites entre figuração, visível e visibilidade – bem como de seus opostos – enquanto imagens artísticas que buscam estender os sentidos dos signos que abordam, a partir de suas derivações.

A partir da ideia de uma imagem, que expõe um signo visual em processo possível de degradação, incluo o trabalho *Double Elvis* (1963) (Figura 24), de Andy Warhol, como mais um exemplo prático a apresentar uma ambiguidade na imagem. Ainda que a temática central de Warhol consistisse em abordar ícones da cultura de massa norte-americana, enquanto crítica a essa, o efeito visual, que percebo como obtido na confecção desse trabalho, se assemelha em muito às dos trabalhos mencionados acima: *Maré/ Maresia* e *White Flag* – além de atender diretamente, a meu ver, ao seu questionamento sobre a validade da cultura à qual faz referência direta.

Isso porque as figuras apresentadas sugerem, quando em conjunto, a ideia de um movimento que oscila entre a gênese e a falência do signo visual exposto: gerando uma *paisagem* indicial que possibilita o suscitar de novas significações, pela desfiguração daquilo que pretende representar/ apresentar. Quando menciono que acredito que Warhol atinge sua proposta conceitual, em termos práticos, me refiro à uma possível leitura da imagem, partindo do pensamento crítico desse artista, acerca da volatilidade e da alternância dos ícones cultuados. E ao apresentar, em cânone, duas imagens de Elvis (uma decomposta em relação à outra), ele promove um efeito visual desfocado, que questiona a confiabilidade desses padrões culturais, na ausência de contornos gráficos, únicos, contínuos e firmes.

Por fim, a segunda imagem (Figura 23) que apresentei como paralelo possível aos meus trabalhos, enquanto último exemplo do par *Figuração/ Desfiguração*, foi o trabalho *Shades* (1964), de Robert Rauschenberg. Tal obra é composta por litografias em seis folhas plexiglás, iluminadas no seu interior por luz elétrica. Nesse objeto estático, reside o princípio de imagens sobrepostas exibidas no espaço. Essa

construção permitiu o desenvolvimento técnico e conceitual que desaguaria em esculturas reativas como *Revolver* (1967) e *Solstice* (1968).

Meu intuito de relacionar a produção de Robert Rauschenberg, especificamente, a partir de um olhar sobre *Shades*, é evidenciar o formato de abordagem desse artista para com suas imagens. *Figuração* e *Desfiguração* atuam conjuntamente gerando uma *Paisagem* (a totalidade da imagem enquanto obra) que se constitui como um entrelaçamento, como um somatório visual de cada uma das imagens-frações da composição – a busca central é por uma imagem surgida do acúmulo de elementos, mesmo que a percepção de cada um deles não se dê integralmente.

Esse trabalho, além de entrelaçar o pensamento acerca da figuração/desfiguração, dentro da construção de uma ideia de visibilidade, presente em todas as obras relacionadas, serve também de espaço de interligação entre os exemplos práticos que forneci e os que fornecerei – a partir do conceito que elaboro sobre *Paisagem*.

Paisagem:

Figura 25 - *Napalm* – Banksy



Fonte: BANKSY, 2004.

Figura 26 - *Consumer Jesus* - Banksy



Fonte: BANKSY, 2005.

Figura 27 - *Retroactive II* (1963) – Robert Rauschenberg



Fonte: © 2014 Robert Rauschenberg Foundation.

A noção de *Paisagem* que tento expor, se baseia em trabalhos cuja potência visual reside não nas imagens “menores”, que as constituem; e sim, na junção dessas parcelas, enquanto discurso coletivo. É essa reflexão que tento refinar em termos práticos, a partir das duas imagens, concebidas por mim, enquanto *Maré* (Figura 21) e *Maresia* (Figura 29).

Ao contrário das obras apresentadas acerca do par *figuração/ desfiguração* – aonde podemos perceber um caráter de abstração figurativa -, as imagens que trago de Banksy (*Consumer Jesus* – Figura 26 - e *Napalm* – Figura 25), dispõem de contornos compositivos claros, construídos a partir da conjugação de elementos, que em separados são dicotômicos e conflitantes – quase paradoxais.

Em *Napalm*, o artista se ocupou em trabalhar uma cena icônica da história mundial – aonde aparece uma menina cujas roupas e a pele foram queimadas por um bombardeio de Napalm, em meio à guerra do Vietnã -, evidenciando um sádico e conflitante entrelaçamento a partir da inclusão de símbolos da cultura norte-americana, que servem de metáforas ao capitalismo (e suas mazelas) incorporado ao restante do mundo, por esta nação: Mickey Mouse e Ronald McDonald's.

Figura 28 - Menina de Napalm –
Huynh Cong Ut –08/06/1972



Fonte: HUYNH CONG UT, 1972

Isoladas, as imagens de Mickey Mouse e Ronald McDonald's fazem referência unicamente ao que se propõem, em sua concepção imagética: a relação com a infância, ressaltando tanto a alegria desse período, como instigando (e disseminando) a ideia do fast food, enquanto um símbolo jovial de gastronomia – dos Estados Unidos para o resto do mundo. Banksy fala de uma cultura de consumo, da diversão e da alimentação que não percebem e não informam sobre as tragédias do mundo atual – ou mesmo do passado histórico. As indústrias do consumo não se importam e financiam essas tragédias.

A terrível fotografia da jovem vietnamita (Figura 28), por outro lado, expõe a crueldade de uma guerra pela hegemonia do mundo, que ignora quaisquer habitantes – e mesmo faixas etárias – em prol de um desejo incontável pela vitória, norteado por intuítos colonialistas.

Quando Banksy reúne todos esses símbolos numa única imagem, ele promove um choque reflexivo, ao exibir ícones de uma propaganda sócio-política norte-americana, cuja força política e econômica vem, exatamente, de guerras e extermínios, por todo o planeta. A *paisagem* criada por esse artista, no corpo da imagem intitulada *Napalm* (Figura 25), desfigura poeticamente o sentido primeiro dos ícones, reconfigurando-os visualmente e promovendo uma remodelagem dos seus significados.

O mesmo tipo de movimento ocorre em *Consumer Jesus* (Figura 26), aonde Natal tem sua motivação cristã violada, quando em associação com a volúpia capitalista pelo consumismo, por vezes, desenfreado. A representação do Cristo crucificado, como um paralelo à data de seu nascimento, na qual consiste tal festividade, é somada às imagens de bolsas de compras, enquanto contraste simbólico entre a construção religiosa, em torno dessa data, e a reinterpretação contemporânea, que se vale desse período para movimentar as economias das suas sociedades, forjadas no conceito do capital como engrenagem dos cotidianos.

A imagem resultante dessa hibridização questiona, principalmente, o caráter mercadológico, ausente de maiores ideologias, supostamente, desinteressadas, que pode ser reincorporado como mote primeiro das relações, ao mesmo tempo em que busca obter substratos econômica e politicamente mais rentáveis.

Ainda que as próprias religiões tenham servido, por séculos, como ferramentas de controle dos corpos e das mentes dos indivíduos, a ideia do capital como norte “ideológico”, e motivador das ações humanas, consegue ser ainda mais agressiva e cruel que o intuito religioso: uma vez que não concebe, em hipótese alguma, a ideia de “culpa” e “remissão de pecados”. Por mais que esses dois parâmetros tenham sido amplamente utilizados como modeladores de condutas, a ausência completa deles, também suscita uma indiferença humana completa.

Não muito distante dessas relações políticas, apresento a obra *Retroactive II* (1963) (Figura 27), de Robert Rauschenberg. Este trabalho envolve a utilização de petróleo e tinta serigráfica sobre tela. Consiste numa combinação de imagens cuja apresentação se dá como uma sequência de “recortes” e “colagens”, que se interligam muito mais pelos contextos sugeridos entre as imagens constituintes, do que pela presença de uma imagem “inteiriça” maior. A possibilidade visual, que sugere uma comunicação entre supostas frações imagética – digo supostas, pois toda a obra se constitui como pintura: ainda que permita outras leituras formais -, é reforçada pela amplitude de sentidos (artísticos e políticos) que a *paisagem*, enquanto síntese das partes, abre enquanto um *espaço de abstração*.

Ainda que eu tenha dividido a exposição das imagens e dos comentários em dois grupos, acredito que tanto a questão da *figuração/ desfiguração*, como a noção de *Paisagem*, caminham juntas nos trabalhos dos artistas mencionados, e nos meus próprios – *Maré* (Figura 21) e *Maresia* (Figura 29). A ação contínua e conjunta desses conceitos só pode ser alçada à minha percepção mediante a construção das minhas propostas imagéticas.

Há uma angústia particular, que identifico, por trás desse movimento, quando reflito sobre o embate travado entre a imagem e a possibilidade de uma *não-imagem*, fazendo surgir uma *quase-imagem*, no limiar entre sua apresentação e seu desaparecimento: abrindo os sentidos habituais, tendo como sugestão de ponto de partida os trabalhos que exponho, seria possível gerar uma modificação no olhar, de forma a transformar, tanto o visível em visibilidade, como propor variações de sentido para ambos os termos. E, enquanto possibilidade de metáfora acerca do cotidiano, localizo um debate interno sobre a noção social de indivíduo, e sua

constituição, como fruto de um processo perene de construção, desfazimento e reconstrução, que provém do seu contato sensorial e afetivo com o mundo.

É coerente pensar, a partir de um viés poético, que a figuração ali apresentada pode se afirmar como um foco de resistência frente à dissolução de certas perspectivas artísticas e filosóficas, com relação às ideias de visibilidade, representação, abstração e os híbridos surgidos a partir delas.

O equilíbrio entre as forças de construção e diluição pode promover um caminho representacional, para mim, muito mais potente do que um ou outro pólo: além de ser facilmente transposto e comparável com o jogo entre vida e morte; sendo que, aqui, se trata da vida e da morte tanto da figuração, como metaforicamente, dos padrões de observação, equiparação e reflexão sobre a vida cotidiana, tendo o objeto artístico como o meio possibilitador e norteador de tais questionamentos.

Por outro lado, o debate entre formas poéticas de uso da imagem é possível dentro de uma esfera que combine parâmetros estéticos e outros filosóficos. E, talvez, principalmente, se baseiem no intuito do seu artista criador, bem como no diálogo estruturado com os observadores, a partir do seu contato com as obras.

Na sequência, é preciso discorrer sobre as motivações que direcionaram a escolha desse título: *Maré*.

Com a imagem em mãos (Figura 21), as primeiras impressões que me chamaram a atenção pareciam discursar sobre uma dimensionalidade, para além da experiência humana, traduzida pela ideia de amplidão. Pareciam comunicar sobre um movimento suave, porém incontrolável, sobre uma sutil ideia de destruição, de desaparecimento, provocada pela sugestão de avanço de um *território* sobre o outro - ao qual está conectado. Sobre uma tensão e uma angústia, particulares, frente à inevitabilidade do fim.

A imagem, assim como a *figuração/ desfiguração* contidas nela, pode possibilitar a invenção de um plano pictórico e metafórico, que por mais que se origine no campo da realidade visível (como uma fotografia de paisagens diárias), se

desdobra para além dela, inventando “regras” e movimentações simbólicas autônomas, que podem desaguar em uma concepção outra de mundo, através da conjugação de olhares poéticos, a partir dele.

As questões que foram apresentadas se destacaram como centrais e nortearam os pensamentos que culminaram na escolha da palavra-título. Não enxergava, e ainda hoje não enxergo, que fosse possível buscar algum paralelo que não conduzisse em si uma ideia mínima de incomensurável; algo que sugerisse uma força contínua, permeável, incontrolável e, ao mesmo tempo, natural, espontânea.

Uma palavra que personificasse, metaforicamente, um fluxo de ações e reflexões sobre a experiência individual ou de grupo. Dentro das minhas ópticas de composição, era inevitável associar sutis características que traduzissem, com a devida magnitude, os efeitos sensoriais e sinestésicos de um *Belo* opulento com a ideia de um *Sublime* ostentoso: levando em consideração a incomensurabilidade de ambos os adjetivos, em termos sensíveis.

A busca era por um verbete que apresentasse a minha dificuldade de confrontar sentimentos e percepções, frutos, majoritariamente, de cotidianos banais, com um viés sensorial de apreensão do mundo, que julgava impossível ao indivíduo, se não pelo seu esfacelamento, de fato ou enquanto metáfora - tanto no campo emocional, quanto nos espaços dos corpos. *Maré* é uma tentativa de atender a essa demanda, e trabalha em si uma possível leveza, que busca distrair o observador de sua potência violenta. E que pode, facilmente, ter sua força incontrolável confundida com uma tranquilidade apaziguadora.

Ainda que esta tenha sido a primeira composição analisada, da terceira e quarta séries fotográficas, diferentemente do que acontece nas duas primeiras, não se trata mais de direcionar, nas imagens e nas argumentações, considerações unicamente pontuais: dessa série em diante as imagens parecem buscar uma diluição da importância de seus elementos de composição, de uma maneira que eles possam falar, não mais sobre si mesmos, em primeiro plano, e, sim, sobre o alcance dos contextos que, juntos, comentam ou criam. Dessa forma, tendo em mente as observações feitas a partir de *Maré*, seguirei agregando, a elas, considerações que

julgo pertinentes à próxima imagem sob análise, *Maresia* (Figura 29) – na tentativa de erigir um leque de pontuações que permeiam essa série como um todo.

Figura 29 - *Maresia* – 29/11/2012



Fonte: CERQUEIRA, 2012.

É inevitável e importante pensar nesse trabalho como um desdobramento artístico e seqüencial da primeira imagem exposta - ainda que, dotado de nuances próprias, que, eu acredito, se tornam mais visíveis num diálogo mais direto com seu título. Não é só no campo verbal de titulação que esse trabalho fotográfico se assemelha ao anterior. Todas as considerações abertas em *Maré*, bem como aquelas surgidas dos paralelos com obras de outros artistas, encontram espaços de aderência nesta proposta – em específico as pontuações sobre *figuração/ desfiguração, Paisagem e Espaços de abstração*.

Enquanto imagem, elas transitam pelos mesmos universos de discurso e se apresentam como uma espécie de progressão do movimento exposto em ambas, sendo que este será condicionado, parcialmente, pela ordem de apresentação: podendo sugerir uma ação de expansão do branco sobre a imagem, ou da imagem sobre o branco – a metáfora de um vazio, enquanto potência negativa da imagem, que avança sobre a figuração, sem, contudo, lhe retirar a visualidade: pelo contrário, reafirma-a, justamente pela presença de ambas as instâncias, em diálogo.

Considerando essa possibilidade de intercâmbio direto, podemos ter a dissolução dos contornos ou a evidenciação dos mesmos, caso a segunda imagem seja fornecida à observação, antes da primeira.

Se em *Maré*, me referi à potência e à dimensão do movimento surgido, enquanto um possível produto estético, da construção da imagem, agora (Figura 29) me prendi à ideia de construção de sentido provinda do “embaçamento” que um signo pode imprimir em outro – bem como à respeito das significações. Acredito haver nessa segunda imagem uma reflexão direcionada à nossa capacidade observativa. Trabalhar os olhares e os pensamentos sobre as diversas camadas visuais, e mesmo de discurso, que são inseridas em muitos trabalhos, poderia evitar que nos privássemos de ver e experimentar novas possibilidades simbólicas de *Figuração*, de *Paisagem* e dos sentidos, que, eventualmente, atrelamos às duas.

A ambigüidade que percebo nesse termo, *Maresia*, reside na existência de um etéreo caráter físico, material, mas também num efeito óptico, que muitas vezes faz nascerem possibilidades de ilusão para as paisagens colocadas sob esse prisma. E, de fato, além de sugerir uma noção de contraste entre as presenças imagéticas obtidas, com os exercícios fotográficos que as antecederam (no interior dessa imagem: o branco, o vazio e os contornos de uma *quase-imagem*), construo uma intenção que se propõe a descobrir o que poeticamente a fotografia apresenta, a partir de uma visualidade sugerida pela soma de seus elementos (figurados e desfigurados), entendida, aqui, como *Paisagem*.

Constitui-se como parte da intenção norteadora da titulação desse trabalho, relacionar a capacidade de não-apreensão desse evento (bem como na palavra escolhida para o primeiro trabalho), cuja ação só podemos perceber pelos efeitos de decomposição dos materiais, e dos instantes, expostos a ela. A potência sugerida, pelo verbete relacionado, tenta se afirmar através da interseção entre: uma concepção de singeleza, que busca camuflar seu efeito corrosivo, sua incomensurável dimensão e a angústia, que localizo, frente à possibilidade de finitude: proporcionando uma destruição imagética que desliza de maneira silenciosa por conta do seu caráter idílico.

Porém, idílica também é sua proposta de reconstrução simbólica, que almeja conduzir pensamentos sobre os oceanos de *figuração* e de ressignificação que se escondem sobre as superfícies dos objetos, e palavras, bem como sob seus discursos (construídos) e dentro das *paisagens* que constroem, quando em associação direta.

Figura 30 - *A janela de frente para o mar* – 29/11/2012



Fonte: CERQUEIRA, 2012.

A janela de frente para o mar é uma imagem surgida do mesmo processo experimental que originou as fotografias anteriores – a sobreposição de objetos translúcidos frente à lente da câmera. Contudo, podemos observar algumas diferenças entre os resultados obtidos, no que se refere às *Paisagens* construídas, bem como às diferentes associações e meditações que fizeram nascer pensamentos díspares, daqueles anteriormente apresentados: ainda que inseridos nos mesmos eixos temáticos e relacionados com os mesmos conceitos desenvolvidos em ambas as imagens anteriores a essa.

Ao longo do seu processo de construção, pude constatar uma associação direta com o sentido mais comum e usual de Paisagem, mediante à curva que parte do lado direito da fotografia e se eleva visivelmente à parte esquerda da mesma. Esse *grafismo visual* promove uma sugestão de planos inferiores e superiores, proporcionando a ideia de uma espécie de “degrau”. Apesar da presença desses planos, não consigo visualizar a existência de uma profundidade no eixo horizontal, da imagem. Há uma ilusão de profundidade mínima nesse sentido. Entretanto, ela se torna mais perceptível no eixo vertical da fotografia, como se ela se desenvolvesse “para cima” e “para baixo”.

Deste ângulo, podemos observar, ainda que de forma abstrata, uma possível depressão de terreno, criando um platô. Este desliza da direita para a esquerda, da parte inferior até aproximadamente o centro da imagem, evidenciado pela diferença cromática entre o “chão” e a pequena “mureta”, que se apresenta num tom mais claro, e que serve de borda para a parte cinza mais escura.

No plano superior, há um ponto onde a luz parece adentrar ao espaço de representação. E que surge, curiosamente, numa forma mais geométrica, entre um quadrado e um retângulo, enquanto o restante da *Paisagem* parece ser estruturado a partir de uma curvatura – visível no restante dessa construção visual. Concebi que esta fração da imagem poderia se tratar de uma “janela”, promovendo um tipo de interligação entre os limites desse espaço, e o que pode existir fora dele. Um lugar aonde exista a possibilidade de se debruçar sobre um desfiladeiro visual de símbolos, cujos contornos são fluidos e poeticamente recombináveis.

Curiosamente, a captação dessa imagem, por um lugar outro de observação, é que fez surgir esse recorte gráfico. Não seria possível obter uma imagem a partir dessa *janela*, nem debruçar-se sobre ela – senão poeticamente -, uma vez que ela surge como um produto óptico gerado pela câmera. Sua potência reside justamente na sua não-existência, na ilusão da sua presença, na ausência de uma concretude material real – dessa maneira, esse efeito de ilusão, onde uma imagem bidimensional sugere uma tridimensionalidade, conferindo uma possível materialidade (ainda que virtual) ao corpo da imagem, também é identificado nos trabalhos *Retroactive II* (1963), de Rauschenberg (Figura 27), e em *White Flag* (1955), de Jasper Johns (Figura 22).

Num momento posterior à construção desse trabalho, bem como à sua titulação, percebi uma proximidade conceitual com a proposta artística de Marina Abramovic, em *A casa com vista para o Mar* (performance de 2002, apresentada na Galeria Sean Kelly, em Chelsea, Nova York) (FiguraS 31 e 32), ainda que expressa por caminhos e elementos estéticos díspares.

No trabalho mencionado, a artista viveu por 12 dias (em jejum) em um espaço concebido por ela e se colocou à visualização do público que acessava o espaço da galeria. Dividido por módulos, havia no espaço: chuveiro, vaso sanitário, uma cama de madeira com um travesseiro de pedra, uma mesa de madeira, uma cadeira de madeira, um metrônomo e uma pequena pia com torneira. Em frente a cada módulo havia degraus feitos com enormes facas, e, próximo à entrada da sala, havia, também, um telescópio.

Figura 31 – *A casa com vista para o mar* –
Marina Abramovic - 2002



Fonte: SEAN KELLY, 2002.

Figura 32 – *A casa com vista para o mar* – Marina Abramovic - 2002



Fonte: SEAN KELLY, 2002.

Em entrevista a Ana Bernstein, para a Sala Preta, do PPGAC/ USP, Abramovic abre muitas considerações acerca desse trabalho. Contudo, as questões que me soaram mais pertinentes diziam respeito não só a abordar uma nova configuração temporal, frente às dinâmicas velozes, das engrenagens sociais contemporâneas, como a criar espaços e ópticas de observação, aonde o observador se funde com o artista, na constituição da obra em si. A participação do observador e sua relação com a artista, através dos olhares e dos espaços entre ambos, é o que promove a performance ao lugar de obra artística: que busca travar um diálogo sobre uma nova ritualização de ações cotidianas, promovidas pela temporalidade dilatada, à qual a artista se propôs condicionar sua vivência ao longo daqueles 12 dias, e em função do espaço criado para tal acolhimento.

Marina Abramovic apresenta em sua fala, nessa entrevista, a consciência de um rigor (num diálogo entre mente e corpo, a fim de buscar uma resistência física e emocional para tal empreitada) e, em certa medida, uma conceituação prévia acerca de um pensamento existencial, que procura re-observar, analisar e reorganizar a experiência da vida, ao transmutar o espaço e a temporalidade, para outros parâmetros de entendimento e experimentação.

É sob esse viés que procuro pensar meus trabalhos – ainda que especificamente esteja tratando, agora, da imagem *A janela de frente para o mar* (Figura 30): como intervalos de/ para observação e reflexão do cotidiano, buscando entrelaces sensíveis com universos de saber. E enquanto *espaços de abstração*, que auxiliam numa *figuração* artística autorreferencial (parte do mundo e se comunica com e sobre ele), permitem o nascimento de novos caminhos de significação para além do visível e da visualidade, que seus corpos materiais sugerem, ao menos numa observação inicial.

Compartilho do questionamento existencial acerca da excessiva velocidade das experiências, na vida contemporânea. Acredito, ao menos para mim mesmo, que seja imprescindível um processo de desaceleração que vise uma análise outra, pormenorizada, das vivências. Enxergo na lentidão apreciativa, e reflexiva, possibilidades solares de reivindicação dos meus próprios sentidos, frente à dinâmica da vida cotidiana - e caminhos de respiração saudáveis que ajudem a promulgar novos, ou a reciclar velhos, olhares.

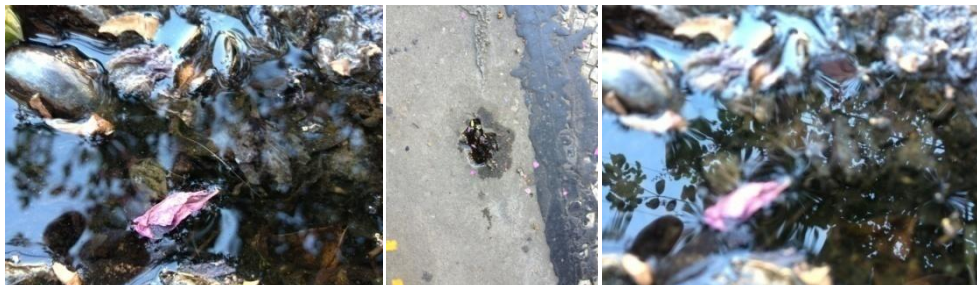
A consciência dessa intenção (que se afirma como um gesto político) discursa sobre a preocupação e a necessidade de “rotas de fuga”, para alimentar ainda mais a sensibilidade humana, através de sucessivos alargamentos do campo perceptivo, expressivo e relacional, tanto no íntimo de cada pessoa, como na convivência entre seus pares. E ainda que meus trabalhos, aqui, apresentados nasçam do aparato fotográfico, enquanto a performance de Marina Abramovic é compreendida como uma ação física, ambos precisam tanto do contato com os observadores, como do espaço entre eles e as obras: o olhar (observador-artista, observador-obra) é o elo fundamental entre as partes constituintes dos trabalhos. Isso, porque conceitualmente há um movimento implícito, à essas construções poéticas, inserido nos trabalhos não só pelos conteúdos formais e estéticos, mas também pelo desejo

dos artistas propositores, de que suas obras sejam encaradas como estímulos à recombinação sensorial e temporal da dinâmica do mundo atual.

Retomando a imagem (Figura 30) em questão, podemos notar a mesma preocupação em manter as partes gráficas, trabalhando em conjunto, que nos trabalhos que a antecederam: *Paisagens Periféricas* que se constituem da potência de seus elementos (menores) de composição, fazendo nascer contextos visuais de apreciação, que podem ser reconfigurados mediante a ação criativa dos indivíduos expostos a elas.

A janela de frente para o mar almeja avançar para além da imagem e ser um caminho de metamorfose das compreensões de mundo já instituídas, e vigentes, em prol de novas concepções de *figuração*, representação e visibilidade, aliadas a um interesse na retro-alimentação sensível de cada integrante do corpo social.

Figura 33 - *Procurando Narciso* – 30/11/2012



Fonte: CERQUEIRA, 2012.

Figura 34 - *Procurando Narciso* – 30/11/2012 – Figura I

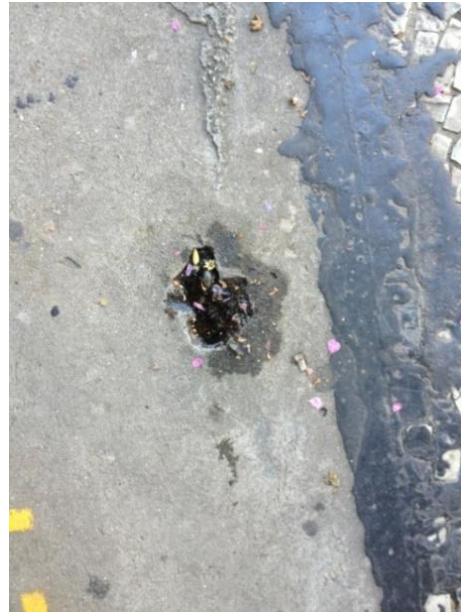


Fonte: CERQUEIRA, 2012.

Figura 35 - *Procurando Narciso* – 30/11/2012 – Figura II



Fonte: CERQUEIRA, 2012.

Figura 36 - *Procurando Narciso* – 30/11/2012 – Figura III

Fonte: CERQUEIRA, 2012.

O tríptico intitulado *Procurando Narciso* (Figura 33) é uma composição fotográfica, que se distingue das anteriores, tanto pelo direcionamento da câmera como pela dimensão escolhida, enquanto abordagem – ou pelo jogo de dimensões surgido da aproximação do foco da câmera (tanto com a superfície da água, como com o reflexo abaixo da superfície) e do distanciamento que termina por apresentar o contexto espacial que ambienta aquilo que é exposto na fotografia: a relação entre aproximação e afastamento da câmera revela a dicotomia entre a dimensão que o recorte fotográfico proporciona aos objetos/ pessoas/ paisagens e as proporções reais, quando em comparação aos demais elementos que compõem os contextos das imagens.

Nesse trabalho, a ideia de *Paisagem*, não se restringe puramente ao isolamento das partes. Apresentadas enquanto um tríptico, podem produzir uma série de considerações, por conta da intencional comparação entre cada uma das três.

Num primeiro momento, poderíamos enxergar apenas o caráter figurativo individual, que não fulgura nas imagens sem uma razão mínima, propondo um re-escalamento autorreferencial: afinal, são três formas oriundas da mesma, contudo, revelando camadas diferentes de observação. Porém, analisadas dentro do

contexto que sugerem, um jogo simbólico visual, o que podemos perceber é um movimento de imersão e emersão, não só das formas apresentadas nas figuras I, II e III (Figuras 34, 35 e 36), respectivamente, como também um movimento que evidencia a potência poética e estética, produzida e conduzida por um jogo de dimensões, que revela lacunas prematuramente preenchidas, por livres associações, através da capacidade criativa, ficcional, dos observadores, sobre os contextos velados de obtenção das imagens.

É verdade que as imagens se abrem em significações outras, para além daquelas propostas pelos artistas. Mas nesse caso, é preciso compreender que a reflexão construída sobre cada fotografia, em separada, só é possível com a consciência de uma interação total entre todas. Esse conjunto se propõe a discursar sobre como as nuances de um registro podem gerar viéses de interpretação, e conseqüentemente recriar contextos, enquanto derivações apressadas da *Paisagem* construída a partir de um recorte, de uma cena extraída da realidade.

Alguns dos elementos que ajudam a construir as imagens fotográficas, como o ângulo, a perspectiva, o enquadramento, etc., direcionam tanto o olhar sobre os elementos das imagens, que muitas vezes os contextos são amplamente ignorados, até mesmo pela ausência de uma apresentação visual que os englobe. Os entornos de uma imagem podem redefinir as leituras que fazemos delas, quando apresentados em paralelo. Essa constatação pode, de alguma forma, justificar os recortes assépticos promovidos nas construções fotográficas, enquanto caminhos de exposição (ou negação) de certos ambientes.

Contudo, através da apresentação dos entornos, podemos assistir a um transitar das dimensões que permite que objetos, mesmo monumentos (ou trabalhos) icônicos, atinjam às escalas, bem como às instâncias, do banal: assim como o movimento contrário é total e igualmente possível – quando imagens produzidas a partir do banal, ou cujo intuito seja a representação do banal mais cotidiano, produzem um efeito óptico capaz de conduzir suas dimensões à instâncias espaciais de monumento: visibilidade, visualidade e monumentalidade se entrelaçam, nesse ponto. Abaixo seguem-se imagens de monumentos artísticos e/ou arquitetônicos, enquanto simples exemplos do que falo, em paralelo com registros fotográficos dos seus entornos.

- Arco do Triunfo (Paris):

Figura 37 - Arco do Triunfo - Paris



Fonte: MISTÉRIOS DO MUNDO, 2014.

Figura 38 - Fotografia aérea do Arco do Triunfo e de Paris



Fonte: MISTÉRIOS DO MUNDO, 2014.

- Basílica da Sagrada Família (Barcelona):

Figura 39 - Basílica da Sagrada Família – Barcelona



Fonte: MISTÉRIOS DO MUNDO, 2014.

Figura 40 – Fotografia aérea da Basílica da Sagrada Família e de Barcelona



Fonte: MISTÉRIOS DO MUNDO, 2014.

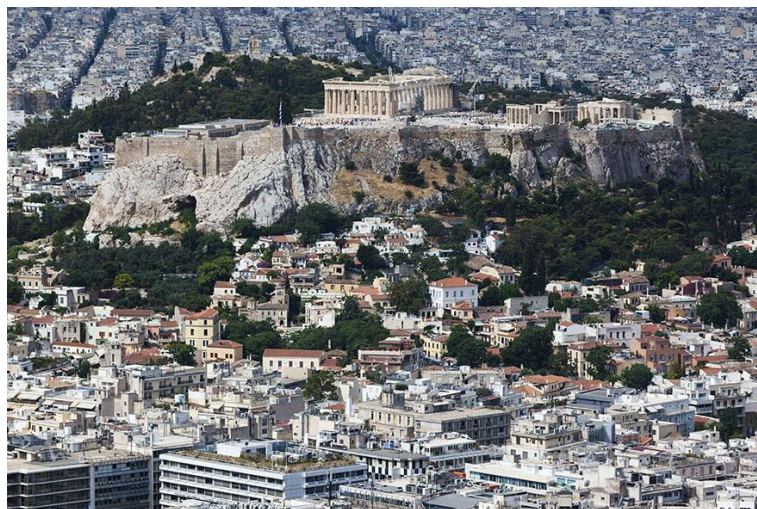
- Partenon (Atenas):

Figura 41 – Partenon, Atenas



Fonte: MISTÉRIOS DO MUNDO, 2014.

Figura 42 – Fotografia aérea do Partenon e de Atenas



Fonte: MISTÉRIOS DO MUNDO, 2014.

- Stonehenge (Salisbury):

Figura 43 – Stonehenge, Salisbury



Fonte: MISTÉRIOS DO MUNDO, 2014.

Figura 44 – Fotografia aérea de Stonehenge e de Salisbury



Fonte: MISTÉRIOS DO MUNDO, 2014.

A aplicabilidade desse caminho de construção visual pode ser conferida mesmo em livros de arte, que reproduzem (produzindo também) imagens de obras históricas, cuja experiência frente às suas dimensões, por mais que sejam quantificadas em números e dimensões, não se dão tão pontual e precisamente como no choque entre observador e trabalho, em seu tamanho, e com as características, reais.

Dessa maneira, assim como no mito de Narciso, os elementos espectrais, presentes no reflexo de uma imagem, podem conduzir à extinção de concepções prévias, quando construídas sob parâmetros estáticos, desconsiderando os intervalos de compreensão dos seus possíveis contextos de existência, que nem sempre se configuram como os de apresentação – e que nem sempre é possível localizar nas imagens.

Abaixo da exterioridade de uma fotografia há um ilimitado universo imaginário, que quando não se apresenta em toda a sua totalidade, é preenchido pelos paralelos provindos de nossas experiências cotidianas, a partir do nosso catálogo recombinaível de signos eloqüentes. Entre o que se vê e o que se lê não se procura uma adequação: busca-se abrir os sentidos. É esse o intuito que permeia a ideia de “um ilimitado universo imaginário”.

A conexão entre a imagem apresentada e seu título se dá pela presença explícita do elemento *água*. Esta também conduz a dicotomia entre dimensionalidades que traço entre o que vemos e a imagens surgidas a partir daquilo que vemos - e por conseqüência acreditamos ver. Enquanto um ambiente responsável pelo definir de *Narciso* (mito grego), diante de uma apreciação estupefata para com sua própria beleza e perfeição, retomo, na fotografia exposta, tal mito, como um paralelo contemporâneo para as diversas instâncias de produção de imagens que redimensionam tanto o que vemos, como o que nos é impedido de ver pelos recortes – alimentando, assim, a imaginação criadora, de possíveis conjecturas, e as reflexões que podem contestar a falibilidade dos sentidos, e, conseqüentemente, o surgimento de conceitos equivocados.

Junto a essas considerações, há também a noção importante de dimensão, apresentada como uma brincadeira sensorial, quando relacionamos as FiguraS 34 e

35, com a Figura 36 – e que percebemos nas imagens apresentadas como paralelos. Indicando que quanto mais expomos os ambientes de onde uma imagem é capturada, maior pode ser nossa estupefação frente ao inimaginável.

Isso sem mencionar o fato de que o incomensurável do mundo, e da vida, não está preso, necessariamente, à dimensões específicas. O tamanho de um trabalho não garantirá o alcance de sua repercussão, do seu eco sensível, uma vez que este será condicionado muito mais pela sua força estética, e pela compreensão da linguagem utilizada, para apresentá-lo às pessoas que o apreciam, do que por suas medidas físicas

Da mesma forma, a partir dessas noções metafóricas, podemos pensar nos signos que disponho: tanto as palavras como as imagens. Ambas, por mais que sejam cristalizadas para facilitar a comunicação cotidiana, podem ter seus corpos gráficos atrelados a significações outras. Essas podem fomentar novos viéses imaginários, novas profundidades de sentidos, escapando de um endurecimento poético, e outro reflexivo, acerca de como nos relacionamos - de maneiras, por vezes, tímidas, e, em outras vezes, um tanto covarde, com as pessoas, os discursos, as palavras e as coisas.

Apresentado o último trabalho dessa série, explico que o conceito de *Periférico*, contido em seu título, se apresenta em cada imagem que a compõe, ao se traduzir por elementos que permeiam o meu transitar pelos espaços cotidianos, visuais, ficcionais e de memória.

3.2 *Diário do Cotidiano: na Intimidade das Paisagens*

A próxima série de imagens a ser abordada se intitula *Diário de Notas sobre o Cotidiano: Paisagens Íntimas*, e diferentemente da série anterior (*Diário de Notas*

sobre o Cotidiano: Paisagens Periféricas) apresenta, como partes constituintes, imagens que se relacionam diretamente com minhas memórias afetivas, e que em sua maioria foram propostas tendo algumas dessas *paisagens* particulares em mente.

Acredito a aventura da construção de um trabalho artístico, suscita a presença da experiência individual de observação particular da vida. Nossas opiniões e comentários são frutos desses momentos, em associação permanente com nossas memórias afetivas. O que são trabalhos artísticos senão comentários sobre seus autores, os demais indivíduos e o mundo?

A escolha da técnica (fotografia), bem como das imagens que apresentei até agora, foram totalmente condicionadas por minha consciência de que só seria possível, abordar a fugacidade dos meus cotidianos, tendo em mãos um artefato que possibilitasse a inserção e o direcionamento do meu olhar numa temporalidade fugidia próxima a que ansiava destacar.

O desenvolvimento das fotografias sempre se ateve, independentemente das temáticas relacionadas, e dos pensamentos conjugados, à tentativa poética de erigir imagens enquanto relicários do cotidiano – por conta da efemeridade dos momentos. Como se cada imagem se apresentasse como um vestígio, tornando possível a apreciação de instantes já desaparecidos, tentei buscar paralelos efêmeros para imagens mentais que constituem minhas memórias particulares, e a partir das quais certos sentimentos são tocados e acionados quando em contato com contornos similares aos seus.

Ao contrário das fotografias, as imagens mentais, pertencentes a certas memórias, sofrem constantes modificações que possibilitam suas reestruturações ficcionais, com as contaminações perenes da vivência diária. Ao manusear livremente as imagens e as palavras, busquei uma ativação psíquica similar aos movimentos espontâneos do nosso cérebro, que possibilitasse uma reinvenção de leituras.

Ao longo da confecção desse texto pude constatar que cada série de imagens se apresenta, para muito além de qualquer parâmetro artístico ou estético. De fato, percebo agora, que cada grupo representa um platô, que através de metáforas

visuais, e verbais, aborda algumas das camadas sensíveis que me constituem como indivíduo.

Em certa medida, parece-me que a cada bloco de considerações pertinentes a cada trabalho fui descendo rumo ao meu próprio interior sensível. Lentamente, fui ganhando uma consciência sobre que formatos escolher, buscando a minha própria tradução, no que se refere às minhas propostas artísticas - que encaro como propostas de vida -; identificando e dialogando com obras, artistas e pensadores que percebia enquanto possíveis paralelos conceituais e práticos. E, principalmente, fui tornando claro para, mim mesmo, que sentimentos se apresentam como combustível para meu maquinário sensível-sensorial.

Anteriormente, mencionei minha compreensão de que meus trabalhos abordaram algumas de minhas camadas de percepção. Tenho a clareza de que há muitas outras instâncias que podem, e serão acionadas ao longo da minha vida. Contudo, no momento, enxergo que os blocos finais de trabalhos (essa série, *Diário de Notas sobre o Cotidiano: Paisagens Íntimas*, que carrega em seu título essa impressão que descrevo; e o próximo capítulo dessa dissertação) se apresentam como uma aproximação artística e psíquica da minha prática, e de mim mesmo, com meu núcleo emocional.

A mudança, no título, de *Paisagens Periféricas*, para *Paisagens Íntimas*, reflete justamente a mudança de intenção na elaboração das imagens que serão apresentadas, para as imagens que já foram discutidas. Trata-se de um entrelace proposital entre possíveis recortes cotidianos e as imagens mentais de certos passados que carrego comigo, enquanto construções e projeções de minhas memórias afetivas.

Não conseguiria apontar, como na série já exposta, em que medida as cenas se apresentaram ao meu registro, ou se meu arquivo pessoal se adiantou à minha racionalização e terminou guiando meu olhar. Este se manteve à espera de imagens que identificasse como possíveis reflexos espelhados – como se houvesse a possibilidade de esperar por um *déjà vu*.

As imagens apresentadas nessas fotografias carregam consigo faces múltiplas e plurais de minha memória. São permeadas tanto pelos seus próprios

contextos de elaboração, como pelos meus contextos de vivência, observação e captura. São imersões afetivas: por dentro e por fora. E se oferecem à livre observação dos observadores, como nós oferecemos nossas próprias intimidades às pessoas pelas quais nutrimos sentimentos doces, mesmo quando violentos.

Nesse momento, e com essas imagens, é necessário um desnudar-se, permitindo ao observador expor suas próprias *Paisagens Íntimas*, frente às minhas – enquanto trabalhos. E pela comunhão de ambas as *Paisagens*, poder construir sutis eixos de cognição, que insuflam mudanças efetivas em nossos (meus e deles) ilusórios, porém reais, paradigmas.

Caviar (Figura 45) nasceu do desejo real de registrar certos espaços que constroem a minha memória familiar.

Figura 45 - *Caviar* – 30/09/2012



Fonte: CERQUEIRA, 2012.

Essa imagem foi captada numa manhã de domingo, em 2012, em um bar localizado no bairro de Realengo, onde meu pai nasceu e se criou. Ainda que ele e o restante da família tenham deixado o bairro em 1959 (ele tinha 15 anos de idade), os relatos sobre esta localidade suburbana sempre foram muitos e férteis: bem como as diversas impressões relatadas por cada membro, a partir de suas próprias percepções.

Por conseqüência, essas histórias ajudaram a construir um leque imaginário de experiências que não vivi, na realidade. E como que tomando emprestadas essas memórias, que tenho como minhas, pelo afeto envolvido, me vi, décadas depois, retornando ao bairro, por razões variadas.

Caminhar pelas ruas e me confrontar com o espectro fantasmagórico de uma história familiar, habitando os lugares, em meio a tantas outras memórias vivas e fugidias, me possibilitou enxergar a rica coloração (de vida e cultural) que por vezes é suprimida quando questões de ordem sócio-política conferem uma errônea característica depreciativa às localidades.

Como todo subúrbio, trata-se de um território onde batalhas diárias são travadas por questões mínimas de sobrevivência – inconcebíveis em outras partes da cidade –, na expectativa de uma melhora nas condições de existência de seus habitantes, ou ao menos nas dos seus herdeiros. E, mesmo sem ter uma consciência constante do seu valor, essas pessoas sustentam os caprichos do restante, minoritário, da população. A negação de seus anseios e desejos é o que fomenta as possibilidades de concretude das ambições de setores sociais mais abastados.

É importante destacar, também, a temporalidade que rege o subúrbio e que percebo circular numa frequência outra. O distanciamento dos principais pólos da cidade afasta também, ainda que parcialmente, uma velocidade que pode esmagar as pessoas no interior dos dias, que se encurtam paulatinamente. Essa temporalidade promove um alargamento das horas, que normalmente se apresentam, para aqueles cujas histórias perpassam esses espaços, embebidas de uma melancolia nostálgica. Uma memorização, um lembrar de tempos idos, que

termina por reconfigurar a percepção acerca desses lugares, re-imprimindo novas palhetas de cor para a vida diária.

Com o dinamismo próprio de uma câmera de celular, pude registrar a cena que apresento na imagem – composição de autoria do próprio garçom -, buscando alcançar o sentimento que a envolve: a ideia dos pequenos prazeres suscitados, ao nos diluirmos no berço de nossas próprias memórias, mesmo com a consciência de que são matérias compartilhadas.

Pensando sobre as características pictóricas dessa imagem, é possível notar o predomínio de uma coloração amarelada e um eixo diagonal (do alto da esquerda para a direita), que permite uma aproximada simetria entre os planos de apresentação. No centro, há a presença de bolinhos de bacalhau, sobre guardanapos, num prato branco, e copos contendo sucos de laranja. Na parte inferior, o balcão apresenta o reflexo dos pratos e copos, sugerindo uma possibilidade outra de volume. Como se dentro de cada detalhe existisse uma outra dimensão sensível, enquanto reflexo desse plano da realidade.

Para buscar os conceitos que alimentam minhas construções, e para tentar emitir sua voz própria, às vezes precisei abrir mão de conceituações, me concentrando na poesia das histórias, na poesia da vida - que as imagens insistem em nos contar, e que em muitos momentos nos negamos, e a elas, o gesto gentil de ouvi-las.

São histórias que desejam se fundir com as nossas próprias e se reinventar enquanto discursos poéticos, tendo os indivíduos e seus espaços de circulação como pano de fundo de uma *Paisagem* maior – se na série anterior apresentei a ideia de *Paisagem* a partir da consciência de uma fala conjunta, que nasce do entrelace entre as frações imagéticas das imagens expostas, agora aponto que são os indivíduos (e os objetos) as tais frações menores.

Sinalizo, também, que o processo de *figuração/ desfiguração* que gera as *Paisagens*, provém de uma abordagem do olhar que relaciona os corpos reais, com as imagens mentais, proporcionando o surgimento de visualidades, que extrapolam os limites visíveis das materialidades expostas, principalmente, quando em consonância com memórias afetivas particulares.

E por esse caminho, há, atrelado a elas, um desejo por proporcionar não só um alargamento de perspectivas sobre os indivíduos e suas vidas, bem como à respeito de nós mesmos, numa mudança de postura corajosa que contraria o estímulo atual, das engrenagens sócio-comportamentais e econômicas do mundo: o culto ao isolamento e ao individualismo.

A dicotomia e o espaço sugerido entre o significado de sua palavra-título, *Caviar*, e o conteúdo exibido na imagem, terminam promovendo, não sem uma dose leve de humor ácido, um conforto para os significados acionados e correlacionados. *Caviar* é, antes de uma referência a uma cena contemporânea de bucolismo, um convite e um enaltecimento para brindarmos à característica que enxergo como a mais nobre da existência: a simplicidade.

À reboque dos pensamentos contidos em *Caviar* (Figura 45), vemos na sequência a fotografia intitulada *Ghostwriters* (Figura 46), que expõe o registro de uma cena dentro de uma distância que permitiu tal ação, sem contudo interferir no desenrolar da mesma.

Figura 46 - *Ghostwriters* – 27/09/2012



Fonte: CERQUEIRA, 2012.

Era dia de São Cosme e São Damião. Estava voltando para casa, do trabalho, pensando sobre possíveis razões para a diluição de antigas tradições da cidade – entre elas, a corrida atrás de doces que as crianças faziam, no dia 27 de Setembro. Mal havia terminado de me questionar, pude perceber um grupo que caminhava de maneira errática, mais à frente, contabilizando os “ganhos” do dia, entre eles.

Sorratamente, segui esse grupo de meninos e fui registrando através do aparato fotográfico, a dança que seus corpos realizavam, sem me permitir ser notado por eles. O que eu estava querendo era furtivamente “roubar-lhes” aquele momento, que eu reconhecia como meu, ao espontaneamente vasculhar minhas próprias memórias de menino.

Meus questionamentos foram respondidos numa velocidade ímpar, me concedendo tempo suficiente para poder capturar aqueles instantes, enquanto recortes de uma cena que se desenrolava à minha frente, sem que eu tivesse controle algum sobre seus elementos.

Ao refletir, em meio à minha própria euforia, constatei que eu estava arquivando uma memória não só minha como deles, com a diferença que o distanciamento me permitia enquadrá-la em uma cena da vida que se desenrolava diante dos meus olhos; e para eles, assim quando nós somos as próprias temáticas de nossas memórias, talvez a nitidez desse momento seja embaçada pela alegria infanto-juvenil que lhe é inerente. Para certas reflexões, é extremamente importante uma distância temporal mínima que favoreça o olhar cuidadoso que acolhe e afaga esses momentos, justamente pela consciência de sua efemeridade.

Não saberia dizer ao certo se eles me possibilitaram, mesmo sem saber, ser co-autor desse momento, ou se o contrário disso é que ocorreu. Digo isso, pois, ao mesmo tempo em que eles produziram o evento, me senti como um espião infiltrado, seguindo os passos do inimigo, e registrando tudo. Obviamente, evidenciado pela forma como escrevo, não enxergo que eu ou eles fôssemos inimigos. Acho só que nossos territórios sensíveis se cruzaram e que a cena se assemelhou mais a um

encontro entre o “fantasma do natal passado”, com os “fantasmas do natal futuro”¹⁴, sem que estes se dessem conta de estarem sendo visitados, sob um olhar tão específico e pontual.

Identifico uma similitude conceitual mínima no trabalho de diversos fotógrafos, que se propõem a construir imagens na iminência do surgimento de cenas espontâneas. Em específico, à título de exemplificação, e com o intuito de aproximação artística, trago aqui os trabalhos de John Dominis, Jeff Widener, Malcolm W. Browne e Sal Veder, por acreditar que tais imagens transitam pelos mesmos intervalos de observação que *Ghostwriters*.

Figura 47 - *Jacques D'Amboise brincando com seus filhos*, Seattle, Washington (1962) – John Dominis



Fonte: DOMINIS, 1962.

¹⁴ DICKENS, Charles. O Cântico de Natal, 2009.

Figura 48 - *O homem do tanque de Tian'anmen/ Rebelde Desconhecido* – A revolta da Praça de Tian'anmen – Massacre da Praça da Paz Celestial (1989) – Jeff Widener



Fonte: WIDENER, 1989.

Figura 49 - *Protesto Silencioso* (11/06/1963) – Malcolm W. Browne



Fonte: BROWNE, 1963.

Figura 50 - *Explosão de alegria* (17/03/1973) – Sal Veder



Fonte: VEDER, 1973.

Independente dos contextos, a partir dos quais essas fotografias discursam, reinventando subjetividades, o que me interessa aqui é destacar a necessidade de uma ação artística veloz que possibilite uma captura de instantes, consciente de um intuito que extrapola o da simples representação. Atingindo, dessa maneira, a construção de uma *Paisagem*, cuja dicotomia entre o que se vê e o que as nossas sensibilidades projetam a partir da, e na, imagem, é exposta e sublinhada pela instantaneidade quente da experiência da vida em pleno processo.

Essas imagens são uma composição conjugada entre os corpos visuais que expõem, com as imagens mentais e sensíveis que se aglutinam à elas: pela sua exposição aos mais diversos indivíduos e leituras, bem como na ativação de suas memórias pessoais e afetivas. São *paisagens* que se reconfiguram nos indivíduos, a cada apreciação. E assim, permitem, também, o surgimento de novos sentidos.

Justamente por conta dessa nuance, optei por agregar, através do título, a noção de ghost-writer, escritor-fantasma, cuja definição pressupõe uma pessoa assinando o trabalho construído por outra, reconstruindo a autoria. Dessa forma,

identifico aqui uma ambivalência na associação: tanto eu, enquanto artista propositor, e *paparazzo* das vidas e *paisagens* ao redor, como os meninos retratados por mim, enquanto assuntos vivos, dos questionamentos de outras pessoas (eu) e enquanto memórias em processo de construção – deles mesmos e da minha; somos *Ghostwriters*, uns das histórias e memórias dos outros: com a diferença significativa que somente eu possuo a consciência e a matéria objectual desse registro.

Sinto-me como que carregando uma fração documentada da intimidade desses garotos, sem que eles sequer saibam disso, mas em uníssono com as minhas. Sob essa perspectiva, acredito haver uma aproximação razoável com as imagens dos fotógrafos apresentados: são eles, também, detentores de parcelas íntimas dos momentos (e das pessoas) que presenciaram. Há em todas as situações expostas algo de velado, algo de invasivo, ao adentrar ao espaço estrangeiro da vivência alheia, sem um convite ou mesmo uma autorização para isso.

Em nenhum trabalho que apresentei anteriormente é possível verificar uma consciência clara de um corpo intruso, enquanto autor do registro. Até agora, todas as imagens expostas pareciam se enquadrar num formato que favorecia a apreciação, limpando as imagens de quaisquer vestígios que indicassem uma presença para além dos objetos e das *paisagens* – mesmo ficando claro que o registro havia sido feito por mim. Isso porque essa fotografia é a primeira na qual uma ação é registrada no calor do seu momento presente, o que dificultou (e talvez, inconscientemente, eu soubesse que não me interessava, de fato) a inserção de uma assepsia, oriunda da escolha de um “melhor” enquadramento, que apresentasse esta cena com mais sobriedade, e sem contaminar a apreciação com a sugestão de um ato.

Apesar dessas observações, enxergo que a força dessa imagem está justamente na captura desse instante de ação espontânea. O “congelamento” desse movimento empurra-a para um eterno contínuo do seu desenrolar, que ao contrário do que acontece na vida em si, jamais atingirá um final: uma vez que o movimento capturado é nascente e, ao mesmo tempo, foz do conteúdo intrínseco à imagem, extrapolando-a.

Acho que em todas as imagens constituintes dessa série há essa intencionalidade mais explícita de propor um tipo de “congelamento” do tempo que permeia e produz o momento de encontro com esses eventos e/ ou objetos. Afinal, se é essa a característica mais ilusória e presente no aparato fotográfico (a possibilidade de “apreender” um recorte fugaz de qualquer momento), por que não cogitá-la de fato como uma possibilidade poética de desdobramento do real, ao produzir realidades outras?

Tendo em mente essas questões, sigamos adiante.

Figura 51 - *Encontro* – 08/10/2012



Fonte: CERQUEIRA, 2012.

O surgimento dessa imagem se deu de uma maneira atípica, quando comparada com as demais fotografias: ao chegar a casa, de madrugada, em meio à escuridão, reparei que havia uma luz vermelha iluminando o corredor. Quando

alcancei esse espaço, notei que havia sido instalada uma prateleira acima do portal que conduz à copa, e sobre ela foi colocado uma luz vermelha, três imagens de santos (Cosme, Damião e Crispim) e um prato com doces.

Apesar de toda essa quantidade de elementos, duas coisas distintas me chamaram bastante a atenção: a sombra projetada na parede e a simplicidade do desenho construído, quando o olhar se direcionava por debaixo da prateleira, em direção ao teto.

Numa primeira ação, tentei fotografar a sombra e não obtive sucesso na imagem gerada. Contudo, na sequência, fotografei por baixo da tal prateleira, e obtive um conjunto de imagens, que após uma lenta observação, me gerou, enquanto possibilidade de trabalho, a fotografia agora apresentada: *Encontro* (Figura 51).

Ao observar essa imagem, pude perceber uma aproximação paisagística, que procura conduzir quase que diretamente, tanto à uma concepção gráfica de representação acadêmica de paisagem – levantando algumas orientações sobre planos e profundidade -, quanto à uma fotografia, tratada com um tipo específico de filtro. Entretanto, o seu processo de composição é bem mais simples do que essas possibilidades, também, por mim cogitadas.

Um dos *Encontros* que enxerguei e tento propor a partir dessa imagem reside justamente no desencontro perceptivo que podemos assistir, ao tentarmos encaixá-la nos modelos de composição que reconhecemos como válidos. Trata-se de um exemplo visual que almeja construir e abordar possíveis dúvidas sobre a validade dos nossos eixos sensoriais – nesse caso, em específico, a visão – e sobre como podemos ser reféns de percepções não condizentes com a realidade, ao tentarmos prematuramente engavetá-las segundo nossa catalogação generalizante das partes constituintes do mundo.

Minha consciência de um “desencontro” interpretativo¹⁵, a partir do conjunto de símbolos apreendidos, no todo da imagem, conduziu-me à reavaliação das

¹⁵ Ao mencionar a ideia de um “desencontro” interpretativo, me refiro à impossibilidade de perceber, a partir da imagem, os elementos que de fato a constituem. O caráter paisagístico se apresenta como uma via de mão dupla: a imagem se expõe de maneira tão contundente que elimina as suas partes constituintes em prol de uma leitura acerca do conjunto percebido; e esse mesmo movimento gerado

leituras que fazemos dos objetos, e que nos possibilitam um tipo de relacionamento com os signos permeado não só pela certeza de seus significados, para fins de uso diário, como também por uma dúvida benéfica, que mantém vivo o seu caráter metafórico e múltiplo, permitindo reivindicações de cunho poético.

Não poderia ignorar a simbologia cristã disposta, ainda que de forma velada, nessa imagem, descrita por mim mais acima – mesmo que não se apresente como visível: um histórico religioso familiar, e a presença de ícones cristãos naquela prateleira. Num primeiro contato, me ocorreu que o *Encontro* sugerido poderia ser entre o profano e o sagrado – personificados por mim e pelas imagens presentes nesse pequeno altar.

Contudo, reavaliei minhas impressões, e alargando meus horizontes de compreensão, constatei que adjetivamos de “sagrado” elementos banais, cujo sentido agregado eleva sua potência, enquanto metáfora religiosa, e mesmo existencial, de uma fé humana. Além de vir a se constituir como objeto de culto, por aqueles que crêem em seus discursos implícitos, em comunhão com reflexões de ordem metafísica.

Analisando por esse prisma, acredito poder afirmar que alguns trabalhos artísticos, dependendo da relação às quais são submetidas por seus propositores, e em consenso com os historiadores e os pensadores da arte, atingem, não sem um desejo mínimo, o status de “sagrados”. Tornam-se objetos de culto, instaurando, através de seus caminhos práticos, seus “dogmas”, como padrões norteadores de formatos de expressão, e seus pensamentos, enquanto liturgias a serem proferidas e reproduzidas.

Não ignoro o fato de que trabalhos e artistas, que considero relevantes e consistentes, conseguem exibir a consciência de que suas criações, com seus discursos e reflexões associadas, fogem ininterruptamente de qualquer tentativa de controle, que as endureça e as ampute de sua virtude maior: a abertura poética plural. Dessa forma, há também nesse trabalho uma tentativa de alcançar uma clareza conceitual mínima que permitiria um *Encontro* reflexivo, propositor de um pensamento crítico acerca de trabalhos e conceitos já sedimentados e novas

pela percepção é responsável pela construção de uma leitura paisagística corriqueira da própria imagem.

propostas emergentes – sob metáforas: Sagrado e Profano -, e os embates produtivos entre ambos.

Curiosamente esse tipo de análise pode recair de maneira bem similar, ainda que por outros vieses, sobre as duas últimas imagens, aguardando análise, desta série: *Vida - ou a Estrada para a Imensidão* (Figura 52) e *Pôr-do-sol* (Figura 57).

Figura 52 - *Vida – ou a Estrada para a Imensidão* – 21/06/2013



Fonte: CERQUEIRA, 2013.

Em *Vida - ou a Estrada para a Imensidão*, a instantaneidade do momento se relaciona diretamente com a intensidade de sua potência reflexiva fugaz, dentro de um pensamento sobre a finitude. Enxerguei como possível, através da imagem, abordar tanto a relação, que percebo na vida com a sua extinção, como as relações que crio ao longo dela, para com ela e com as pessoas que me circundam – essa abordagem extrapola racionalizações seguras e generalizantes, pois se localiza no campo das considerações existenciais (e até metafísicas) de ordem particular.

Há também, e, talvez principalmente, a questão de imprimir certos significados, bem como estimular ações, que justifiquem o percurso existencial, com

a consciência de que, na outra ponta de sua linha temporal, nos depararemos, inevitavelmente, com nossa própria diluição, na imensidão do fim.

O rastro da bicicleta no vasto território arenoso, conduzindo à imensidão do mar, suscitou em mim, para além de uma incomensurável angústia, os contornos que confiro à minha própria existência, através das escolhas que dirigem minhas atitudes mais cotidianas. Percebo, a partir do desenho construído, em comunhão com os demais elementos da imagem, uma possível metáfora poética sobre as escolhas que fazemos. Enquanto caminho de reflexão, contém também o gesto de uma impressão (tal qual uma digital) que grava um percurso no vasto território inapreensível da nossa existência, individual ou coletiva. São esses gestos que possibilitam, posteriormente, uma leitura dos percursos e escolhas, enquanto história – assim como das conseqüências deles. E, em algum momento, colocam os indivíduos sob o julgamento de reflexões futuras, que buscam esclarecimento, aprendizado, podendo, até mesmo, utilizar esses movimentos passados enquanto justificativas pontuais de um presente, residente no futuro.

Quase instantaneamente fui remetido à alguns trabalhos de Land Art, em específicos, às *esculturas* de Richard Long. Tanto pelo inapreensível das paisagens, como pelos contornos gráficos que aparecem na imagem.

Figura 53 - *A line in Japan* – Monte Fuji (1979) – Richard Long



Fonte: LONG, 1979.

Figura 54 - *A line in the Himalayas* (1975) – Richard Long



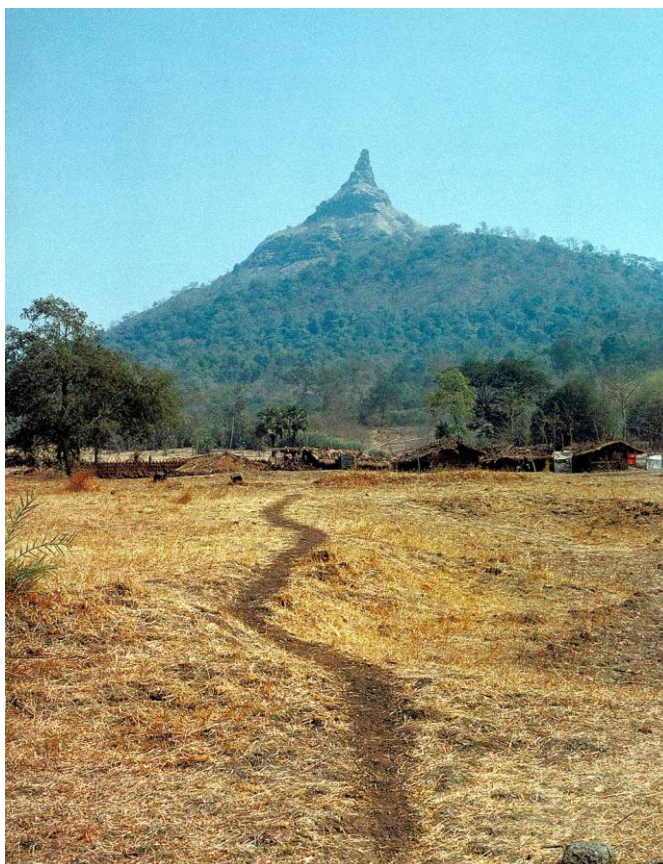
Fonte: LONG, 1975-2004.

Figura 55 - *A line made by walking* – England (1967) – Richard Long



Fonte: LONG, 1967.

Figura 56 - *Mahalakshmi Hill Line* – Warli Tribal Land
Maharashtra – India (2003) – Richard Long



Fonte: LONG, 2003.

Em suas *esculturas*, Richard Long se utiliza do espaço natural para delinear uma poética através da ideia de *linha*, de percurso, explicitando um gesto humano (*A line made by walking* – Figura 55) sobre uma superfície disposta na natureza. Seus trabalhos podem ser associados à duas correntes artísticas distintas, e para com elas mantém um diálogo de aproximação e distanciamento, concomitantes: relacionado ao *Minimalismo*, por conta de esculturas, cuja materialidade é reduzida, assim como as formas gráficas que exibem. Também se distancia de tal corrente por conta do caráter metamórfico dos grafismos gerados, em virtude das oscilações naturais que acometem os espaços, onde as impressões se apresentam. Além disso, há toda uma gama de elementos naturais nas paisagens, que terminam auxiliando na composição das imagens, e que permitem a percepção de visibilidades e expressividades, a partir da relação dos grafismos com os entornos, que contrariam os intuitos da *Minimal Art*.

Por outro lado, é possível, também, uma relação com a *Land Art*, por conta das dimensões naturais inapreensíveis, senão pelo registro fotográfico de tais incursões artísticas. Entretanto, quando em comparação às obras monumentais de Robert Smithson (*Spiral Jetty*, 1970), ou Michael Heizer (*Double Negative*, 1969-70), que mecanizaram contundentemente o processo de construção de seus trabalhos, as propostas de Long são intervenções simples e transitórias. E, também por isso, justifica-se o registro fotográfico como meio de viabilização dessas intervenções enquanto obras.

As *esculturas* desse artista, transmutadas em fotografias, servem à uma associação com *Vida - ou a Estrada para a Imensidão* (Figura 52), tanto pela ideia de um percurso, em um ambiente natural, como pela transitoriedade do gesto. E mais ainda: em seus trabalhos, Richard Long permite que o recorte fotográfico inclua as dimensões monumentais das paisagens ao redor, como destino dessas *linhas*, bem como a presença do mar, em minha imagem, se mostra como destino da linha gravada na areia, pela bicicleta.

Em cada um dos casos, trata-se da construção e exposição visual de um gesto humano, cuja forma gerada está condenada à falência, e que serve como ideia de interligação de territórios; além de suscitar o conceito de vestígio exposto de ações encerradas.

Percebo na presença do mar, em toda a sua imensidão, um impasse, enquanto metáfora – assim como nas amplas paisagens expostas pelos trabalhos de Long. A ideia de um “fim” se mantém em meu campo de construção conceitual. Contudo, acho que esses pensamentos podem abrir-se em alguns vieses específicos: tanto no “fim” do corpo, enquanto matéria física dos indivíduos, que possibilitam as suas existências mundanas; como no encerramento de ciclos, percursos, ações e concepções que se abrem e se derivam em outras.

São construções poéticas de um momento particular, que abordam a concepção de uma possibilidade de dissolução - dissolução das areias, em paralelo à construção de um desnível e de outro plano de “caminhada”, o Mar. Enquanto uma metáfora sobre os indivíduos, partindo de mim mesmo, localizo como um caminho que pode me conduzir à minha própria dissolução (meu corpo imerso e à mercê de

uma força descomunal da natureza, como as marés), quando vislumbro na imensidão do oceano, um paralelo simbólico para as sensibilidades que me chegam, e que se estendem, para além do conforto, e da solidez, dos meus próprios territórios cognitivos.

Ao tomar consciência de que os caminhos impressos servem à interpretações particulares sobre o entrelace fluido entre os indivíduos e suas múltiplas sensibilidades, consigo enxergar uma possibilidade de autonomia (de pensamento e de criação) que permite um transitar “livre de amarras”, para além de um “chão-âncora” - que dificultaria um diálogo mais profundo e denso com o mundo, e com nossos pares.

Como uma criança que aprendendo a nadar, em determinado momento, se desvencilha das bordas, e avança para o território, à deriva, do meio da piscina, me permito um defrontrar com a extensão infindável de um oceano de possibilidades sensíveis, que as pessoas e o mundo me apresentam. E que aqui, poeticamente, o localizo sob corpo fluido e material do mar

A sensação de solidão, que me acometeu, inicialmente, passa a ser compreendida como uma potência avassaladora, em toda a sua magnitude, provocando uma sensação de abandono e de esvaziamento do mundo, únicas – ao menos dentro de minhas próprias perspectivas. E é justamente por esse caminho, que mencionei cogitar a ideia de “fim”, como um movimento constante, e retornável, dentro do fluxo da vida, partindo da concepção que cotidianamente somos *postos em xeque*, por meio de reflexões sobre as nossas próprias posturas, e as alheias.

Há também um viés da análise que diz respeito à Vida, enquanto imensidão que interliga imensidões espelhadas; que apresenta a possibilidade de um oceano enquanto um espaço arredo, capaz de prover ensinamentos (outras ópticas de observação, pensamento e ação) ou providenciar o afogamento, e, conseqüentemente, a finitude.

Se lançar num espaço desse porte é se colocar em um estado de vulnerabilidade emocional e criativa que pode arremessar o artista a um outro nível de consciência da sua presença no mundo, da importância real dela, assim como da sua produção. Por outro lado, há um risco de desespero frente às incontáveis

possibilidades de percursos, que se abrem, e que pode gerar uma estagnação, um cessar estéril de seu processo criativo, quando em contato com essas percepções existenciais e conceituais.

Considerando a transitoriedade da nossa vida – a transitoriedade das *linhas* de Richard Long, e aquela contida em *Vida - ou a Estrada para a Imensidão* -, bem como da produção artística e reflexiva dos indivíduos que se propõem a esses fazeres (com a inevitabilidade do nosso próprio final), derivo o pensamento de Marc Augé, identificando o próprio ser humano como um *não-lugar* sensível: por conta de toda a carga de sucessivas trocas e imersões, às quais nos submetemos, mesmo involuntariamente, ao longo de nossas *estradas* e, principalmente, nos cruzamentos entre elas – ao lhes servir de território de *passagem*, de condução, ao servirmos de percurso para fluxos de *esthesias* variados.

Partindo desse pressuposto, considero que *Vida - ou a Estrada para a Imensidão*, assim como as *esculturas* do referido artista associado, se apresentam enquanto não-lugares simbólicos, por se apresentarem enquanto imagens-rastro de supostas ações de intervenção nos espaços, nos quais estão ambientadas. E dentro dessa lógica, somos produtos de vestígios sensíveis. Somos história. Somos memórias. Somos resquícios passados de intervenções sensoriais que só existem na transitoriedade, na efemeridade de sua presença. Somos os ecos de nossas próprias experiências, assim como do mundo e de outras memórias, que, assim como nós, constituem esse.

Por conta dessas observações, e em consonância com o pensamento de Giorgio Agamben, em seu livro *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, acredito que o *contemporâneo* está sempre um instante à frente de qualquer tentativa de captura e conversão em trabalhos de arte. O anseio de uma proposta e de um artista sempre será por tentar apreender na íntegra, não só suas elucubrações, mas possibilidades de metáforas, em termos visuais, ou em qualquer outra instância da linguagem, que lancem um foco sobre tópicos que surjam, enquanto reflexões, de momentos, e/ ou eventos – ao mesmo tempo, será impossível garantir, em cada trabalho de arte, que o intuito foi integralmente atingido.

Trata-se de um tatear frente à escuridão que acomete a percepção dos das ações, nos momentos em que elas ocorrem, e que tenta obliterar uma compreensão mínima dos instantes, na efemeridade de suas gêneses – os julgamentos e as discussões subseqüentes são facilitadas por um filtro temporal que o passar das épocas, dos anos, produz, quando relacionados às compreensões de outros momentos, similares, dicotômicos ou complementares.

Em *Vida - ou a Estrada para a Imensidão*, há um convite para se perder no fluxo das marés da existência, seja na solidão residente, na intimidade de cada indivíduo, ou, ainda que na presença dessa consciência, num macro compartilhamento sensorial, e humano, de grupo. Às vezes a única chance de propor um território mais consistente e sólido, pode advir, justamente, de uma dissolução completa e íntima de nós mesmos, ao nos lançarmos, vulneráveis, na imensidão da vida – um exercício de desapego extremo para com as nossas concepções, passionalidades, medos, anseios, angústias, formatações, reflexões, teorizações, pré-julgamentos, em diálogo perpétuo com a finitude: em termos poéticos, ou não.

Talvez seja a *estrada* que nos conduzirá a um novo e profícuo território sensível: a consciência real de que nossos limites de análise e compreensão são fadados ao fracasso absoluto se endurecermos nossas próprias fronteiras relacionais, tanto na esfera do pensamento, como nas das ações práticas – partindo de frações banais do cotidiano e se estendendo por todas as complexas relações humanas.

A última imagem dessa série, *Pôr-do-sol* (Figura 57), também foi a última fotografia, enquanto proposta artística, a ficar pronta - sendo um dos últimos trabalhos que realizei ao longo do processo de confecção desse texto.

Figura 57 - *Pôr-do-sol* – 09/04/2014

Fonte: CERQUEIRA, 2014.

Esta imagem foi responsável por trazer, às minhas reflexões pessoais e artísticas, a consciência de que em meus trabalhos atuais existe a presença norteadora, e forte, de um sentimento melancólico à respeito desses cotidianos que busco registrar – assim como nas relações com imagens mentais, que estreito a partir das palavras, através dos títulos das fotografias. Por isso sua importância e sua presença.

Acredito que esse sentimento provém da compreensão sobre a inevitável tragédia existencial humana e se funde à impossibilidade de apreensão desses instantes, na totalidade de suas repercussões e dos sentimentos que suscitam. São percepções compartilhadas, as dessa imagem com as mencionadas nas análises sobre o trabalho anterior, *Vida – ou a Estrada para a Imensidão* (Figura 52), e abordam a fugacidade das experiências, das cenas cotidianas, tentando lidar com seu caráter fugidio, que os resquícios objectuais sinalizam pelos caminhos.

Somado a isso, destaco o próprio gesto fotográfico como uma ação melancólica, por se tratar de um recorte “ultrapassado”, no momento seguinte à sua feitura, que tende sempre a ignorar/ apagar/ excluir os contextos históricos, os ambientes e as memórias daquilo que almeja capturar. Conseqüentemente, cabe a quem conduz a câmera em seu gesto fixador, ter a clareza da “impossível” tarefa a qual se propôs, e buscar, talvez, não os objetos e as *paisagens* em si, e sim as entrelinhas poéticas desses, trazendo-as à tona nas imagens geradas, ao conceder-lhes uma visualidade que transpassa o que é visível – o mesmo se aplicando, no meu caso, para com as palavras.

Pôr-do-sol é resultado de uma observação atenta e pretensiosa sobre o universo despretensioso, de possibilidades, que o dia a dia nos oferece. Essa imagem já estava pronta, no chão, quando eu passei por ali. Alguém a compôs, mesmo sem saber. E coube a mim seu registro, e o agregar de valores e significados, que, ainda agora, sigo vislumbrando, enquanto possíveis linhas de um raciocínio poético, em construção contínua.

Localizo nesse registro, que a força das presenças ali inseridas, é igualmente eloqüente, se comparada à força das ausências sinalizadas. Mas é através do diálogo que ambas estreitam e sugerem que o trabalho pode se reconfigurar como um reduto de símbolos poéticos, à espera de leituras que reestruturam suas partes constituintes, criando um novo e possível universo imaginário.

Retoma, ainda que parcialmente, as considerações sobre *Maré* (Figura 21) e *Maresia* (Figura 29) (bem como os trabalhos relacionados à ambas as imagens), no que se refere às ideias sobre *Espaços de Abstração*, *Figuração/ Desfiguração* e *Paisagem*, englobando uma ideia de desfazimento/ construção que a fotografia apresenta, enquanto imagem e *Paisagem*.

Primeiramente, podemos observar que se trata de um sapato de criança, ainda pequena. Somente um dos pés. E, quase que inevitavelmente, me perguntei, na sequência do contato com a imagem: “Aonde está o outro pé?”. Acredito, inclusive, poder vê-lo ao lado do que está sendo apresentado. De forma quase instantânea, me surgiu nitidamente essa imagem mental, enquanto uma possibilidade de preenchimento, que o cérebro se encarregou de promover, num

brusco movimento automático de associação: quando algo reconhecível, dentro de certas estruturas, se desvirtua, abrindo outras possibilidades visuais/ sensoriais de apreciação e reflexão.

São fraturas, fragmentos visuais de corpos que apreendemos simbolicamente e que catalogamos nos nossos dicionários imagéticos, individuais ou coletivos. Traçamos quase instintivamente paralelos, tanto como associação de imagens, como associação de conceitos, muito claros – para nós -, ao menor indício de similitude. Como a fotografia exposta não fornece nem um histórico desse momento, nem um desdobramento desta cena (característica do elemento fotográfico), me senti livre para elaborar quaisquer considerações lúdicas que pudessem erigir novos contextos, e ambiências outras, enquanto fomentadores de uma construção imaginária e, aqui, poética. Há a permissividade do deslocamento dessa imagem para um lugar de importância simbólico-referencial e sensível, maior do que as leituras imediatistas, que os cotidianos nos fornecem e nossos contratos sociais nos ensinam, acerca dos signos visuais ali impressos.

A combinação entre a presença de um único sapato, com a ausência de um segundo pé, me pareceu sugerir uma ideia de movimento de passada, como se o objeto presente fosse um resíduo, prestes a se locomover à frente – aonde inclusive já se encontraria o pé ausente: no instante futuro a esse. Curiosamente, essa reflexão também se aproxima das observações acerca da imagem *Vida - ou a Estrada para a Imensidão* e dos trabalhos de Richard Long, no que se refere às suas *linhas*, que, ainda que concebidas como *esculturas*, também podem ser enxergadas, poeticamente, como *vestígios* e *percursos*.

Essas considerações suscitariam ser essa fotografia o limiar do desaparecimento de uma etapa gestual. E, também, permitiria a construção de uma reflexão sobre o estertor de certas etapas da vida, enquanto um progressivo movimento de construção dos indivíduos e suas individualidades, à espera de um emparelhamento com a gênese de uma nova fase – metaforizadas a partir de percursos visíveis (*linhas* em Richard Long e *Vida - ou a Estrada para a Imensidão*), ou invisíveis (*Pôr-do-sol*).

A definição do termo utilizado enquanto título desse trabalho abrange uma forma de crepúsculo, onde há uma claridade frouxa precedendo o anoitecer. A outra possibilidade seria a presença de uma, também, claridade frouxa antecedendo o amanhecer, e compreendida como Alvorada. Ambas atendem enquanto crepúsculo por se tratar, genérica e figurativamente, de um instante que precede o final de um momento, e, conseqüentemente, o início de outro.

Por *amanhecer*, relaciono o surgimento de novas possibilidades simbólicas e de sentido. Já o anoitecer, conduzido pelo *Pôr-do-sol*, sugere um fechamento de ciclos, um encerramento de etapas. Melancolicamente, tende a se afirmar como uma despedida dessa “inocência”, em direção à maturação extrema das ações e dos pensamentos. Trata-se da transição da *leveza* ao *peso*. De um *Belo* a um *Sublime*.

A noite, por conta da escuridão inerente, pode apresentar uma imensidão similar à presença do Mar, no trabalho *Vida – ou a Estrada para a Imensidão* – e das montanhas e paisagens, nos trabalhos de Richard Long -, por conduzir uma impossibilidade de visibilidade integral do território, para além dos limites das *linhas* diretivas, que se afirmam como mapeamentos de possíveis caminhos. E a presença que percebo, de uma angústia, na imagem mencionada, e outrora abordada, se faz de maneira mais delicada que em *Pôr-do-sol*, uma vez que é possível ter contato, ao menos, com a superfície desse território (Mar).

Enxergo na imagem em questão (*Pôr-do-sol* – Figura 57), assim como no seu título, a ideia de uma transição. De um abandono, referente ao vestígio apresentado, como uma espécie de ecdise, que favorece um desdobramento, uma derivação dos indivíduos, a partir deles mesmos – a partir de suas histórias e memórias -, e um seqüencial auto-abandono na *sublime* escuridão do desconhecido, que se coloca à frente, enquanto um novo caminho para sua experiência existencial.

Quando reflito sobre o espaço da escuridão da noite/ madrugada, o que chega primeiro é a sensação de aflição, pelo desconhecimento que motiva uma imobilidade inicial. Assim como no despertar da maturidade, há hesitação e medo, que às vezes impede, e em outras estimula um movimento desbravador, em direção ao desconhecido, onde, de tempos em tempos, podemos nos encontrar imersos. Essa fotografia, como as demais, se abre a leituras diversas, e pode ser enxergada

como o registro de uma etapa abandonada, ou como o instante precedente à extinção completa de um gesto, enquanto metáfora – prática e/ ou intelectual.

Aqui, torna-se possível uma relação com a imagem *Ghostwriters*, e com as fotografias de John Dominis, Jeff Widener, Malcolm W. Browne e Sal Veder. Contudo, destacaria uma íntima ligação com o trabalho *O homem do tanque de Tian'anmen/ Rebelde Desconhecido – A revolta da Praça de Tian'anmen – Massacre da Praça da Paz Celestial* (1989), de Jeff Widener, por enxergar que em ambos os casos não se trata apenas de capturar o instante, mas sim de evidenciar uma tensão que reside na iminência capturada dos acontecimentos.

No trabalho de Jeff Widener, a imagem apresenta um jovem estudante chinês anônimo que se interpôs a duas linhas de tanques do Exército Popular de Libertação, durante os protestos na Praça de Tian'anmen (Praça da Paz Celestial), em 1989. Trata-se de um momento e uma imagem icônica sobre *O Massacre da Praça da Paz Celestial*, quando forças militares repreenderam veementemente manifestantes que protestavam pacificamente contra a excessiva repressão e a corrupção do governo chinês.

Enxergo uma intensa aproximação entre esse trabalho e *Pôr-do-sol*, pois nas duas imagens reside uma tensão congelada, um momento de espera acerca do instante seguinte. De um lado temos a tensão do estudante frente aos tanques de guerra – e enquanto observadores parece-me que aguardamos perpetuamente a resolução do impasse: ou os tanques avançam sobre o jovem, ou recuam - e do outro temos um sapato infantil que sugere um questionamento sobre o desconhecido rumo que irá tomar (ou melhor, que tomou).

Essas imagens dispensam os históricos que se seguiram a essas cenas. Suas potências residem exatamente nos momentos seminais que se apresentam como os limites dos seus próprios desfazimentos, enquanto narrativas visuais que a vida proporciona construir, metamorfoseados como imagens artísticas.

O foco ultrapassa os signos apresentados nas fotografias, e nos apresenta uma possibilidade de visualidade poética concentrada em *iluminar* a tensão que potencializa momentos específicos das experiências. Aliada a essa ideia, a condição material da imagem fotográfica reorganiza a noção de temporalidade, e permite que

o tensionamento dos instantes seja preservado nas imagens - e, mesmo, além delas. De qualquer forma, trata-se ainda de colocar no primeiro plano, de uma perspectiva analítica, a relação entre começo e fim, construção e desfazimento, gênese e morte – tanto da vida em si, como da *figuração/ desfiguração*, que possibilita o nascimento de *paisagens*: artísticas, sensíveis e mentais.

É importante, também, destacar que não é uma condição puramente humana, disso que nomeamos vida, e abrange a estrutura matérica de todas as coisas existentes – parece-me, inclusive, ser uma característica central dos elementos constituintes mais embrionários (artísticos, orgânicos ou objectuais): a metamorfose perpétua das suas formas de apresentação.

Ao me propor à criação artística, essa característica me acompanha (e aos demais objetos) e se apresenta não só como um desejo por seqüenciais diálogos entre formatos de linguagem, que comuniquem opiniões, mas como um anseio anterior a qualquer desejo consciente. Ouso classificá-lo como um desejo inato à nossa própria condição de matéria em exposição.

Anseio pela metamorfose das formas, também, enquanto possibilidade consciente de apreensão de algumas das múltiplas percepções que se destacam às sensibilidades que requisitamos com os nossos olhares. Da comunhão entre a incidência dos eventos e as percepções que extraímos deles, construímos ideias e conceitos, como produtos de reflexões, que vão lentamente sendo erigidas e derivadas, a cada nova experimentação.

O objetivo dessa proposta artística é tentar evidenciar que cada momento vivenciado é em si um embate afirmativo entre passado e futuro. Mas, ao contrário do que compreendemos como embate, não se trata de verificar um vencedor ou um perdedor. Aqui, já se sabe que a potência de um passado reside no eco, que pode ser associado ao futuro – que não é estático, e também está fadado à dissolução -, e neste reside a tensão da alvorada de novas proposições de criação, por acionar diversos campos sensoriais, no intuito de construção de si, enquanto estágio transitório de momentos ainda em gestação.

O instante futuro não possui ambiências, nem histórias, muito menos memórias. Ele é, em si, uma possibilidade em aberto, e perpétua. Ele é a confluência de histórias e memórias, ficcionais ou não, de eventos passados. Ele é *ausência*.

Assim como o pé que não se encontra na imagem, o futuro se afirma pela ausência dos seus contornos, mesmo que os delineemos à medida que nossas ambições imaginárias ganhem formas e direcionamentos intelectivos, a partir de presentes fugidios, que se direcionam, enquanto referências, ao passado. Contudo, enxergo que todo esse movimento só é possível por uma apreensão mínima, e por compreensões, passíveis de ressignificações, de que o fluxo temporal cotidiano consome os objetos, as pessoas, as paisagens, e a si mesmo, para que através de uma “digestão” desses “nutrientes”, se mantenha em ritmo constante de degradação e reinvenção – de si e dos formatos dos corpos.

Visualizo que, também um trabalho de arte assume esse fluxo, e esses movimentos de retro-alimentação, buscando evidenciar a sua própria existência, quando é compreendido como um desdobramento sensorial, e intelectual de obras, artistas e pensadores que antecedem a novas proposições sensíveis; e quando é apresentado enquanto um espaço de diálogo acerca de um campo (arte), plenamente inserido, e contaminado por outro bem maior (existência) – direcionado por uma vivência particular (artista) que o coloca como proposta, não unicamente artística, mas absolutamente existencial.

Os trabalhos apresentados em todas as séries fotográficas carregam consigo um desejo grandioso de possibilitar uma descida, lenta e gradual, degrau por degrau, rumo aos meus questionamentos mais íntimos e pessoais sobre o mundo e a vida, enquanto um fluxo ininterrupto de momentos e experiências, a partir das minhas próprias reflexões. Essa busca se alinha com a ânsia por uma revolução permanente, e íntima, como fruto da consciência de uma multiplicidade possível às camadas mais internas das percepções sensíveis dos indivíduos.

Por conta disso, esses trabalhos são uma convocatória aos observadores para mergulharem em si mesmos, buscando sua própria re-invenção, e,

consequentemente, uma maior amplitude de compreensão, e reconstrução simbólica, à respeito dos demais seres vivos, dos objetos e das *paisagens* possíveis.

Há ainda um chamado para re-observar os seus próprios intervalos sensoriais cotidianos, - tendo minhas imagens como fios condutores, como ambiências e lugares de passagem, que podem servir à novas construções perceptivas, ou de estímulos para tal – reorganizando os objetos, os signos visuais, os grafismos verbais, os sentimentos e sensações, de forma que se mostre como viável, através de uma dilatação dos códigos e dos campos associativos, uma ordem outra de atribuição de sentidos e valores.

Acredito que essas ações, de âmbitos estritamente particulares – ainda que passíveis de serem estimuladas pelo contato entre pessoas, no âmago dos grupos sociais – podem possibilitar um rearranjo total de cada uma das instâncias relacionais das sociedades: economia, política, educação, saúde, etc., na medida em que permite às pessoas novas compreensões de si e dos outros.

Não se trata de ter na Arte, através dos trabalhos, e até mesmo dos artistas e teóricos, o único campo possível para reavaliar nossas percepções e ações cotidianas, nossas condutas diárias: das mais pessoais às mais gerais. Acredito que o ser humano, assim como sua capacidade de percepção e de reflexão, é capaz de uma autonomia individual, cujo estímulo pode vir de qualquer área (ou mesmo instantes) de observação e saber. Contudo, a aderência, e o exercício contínuo de práticas e pensamentos positivistas, no âmago das sociedades, asfixiou uma parcela razoável da capacidade imaginativa dos indivíduos, em geral. A noção de funcionalidade, de comprovação científica, extingue possibilidades de se pensar sobre qualquer coisa que seja inapreensível – dos sentimentos à poesia.

O estímulo diário à funcionalidade, ao excessivo pensamento prático, se sobrepõe ao estímulo imaginativo, criativo, poético, mesmo nos territórios escolares. Para fora dos espaços oficiais de ensino, curiosamente, há bem mais focos profícuos de resistência, cujos membros e fomentadores, compreenderam a falência dessa linha de pensamento e ação, quando aplicada de forma irrestrita e isolada, como uma “verdade” comportamental e filosófica; e seguem buscando possibilidades não-mecanicistas de abordar a existência humana.

Entretanto, quando conduzimos nossa observação para o corpo social, sem fragmentá-lo em grupos menores, percebemos que seus membros, em sua totalidade, sofreram variadas e intensas coerções subjetivas; sendo que em muitos casos houve uma contaminação plena, originária de um pensamento unicamente positivista, cujo enorme sucesso se mostra como estrondoso.

O perigo que enxergo nesse movimento é a conversão dos seres humanos, assim como da sua capacidade de reflexão, em peças descartáveis de uma engrenagem que manterá, através dessa postura, o mundo prático em pleno desenvolvimento voraz.

O risco iminente é o de desconsiderar tanto as particularidades sensoriais e individuais, como possíveis intervalos de respiração sensível, que podem ser entendidos como “dias de festa”¹⁶, dentro da ideia de uma *religião do capital*, proposta por Walter Benjamin, no texto *O capitalismo como religião*, e relida por Giorgio Agamben, em seu livro *Profanações* - Agamben sinaliza que em todas as religiões há “dias de trabalho”¹⁷ e “dias de festa”, sendo a alternância entre ambos aquilo que mantém a estrutura religiosa dogmática em um funcionamento “saudável”, pois dentro da noção de expiação da culpa, do “pecado”, o trabalho é sempre recompensado pelo descanso.

Entretanto, na “religião do capital”¹⁸, os “dias de festa” são eliminados em prol da produtividade: o trabalho, neste caso, conduz ao próprio trabalho, e só; isso pode levar à falência das engrenagens que sustentam essa crença.

São esses intervalos sensíveis de respiração que acredito serem capazes de possibilitar uma reavaliação humana das suas próprias condições de existência. Desconfio que possam permitir um questionamento sobre o nível de subserviência ao qual é rebaixado, o indivíduo, assim como acerca do nível de controle impresso sobre as pessoas pelas estruturas sociais de dominação – e o *Poder* contido e manuseado de acordo com interesses minoritários, das mais variadas ordens, mas que, em geral, carregam consigo uma intenção de lucro: financeiro ou enquanto influência sobre pessoas e/ ou acessos.

¹⁶ (AGAMBEN, 2010, p. 70)

¹⁷ (AGAMBEN, 2010, p. 70)

¹⁸ (AGAMBEN, 2010, p. 71)

A estrutura prática do dia a dia, parece se rearranjar constantemente para evitar tais intervalos. Justamente pela consciência da potência e das forças que podem ali florescer, evitando, dessa forma, colocar em risco a manutenção das opressoras engrenagens sociais.

Acredito que trabalhos de arte podem e devem disponibilizar espaços de estímulos perceptivos. Podem e devem promover os tais intervalos de respiração sensível, para além de reflexões estéticas, ou formalistas, que tomadas como únicos parâmetros, os restringiriam a limitados campos de saber e abordagem – que só propagariam, e reafirmariam, uma lógica igualmente positivista.

Já enxergo como necessário à nossa própria sobrevivência a incessante criação – e o estímulo a ela -, bem como a divulgação constante, de possibilidades de reorientação simbólica e de significação, que proporcionem aos indivíduos sucessivas reflexões sobre os fluxos das suas próprias vidas, assim como de cada setor da vida coletiva.

A estrutura humana social avança velozmente rumo à sua própria falência, através da falência, e da destruição, das pessoas enquanto indivíduos. É indispensável pensar sobre possibilidades contemporâneas de “fugas” que impeçam, ou, ao menos, amenizem esse nocivo efeito colateral.

Ofereço, ao longo dessas páginas, meus trabalhos, como tentativas intencionais de promover fraturas e, quiçá, pequenas porções de ilusões, enquanto convites singelos, e gentis, à inserções sutis de olhar sobre os elementos mais banais, e constituintes das nossas *paisagens* particulares.

Almejo, através das fotografias/ imagens, e das palavras/ títulos, bem como do entrelaçar de ambas, a possibilidade de recombinar todas as relações que estabelecemos, em nossas vidas: com nós mesmos, com os outros e com o mundo.

4 SOBRE GARRAFAS LANÇADAS AO MAR: ENTRE NUVENS E PURIFICAÇÕES

“Tanta beleza escorrendo pelas
paredes
e
janelas
do
mundo.

Agora é possível ver.

Minhas janelas,
eu carrego dentro do peito
e na frente dos olhos.”

Rommel

10/03/2014 – 14/06/2014

“Descubro em mim certa rigidez.

Essa adquirida com o tempo.

Rigidez para equilibrar o excesso
da sensibilidade na envergadura.

Tudo para não quebrar!

Sou a árvore do meu ser.”

Aleteia Daneluz

21/01/2014

Os trabalhos que serão abordados nesse capítulo se dividem em dois grupos de propostas, que buscam a construção de objetos, concebidas por caminhos díspares, ainda que suscitem discussões similares às das séries fotográficas, quando analisadas de formas pormenorizadas.

Nebulosas (Figuras 58, 59, 60 e 61) e *F.O.G.O. (Fatos Ouvidos Ganham Olhos)* – Figuras 62, 63, 64, 65 e 66) procuram trabalhar desdobramentos de cunho poético, através de objetos construídos com o intuito de *abrigar* e abordar a fluidez transitória de alguns fenômenos naturais, ou previamente incitados, como as nuvens e as chamas (respectivamente, nesses casos), bem como seus desdobramentos visuais ou matéricos.

Em ambos os caminhos há a presença do ato de engarrafar, que se traduz como uma tentativa de recriação dos campos de ação, tanto dos elementos de composição em separados, como dos fenômenos quando libertos pelo mundo: trata-se de uma recriação de mundos¹⁹. Conceitualmente, essas propostas representam os pólos extremos e limítrofes que possibilitaram o surgimento tanto das séries fotográficas, passando por eles próprios, e outros trabalhos que não abordei nesse espaço textual.

O gérmen para *Nebulosas* surgiu em uma disciplina da graduação, quando elaborei uma temática, e, conseqüentemente, uma proposta de exercício, que buscava interligar elementos, originalmente, inapreensíveis, com a concretude conceitual e discursiva das palavras – na consciência da imaterialidade de seus corpos – e a estrutura física e material de objetos, que possibilitassem uma sugestão de *abrigo*, e ao mesmo tempo de *claustró*, para que as efemeridades desses elementos pudessem ser postas em evidência – mais uma vez, percebo nesses pensamentos um diálogo direto com questões ligadas às imagens fotográficas, e, em específico, aos trabalhos *Christo* (Figura 4) e *Mapplethorpe* (Figura 11).

¹⁹ Ao propor essa abordagem, sinalizo a existência de uma íntima relação com as ideias já expostas de *Paisagem*, enquanto síntese de signos visuais que engendram uma visualidade mais eloqüente, e *Espaços de Abstração*, considerando as imagens e os objetos como territórios simbólicos que possibilitam a reconfiguração de sentidos.

Os pensamentos contidos nesse breve exercício ressoaram anos depois, tornando possível não só a reconstrução da sua proposta inicial, e sua derivação para as *Nebulosas*, como também insuflando um caminho de pensamento e abordagem, que originou cada uma das séries de imagens fotográficas já apresentadas.

F.O.G.O. (Fatos Ouvidos Ganham Olhos), por sua vez, surgiu ao longo do curso de mestrado, como um desdobramento prático. Como uma resposta à minha própria construção textual, e de pensamentos. Sua elaboração não resultou somente em trabalhos artísticos: possibilitou também uma mudança de curso nas ópticas de percepção, criação e de análise das propostas, para muito além de sua esfera acadêmica de proposição.

Nas páginas que se seguirão, comentarei cada uma das propostas, trazendo à tona os pensamentos prévios, às suas construções, bem como conceitos embrionários e questionamentos recém-nascidos, surgidos nas apreciações e análises posteriores à feitura de cada composição, assim como dos seus desdobramentos – com a consciência de que, ao contrário das séries já apresentadas, estes são trabalhos, ainda, em processo de reflexão e construção, ansiando por paralelos artísticos que os auxiliem na busca pela estruturação de conceitos mais sólidos.

Apesar dessas considerações prévias, a presença dessas *quase-obras* é justificada por duas motivações diretas: a consciência de que algumas de suas reflexões iniciais se apresentam como potenciais desdobramentos de conceitos já expostos, de forma mais estruturada, nas séries anteriores; a tomada de consciência sobre os caminhos artísticos e intelectuais escolhidos, nas construções práticas, e a necessidade, surgida em momentos específicos, de uma re-orientação conceitual do processo de composição dos objetos/ imagens e dos pensamentos.

4.1 Entre *Nebulosas* de Reflexão e os limites do Céu

Figura 58 - Nebulosa I – 29/11/2012



Fonte: CERQUEIRA, 2012.

Figura 59 - Nebulosa II – 29/11/2012



Fonte: CERQUEIRA, 2012.

Figura 60 - Nebulosa III – 29/11/2012



Fonte: CERQUEIRA, 2012.

Figura 61 - *Nebulosas* – 29/11/2012



Fonte: CERQUEIRA, 2012.

Analisando formalmente, *Nebulosas* é um trabalho muito simples: se constitui por uma série de garrafas cujo preenchimento se dá pela inserção de líquidos e estruturas sólidas, que se propõem a remontar um paralelo visual e poético da

fluidez irregular e imprecisa, tanto das nuvens como dos movimentos que elas imprimem no céu.

A presença dos líquidos recondiciona o estado da matéria sólida, proporcionando a esta um sutil movimento de espaçamento, do seu próprio corpo material, um repouso silencioso em suspensão, assim como uma lenta ação de deslocamento, que mais se assemelha a uma dança, no interior do espaço das garrafas. Contudo, dentro de perspectivas poéticas, assumo a tentativa de recodificação dos signos objectuais, ali apresentados, que em conjunto se oferecem como uma metáfora acerca das nuvens e do seu habitat natural.

A busca por uma recriação poética dos ambientes reitera o carácter fundamental de trabalhos artísticos, que é o de propor o nascimento de novos mundos, a partir da percepção dos espaços que nos circundam. Não é um movimento ansiando unicamente pela representação de possibilidades visíveis, que reafirmem a realidade, como ela nos chega. A premissa maior é abordar campos sensoriais reais, por meio de derivações compositivas, que tornem possível uma aproximação sensível à realidades artísticas paralelas, mesmo enquanto frações do mundo e dos elementos que abordam.

O que temos nesse caso é, mais uma vez, um desejo pelo redimensionamento de um incomensurável à escala dos homens, uma vez que o objetivo central é tentar falar sobre um sublime que escapa e atravessa a sensibilidade humana, se contrapondo à pequenez das dimensões e dos limites dos indivíduos.

Essa questão acerca de monumentalidades dimensionais, e dos jogos visuais produzidos por possíveis paralelos dicotômicos, se fez presente desde as primeiras imagens discutidas, como *Amilcar*, passando por *New Orleans: Um passo atrás* e *New Orleans: Um passo à frente*, *Vida – ou a Estrada para a Imensidão*, e no tríptico *Procurando Narciso*. Expus trabalhos de artistas com os quais estreitei conceitos, pertinentes à essa questão, e elaborei pensamentos sobre a possibilidade de extrapolar debates acerca das dimensionalidades das matérias, derivando, e aplicando, esse conceito para a construção de visibilidades outras, e de sentidos ressignificados.

Ainda sim, noto a presença de uma angústia peculiar, surgida dessa “redução” de escala, e, mais ainda, da sugestão de limite físico, concedido pelas paredes internas das garrafas, e que pode ser facilmente confundido com uma ideia de aprisionamento da fluidez liberta, que esses corpos parecem indicar.

Essas possibilidades de leitura surgiram durante o processo de composição desses objetos, e por um bom tempo tendiam a se apresentar como um problema de ordem poética e conceitual. Como um impasse. Contudo, ao observar mais atentamente esse trabalho, entre os demais que estava produzindo, cheguei à conclusão que a ideia de fluidez perpétua e liberta que as nuvens sugerem, é precipitada e provém da incapacidade humana de perceber seus próprios limites, suas restrições de movimento, que o ambiente aonde estão inseridas imprime sobre elas.

Em linhas gerais, as nuvens não existem em qualquer ambiente e nem se deslocam para fora dos limites da atmosfera, na qual estão inseridas. Ou ao menos à qual fazemos referência quando pronunciamos seu nome. Com isso, pude abandonar um receio inicial e perceber que se há alguma “angústia” inerente ao trabalho, ela se justifica plenamente, uma vez que na constituição da própria matéria, à qual faço referência, mesmo que poética, há forças limitadoras que direcionam seus movimentos. A percepção de tal sentimento a partir dos objetos, pode indicar a presença do mesmo sentimento (guardado às devidas proporções de um alcance estético e sensorial) nos corpos naturais – também uma consciência à respeito da própria tragédia humana.

Não há uma busca metafórica, nesse trabalho, por um aprisionamento de corpos fugidios. Não intencionalmente. O que há é uma perspectiva de *abrigar* os corpos, dentro de uma lógica criacional de mundos (não só no campo imaginário), que se exhibe como um exercício com características divinais, ao propor a criação, não só, de ambientes propícios, como da vida em si – enquanto realidade, ou como uma faceta da imaginação.

Não consigo vislumbrar drásticas diferenças conceituais entre esse trabalho e qualquer outro que já tenha sido apresentado. Mesmo com relação aos artistas e obras mencionados como paralelos. O que existe nesse caso, para além de uma

síntese de todas as problematizações já feitas, é, unicamente, a transposição do formato de apresentação: da bidimensionalidade das imagens para a tridimensionalidade dos objetos.

De certa forma, ainda que os corpos apresentados nas fotografias existissem como objetos tridimensionais, enquanto imagem artística, o que nos chega é a bidimensionalidade do seu formato de exposição – independente de um desejo latente por uma maior solidez material, ou como ilusão de materialidade: teríamos, nesse caso, *White Flag*, de Jasper Johns, como exemplo maior.

De fato, em *Nebulosas* o que temos é a mesma tentativa de materialização poética das propostas fotográficas, entretanto a tridimensionalidade adquirida pela construção de um objeto *quase-escultórico*, permite uma abordagem mais interativa entre conceitos abertos a partir de obras diferentes.

Aqui, é possível pensar no caráter metamórfico dos corpos no interior das garrafas, relacionando as discussões sobre dimensionalidade contidas nos já citados trabalhos, *Amilcar*, *New Orleans: Um passo atrás*, *New Orleans: Um passo à frente*, *Vida – ou a Estrada para a Imensidão*, *Procurando Narciso* – e nas imagens que serviram de paralelos à *Procurando Narciso*; com os pensamentos sobre transitoriedade a partir das *esculturas* de Richard Long (e *Vida – ou a Estrada para a Imensidão*, que reaparece como suporte visual e artístico também para essa discussão): ressaltando o seu caráter transformacional, por conta das modificações naturais dos ambientes – que no caso de *Nebulosas* são criados por mim.

Seria viável, também, apresentar um cruzamento entre a noção de *Figuração/Desfiguração* das frações de uma imagem, que produzem a visualidade de uma *Paisagem*, enquanto síntese dessas parcelas, como em *Maré* e *Maresia*, e como salientado nos trabalhos de Andy Warhol, Jasper Johns, Robert Rauschenberg e Banksy; com a noção de *embalamento* nascida em *Christo* (e adaptada em *Mapplethorpe*), por conta da imagem composta por mim, e dos paralelos que apresentei, a partir dos trabalhos da parceria Christo/ Jeanne-Claude²⁰.

²⁰ Certamente são linhas de raciocínio que me interessam em desenvolver. Contudo, acredito que o amadurecimento desta proposta necessita de um tempo maior de maturação (que, certamente, extrapolaria o curso de mestrado) para produzir outros parâmetros de análises, e outros paralelos artísticos, além das questões que já foram explicitadas anteriormente. E apesar da consciência de

Se podemos afirmar que existem limites de espaço para o movimento, o mesmo não pode ser afirmado, tão pontualmente, com relação às formas que a matéria pode adquirir, tanto no céu, como no interior das garrafas. Entre o espaçamento pleno de suas frações, pela totalidade dos ambientes, e a contração total, há um leque de recombinações à deriva, cuja ordenação não poderia prever. Entretanto, ao mencionar os espaços entre as frações, e suas sínteses, é possível promover uma noção de completude da obra que envolve, as partes materiais, os intervalos, e olhar do observador – que assim como na minha *Paisagem Periférica*, *A janela de frente para o mar*, e na performance de Marina Abramovic, *A casa com vista para o mar*, é o elemento capaz de sintetizar os elementos, conferindo a obra tal status: além de permitir um experimentar outro acerca da temporalidade.

As garrafas correspondem a uma metáfora sobre os limites do céu, sobre os limites do mundo, sobre os limites dos ambientes, e, também, sobre os limites físicos e sensoriais dos indivíduos. Enquanto isso, a combinação de elementos no interior delas, se emparelha simbolicamente com a fluidez das formas e dos movimentos, tanto no céu, como no mais íntimo-sensível dos seres humanos, por meio dos objetos - enquanto relicários referentes às experiências.

4.2 F.O.G.O. (Fatos Ouvidos Ganham Olhos) e algumas chamadas mais internas

Para mim é, absolutamente, claro que as propostas, que irei apresentar aqui, ainda se encontram em pleno desenvolvimento de suas possibilidades, em relação aos formatos de apresentação – e mais ainda, no que se refere aos conceitos e aos paralelos com outras obras e outros artistas.

Algumas já começam a encontrar possíveis corpos expositivos, enquanto outras tateiam por caminhos práticos, que já se apresentam nos meus campos perceptivo e reflexivo, faltando, porém, um percurso maior de investigação sobre os

sua incompletude conceitual e formal, reitero a sua presença neste espaço de escrita, por conta, justamente, das possibilidades de construção que vislumbro como latentes.

formatos e as superfícies aonde suas falas possam reverberar, buscando uma maior potência e liberdade.

4.2.1 Equiparando as valências

Em *F.O.G.O. (Fatos Ouvidos Ganham Olhos)*, há dois trabalhos estruturados, *Equivalências* (Figura 62) e *Tekhné, Pyr, Eidos : Superego, Ego, Id* (Figura 63), e mais algumas imagens que se inserem, inicialmente, como importantes vestígios dos processos, sendo, contudo, possibilidades reais de futuros trabalhos – faltando apenas vislumbrar os caminhos compatíveis de formatação.

Os objetos que constituem a primeira proposta de trabalho mencionada, *Equivalências* (Figura 62), surgiram após três sessões distintas de queimas, cujas imagens de registro estão disponíveis nos anexos: a incineração de uma edição de um jornal de grande circulação, do dia 17/07/2013; a incineração da minha qualificação – contendo minhas anotações, oriundas das falas dos professores, na qualificação -, e das imagens que apresentei neste dia; e, por fim, a incineração de todos os textos paralelos ao processo, os esboços de escrita, as diversas impressões, com as correções e as imagens, que serviram de experimentação visual, para encontrar o caminho poético das séries fotográficas, e que estavam presentes, também, nos anexos da qualificação. Da queima de cada bloco obtive três conjuntos de cinzas, que recolhi cuidadosamente, despejando-as em três garrafas distintas – apresentadas nos anexos, separadas e em conjunto.

O intuito embrionário das queimas traduzia um fechamento de ciclo, uma necessidade de mudança real, conceitual e prática, de pensamento e conduta, no que se refere ao levantamento de propostas de criação. Apontava para uma retomada dos trabalhos, não a partir de ideias pré-concebidas, e sim, a partir das próprias obras e dos discursos surgidos em consonância com elas – quando me refiro que a intenção era se concentrar nas propostas, desarmado de ideias prévias, não aponto a inexistência de pensamentos anteriores, e sim, quero dizer que eles não eram os parâmetros para a construção nem dos objetos, nem das imagens: se

apresentavam, quando necessário, e requisitados, nas análises posteriores às construções.

Figura 62 - *Equivalências* – 17/07/2013



Fonte: CERQUEIRA, 2013.

A força dos objetos (das garrafas) me soava proporcional à intensidade da ideia de repouso, que o “confinamento” sugeria; e se afirmava como um vestígio eloqüente da transição e do abandono, quando relacionado com o conteúdo material, real, do seu interior. Esses corpos buscam simbolizar um encontro íntimo com a necessidade de mudança na perspectiva de elaboração, não apenas de uma produção, e sim de algo bem maior: o percurso sensível particular que desenhamos para seguir, enquanto derivações da digestão reflexiva de nossas próprias vivências.

Em diversas crenças, numa maioria, orientais, o fogo é associado às ideias de transformação da matéria e de purificação. No mito grego de Prometeu, este teria roubado o fogo de Zeus, responsável pelo poder de criação, dando aos homens, e conferindo a esses a superioridade sobre os demais seres vivos.

Este elemento natural, que foi, no meu caso, gerado intencionalmente, possui uma característica agressiva, incontrolável e sedutora. Seu forte apelo estético é diretamente proporcional à sua potência de converter as matérias em outras, por promover a metamorfose dos seus elementos constituintes, sequencialmente, até que cessem suas chamas.

No caso desse trabalho, sua função foi produzir uma redução simbólica (pela transformação) do volume de informação produzido por mim, em contraste com o volume editorial de um jornal, que almeja abordar as principais notificações, deste país e de outros. Almejei um paralelo que tornasse visível a discrepância entre tais volumes, e questionasse, frente às publicações de importância coletiva, a relevância do meu próprio fazer artístico e intelectual.

Essas ações me proporcionaram observar que nossa dimensão existencial só é monumental para nós mesmos. Ainda que possa parecer uma visão pessimista, esse tipo de reflexão, na verdade se colocou como um estímulo substancial, justamente por não se encontrar mais arraigado (o processo criativo) a nenhum preceito a ser alcançado, que não fosse minha própria comunicação, à respeito das minhas impressões, com e sobre o mundo. Podemos falar de uma autonomia, de uma independência elaborativa no processo de construção das ideias e dos trabalhos, sendo esses, em boa parte, auto-referenciais.

Por conta dessas considerações, enxergo em *F.O.G.O. (Fatos Ouvidos Ganham Olhos)*, um conjunto de propostas que nasceu de um amplo e íntimo processo de purificação e sepultamento – sendo este último, detentor de uma esplêndida tranquilidade e resignação, fruto de uma compreensão pessoal maior, cuja importância ressignificou todas as minhas esferas de criação. E que ao gerar seus objetos, enquanto trabalhos artísticos, produziu também memórias concretas (remanescências históricas), como sinalizações à possibilidade, e à necessidade, de se permitir promover mudanças de percurso e de sentido, nas reflexões e nas vivências mais banais. Trata-se de uma tentativa de arquivamento simbólico das experiências e das memórias.

Em *Equivalências*, há uma tentativa de redimensionamento das perspectivas, tanto de relevância, como de preenchimento, dos indivíduos, personificados poeticamente pelos corpos das garrafas. Das cinzas que se oferecem, pelo repouso, como conteúdo, reconheço minhas próprias cinzas conceituais. Nosso permanente abandonar de preceitos constitui, pela sedimentação, o preenchimento de nossos corpos e reflexões.

Nossa sensibilidade é conduzida pelos fragmentos, pelas cinzas, pelas sobras, de nossas experiências com o mundo, enquanto produto de um queima contínua que o tempo e as demais vidas, ao nosso redor, exercem sobre nós, e sobre nossas metamórficas concepções, a partir das mais variadas situações que experimentamos.

Além de ser facilmente relacionada ao “conforto” das cinzas, que jazem, inertes, em recipientes devidamente fechados, isolando-as de qualquer contato significativo com o mundo, e com o seu fluxo ininterrupto, como sinal de uma estática finitude - a não ser como meras observadoras (as tais cinzas) das vidas que se delineiam frente aos seus olhos. Ignorando a sua própria existência fantasmagórica, como qualquer possibilidade para além de um importante lembrete sobre os perigos reais dos engessamentos, no campo das percepções que envolvem as vivências.

As garrafas se apresentam, então, como um “monumento” – assim como as imagens *New Orleans: Um passo atrás* (Figura 17) e *New Orleans: Um passo à frente* (Figura 18). Contudo, diferentemente desses dois casos, trata-se de um “monumento” à minha própria decomposição, frente ao mundo. À minha própria finitude e falência. Um “monumento” às minhas mortes práticas e conceituais.

Paralelo e paradoxalmente a isso há, também, a afirmação sobre a criação de um ambiente propício a novas experimentações na criação. Este é, de certa maneira, um território de composição que se delineia a partir da minha própria diluição, conceitual e prática – numa referência à trabalhos já discutidos: o que enxergo é a possibilidade de alcançar, simbólica, e poeticamente, o lado oposto das *linhas* de Long; ou abandonar a superfície arenosa, para diluir-se no oceano (*Vida – ou a Estrada para a Imensidão*, Figura 52).

Considero, também, a existência de um ambiente de purificação, que respeita o hibridismo individual, que compõem as reflexões precedentes às tomadas de posição, sem suscitar uma ausência de contágio, que pode ser proficuamente criativo. Essa metáfora, gerada pelo processo de feitura da proposta, e por ela em si, indica não um retorno a um lugar imaculado, virginal, e sim, procura afirmar a existência de um momento transitório do espaço cognitivo, onde acredito residir a

presença de um “vazio” introspectivo - por conta da não fixação de conceitos minimamente dominantes, que permite um deslocamento direcionado das propostas de criação, ainda que, posteriormente, estas encontrem seus próprios ritmos de recombinação simbólica.

Trata-se de um período de hibernação das possibilidades, que se apresentam como vias de acesso artístico, para abordagens de ordens existencial, cognitiva, à espera de um terreno fértil que permita tentativas de florescimento de pensamentos e trabalhos de arte, potencialmente, estruturados a partir de si mesmos, ou no aguardo de derivações condizentes com suas silenciosas temáticas.

Por fim, temos o título escolhido, *Equivalências*, como um desejo de sinalização dos paralelos que busco traçar entre vidas dispostas a se abrir à poética de suas próprias entrelinhas sensíveis. Uma sugestão escondida que pretender revelar a necessidade de uma perene reavaliação das importâncias que concedemos às coisas, e a nós mesmos, dentro da dimensionalidade dos fatos e das experiências no mundo.

A nossa condição finita, pode nos conduzir a pensar de forma diametralmente oposta: mas é justamente pela consciência dessa transitoriedade existencial que enxergo a necessidade de desprendimento de qualquer instinto de auto-proteção que nos impeça de desbravar novos territórios de significação, dos quais, muitas vezes, nos encontramos (e podemos nos manter) separados, pela hesitação em abandonar a solidez das concepções já construídas, para nos arriscar num oceano fluido e perigoso de possibilidades imaginativas.

Tais possibilidades podem ser, aparentemente, paradoxais. Mas podem, também, se apresentar como caminhos viáveis para a própria reinvenção conceitual, prática e estética, dos indivíduos e dos grupos. Para reafirmamos a potência da Vida, e dos campos que criamos para abordá-la, enxergo como imprescindível um movimento em direção a um caminho de desapego, como norteador de nossas ações, mesmo as mais íntimas e cotidianas - esse prisma é maior do que qualquer delimitação restritiva e reducionista, que um saber pode gerar, ao tentar se sobrepor a outros.

A individualidade não deve ser subjugada. Deve ser acalentada e ouvida, para que seus próprios olhos se abram – e os daqueles que se propõem a ouvi-la, numa sincera, e integral, entrega: numa comunhão.

A existência deve ser sobreposta às linguagens: essas não são mais do que meros serviçais, meros marionetes que buscam, desesperadamente, acompanhar os movimentos imprevisíveis das sensibilidades que os estimulam e condicionam. Das cinzas ressoam as alvoradas.

A última proposta a ser apresentada é o tríptico de imagens, intitulado *Tekhné, Pyr, Eidos : Superego, Ego, Id* (Figura 63), que corresponde aos seqüenciais grafismos visuais ou físicos surgidos pré e pós a incineração de um travesseiro - considerando também as impressões geradas sobre a superfície do chão que serviu de ambiente para o desenrolar desse processo.

Cada uma das imagens apresentadas representa uma das etapas centrais de todo o grupo de ações que possibilitou o surgimento dessa proposta, que almeja destacar as nossas próprias impressões e reimpressões sensíveis. Detém, também, quando em conjunto, uma sugestão de movimento geral que parte da ideia do travesseiro em repouso até a sua decomposição plena – *figuração, desfazimento, desfiguração, paisagem*.

Figura 63 - Tekhné, Pyr, Eidos : Superego, Ego, Id – 17/07/2013



Fonte: CERQUEIRA, 2013.

Figura 64 - Tekhné : Superego – 17/07/2013



Fonte: CERQUEIRA, 2013.

Figura 65 - Pyr : Ego – 17/07/2013



Fonte: CERQUEIRA, 2013.

Figura 66 - Eidos : Id – 17/07/2013



Fonte: CERQUEIRA, 2013.

Essa proposta sintetiza visualmente, e de forma geral, alguns dos pensamentos que estão presentes nessa dissertação, mesmo que não tenham sido explicitadas por completo nas análises dos trabalhos, em um único discurso: a capacidade de ressignificarmos, mesmo através de corriqueiras analogias simbólicas nos cotidianos, nossas experiências, das mais banais às mais densas.

As portas de acesso às imersões reflexivas e cognitivas particulares extrapolam qualquer previsibilidade quanto à sua localização, e quanto ao seu instante de surgimento. Ao ampliarmos o alcance poético dos nossos olhares sobre cada elemento diário, podemos compreender que é possível traçar nossos paralelos existenciais sempre que acharmos pertinentes, quando frente à necessidade de mudanças e reavaliações, intelectuais ou práticas - bem como na percepção de um ritmo de vida, ansioso por um intervalo sensível, que reestruture nossas forças para suportar as engrenagens de funcionamento da sociedade, ou para resistir a essas. Por isso o travesseiro. Por isso as chamas.

Analisando as imagens em conjunto, o tríptico *Tekhné, Pyr, Eidos : Superego, Ego, Id* (Figura 63), deseja se posicionar visualmente com relação ao processo particular de criação e construção dos indivíduos, transfigurando nossas opiniões e comentários em um trabalho de arte, que reitera nosso processo de aderência simbólica, através da adesão contínua de novos ícones e novos discursos, implícitos ou explícitos. São possibilidades metafóricas das etapas dos nossos processos de cognição: partimos de preceitos básicos, e seguimos, pelas experiências reais, decompondo-os, reiventando-os, em conjuntos menores de signos, visuais ou verbais. Esses, dilatam nossas leituras poéticas, cada vez que nos propomos a inserir novos vieses de significação, alterando significativamente a interpretação das entrelinhas textuais do mundo, a partir de novos e efêmeros entendimentos.

A própria titulação escolhida, identifica e busca sublinhar esses paralelos com instâncias da *psiqué* humana: *Tekhné* quer dialogar com o *Superego*, enquanto parâmetros de criação norteados por sucessivas construções sociais, que direcionam, em muito, nossos pensamentos e nossas ações; *Pyr* e *Ego*, desejam comunicar a selvageria agressiva, e quase incontrolável, das pulsões íntimas; e *Eidos* e *Id*, tentam se traduzir poeticamente como os ecos internos, aos quais nem sempre temos acesso consciente, mas que indiscutivelmente nos proporcionam um

combustível sensível que promove tanto o erigir de nossas individualidades, como a tradução dessas ópticas em trabalhos artísticos, como esses.

O travesseiro em repouso e o mesmo em chamas convocam dois estágios de reflexão: a importância da sedimentação dos conceitos e, também, a importância da sua degradação, natural ou proposital, que servirá à construção de um instante seguinte, a recriação das formas. Esse ponto pode ser percebido através do entrelace das imagens do travesseiro em chamas e dos grafismos surgidos e impressos no chão, enquanto desdobramentos da sua decomposição.

Esses contornos primitivos, e embrionários, me chegam como metáforas dos contágios que sofremos, dos elementos do mundo, e das pessoas. E dos contágios que produzimos em outros indivíduos, quando nos lançamos, sem receios maiores, a nos relacionar com eles, compartilhando ambas as opiniões e práticas, permitindo a nós e a eles a chance de nos reinventarmos, através da poesia artística, enquanto seres humanos.

É preciso intercalar estados de repouso com instantes de destruição, que podem produzir novas gravuras visuais internas ou externas – sinalizo, aqui, o processo de surgimento, e as considerações sobre *Equivalências* (Figura 62). E a partir delas, podemos buscar a construção de novos parâmetros de observação e criação, até que esses não nos sejam mais úteis e suficientes para abordarmos nossas sensorialidades - bem como seus ecos comportamentais, e objectuais: ao atingirmos, numa quase-totalidade, nossos desejos e ambições, primeiras.

E então, surgem, num movimento alternado e perpétuo, novas derivações. Aí, o que vem é o instante seguinte.

É importante considerar que o caminho que permitiu o surgimento dessa, que enxergo como uma possível, e futura, série de trabalhos, *F.O.G.O. (Fatos Ouvidos Ganham Olhos)*, gerou inúmeras imagens e vídeos que visualizo como possibilidades de trabalhos. Alguns desses fragmentos encontram-se disponíveis, para observação, nos anexos desse compêndio textual.

As propostas de trabalhos aqui expostas, *Equivalências* e *Tekhné, Pyr, Eidos : Superego, Ego, Id*, também se encontram, ainda, em observação, no que se refere às suas formas de apresentação, e ao desenvolvimento de conceitos e paralelos próprios. Consigo vislumbrar outras experimentações que podem ser feitas (e que serão), e que, aqui, só cabe uma menção que notifique essas investigações, que, como as demais citadas anteriormente, se encontram em processo, enquanto etapas de uma pesquisa maior, na qual se insere todos os trabalhos deste último grupo: *Nebulosas* (Figura 61), *Equivalências* (Figura 62) e *Tekhné, Pyr, Eidos : Superego, Ego, Id* (Figura 63).

5 RESPIRANDO E PENSANDO

Mergulhar e observar o próprio trabalho nunca se tratou de uma questão simples, ou fácil, ao menos para mim. Isso porque se trata de uma imersão em um nível quase psicanalítico, no qual a imagem primeira que procuro encontrar é a minha própria, e, na sequência, a do meu fazer artístico - enquanto portador, primeiro, de minhas ópticas, e, segundo, de meus discursos poéticos.

Numa segunda instância, vem a tentativa de mapear que discurso poético é esse que enxergo, e, principalmente, como ele se estrutura visualmente enquanto trabalho prático, bem como que ideias e conceitos ele traz, e que ideias e conceitos ele pretende abordar e discutir.

O último bloco dessas reflexões consiste em dar conta, de forma mínima, do que apresento como trabalho, buscando uma transposição da forma visual para a verbal, materializando a experiência artística em palavras que se colocam, também, como observação e pensamento, não só sobre questões que me interessam, como suas próprias contradições artísticas, estéticas e conceituais.

É esse último ponto que acredito ser a parte mais complexa do trabalho (ainda que se defrontar consigo seja uma tarefa hercúlea), pois transita no perigo iminente que a escrita, como um dos principais vieses filosóficos, apresenta – uma retórica esvaziada.

Possibilitando um nível de devaneio que por vezes destoa da prática e por vezes a complementa: a questão é alcançar o equilíbrio entre ambos os riscos, que possibilitará não só um pensar simultâneo às construções, como evitará uma retórica filosófica que não constitui nenhum dos objetivos, tanto das obras como dos textos formais oriundos das reflexões sobre elas.

Dessa forma, tentei guiar-me inicialmente por questões que me surgiram enquanto ser humano - somente depois disso seria possível ou, minimamente, coerente pensar nas relações conceituais que cada trabalho oferece e se oferece a.

A tentativa maior consistia em localizar questões que suscitassem diálogos não só com os diversos artistas, e ambientes artísticos, mas também e principalmente

com a condição humana de um *flaneur* na minha própria vida, memória, nas minhas próprias observações, e considerações, e nos espaços circundantes da minha própria cidade - e das cidades que faço surgir ao reconfigurar livremente minhas leituras desta.

São essas questões que terminam por motivar minha condição artística a ponto de buscar a concretização mínima dessas incursões, na materialização de obras que possam me traduzir para o mundo e que, mais ainda, possam traduzir o mundo para mim: retro-alimentando a minha condição de artista-criador, e de indivíduo “desejante”, bem como minhas criações.

6 ESBOÇANDO E RE-AVALIANDO A SUPERFÍCIE DOS PENSAMENTOS

Seria um erro enorme tentar abordar minha própria produção artística sem elevar à potência merecida minhas relações com o mundo, uma vez que são elas que me permitem observar e recatapultar, enquanto matrizes de significados e significações, meus próprios olhares ou mesmo a conjugação desses com meu compartilhamento sensorial a partir e com as pessoas; bem como com as memórias simbólicas que, quando não surgem, se apresentam.

Portanto, na tentativa de vislumbrar a superfície sob e sobre a qual todo esse texto físico (e o texto visual) almejou discorrer, foi preciso que eu recorresse à duas instâncias do meu íntimo: a memória e o afeto.

Minha história pessoal sempre me serviu como um canal de aprendizagem e como uma porta possível de construções de paralelos entre meus olhares e os olhares alheios. Desde situações cotidianas e particulares, passando por minhas primeiras investidas artísticas (musicais) e alcançando as discussões e percepções existenciais que somente a experiência com a finitude, com a morte, podem fornecer aos indivíduos que se abrirem a elas.

E sobre os pensamentos vinculados à consciência humana de sua efemeridade, abro um parêntese em minhas considerações para destacar um dos muitos eventos ocorridos que me empurraram para inflexões reflexivas sobre este ponto importante.

Recordo-me de ter tido minha percepção suscitada na Fundação Eva Klabin, no Rio de Janeiro, ao defrontar-me com uma escultura grega do século III a.c.. Naquele momento, para além das minhas experiências pessoais com a morte, mergulhei numa linha de raciocínio que me apontava para a inevitabilidade dessa experiência, que num ponto tal me conduziu à seguinte reflexão: o erguimento e o desfazimento de diversas culturas, assim como a estruturação das noções ocidentais contemporâneas acerca da Arte, bem como suas transformações práticas e conceituais, são posteriores àquela cabeça de mármore, que, por conta dessas constatações, se mostrava, frente às minhas percepções, presente numa

temporalidade outra que quase se coloca num estágio de imortalidade: sendo a estatuária, uma testemunha longeva da história da humanidade.

Considereei que a dimensão daquele objeto já se encontrava exponencialmente maior do que, poderia sequer imaginar, seu desconhecido autor. Seu eco simbólico se apresentava num desdobramento conceitual daquilo que eu poderia nomear de infinito. As diversas possibilidades de síntese (simbólica, histórica, afetiva, técnica, representacional, metafórica, etc.) contidas naquele objeto, há muito extrapolavam sua matéria, ou mesmo as técnicas envolvidas em seu processo de manufatura.

Permaneci por horas, naquele espaço, pensando sobre as potências que aquele objeto adquiriu a ponto de dispensar sua autoria precisa; ao ser redimensionado a um lugar que abrigava simbolicamente o ciclo do mundo e da existência humana, baseado num fluxo constante de aparecimento, desaparecimento e devires, que agraciava tal construção como um relicário perpétuo do mundo que o observa e pelo qual ele é observado: como uma espécie de um não-lugar histórico e artístico.

Não se tratava, unicamente, de encapsular (metaforicamente) uma parte generosa da história do mundo e, conseqüentemente, da arte, naquela matéria – obviamente que esses sentidos só se tornaram possíveis de aglutinação, por mim, em virtude do passar dos séculos. Parecia-me corresponder a algo maior: observar aquele objeto, com toda a sua dimensão poética, me levou a considerar um esforço que já tentava realizar em meus trabalhos, mas sem uma consciência prévia do que poderia ser.

Algo que percebi com maior clareza e distinção mais recentemente, ao me colocar frente a frente com meus trabalhos de hoje e de antes: a possibilidade de através de uma construção artística propor uma tentativa mínima de encapsular, embalar (de certa forma, nos seus dois sentidos mais diretos) a poesia, enquanto corpo imaterial: sendo esta, revelada no corpo de um objeto construído, que pode se abrir (ou se “fechar”) em metáforas e conceituações – que almejam um tipo de imortalidade do corpo e de um “espírito”, ao construir um objeto que pretende conter

em si uma fagulha de potência da vida; sob a alcunha de poesia e através de um recorte perceptivo do mundo (o meu): uma possibilidade real de um relicário poético.

Reparei que esse tipo de apropriação é bastante comum no âmbito familiar (particular) e sentimental. Objetos, registros fotográficos e cinematográficos ganham, por sua força de memória afetiva, de história, de contexto, de síntese, um status de objeto sacro, por reconstruir instâncias veladas de sentimentos, através dos acúmulos de significados - tendo nesses objetos um pressuposto reflexivo misterioso, acerca do inimaginável leque de sentidos, assim como a superfície de um lago pode esconder uma suposta e incalculável profundidade, bem como uma gama incontável de ligações com outros ambientes.

A metáfora, utilizada mais acima, que abordava a ideia da obra enquanto um possível relicário me pareceu (e ainda parece) pertinente à construção dos meus trabalhos. Não se trata de inserir, inconscientemente, poesias outras (mesmo as inimagináveis e as aglutináveis) enquanto desdobramentos conceituais dos trabalhos, que apontam para concepções distintas a esta. Não se trata de um também. De fato, concebo esse como o intuito primeiro da minha prática artística, de uma forma mais geral: que cada trabalho seja concebido e se reafirme como a tentativa de guardar, com o envelopamento que a matéria física do objeto permite, a poesia que percebo escorrer frente às minhas próprias janelas oculares ou sensoriais – mesmo que em termos puramente simbólicos: a partir de uma consciência de impossibilidade real, que conduz as metáforas às minhas angústias para com a ideia de um vazio, surgido pela consciência da incompletude plena desse projeto poético, assim como a Vida.

Poesia como um signo que se põe em aberto a conceituações e ressignificações, a partir deste mote inicial: o cotidiano. Poesia essa que é um constructo de minhas memórias, e afetos, bem como dos entrelaçamentos que proponho a partir de situações que percebo vivendo, ou que vivo, ainda que não perceba - com alguma clareza imediata.

Outro ponto importante que alimenta e é alimentado pela criação, é a questão acerca de como o afeto pode construir camadas poéticas de interpretação do mundo e de suas possibilidades.

Obviamente, que qualquer história pessoal é construída sob o julgo dos afetos e que estes nos conduzem como parâmetros de vida, ou melhor, conduzem nossos olhares sobre a vida. No meu caso, em específico, isso se dá como numa concepção religiosa tribal que concerne aos novos entes da tribo a força metafísica e/ou simbólica daqueles que experimentaram o mundo antes deles, daqueles que o antecederam. Antepassados. Ancestrais. Força ancestral, essa, que reafirma o comprometimento com os universos particulares que o cercam e geram, inevitavelmente, consequências no universo macro e geral, nos quais se insere e se inscreve, ainda que surgidos de uma micro-intimidade.

Entretanto o afeto que motiva a criação é sempre um território velado, um território de fronteira, cabendo a mim, enquanto artista-criador, enunciar quem pode ou não adentrar a esses, mesmo fechando os olhos àqueles que, com sua perspicácia, descobrem como invadí-lo.

A referência que faço diz respeito aos *espaços de abstração* pré-criação, aos espaços anteriores a ela, onde as ideias vibram soltas buscando um ponto onde o regurgitar conceitual cesse e a síntese se dê de forma harmônica: é esse momento que busco como o ápice fundamental do processo de gênese de um trabalho de arte. Seria um ponto de equilíbrio entre o meu desejo pela expressão, que se converte em criação, a importância da minha memória individual e a presença perene dos afetos que me permeiam.

O entrelaçamento harmônico entre esses três pontos, aliados ao intuito primeiro de dar contornos visíveis, e/ ou efêmeros, àquilo que é incapturável (tarefa conscientemente impossível de se realizar por completo, uma vez que mesmo que uma significação poética se feche, termina, pela sua negação, a se abrir em desdobramentos simbólicos contínuos) acaba sendo consolidado por outro desejo latente: o de propor a elevação de observações particulares à instância de questionamentos, imparcialmente, universais – ao se colocar como possibilidade de conjugação no contato com outros olhares e vivências.

Genuinamente, o segundo pilar fundamental dos trabalhos, e do fazer artístico ao qual me propus, e ainda me proponho (considerando como o primeiro, a tentativa de alcançar e guardar a poesia percebida e recebida pelos sentidos), é o

redimensionar de questões nascentes do âmbito particular, pessoal, à esfera do coletivo. Trata-se da possibilidade de validar como humano, e por vezes geral, alguns aspectos que se referem à experiência de viver, que muitas das vezes nos convencemos erroneamente se tratar de pontos particulares e condizentes unicamente à nossa individualidade; mas que em um olhar mais atento, generoso e amplo, notamos que se trata, puramente, da experiência da vida em si mesma, extrapolando quaisquer tentativas de particularizações.

Por essas razões, é que meu objeto de desejo, que aparentava/ aparenta ser extremamente macro, se mostra como um objeto, na verdade, microscopicamente íntimo. Porém, e justamente por isso, um tanto quanto complexo, em virtude de seus ecos sensoriais, e psicológicos, particulares, possíveis e visíveis - isso sem falar nas inimagináveis alternativas de reverberação.

É pertinente explicitar que, a consciência primeira, eclipsava minha própria visão ao imaginar que possíveis ambições de questionar eixos verbais e imagéticos de significação e ressignificação simbólica, seriam propostas de trabalho numa escala humanamente possível de se abordar. Estruturar um pensamento homogêneo e assertivo que desse conta da percepção humana, tal qual um postulado, seria um terrível erro de julgamento, tanto das minhas capacidades intelectuais – pois seria impossível estruturar um pensamento estático e incomensuravelmente grande sobre qualquer vivência, por natureza, fluida -, como acerca de uma tentativa de “lei” que falasse por todo indivíduo vivo.

Tais ramificações são bastante particulares e sutis. Entretanto, acredito ser possível transitar entre as experiências de apreciação da vida que vivemos e observamos, inserindo comentários pontuais (muito mais potentes do que leis gerais), enquanto trabalhos artísticos; em virtude do emergir de situações que podem ser, essas sim, poeticamente desdobradas em metáforas gerais a partir de observações espontâneas e individuais - sobre elementos que compõem o banal (enquanto uma classe de objetos, seres, experiências e paisagens), presente no cotidiano. É aqui que o particular pode alcançar a instância das vivências em estado macrocósmico: exatamente no íntimo dos indivíduos; em específico, partindo do meu próprio.

Talvez seja essa uma das questões conceituais centrais dos trabalhos que foram abordados: a redução aparente da dimensão dos objetos de reflexão, em contraponto ao alcance de suas ressonâncias artísticas – e, até mesmo, políticas e estéticas. Talvez dessa forma sim, seja possível buscar eixos viáveis de ressignificações para conceitos e símbolos endurecidos pelos seus usos e desusos, que dentro de rotinas e hábitos acabam por automatizar as leituras, tornando possível a comunicação direta entre as pessoas, de forma prática, por um lado. Por outro lado, podem tornar impossíveis releituras que não sejam as impostas de maneira arbitrária, de acordo com os interesses específicos, que fabricam e comercializam imagens e ideias de acordo com as mais esquizofrênicas orientações.

Por isso, acredito que quaisquer discussões que pretendam trazer à tona eixos que influem direta e/ou indiretamente na construção dos indivíduos, terminam por se colocar como questões políticas, enquanto um viés de reflexão sobre as partes (pessoas) e o todo circundante a elas (sociedade), bem como suas relações. Acaba sendo um processo revolucionário (para além de correlações meramente político-partidárias e laterais) e mutante em escala particular e individual, que envolve uma constante observação, uma dose razoável de envolvimento e uma pré-disposição constante ao aprendizado, que vem pelo ato de colocar a mim mesmo, e minhas concepções, em risco perpétuo de falência e destruição: visando minha própria reconstrução sensorial, simbólica e cognitiva.

Compreendo que essa exigência de um olhar múltiplo, e constantemente metamórfico, que confiro a mim, e que ofereço às pessoas como parte da observação dos meus trabalhos (explícita ou implicitamente), tem correlação direta não só com o meu vivo histórico familiar, com a minha memória afetiva, mas também com a minha consciência da urgência que a vida suscita, quando em contato com a sua efemeridade: o tempo de compreensão de minhas próprias ideias e óticas é, para mim, seu próprio prazo de validade conceitual e de construção. É a própria *deadline* que aponta para o próximo momento de recodificação e mudança de sentido; assim como para mudanças na estrutura física de que são constituídos os formatos de apresentação das propostas.

Não se trata de alcançar algum ponto em específico do processo criativo, mas sim de alimentar a minha própria busca artística, enquanto uma estética da “fala”,

enquanto uma postura ética – uma vez que percebo a necessidade de criação como uma necessidade de diálogo sobre aquilo que a palavra não dá conta: a experiência sensorial da vida e com a vida.

Dessa maneira, meu processo artístico acaba sendo um processo de simbiose e mutação. Tanto ele, como eu. Simbiose de memórias e afetos e mutação de formas e propostas. Os caminhos de experimentação se colocam como possibilidades em constante devir, ainda que, obviamente, eu me ampare em modelos com os quais busco espontaneamente uma intimidade. Afinal de contas, acredito que seria inconcebível propor estruturas que não fossem, minimamente, reconhecíveis, enquanto derivações das práticas que conheço e exercito.

Seja compondo músicas, e letras, seja propondo construções performáticas, seja investigando o olhar através da fotografia (que por si só já contém uma discussão sobre a produção de imagens e a ideia de Tempo), ou mesmo construindo vídeos e deslocando objetos de seus usos, há um interesse genuíno, como anteriormente mencionado, pela captura de certas poesias. Há o intuito de transpor o questionamento (e os olhares e observações) particular e íntimo, à macro escala relacional humana e geral. E há também a necessidade simbólica de reconstruir, com o objetivo de produzir jogos visuais, paisagens íntimas e periféricas – ora com as palavras, ora com as imagens, ora com ambos.

Análogos das imagens que fazemos e percebemos no mundo, que por seus movimentos sinestésicos afetivos alojados (e pelos meus movimentos de organização, enquanto edição; bem como as relações que qualquer observador pode inserir), se re-aloçam como imagens artísticas a partir de universos simbólicos disponíveis, mesmo que alguns sejam velados à visualização integral.

São paisagens afetivo-simbólicas que se portam como partes da minha percepção, e que tento organizá-las de forma a tornar reconhecível, a quem as vê, como uma espécie de sonho compartilhado por aqueles que desfrutam de uma consciência humana da existência, nascida e exercitada sobre formas e sentidos, em geral, muito similares. As percebo enquanto fraturas, recortes, de um mundo, de um espaço, de uma temporalidade e de uma percepção maior.

Acredito que meus trabalhos artísticos, de uma maneira em geral (não só os que apresentei aqui), tentam encontrar um paralelo na imagem que a ideia de um quebra-cabeça remete: pelo fracionamento dos signos, buscar outras possibilidades de *figuração e visibilidade*. Tratam-se de propostas que se apresentam (ao menos na sua feitura), em certo ângulo, tal qual as fraturas pictóricas cubistas – ainda que isso se dê por conceitos e afetos completamente particulares e díspares dos ideais desse movimento artístico.

Nos recortes visuais e simbólicos que proponho, busco uma reconexão com o espaço comum da vida, dos quais destaco esses elementos em estado selvagem; tentando lhes conferir voz própria, ao pô-los em destaque, e os re-inserindo coletivamente, num diálogo entre as partes: às vezes por aproximações e outras vezes pelas impossibilidades: tanto das matérias como dos conceitos - mas não como um mantra entoado em uníssono por nossos hábitos de observação e usos, quando nos seus contextos originais e cotidianos.

Nesse movimento de significação visual, enxergo que a presença da palavra, enquanto título dos trabalhos, fulgura, também, como um elemento de importância seminal, por conta de toda a sua carga de significação sintetizada em grafismos – pelas referências objectuais que promove virtualmente, as que inventa, e por sua estrutura gráfica que resulta na materialização do ilusório em discurso real, enquanto signo (viés por onde o saber se apresenta) que visa algo que é externo a ele mesmo – e nas correlações entre ambos.

À princípio, me parece que esses corpos gráficos transitam numa outra esfera de conceituação e de jogo simbólico. Porém, é possível promover um isolamento de verbetes e um entrelaçar com imagens, criando um diálogo, próximo ao impossível, deixando vazar (ou fazendo vazar) suas interlocuções, com questões particulares ou conjugando num elemento, problemas, inicialmente, do outro.

É justamente nesse ponto que emergem as tensões entre as imagens e suas palavras relacionadas, enquanto títulos. Tensões que oscilam desde uma aproximação de sentidos até cortes drásticos e irreconciliáveis entre os significados que tanto um (imagem) como o outro (palavra) suscitam quando em contato, promovido por mim, ao apresentá-los juntos - ou na ação de quem as observa, ao,

instintivamente, tentar conjugá-las dentro de uma mesma paisagem construída a partir de formas visuais e conceitos pré-existentes.

Entretanto, é justamente através dos diálogos aos quais me proponho com artistas e alguns pensadores, através das discordâncias, consonâncias e derivações particulares, que visualizo um constante amadurecimento na minha produção, enquanto busco um equilíbrio cada vez maior entre *animus* e *anima* (JUNG)²¹: entre a poesia com a qual entro em contato na vida enquanto processo, e a poesia enquanto impressão e expressão, transfigurada em matéria física, na minha busca por um formato de apresentação enquanto formato de fala e diálogo; ao qual ofereço e me ofereço, bem como aos demais indivíduos que também anseiam por conversar tanto por formas verbais, como por entrelinhas visuais.

²¹ Análise feita a partir da leitura do livro *A Poética do Devaneio*, no qual Gaston Bachelard apresenta as definições de Jung à respeito dos conceitos de *Animus* e *Anima*.

7 COTIDIANO À DERIVA: PASSEIOS ENTRE ESCALAS E AFETOS

“Porém há momentos na vida em que descobrimos que o inimaginável, o impossível, o incompreensível na verdade são o mais simples e o mais comum.”

(MÁRAI, Sándor, *De verdade*, 2008, p.. 96)

No livro *Profanações*, Giorgio Agamben, menciona um fragmento póstumo de Walter Benjamin intitulado *O capitalismo como religião*, que aponta o capitalismo como um “fenômeno religioso, que se desenvolve de modo parasitário a partir do cristianismo”²².

Dentro dessa ótica, poderíamos afirmá-lo como “religião da modernidade” dotada de três características: 1. Trata-se de uma religião cultual. 2. Tal culto é permanente – não há separação entre dias de festa e dias de trabalho: “há um único e ininterrupto dia de festa, em que o trabalho coincide com a celebração do culto”²³. 3. Não visa à redenção ou à expiação de uma culpa: Ele visa à própria culpa.

Antes de abrir algumas considerações acerca da relação entre as ideias acima mencionadas e algumas concepções artísticas, filosóficas e pessoais, é preciso sinalizar alguns pontos de forma mais detalhada.

²² (AGAMBEN, 2010, p. 70)

²³ (AGAMBEN, 2010, p. 70)

Há uma enorme diferença entre ler qualquer tipo de pensamento *estrangeiro* (pensamento de outrem que não Eu), enquanto filosofia, teoria, e experimentá-lo sensorialmente - com o corpo, os sentidos e com a percepção. Através do tempo, e da vivência cotidiana, é natural um movimento cíclico de construção, desconstrução e reinvenção de si mesmo, bem como da faceta mais íntima do nosso olhar.

Há de fato um intervalo curioso entre a leitura dessas ideias (tornadas, em certas instâncias, como “gerais”) e a experiência individual da vida, que por vezes apresenta a cada um de nós reflexões concordantes ou dissonantes daqueles proferidos no curso da história da humanidade.

Entre Walter Benjamin (que propôs a ideia), Giorgio Agamben (que a reproduziu, apontando suas leituras) e minhas conjecturas, há, para além de décadas de intervalos temporais, e estudos aplicados/ direcionados, os intervalos entre as experiências de vida, que acabam por forjar não só nosso olhar sobre o mundo, mas também nosso olhar sobre nós mesmos, que termina sempre influenciando diretamente o anterior.

Acredito que independente da autoria e da cronologia de surgimento, um pensamento se torna genuíno, de fato, quando ele é experimentado com o corpo (sentidos e percepção) e não, unicamente, como um encadeamento de significações interligadas por signos verbais que visam unicamente conduzir de significação em significação o expressar de uma ideia maior que suas partes constituintes – é viável, com essa observação, identificar a possibilidade de existência de *Paisagens* conceituais.

Compreender intelectualmente a reflexão contida num texto, não significa necessariamente estar de acordo com ela. Isso porque as óticas por onde observamos e analisamos a vida são individuais.

Há muitas similitudes entre a fé religiosa e a fé em conceitos filosóficos e/ ou artísticos. No caso dos conceitos, é o que determina a existência de tendências de pensamento díspares, dentro dos circuitos de cada área de saber – as tais *paisagens* conceituais. Não há nada que garanta que uma ou outra corrente de pensamento esteja certa ou errada, a não ser a estruturação de pensamentos

subsequentes e a busca por exemplos no mundo que justifiquem, ou melhor, dialoguem com os discursos.

Confirmações, neste território, são impossibilidades. Sem certezas. Não se trata de considerar uma noção dogmática, justamente porque a ideia da filosofia enquanto construção e desconstrução de pensamentos, tem exatamente nisso o pilar fundamental da sua própria fé – há crenças que se colocam como verdadeiras, para os indivíduos, através de justificativas e outras que se apresentam como verdadeiras sem elas: na primeira poderíamos englobar a ideia de ciência; na segunda, há o conceito de fé, como um preceito de verdade maior, que se apresenta de forma integral, sintética, independente do envolvimento de razões racionalmente provadas. É aqui que a arte, a filosofia e a poesia se encontram e criam raízes.

Achei pertinente destacar essas formas de correlacionar, pois a questão que surgiu posteriormente à leitura de Walter Benjamin, via Giorgio Agamben, dizia respeito à minha consciência com relação não só ao desenrolar da minha própria vida no mundo, no intercâmbio entre o eixo profissional e o eixo pessoal, mas ao desenrolar prático do próprio ritmo de vida que cada vez mais evidencia o pensamento Benjaminiano citado por Agamben.

Comecei a notar que as pessoas ao meu redor (e eu mesmo) e suas vidas seguiam, e seguem, num ritmo desenfreado rumo a “nenhum lugar específico”, visando puramente o próprio movimento sintomático que o Capital gerou, enquanto proposta de sociedade.

Trouxe à minha consciência a inevitável inserção do “Eu” neste fluxo, justamente por conta da percepção de desconforto que meu corpo começou a apresentar. Esse conflito me incitava a buscar alguma ruptura viável, mesmo que surgisse no campo virtual, enquanto criação, e se desdobrasse numa prática, apontando uma saída, ao menos, sensorial: uma possibilidade de respiração, enquanto metáfora de “dias de festa”²⁴, em meio aos “dias de trabalho”²⁵.

²⁴ (AGAMBEN, 2010, p. 70)

²⁵ (AGAMBEN, 2010, p. 70)

No âmago dessas discussões, comecei a questionar de que forma poderia fazer vazar os sentimentos que não encontravam espaços para surgir dentro do meu cotidiano, ou a partir dele. A pergunta girava em torno de encontrar pausas possíveis para respirar, dentro da engrenagem incessante da vida em sociedade, e tornar visível uma poesia contida não necessariamente em objetos artísticos (diretamente), mas naquilo que estes buscam trazer à tona, enquanto referência simbólica.

O que estou buscando falar é correlato ao pensamento que Cornelius Castoriadis apresenta em seu livro, *Janela sobre o Caos*:

“A arte é (...) apresentação/ presentificação do Abismo, do Sem-fundo, do Caos. Extasia-se com a Forma que é a sua, mas esta Forma é o que lhe permite mostrar e fazer ser para nós o que está além da Forma e do Informe.” (CASTORIADIS, *Cornelius*, 2009, p.36)

Tratava-se de buscar não só esses espaços sensoriais e virtuais, mas buscá-los a partir dos recortes promovidos pelos meus olhares - que vagam pelas ruas, pessoas e paisagens - tentando conceder contornos, bordas, ainda que rarefeitas, ao sugerir formatos possíveis de apresentação, como tentativas de guardar algumas fagulhas poéticas de cada experiência vivida.

Tornou-se fundamental que esse processo se realizasse a partir, e se utilizando, de qualquer instância cotidiana que se oferecesse como elemento de composição de paisagens reais ou íntimas, trazidas à luz pela observação ou pela experiência: objetos e pessoas, através de suas disposições e composições; num relacionamento direto com memórias afetivas, enquanto imagens mentais, assim como imagens mentais criadas e derivadas a partir do armazenamento simbólico que o processo de deslizamento pelos espaços (de abstração) do mundo acabou gerando.

Orientado por essas incitações, comecei um processo de escolha de um formato de experimentação inicial que atendesse às demandas intuitivas. Sabia, de antemão, que parte do meu desejo também se voltava a discutir, de alguma forma, a utilização dos códigos de comunicação socialmente disseminados, de modo a propor outras visibilidades (e visualidades) para além daquelas já postas por seus

usos e desusos. Localizei minha intencionalidade no limiar entre as palavras e as imagens.

Resolvi, então, realizar exercícios diários e espontâneos que gerassem imagens. Desenhos, colagens, desenhos, vídeos, desenhos, performances, desenhos, fotografias, etc. Dentre todas as propostas, a fotografia se destacou aos meus olhos por conta de sua praticidade atual, enquanto ferramenta amplamente disseminada, e por conversar intimamente com dois pontos, para mim, problemáticos da vida contemporânea: o seu fluxo veloz e seu caráter industrial, enquanto matriz serial de repetições – vale comentar que este último ponto pode ser contraditório ou ambivalente: há a possibilidade da serialidade, contudo, há também a possibilidade, através da intencionalidade da escolha, da unicidade do exemplar (quando descartadas todas as suas matrizes possíveis de reprodução); e há a sua instantaneidade de produção de imagens, de descarte de imagens, de re-impressão de imagens, enquanto simulacro do meu próprio olhar.

Essas características foram o ponto de virada, o ponto de decisão em tornar o caminho fotográfico como o caminho prático escolhido para experimentar meu intento de buscar a reorganização das imagens circundantes a mim. Contudo, é extremamente importante frisar, evitando assim análises destoantes de possíveis objetivos norteadores, que minha prática fotográfica não buscava de forma alguma tornar a fotografia, enquanto técnica, uma questão. Muito menos se tratava de puramente catalogar, ou documentar o mundo, buscando construir um tipo qualquer de inventário histórico.

O que me interessava/ interessa na fotografia é a qualidade, como ferramenta, de produzir imagens, numa escala, atual, satisfatoriamente grande, a ponto de possibilitar análises, escolhas, descartes e um contínuo refazer: mas trata-se, especificamente, de construir imagens.

Pensando por caminhos simbólicos, o interesse se revela muito maior. Cogito, até mesmo, não se tratar de uma questão puramente imagética, e sim de uma questão que coloque a imagem enquanto envoltório de uma parcela de uma percepção maior, que é simbólica, referencial, em termos de afeto e experimentação de mundo e vida.

É importante, também, destacar o surgimento de dois movimentos: o redimensionamento de escala (tantos dos objetos como das paisagens: não só por conta das dimensões, enquanto características formais, mas também a relação de proporção entre os objetos e suas representações imagéticas nas fotografias); e o embalamento das situações experimentadas – é exatamente por esse caminho que leio tanto meus trabalhos de imagens, como os de objetos e meu relacionamento com as palavras: são tentativas simbólicas, metafóricas, de embalar as experiências, transpondo o visível para a visualidade.

E com eles, emerge uma tentativa de aproximação da Arte para com a vida, especificamente para com o que há de mais banal nos cotidianos da vida: ao eleger elementos de composição extremamente corriqueiros e comuns. Coisas que passam despercebidas aos nossos olhos e corpos, famintos e entorpecidos pela velocidade das vidas e das relações.

Vale ressaltar que, apesar da instantaneidade dos seus mecanismos, a ferramenta fotográfica necessita de uma orientação, de uma intencionalidade, que só o olhar, através de uma reflexão e uma consciência prévias, ou subjetivas, podem fornecer, enquanto caminho de avaliação das coisas do mundo e de suas pertinências: primeiro, no campo íntimo e particular, e na sequência, no campo macro relacional entre indivíduos, como desenvolvimento de uma prática que engloba uma poética.

Através de contínuos exercícios práticos, e das reflexões temáticas e conceituais, comecei a notar que: primeiro – foram surgindo grupos de imagens que dialogavam intimamente entre si. Ora por aquilo que almejavam representar, ora pela ambiência que geravam, enquanto resultado “paisagístico” da composição e disposição dos elementos.

Segundo: em determinado momento da minha caminhada artística comecei a me interessar pela forma como os artistas relacionavam seus trabalhos e os títulos destes. Como promoviam, ou tentavam promover, uma relação entre signos imagéticos e verbais, e seus múltiplos caminhos de significação e de leitura.

Fui percebendo que essa relação se alternava entre aproximações, distensões e rupturas. Na percepção de que alguns de meus trabalhos geravam

relações similares às citadas, anteriormente, optei por tentar trabalhar as relações entre as imagens produzidas e as palavras enquanto títulos, enquanto sugestões de significação que promovessem sutis alterações na percepção, quando em comunhão, ou tentativa de, com as imagens apresentadas.

Em sintonia com a crescente consciência de potenciais séries entre as imagens geradas, foi se estruturando uma intencionalidade proposital e prévia tanto na observação das *coisas* no mundo, como no registro delas. Mesmo a escolha das palavras-títulos a se relacionarem com as imagens passou a circular dentro de um universo de verbetes que já não se mostrava tão inapreensível e grande a ponto de gerar uma perda de localização do interesse, do tema a ser abordado.

Contudo, nem por isso a tarefa de relacionar não só as palavras com as imagens, mas suas significações e leituras verbais e/ ou visuais, tornou-se mais fácil: ainda que as famílias de imagens e palavras surgidas possam eventualmente direcionar a abordagem de possíveis temas, as particularidades de cada elemento do mundo, evidenciadas na transfiguração destes enquanto imagens, ainda necessitaram passar por um processo de reflexão pormenorizado e particular – buscando discutir não só eixos temáticos, mas também paralelos formais entre os objetos no mundo e suas consciências de imagem, nas fotografias.

Em paralelo aos exercícios fotográficos, comecei a re-analisar trabalhos e propostas artísticas que havia, momentaneamente, abandonado, em algum momento da vida. Vasculhei não só os registros dessas propostas, mas os escritos que elas geraram, tentando localizar quando e em quais trabalhos certas questões, como as até aqui apresentadas, se mostraram, ainda que a consciência de certas ideias tenha surgido algum tempo depois.

Destaco dois trabalhos, duas performances, cujos formatos de apresentação se mostram intimamente ligados a outras duas propostas atuais, discutidas nessa dissertação. São eles: *Placenta* (Figura 67) e *Suor* (Figura 68).

Figura 67 - *Placenta* – 2006 – Com Pedro Moreira Lima



Fonte: MARTINS, 2006.

Figura 68 - *Suor* – 2008

Fonte: LEAL, 2008.

No primeiro, Figura 67, havia/ há a tentativa de abordar todo um constructo humano que nos alimenta e ao mesmo tempo impele a nos desdobrarmos em projeção a “momentos seguintes”, dentro da nossa constante experiência temporal, para com a vida e os demais seres humanos. Buscava falar, enquanto prática artística, sobre o cíclico e tenso processo da experiência existencial no mundo, que nos leva aos nossos próprios limites sensoriais e emocionais, e de tempos em tempos nos conduz a necessidade de esfacelamento dos “agoras”, ansiando reconstruir-se através de um “nascimento” na temporalidade virginal de um futuro próximo.

O processo de construção de um ser humano como indivíduo passa não só por reflexões particulares, a partir de suas experiências íntimas e existenciais, como também é extremamente alimentado tanto pelo seu contínuo relacionar com os demais seres humanos, que constituem seus círculos sociais de convívio e

observação, como pelo seu relacionar com novos círculos apresentados constantemente por cada membro de sua “família” social.

O segundo trabalho mencionado, Figura 68, tinha como proposta dialogar sobre a possibilidade do corpo humano ser um espaço histórico e memorial, tanto de si, como dos corpos externos a ele e dos espaços que o circundam, enquanto projeções de mundos. Tratava-se de tentar conduzir o corpo a um limite tal (nesse caso, especificamente, um limite físico) que em certo momento só restasse a sua própria ausência, exposta poeticamente pela matéria a partir da qual se afirmariam as presenças dos seus rastros, seus vestígios – um pequeno vidro preenchido completamente por suor.

Pensar esses trabalhos depois de anos, me fez ver que alguns questionamentos que exponho, ainda hoje, de forma consciente, já se apresentavam, mesmo que instintivamente: destaque, aqui, os pensamentos sobre abrigo, relicário, embalagem e dimensão. Porém, notei que havia algo nos elementos formais de composição dos trabalhos que parecia desejar construir-se como fala autônoma: como corpos construídos para abrigar um pensamento maior, mas, também, em consonância com o desejo de tornar visível sua própria potência visual de trabalho.

Analisando pontualmente, me refiro: 1º) no caso da *Placenta*, aos envólucros plásticos onde os corpos se situam na duração da performance; 2º) na performance *Suor*, ao recipiente que visa ser preenchido pelo conteúdo que emana do corpo.

Formalmente, ficou claro que em cada um dos trabalhos apresentados, ao longo de todo esse texto, havia um desejo material de gerar um objeto subsequente às propostas:

Nas fotografias, se tratava de exercitar não só o olhar, mas produzir imagens que mantivessem em aberto a capacidade de transfiguração dos sentidos das matérias representadas, de forma a alcançar outras instâncias de pensamento e leitura de mundo.

Com as palavras, a busca era por desarticular uma possível leitura habitual e automatizada, em prol da construção de novas nuances de significação.

No caso das performances, já havia surgido um desejo inconsciente de dar conta de sua efemeridade, através da produção (após uma “destruição”, mesmo do Corpo) de objetos, que no fundo remetessem a uma ideia próxima da definição e do simbolismo de um *relicário* – isso fica mais evidente no trabalho *Suor*, mas enxergo essa mesma intenção de composição e leitura em praticamente todos os trabalhos.

No caso das *Nebulosas*, esse intuito já avança do objeto para a significação, quase tornando a significação o “objeto” mental resultante, enquanto um quase-vestígio, a partir do objeto inicial apresentado: o espaço delimitado pelas garrafas.

E as garrafas-objetos, oriundos em *F.O.G.O.*, já se mostram como indispensáveis para sua própria existência, sendo princípio e fim de sua própria gama de sentidos – sinalizo que existem pensamentos a serem desenvolvidos acerca dos objetos citados, que podem entrelaçar o trabalho *Equivalências*, pertencente a esse grupo, com as ideias sobre *Nebulosas*²⁶.

Conceitualmente, houve uma dilatação completa da percepção. Nesse ponto, a materialidade dos objetos importa parcialmente. O que fica claro é a necessidade da existência de materialidades que realizem o intuito (que havia/ há) de guardar não só fagulhas de experiências vividas e/ ou imaginadas, mas principalmente, fornecer uma espécie de acolhimento dos fragmentos corporificados de coisas que são inapreensíveis, pelo Homem, se não pelos sentidos – e junto a isso, há o propósito de construir elementos que promovam reflexões e um revisitar perpétuo de pensamentos e afetos, se abrindo também a construções de novas instâncias de sentidos e significações.

E isso busca se dar, primeiramente, pelo redimensionamento de escala, enquanto tentativa de trazer à dimensão humana o que é impossível de dar conta no contato direto com o mundo – aqui se apresentam: a metáfora da construção humana (contida na *Placenta*), o corpo como História e vestígio (*Suor*), a

²⁶ Tenho em mente uma ideia sobre *quase-esculturas, objeto-escultura*, que ainda preciso desenvolver melhor, tanto na prática, como na esfera do pensamento conceitual. Esses “conceitos” que surgiram, inicialmente, das garrafas da proposta *Nebulosas*, e se estendem, também, às garrafas-objetos de *Equivalências*, da série *F.O.G.O.*.

impossibilidade e a angústia de tentar apreender e embalar, não só o Tempo, mas também tudo o que é efêmero, fugidio, monumental e fluido (*Nebulosas*) e a tentativa de se relacionar com a finitude, que coroa todas as experiências e pensamentos humanos, com a certeza de um futuro desfazimento da matéria corpórea, sem deixar de sinalizar que, independente disso, sempre haverá uma reinvenção das formas, das poéticas, dos corpos, dos pensamentos e dos mundos (*F.O.G.O.*).

Em segundo lugar, é através de um correlacionar de objetos banais que se apresenta, em termos práticos, o meu intuito de dialogar com esferas inalcançáveis da percepção humana, promovendo através de aproximações simbólicas (e de sentido) uma consciência de que o incomensurável, seja da Arte, do Tempo, do Efêmero, do Histórico, da Finitude, das Percepções, dos anseios e angústias, das desventuras da existência humana, na verdade se aloja e nasce das pequenas parcelas constituintes do cotidiano - que ignoramos, muitas vezes, todos os dias, por considerarmos que a potência da magnitude só poderia ser oriunda de uma dimensionalidade para além da ordem do humano.

Esquecemos, às vezes, que dentro de nós habitam abismos vertiginosos, sobre os quais evitamos nos debruçar, ora por descrença de uma potência individual e particular, em lidar com essas demandas sensoriais e emocionais, ora por medo da existência, e de uma possível queda, num vazio, onde o caos se traduziria em silêncio contínuo, perpétuo e só. Entretanto, é, unicamente, a partir dos abismos (nossos e do mundo), e dos vazios, em comunhão com todos os nossos medos, que podemos ver, e fazer nascer a vida, a cada fração de tempo, e em cada fração de mundo.

CAIXA-PRETA

“Todo abismo é navegável a barquinhos de papel.”

João Guimarães Rosa

“existe uma determinada maneira de fazer as coisas,
de enfrentar touros na arena, fazer amor, fritar ovos,
tomar água, beber vinho, que quando a gente não
faz direito se engasga ou então acaba morrendo.”

Charles Bukowski

“(...) a gente começa a salvar a humanidade salvando
uma pessoa de cada vez; todo o resto
é delírio romântico ou político.”

Charles Bukowski

De todas as considerações e questões que surgiram a partir dos trabalhos que apresentei, identifico que são duas as que estruturam as engrenagens conceituais e formais de todas as propostas: os *Espaços de Abstração* e o *Embalamento*.

O primeiro conceito se dirige não à ideia de abstrair puramente o mundo, e seus signos, mas, sim, faz referência à possibilidade de criar lacunas simbólicas que permitam releituras poéticas de tudo aquilo que se apresenta disposto nos cotidianos. O intuito é expandir os universos da Arte de forma que eles englobem

diretamente qualquer espaço banal que se apresente, ou apresente algo, como elemento(s) que viabilizem ressignificações artísticas.

Há um desejo por instigar modificações nas leituras dos indivíduos, ao abrir o mundo à re-orientações de sentido, promovidas pela criação de *Espaços de Abstração*, a partir de uma não adequação daquilo que se vê, com aquilo que se lê e a visualidade, surgida como síntese de ambas. Com isso, enxergo como possível, o surgimento de novas sensibilidades nas relações das pessoas entre si e com o mundo – tendo como ponto de partida os cotidianos mais distintos.

O segundo conceito, *Embalamento*, que atua em conjunto com o primeiro, serve para apontar que os corpos dos signos podem atuar como recipientes para alojar poéticas particulares. Discursa sobre algo mais profundo que a imagem ou os sentidos, que atrelamos a elas e às palavras: fala sobre o inapreensível das experiências, sobre as entrelinhas, sobre a poesia da vida em si, enquanto roteiro velado/revelado do cotidiano.

Seria impossível desconsiderar a tentativa de capturar tais vivências efêmeras, na potência dos seus momentos de gênese. Contudo, para além de um claustro, existe o desejo maior de acalentar esses instantes, considerando-os como catalisadores de *paisagens* futuras, ao buscar uma forma artística mínima que lhes permita “escapar” do seu próprio desfazimento temporal.

A ambição genuína dos trabalhos que apresentei reside em buscar caminhos poéticos capazes de se sobrepor às finitudes, das pessoas, do mundo e dos momentos. Parte, justamente, dessa consciência, assim como a poesia de que falo é evidenciada, especificamente, pela sua própria condição transitória. Ambas se afirmam como faces de uma proposta romântica, que busca evitar nossa própria dissolução humana, almejando uma redefinição dos nossos contratos diários, ao buscar saídas sensoriais que permitam aos indivíduos acalentar a si e aos outros.

Não seria possível discutir a abertura de percepção alheia se eu mesmo me negasse a nudez necessária para tal movimento. Tentei, ao longo dessas páginas, me expor no nível mais íntimo permitido a um artista: a partir de seus próprios trabalhos. E entendo que todo o pensamento construído, tendo as propostas como mote, anseia por questionar a falibilidade de nossas próprias ópticas, assim como

dos sentidos que atribuímos às coisas/pessoas do mundo. E mais: afirma a necessidade (pessoal) da presença do “outro” como único caminho possível para enxergarmos a nós mesmos, compreendendo e re-orientando, assim, nossa própria existência e nossas individualidades, frente ao mundo e à vida.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?: e outros ensaios*. [tradutor Vinícius Nicastro Honesko]. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARTE Capital. Disponível em: <<http://www.artecapital.net/exposicao-209-cildo-meireles-cildo-meireles>>. Acesso em: 28 jul. 2014.

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papyrus, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução Antonio de Pádua Danesi; revisão da tradução Alain Marcel Mouzat, Mário Laranjeiras. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Tópicos).

_____. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989b.

BANKSY. *Guerra e spray*. Tradução de Rogério Durst. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

BARTHES, Roland. *Introdução à análise narrativa: análise estrutural da narrativa*. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. 4. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

_____. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 07 de Janeiro de 1977*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BENJAMIN, Walter. O capitalismo como religião. *Revista Garrafa*, n. 23, jan./abr. 2011. Disponível em: <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa/garrafa23/janderdemelo_capitalismocomo.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2014.

_____. *Magia e técnica, arte e política : ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet ; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo : Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas ; v. 1)

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

A CASA com vista para o Mar de Marina Abramovic - Entrevista a Ana Berstein. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57125>>. Acesso em: 17 jun. 2014.

CASTORIADIS, Cornelius. *Janela sobre o caos*. [Tradução Leandro Neves Cardin]. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2009.

CILDO Meireles. Itau Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=581&cd_item=15&cd_idioma=28555>. Acesso em: 28 jul. 2014.

CILDO Meireles: artista popstar. Disponível em: <<http://paulamedeiros.wordpress.com/2010/02/22/cildo-meireles-artista-popstar/>>. Acesso em: 28 jul. 2014.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DICKENS, Charles. *O cântico de natal*. [S.l.]: Editora Leya, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ESTUDO da mente. Disponível em: <<http://www.estudodamente.com/pnl.htm>>. Acesso em: 24 jun. 2014.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. [Tradução de Pedro Susekind... et al.]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*, tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guillhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

_____. *A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)*. Tradução Márcio Alves da Fonseca, Salma Annus Muchail. 3. ed. São Paulo : WMF Martins Fontes, 2010. (Obras de Michel Foucault).

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Tradução Leonardo Konder. 9. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2007.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue*. Tradução Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução Marcia Sá Cavalcante Schuback. 3. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução de Julio Fsher. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção A).

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Tópicos).

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Humano demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *A Gaia ciência*. Tradução: J. Guinsburg. [S.l.: s.n.], 1990.

_____. *O Nascimento da tragédia*. [S.l.]: Escala, 2007.

PRIBERAM Dicionário. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx>>. Acesso em: 24 jun. 2014.

O QUE é PNL? Programação neurolinguística. Associação Brasileira de PNL, Coaching e Inteligência Emocional. Disponível em: <<http://abpci.com.br/artigos-cientificos-o-que-e-pnl-getulio-bernassque/>>. Acesso em: 24 jun. 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Maria Costa Netto. São Paulo: EXO experimental; Ed. 34, 2005.

_____. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ROGER, Helton. *Programação Neurolinguística (PNL). Recanto das Letras*. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/artigos/3657143>>. Acesso em: 24 jun. 2014.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução de João Batista Kreuch. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

_____. *O imaginário*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 1996.

SMITH, Patti. *Só garotos*. Tradução Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

STEINBERG, Leo. *Outros Critérios: confrontos com a arte do século XX: Leo Steinberg. Other Criteria: Confrontations with twentieth-century art*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2008;

WU, Chin-tao. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980*. Tradução Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2006.

Artigos:

DANTO, Arthur. The art world. *ArteFilosofia* - Publicação Semestral

Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte – UFOP. ISSN: 2526-7892 (on-line). Disponível em: <<http://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/791>> Acesso em: 03 jun. 2014.

DANTO, Arthur. Da filosofia à crítica de arte. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v.16, n.27, 2009. ISSN da edição digital (e-ISSN): e-ISSN 2179-8001. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/18183> > Acesso em: 15 jun. 2014.

SCOVINO, Felipe. Negócio arriscado: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea. *Revista Poiésis*, Niterói, n.13, p.159 - 172, 2009. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis13/Poesis_13_negocioarriscado.pdf > Acesso em: 15 jun. 2014.