



ALFREDO NICOLAIEWSKY

**MISTURA FINA  
UMA POSSIBILIDADE DE ARTE MISTIÇA**

Porto Alegre  
1997

ALFREDO NICOLAIEWSKY

**MISTURA FINA**  
**UMA POSSIBILIDADE DE ARTE MISTIÇA**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre.

Mestrado em Poéticas Visuais,  
Instituto de Artes, Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul.  
Orientadora: Dra. Blanca Brites.

Porto Alegre

1997

Dedico este trabalho a Paulo Gomes,  
pelo apoio e amizade constantes.

À minha família. Aos colegas: Nara, Bianca, Richard - pelo Jesus -, Ana Flávia - pela tradução -, aos meus tios Marina e Leão - pela encadernação -, ao Zago - pelas fotos -, aos amigos Felkl, Leandro, Glacy, Marisa e Silvia, agradeço pela cooperação e, principalmente, pela paciência.

À Blanca, orientadora e amiga, pela ajuda e carinho, em toda esta caminhada.

# SUMÁRIO

<b>Índice das Ilustrações</b> .....	vi
<b>Resumo</b> .....	viii
<b>Abstract</b> .....	ix
<b>Introdução</b> .....	1
<b>1. Confissões Necessárias</b> .....	6
1.1 - Do Atelier Livre à Universidade.....	6
1.2 - Do Nascimento dos Trabalhos Atuais.....	35
<b>2. Os Procedimentos como Discurso Plástico</b> .....	41
2.1 - Sobre a Criação da Obra.....	42
2.2 - Agregação como procedimento.....	48
2.2.1 - <b>As Santinhas</b> ou quando se agrega por associação de imagens...	48
2.2.2 - <b>Este é mais cerebral</b> ou quando se agrega por associação de conceitos.....	57
2.2.3 - A Agregação em meu fazer.....	61
2.3 - Diferentes formas de Repetição.....	64
2.3.1 - <b>Latidos ao longe</b> ou a repetição como motivo condutor.....	69
2.3.2 - <b>O que é que tem sua cabeça?</b> , ou a repetição como princípio.....	79
2.3.3 - <b>A gente não quer só comida</b> , ou a repetição propondo oposições	86
2.4 - Criando a partir do Fragmento.....	95
2.4.1 - <b>A Terra é azul</b> , ou quando se fragmentam citações.....	95
2.4.2 - <b>Continentes</b> , ou quando os fragmentos contêm memória.....	107

<b>3. Uma Mestiçagem Cultural.....</b>	<b>113</b>
3.1 - Um Sincretismo: Ícones da Cultura Popular, de Massa e Erudita.....	113
3.2 - O Sincretismo - quando e como.....	127
<b>Considerações Finais.....</b>	<b>132</b>
<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>136</b>
<b>Bibliografia a respeito da obra de Alfredo Nicolaiewsky.....</b>	<b>143</b>
<b>Currículo Resumido.....</b>	<b>145</b>

## Índice das ilustrações

ilust.1 - "Sem título" - lápis de côr e aquarela s/ papel - 70 x100cm - 1983 .....	10
ilust.2 - "Sem título" - lápis de côr e aquarela s/ papel - 70 x70cm - 1983 .....	10
ilust.3 - "Sem título" - tinta acrílica, pastel e lápis de côr s/ papel - 70x100cm -1984	17
ilust.4 - "Sem título" - tinta acrílica s/ papel - 50x70cm - 1985 .....	18
ilust.5 - Howard Hodgkin: "Mr and Mrs James Kirkman" - óleo s/ madeira - 103,5x121,3cm -1980/1984 .....	19
ilust.6 - "Sem título" - tinta acrílica s/ sucata de papel - 100x100cm - 1989 .....	21
ilust.7 - "Âmphora" - grafite s/ papel - 50x70cm - 1993 .....	24
ilust.8 - "Theseu" - grafite s/ papel - 50x70cm - 1993 .....	24
ilust.9 - "Homem da Gillette 1, 2, 3 e 4" - tinta acrílica s/ tela - 75x40cm cada módulo - 1992/1994 .....	26
ilust.10 - "S. Miguel Arcanjo" - tinta acrílica s/ tela - 175x200cm - 1992/1994 .....	27
ilust.11 - "Rosas d'Après Kosuth" - painel com rosas de plástico e pintura acrílica s/ tela - 3 módulos de 100x100cm - 1994 .....	29
ilust.12 - "Cobra de fogo sobre a Mesopotâmia 3" - impressão litográfica e aquarela s/ papel - 35x50cm - 1990 .....	33
ilust.13 - Dan Grahan: "Homes for America" - dois painéis, textos manuscritos e impressos, fotos preto e branco e a cores .....	36
ilust.14 - "As Santinhas" - técnica mista - 230x217cm - 1995/1996 .....	47
ilust.15 - "As Santinhas" - detalhe .....	50
ilust.16 - "As Santinhas" - detalhe .....	52
ilust.17 - "As Santinhas" - detalhe .....	53
ilust.18 - "Este é mais cerebral" - técnica mista - 130x250cm - 1995/1996 .....	56
ilust.19 - "Este é mais cerebral" - detalhe .....	58
ilust.20 - "Este é mais cerebral" - detalhe .....	59

ilust.21- Nelson Leirner: “Crucificação” - instalação, 1997 - detalhe.....	63
ilust.22 - “Latidos ao longe” - técnica mista - 134x294cm - 1995/1996.....	68
ilust.23 - “Latidos ao longe” - detalhe .....	70
ilust.24 - “Latidos ao longe” - detalhe .....	72
ilust.25 - “O que é que tem sua cabeça?” - técnica mista - 143x222cm -1995/1994	78
ilust.26 - “O que é que tem sua cabeça?” - detalhe .....	80
ilust.27 - “O que é que tem sua cabeça?” - detalhe .....	81
ilust.28 - “O que é que tem sua cabeça?” - detalhe .....	83
ilust.29 - “A gente não quer só comida” - técnica mista - 160x229cm - 1996/1997 .	85
ilust.30 - “A gente não quer só comida” - detalhe .....	87
ilust.31 - “A gente não quer só comida” - detalhe .....	89
ilust.32 - “A Terra é azul” - técnica mista - 165x246cm - 1996/1997 .....	94
ilust.33 - “A Terra é azul” - detalhe .....	99
ilust.34 - “A Terra é azul” - detalhe .....	100
ilust.35 - “A Terra é azul” - detalhe .....	101
ilust.36 - Annette Messager: “Mes Ouvrages” - instalação - 350x700cm - 1988.....	104
ilust.37 - “Continentes” - técnica mista - 180x250cm - 1996/1997 .....	106
ilust.38 - “Continentes” - detalhe .....	108
ilust.39 - “Continentes” - detalhe .....	110
ilust.40 - “Continentes” - detalhe .....	111
ilust.41 - Nelson Leirner: Série da Santa Ceia - apropriação de tapeçaria - 78x173cm - 1990 .....	118
ilust.42 - Emmanuel Nassar: “Gambiarra” - pintura s/madeira - 135x122cm - 1988	119
ilust.43 - Gilvan Samico: “O senhor do dia” - xilogravura - 1986 .....	120



## RESUMO

Dividida em três capítulos, a presente dissertação se propõe a ser uma reflexão sobre o processo criativo em artes plásticas, a partir do testemunho do criador. É apresentada a trajetória artística, como base da produção atual, tendo como fio condutor a Memória Afetiva e a questão da mestiçagem cultural, a tentativa de sincretismo entre ícones da cultura popular, da cultura de massa e da cultura erudita. Os procedimentos plásticos - a agregação, a repetição e o fragmento - também são destacados através das obras executadas durante o mestrado, conceitualizando-os a partir de suportes teóricos e demonstrando como se apresentam.

## **ABSTRACT**

Divided in three chapters, the present dissertation is intended to be a reflexion on the creative process in plastic arts from the standpoint of the creator. The artistic path is shown as groundwork for the present production, which has as its leading aspects the Emocional Memory, the issue of Cultural Miscigenation, the attempt of Syncretism among icons of the Popular Culture, Mass Culture and Erudite Culture. The plastic procedures - Aggregation, Repetition and Fragment - are also emphasized through the works executed during the Masters Course. The three procedures are theoreticaly conceptualized and their visual evidence demonstrated.

O Visconde trouxe papel, pena e tinta. Sentou-se. Emília preparou-se para ditar. Tossiu. Cuspiu e engasgou. Não sabia como começar - e para ganhar tempo veio com exigências.

- Esse papel não serve, senhor Visconde. Quero papel cor do céu com todas as suas estrelinhas. Também a tinta não serve. Quero tinta cor do mar com todos os seus peixinhos. E quero pena de pato com todos os seus patinhos.

O Visconde ergueu os olhos para o teto, com ar resignado. Depois falou; fez-lhe ver que tais exigências eram absurdas; que ali no sítio de dona Benta não havia patos, nem o tal papel, nem a tal tinta.

- Então não escrevo! - disse Emília. (...)

Emília, afinal, concordou em escrever as memórias naquele papel da casa, com pena comum e tinta de dona Benta. Mas jurou que havia de imprimi-las em papel cor do céu, tinta cor do mar e pena de pato.

Monteiro Lobato  
Memórias da Emília

## INTRODUÇÃO

O trecho de “Memórias da Emília” de Monteiro Lobato, usado como epígrafe, me parece extremamente apropriado para começar esta dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais que tem, entre seus enfoques, a memória da construção da obra e a memória afetiva como gatilhos da criação, além do sincretismo de diferentes tipos de cultura. Entendo apropriado, não só por fazer parte da minha memória, mas também por representar as dificuldades e artimanhas que se cria para iniciar uma reflexão sobre o próprio trabalho. Emília em suas memórias, além de contar histórias de sua vida, também as recria, transforma-as de acordo com sua vontade. Para mim, a obra infantil de Monteiro Lobato pode ser associada a esta dissertação, somando-se o fato de conter um forte aspecto híbrido, pois em suas páginas convivem, com a maior naturalidade, personalidades históricas e literárias, deuses da mitologia, figuras do nosso folclore, e até São Jorge. Esta liberdade criadora de Monteiro Lobato, este não respeitar o tempo, fundindo épocas distintas, este mesclar realidade com fantasia, unindo personagens de ficção com personagens reais, talvez sejam a chave para se penetrar nos trabalhos agora apresentados, pois a obra deste autor, com certeza, deixou-me definitivamente marcado.

Fazer uma dissertação em Poéticas Visuais implicou uma grande alteração do processo de concepção de meus trabalhos. Até iniciá-la, a criação se dava de forma intuitiva, às vezes de maneira fácil, outras nem tanto. A reflexão sobre as obras nunca era sistematizada e acontecia em maior profundidade após a conclusão das séries. Mas estas reflexões ocorriam como pensamentos ou conversas. Como transformar isto em um texto? E que forma este texto assumiria? Talvez em decorrência de minha prática da análise de obras, em sala de aula, o texto adquiriu um tom coloquial, mais próximo de uma conversa, em que os diversos temas vão se encadeando, afastando-se, muitas vezes, de uma escritura mais acadêmica, mais formal.

Este trabalho se propõe a ser uma reflexão sobre o processo criativo em artes plásticas, a partir do testemunho do criador. Esta visão do artista é parcial, mas ao mesmo tempo é a única possibilidade de se perceber a criação no nascedouro, ou seja, desde que surge como possibilidade, suas transformações durante sua execução, até a obra estar concluída. A criação, vista por dentro, é bastante diferente do olhar de um teórico, que analisa o acabado, o conjunto pronto, de maneira mais totalizante. Acredito que, através da análise de um conjunto de dissertações em Poéticas Visuais poder-se-á pensar na criação a partir de novos parâmetros, percebendo-se as semelhanças e diferenças nos diversos procedimentos adotados pelos artistas. É importante salientar que uma visão não é melhor ou mais significativa que a outra, são diferentes, sendo desejável que se tornem complementares. Esta modalidade de reflexão dá continuidade

a uma tradição de artistas que refletiram sobre seus trabalhos, através da escrita, lembrando Kandinsky, Klee, Van Gogh em suas cartas, Duchamp, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Joseph Kosuth, Richard Serra, Christo, Carlos Zílio, Carmela Gross, etc.

Composta de duas partes, que foram concebidas e executadas paralelamente - o conjunto de obras e o comentário escrito - foi difícil, nesta dissertação, definir o que se originou primeiro, pois a reflexão começou a surgir bem antes de eu iniciar a redação. Coincidiu com o aprofundamento de questões teóricas auxiliadas por leituras, que antes pouco interesse despertavam. A etapa prática, o conjunto das obras, também não tem um início definido, já que é fruto de um trabalho de muitos anos, de toda uma vida. O fato de a produção atual ser a continuidade de questões que venho elaborando há tempos, através de desenhos e pinturas, levou-me a dar ênfase especial à análise da minha produção desde 1973. Este é um aspecto que deve ser salientado, porque, ao elaborar esta dissertação, surgiu a necessidade de examinar a produção anterior em seu conjunto, não mais como momentos relativamente isolados, mas buscando os nexos internos, as semelhanças entre obras aparentemente díspares, observando relações e pontos de sintonia entre trabalhos distantes no tempo. Ao fazer esta revisão, determinados temas e procedimentos apareceram com relativa freqüência, através do uso de diversas técnicas e em diferentes contextos: a questão do Sincretismo entre formas culturais; a Repetição a nível temático e processual; a Agregação como possibilidade construtiva; o uso do Fragmento. Isto levou-me a elegê-los como alguns dos aspectos que deveriam ser privilegiados.

Esta Dissertação é composta de três capítulos:

O primeiro, **Confissões Necessárias**, é um olhar retrospectivo que abarca o período do início da minha formação em arte (1967), até o início do Mestrado (1995). Busco não só comentar a produção feita nos diversos momentos, mas também salientar minhas intenções e emoções, estabelecendo relações entre as diversas fases e enfatizando questões que terão destaque na produção atual, tentando trazer à tona lembranças envolvidas na criação dos desenhos e pinturas daquele tempo. As relações entre criação e memória, usadas na escritura deste capítulo, e fundamentais na elaboração dos trabalhos atuais, são desenvolvidas nesta primeira parte, apesar de permearem todo o texto.

O segundo capítulo, intitulado **Os Procedimentos como Discurso Plástico**, contém algumas colocações sobre a criação e o fazer artístico, subsidiadas por textos de Luigi Pareyson. Segue-se a análise das obras executadas durante o Mestrado, em que procedimentos como a Agregação, a Repetição e o Fragmento são desenvolvidos a partir de diversos autores. Associei a cada procedimento alguns trabalhos, a título de exemplificações, não me referenciando a todos para não tornar repetitivo, porém é importante salientar que em todas as obras ocorrem, em maior ou menor grau, os diversos procedimentos enfatizados na dissertação.

No terceiro e último capítulo, **Uma Mestiçagem Cultural**, o tema desenvolvido é o Sincretismo, a partir da análise de diversos autores, como Celso Favaretto, Boaventura de Souza Santos, Teixeira Coelho, com ênfase em Néstor García Canclini, tendo por base os mesmos trabalhos executados durante o Mestrado. Canclini está em destaque dentro desta pesquisa, pois sua visão, como importante teórico latino-americano, parece-me extremamente lúcida e pertinente à nossa realidade. As situações e exemplos analisados por ele, quanto à hibridação cultural na América Latina, foram de grande ajuda para mim.

Espero que este trabalho, que foi minha primeira experiência unindo a produção de obras com uma reflexão teórica escrita, possa ter proveito para aqueles que se detiverem em seu estudo.



# 1 - CONFISSÕES NECESSÁRIAS

## 1.1 - Do Atelier Livre à Universidade

Tudo começou quando tinha 15 anos e entrei no Atelier Livre... mas somente 15 anos depois, em 1983, começam a se definir meus objetivos na arte e ainda demorariam mais 15 anos para chegar a esta dissertação.

Olhar para trás, reviver as lembranças, rever o já feito em arte por mim e por outros é, neste momento, o procedimento mais usual para a construção da produção atual.

Segundo Freud, as “lembranças eram fragmentadas e (...) só eram reconhecidas como lembranças quando ligadas aos afetos”.<sup>1</sup> Os afetos ou emoções são essenciais na criação da memória, porque têm a função de organizá-la, estabelecendo-a como

---

<sup>1</sup>ROSENFELD, 1988, p. 6.

seqüência de eventos, dando-lhe o sentido de tempo e de ordem. Sem isto não haveria memória, mas sim pensamentos ou visões não relacionados com acontecimentos passados. Pesquisas recentes, segundo Rosenfield, mostram que “as lembranças são impressões fragmentadas, como trechos de um sonho, contendo elementos que não fazem parte das experiências passadas”<sup>2</sup>, sendo também “interpretações de impressões anteriores em termos da situação atual”<sup>3</sup>. Segundo estas novas teorias, “Não precisamos de imagens armazenadas, mas de *procedimentos* que nos ajudem a manipular e compreender o mundo. (...) Não é de imagens fixas que dependemos, mas de recriações - atos de imaginação - remoldadas pelo passado de maneiras apropriadas ao presente.”<sup>4</sup>

A memória nas artes tem em Proust, talvez, o exemplo mais estudado, e com o qual encontro semelhanças. Na verdade, ao escrever “Em Busca do Tempo Perdido”, não escreveu memórias, mas “uma ‘busca’ das analogias e das semelhanças entre o passado e o presente”<sup>5</sup>. O escritor trabalhava com a idéia de continuidade, que era obtida pela fusão de dois ou mais acontecimentos, separados no tempo e no espaço, e transformados em uma única recordação intemporal. No caso de Proust, um gesto, um sabor presente podia fazê-lo voltar no tempo, para outro lugar e acontecimento e, de alguma forma, estas duas situações se fundiam em uma nova. Percebo, dentro de um espectro mais restrito, que não é um lugar, um cheiro ou um gosto que me remetem a

---

<sup>2</sup>Idem. p. 7.

<sup>3</sup>Ibidem, p. 79.

<sup>4</sup>Idem, p. 8-9.

<sup>5</sup>GAGNEBIN, In BENJAMIN, 1993, p. 15.

outra situação, mas sim, uma imagem que me remete a outra imagem, de outro tempo e lugar; imagens que, através de minhas lembranças, unem-se e começam a viver juntas, interligadas. Walter Benjamin já disse que: “Sem dúvida, a maioria das recordações que buscamos aparecem à nossa frente sob a forma de imagens visuais. Mesmo as formações espontâneas da *mémoire involontaire* são imagens visuais ainda em grande parte isoladas, apesar do caráter enigmático da sua presença.”<sup>6</sup> É importante salientar, porém que estas imagens são carregadas de emoção, pois

as recordações sem afeto não são recordações. As emoções são essenciais para criar uma memória, porque a organizam, estabelecendo sua importância numa sequência de eventos, exatamente como o sentido do tempo e da ordem é essencial para que uma memória seja considerada uma memória, e não um pensamento ou uma visão particular, não relacionado com acontecimentos passados.<sup>7</sup>

Em relação a minha produção artística, estas ligações começam a se estabelecer a partir de 1982/83<sup>8</sup>, através da mostra que é importante na minha história, pois marca uma mudança de postura na concepção dos trabalhos. Diversas questões que surgiram naquele momento continuam sendo desenvolvidas até hoje: o uso de elementos de origens culturais diversas: popular, erudito e de cultura de massa; a repetição como padrão; a junção de partes aparentemente não compatíveis (a figura humana e o ambiente), a memória, através de elementos de decoração da casa de minha família (com inscrições “infantis” nas paredes). De certo modo, a produção dos anos

---

<sup>6</sup>BENJAMIN, 1993, p. 48.

<sup>7</sup>ROSENFELD, 1988, p. 76.

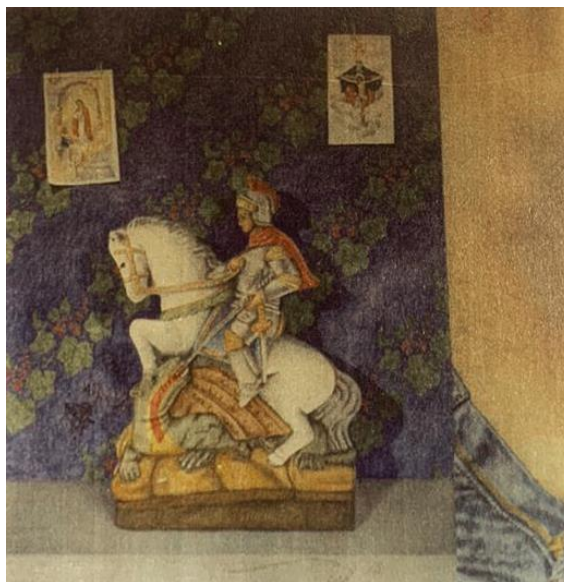
seguintes serão desdobramentos destes desenhos, enfatizando ora um, ora outro aspecto dos mesmos. (ilust.1e2)

É importante definir de que maneira a memória se apresenta em meus trabalhos. A memória é a capacidade que temos de reter informações, todas informações, desde como se lê, como se vai a determinado lugar, até um acontecimento que tenhamos vivido. É dividida em três categorias, segundo o dicionário de sinônimos de Roquette<sup>9</sup>: a lembrança, a recordação e a reminiscência. A lembrança seria o fato em si, ou seja, por exemplo, o saber ler ou o conhecimento de determinada obra de arte. A recordação, associada ao saber ler, com o momento do aprendizado, quem ensinou, quando ou onde foi vista determinada obra de arte, com quem estava neste dia, e assim por diante. E a reminiscência estaria ligada a lembranças incompletas, vagas, imagens não relacionadas a nenhum fato, e também, a nenhum tempo definido. Assim, partindo desta conceituação, faz parte do meu processo de criação o uso de lembranças e recordações.

Um dia, no início dos anos 80, meu irmão Nelson perguntou o que é que vendia bem, e lhe respondi: - Vasos de flores. Então pensei: - Por que não fazer vasos de flores? Nesta época, estava trabalhando com detalhes de corpos nus e decidi que, se alguém quisesse comprar as flores, teria de levar junto um nu. E qual seria a maneira de

---

<sup>8</sup>Exposição Galeria Tina Presser - 1983  
<sup>9</sup>ROQUETTE, sd, p.439-440.



ilust. 1 - "Sem título" - lápis de côr e aquarela s/ papel - 70x100 cm - 1983

ilust. 2 - "Sem título" - lápis de côr e aquarela s/ papel - 70x70 cm - 1983

articular numa obra essas duas imagens? Foi assim que surgiu o primeiro desenho da série que expus na Galeria Tina Presser: um vaso de flores, com um fundo de papel de parede e um nu isolado numa faixa lateral. Nestes desenhos que iniciava, havia elementos do universo cotidiano *kitsch* convivendo com os nus. Já que teria de desenvolver desenhos suficientes para montar uma exposição, e não queria que a mostra inteira repetisse a mesma solução, tive de refletir para ter claro sobre o que estava trabalhando. A partir daquele momento, comecei a articular significados e significantes, isto é, tomava cada um dos elementos constitutivos da obra como parte de um todo, onde os objetos remetiam a uma mesma origem (o universo doméstico) e se articulariam aos nus, criando uma relação contraditória.

O corpo humano, que já vinha servindo de tema nos desenhos anteriores, é deslocado para uma estreita faixa à direita, ou na parte superior do papel. O que surge, ocupando o espaço restante, são ambientes, recantos de uma residência de classe média, com todos seus adereços. O papel de parede estampado de flores, as fotos de família, os vasos, as imagens votivas e outros elementos recriam de forma crítica um modo de vida cheio de ordem. Mas esta ordem é quebrada por situações não previsíveis, como as inscrições infantis sobre a parede ( e, às vezes, sobre os retratos da tia ) onde o nome do “artista-criança” ( e que é o mesmo do artista) é repetido inúmeras vezes. E não só o nome, mas também releituras ou complementos dos objetos expostos ( por exemplo: borboletas desenhadas na parede, voando em torno de um vaso com flores “reais”). É armado um jogo ambíguo entre o desenho e o desenho dentro do desenho. Porém, o

que mais quebra esta ordem é a visão do corpo despido, no limite do papel. Hoje acredito que causavam incômodo pelo preconceito contra o sexo associado à casa, mas mais ainda pela forma como surgiam, ou se insurgiam, não integrados no ambiente, mas sobrepostos, agregados, expondo a realidade da ilusão provocada pelo extremo realismo na execução.

Tanto a ordenação geral do desenho, como a ordem interna (e principalmente esta) da figura de ambiente não cessam de ser postas em questão, seja pelo desencontro entre os planos figurativos distintos, seja pela acusação de *'kitsch'* que pesa sobre o *'décor'* do ambiente, ou pelos elementos de grafismo, rabiscos e outras pequenas agressões.<sup>10</sup>

O outro aspecto que se define com mais clareza a partir desta mostra é a utilização de elementos da cultura popular ( santinhos, imagens votivas, prato com asas de borboleta ), da cultura erudita ( David de Michelangelo, os Profetas do Aleijadinho) e da cultura de massa ( cartão postal com reprodução de cartaz de propaganda de bala e de uma praia). O David e os Profetas, feitos a partir de slides tirados por mim em viagens, os cartões de propaganda que tinha recebido como cartões postais, a maioria dos objetos como vasos, pratos de parede e fotos de família são elementos que surgem de forma irônica, mas também como resgate de vivências. Lembranças estas recriadas e transformadas da infância e adolescência, mas “as ‘lembranças’ também são ‘interpretações’ de impressões anteriores em termos da situação atual”.<sup>11</sup> Mas além de tudo “ a preocupação, o zelo, o carinho dispensado à idéia de ordem e equilíbrio não

---

<sup>10</sup>AMARAL, Catálogo Galeria Tina Presser, 1983.

cessa também de se expressar no cuidado com a composição, no tratamento requintado dispensado ao colorido e assim por diante.”<sup>12</sup>

Mas voltando ao início...

Tudo começou quando fui para o Atelier Livre, na época nos altos do Mercado Público, fazer um curso de desenho com Paulo Peres. Lá, tive os primeiros contatos com artistas, livros de arte e exposições. Nos altos do Mercado fiquei vários anos, fazendo diversos cursos, como xilogravura com Danúbio Gonçalves, entalhe com Anestor Tavares, além do desenho, que já se definia como opção.

A entrada na Faculdade de Arquitetura<sup>13</sup> não impediu que, durante os primeiros semestres do curso, continuasse desenhando e participando de salões.

No período de 1971 a 1973, participei dos Festivais de Inverno de Ouro Preto, no primeiro ano fazendo curso de Desenho, tendo como professor Álvaro Apocalipse e, nos anos seguintes, o curso de Gravura em Metal, com a professora Marília Rodrigues.

Marcando o início do que poderia chamar de produção artística, participei de uma coletiva em uma galeria comercial<sup>14</sup>, no ano de 1972, e ainda ganhei um prêmio no V

---

<sup>11</sup>Rosenfield, 1988, p. 79.

<sup>12</sup>Amaral, 1983

<sup>13</sup> Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - 1971/1976

<sup>14</sup>Galeria Esphera, dezembro de 1972



Salão de Verão, no Rio de Janeiro (o que foi uma grande surpresa, pois era a primeira vez que enviava trabalhos para um salão, e o Salão de Verão era muito importante na época). Ainda naquele ano, ocorreu a primeira individual, na Galeria do Atelier Livre, localizado, então, na Lopo Gonçalves. Naquela mostra, os desenhos eram em ecoline, com forte influência surrealista (meu artista favorito era Dalí) onde, através de “buracos” na folha de papel, viam-se paisagens com esferas que flutuavam no espaço ou eram aprisionadas por estranhas formas orgânicas saindo da terra.

Concorri em alguns salões, entre eles o II Salão de Artes Visuais da UFRGS, ainda em 1973, porém interrompi a produção artística até a conclusão do curso de Arquitetura, pois comecei a achar uma tolice desenhar, ser artista, não encontrando sentido nisto. Durante o curso, imaginávamos, eu e meus colegas, que, com a arquitetura, iríamos modificar o mundo e ganhar dinheiro; engano a que fomos levados pela formação que nos era dada, em consonância com os princípios modernistas (ou seja, Le Corbusier e Niemayer) na Universidade. Ao me formar, ganhei o desemprego (trabalhava como estagiário em um escritório de arquitetura) e um pouco de consciência sobre a realidade.

Após a formatura (e sem nada para fazer), ensaiei uma volta às artes, elaborando desenhos com nanquim colorido, fazendo desenhos pontilhistas, com representações de formas cobertas com tecidos. Era uma referência, não explicitada na época, ao livro “O Pequeno Príncipe” em que o narrador da história lembra uma experiência infantil sua,

quando desenhara uma jibóia que tinha engolido um elefante, e os adultos, ao olharem seu desenho, viam apenas um chapéu. Deste período em diante, muitas vezes, tive a intenção de criar trabalhos que instigassem o público, que fossem abertos a várias leituras.

Nos anos seguintes, aproveitei algumas oportunidades profissionais que surgiram, ligadas à arquitetura (decoreção, planejamento urbano, programação visual urbana), só voltando a desenhar, e aí de forma definitiva, a partir de 1980. No dia 15 de dezembro de 1979, pedi demissão do emprego, pois havia concluído que a única atividade que me gratificaria seria a arte.

Os trabalhos que apresentei na exposição de 1981 foram desenhos a lápis de cor, representando partes da figura humana, com grande detalhamento das roupas. Na verdade, os modelos que serviam para estes desenhos de observação eram bonecos construídos por mim, usando minhas roupas. Após esta série de desenhos, sentindo a necessidade de representar partes da figura não recobertas com tecidos: mãos, pés mas sem querer perder o caráter de realismo fotográfico que tinham, comecei a usar a projeção de slides, tirados por mim, como forma de agilizar a execução. Depois de ter concluído muitos desenhos, nos quais os detalhes de corpos se relacionavam com objetos domésticos, sobre fundos brancos não trabalhados, iniciei a série onde os ambientes começaram a dominar os espaços, e que acabaram se tornando a exposição de 1983.

Nos desenhos apresentados em 1984<sup>15</sup>, que chamo de **Pattern**, (técnica mista: tinta acrílica, pastel seco e oleoso e lápis de cor) o padrão que servia de fundo na série anterior (1983) tornava-se o elemento principal. Partia de uma estrutura rígida, uma malha, um padrão representando flores, executado através da técnica de *pochoir*. Esta malha de flores será retomada ao pintar os **Papelões** (1989) e, ainda hoje, persiste no meu trabalho, através de novas soluções. Estas “flores” eram alteradas por grafismos, pequenas pinceladas e manchas, criando uma diversidade entre elas. Algumas eram eliminadas, encobertas por tinta, porém, sempre preservando a idéia de padronagem do todo. A série foi, na verdade, fruto do cansaço dos desenhos anteriores, que eram muito meticulosos e muito demorados para fazer, mas foi também uma busca de uma cor mais intensa, que só a tinta dá, e de um gesto gráfico mais expressivo. (ilust.3)

Na série seguinte<sup>16</sup>, e que nunca chegou a ser exposta (1985), surgem formas sintéticas, construídas através de largas pinceladas. (ilust.4) Estes trabalhos, que podem ser definidos como pintura sobre papel, tiveram como ponto de partida (de inspiração) a reprodução na revista *Veja* de uma única obra de Howard Hodgkin, de quem não

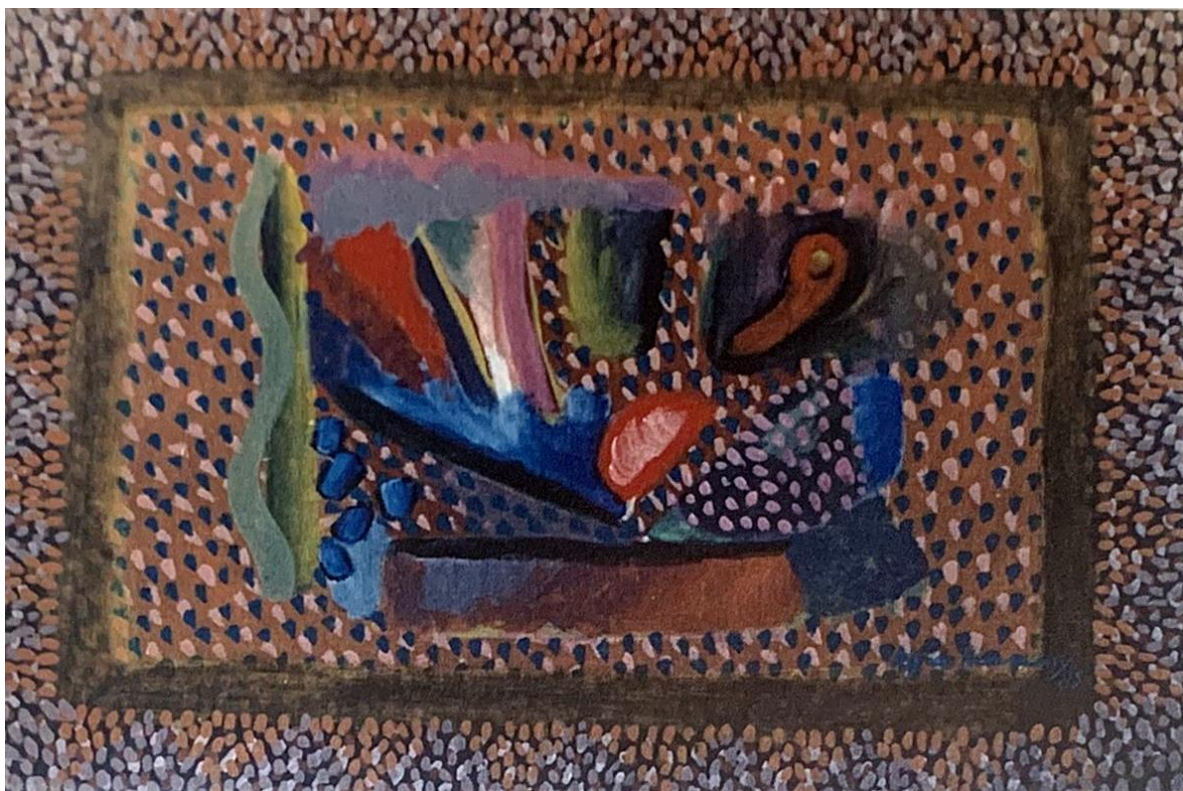
---

<sup>15</sup>Exposição Galeria Macunaíma, RJ

<sup>16</sup>Foram executados entre 20 e 30 trabalhos.



ilust. 3 - "Sem título" - tinta acrílica, pastel e lápis de côr s/ papel - 70x100 cm - 1984



ilust. 4 - "Sem título" - tinta acrílica s/ papel - 50x70 cm - 1985

conhecia nada até então, só tendo um contato com sua produção muitos anos depois.

(ilust. 5)



ilust. 5 - Howard Hodgkin: "Mr and Mrs James Kirkman" - 1980-1984; óleo s/ madeira, 103,5x121,3 cm.

Na verdade, desenvolvi alguns aspectos daquele trabalho do artista inglês, incorporando o meu imaginário. Bem mais tarde, ao conhecer melhor suas pinturas, percebi que as relações que imaginava ter com sua obra não eram tão diretas. Estas pinturas com uma espécie de moldura pintada - um enquadramento e, tendo no espaço central, elementos lembrando paisagens ou naturezas-mortas, foram executados com pincéis largos, obtendo formas bastante simplificadas. Estas formas são, de certo modo, desdobramentos e ampliações das pinceladas colocadas sobre as flores que formavam o padrão, na série anterior. Os fundos e molduras, ao contrário, eram recobertos por camadas de pequenas pinceladas. Sempre que os revejo, lembro de bandejas decoradas com asas de borboletas, associando-os à cultura popular.

A mostra seguinte, que considero marcante, é a de 1989<sup>17</sup>, quando expus as pinturas que denomino de **Papelões** e que são, de certa maneira, continuação dos trabalhos feitos em 1984 e 1985. Penso ser importante em minha trajetória, pois consegui integrar novamente diversas soluções e tornar mais clara uma questão que hoje estou desenvolvendo de forma mais aprofundada, que é a agregação.

As pinturas desta exposição apresentam características bastante específicas. (ilust. 6) Em primeiro lugar, o suporte utilizado - sucata de papelão - montado sobre painel, criando uma estrutura marcada por suas dobras e emendas, além das texturas do material, indicava possibilidades pictóricas para a execução dos trabalhos. Sobre esta estrutura foram pintadas flores , criando uma nova estrutura, independente da primeira, formada por linhas concretas, palpáveis. O terceiro procedimento era a execução de formas abstratas e/ou figurativas que interagem com os amassados, com os recortes do papelão e também com as flores, ora anulando ora reforçando as marcas do suporte e a malha. Com uma linguagem despojada, com o gesto pictórico exposto, estas pinturas sintetizam e ampliam questões elaboradas anteriormente, nas séries de 1984 e 1985. Na exposição dos **Papelões** o que ganhou maior visibilidade, - além da

---

<sup>17</sup>Exposição Galeria Arte&Fato, Porto Alegre



ilust. 6 - "Sem título" - tinta acrílica s/ sucata de papel - 100x100 cm - 1989



integração dos elementos que articulam o padrão, do uso da cor intensa e das pinceladas largas construindo as imagens - foram as etapas sucessivas de construção da obra. A construção da base e do suporte, que se dava através da agregação de pedaços de papelão, define e estrutura toda a pintura, que, por sua vez, também deixa expostas as diversas camadas que a formam, dando visibilidade aos diversos procedimentos adotados. Ou seja, o trabalho expondo as etapas de construção - a isto chamo de memória do trabalho. Ao analisar a produção atual, uso a expressão memória do trabalho com este mesmo sentido, mas a amplio, através da idéia de retomada de temas já utilizados e, ainda, pela inclusão de obras feitas anteriormente, integrando-as às novas. Neste caso, entendo a memória do trabalho como a memória relativa à produção como um todo.

Na mais recente exposição<sup>18</sup>, houve uma retomada de temas e procedimentos dos últimos dez anos: as imagens populares (santinhos), as embalagens, os estampados de flores, a escrita como elemento plástico - lembranças e recordações, além da memória dos trabalhos. A exposição, resultado de dois anos de produção, foi concebida como um grande conjunto, com características diferentes mas complementares, no qual as diversas obras dialogariam e se complementariam umas às outras, independentemente do seu valor individual, ainda preservado. Os trabalhos dividiam-se em dois grandes grupos: os desenhos a grafite sobre papel e as pinturas sobre tela. Os desenhos reproduziam partes de páginas do “Diccionario Prático Ilustrado” de 1947, onde imagens

ilustram alguns verbetes. (ilust.7 e 8) A escolha das imagens e textos que foram reproduzidos nos desenhos foi feita a partir de critérios formais, tendo a preocupação maior com a composição dos elementos (blocos de texto e imagens) do que com seus significados. De certo modo, quanto ao aspecto formal, eu os associo aos **Pattern** de 1984 e às **Cartas Enigmáticas** de 1986.

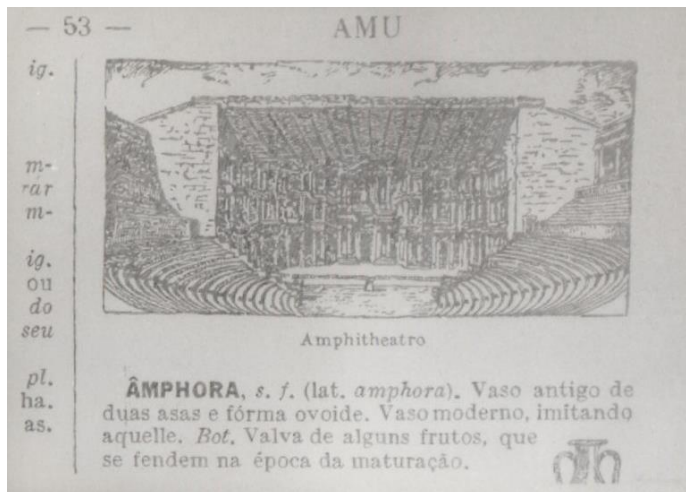
Na série **Cartas Enigmáticas**<sup>19</sup>, a partir de uma estrutura rígida, formada por uma moldura e linhas horizontais, foram pintados sinais e signos, lembrando alguma forma primitiva de escritura, ainda por decifrar. Era como se escrevesse mensagens de que nem mesmo eu sabia o significado. Através do uso de uma mesma gama de cores e da escala semelhante dos signos, o conjunto passava uma idéia de repetição, de padrão. A questão das recordações é clara no nome da série, que nos remete aos jogos encontrados nos Almanques da infância. Na ocasião, houve quem lembrasse dos trabalhos de Torres-Garcia, que eu mal conhecia, mas com que hoje percebo ter semelhança.

É claro que, nos desenhos de 1994, a idéia de estampado e de escrita têm um significado, pois pertencem a um texto que pode ser lido, mesmo não contendo nenhuma informação importante para a compreensão do desenho, sendo, portanto, o próprio desenho. Para tornar mais clara a intenção de apenas reproduzir uma imagem impressa através do desenho, executei outros dois, onde refiz páginas de um dos

---

<sup>18</sup>Galeria Branca da Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre, 1994

<sup>19</sup>Kraft Escritório de Arte, Porto Alegre, 1986



ilust. 7 - "Âmphora" - grafite s/ papel - 50x70 cm - 1993

ilust. 8 - "Theseu" - grafite s/ papel - 50x70 cm - 1993

manuais de desenho da década de cinqüenta, que mostrava modelos de cabeças para serem copiados. Ganhei-os há muitos anos, mas pouco uso fiz deles. Continuo, contudo, achando-os muito bonitos, talvez por me remeterem à época em que sonhava ser artista, e isto era uma coisa muito distante.

As pinturas desta exposição, além de reforçarem a idéia de reprodução de imagens impressas (e que foram escolhidas a partir de um critério afetivo), colocavam outras questões que abriam para novas possibilidades de leituras. Uma destas questões, que chamo de reprodutibilidade manual, aparece no **Homem da Gillette 1, 2, 3 e 4** (ilust. 9) onde reproduzi quatro vezes a antiga embalagem da Gillette Azul. Nenhuma das pinturas, porém, ficou igual às outras, surgindo variações na direção das pinceladas ou na tonalidade das tintas, já que as telas não foram executadas ao mesmo tempo, mas com meses de diferença entre uma e outra. O que pretendia colocar em destaque era que, mesmo ao se “copiar” uma imagem, o artista sempre colocaria algo de pessoal, algo do momento que estivesse vivendo, e que, na verdade, nunca se conseguiria fazer uma cópia exata, mesmo sendo de um trabalho seu.

Uma segunda questão colocada é a relação texto/imagem, que aparece nos três santinhos: **São Miguel Arcanjo** (ilust. 10), **São Cristóvão** e o **Anjo da Guarda** onde é confrontada uma imagem com a sua descrição<sup>20</sup>. Estas três obras são pinturas, cada

---

<sup>20</sup> Procedimento análogo ao de Sophie Calle na mostra Last Seen, Galeria Leo Castelli, NY, 1993.



ilust. 9 - "Homem da Gillette 1, 2, 3 e 4" - tinta acrílica s/ tela - 75x40 cm cada módulo - 1992/1994



ilust. 10 - "S. Miguel Arcanjo"- tinta acrílica s/ tela - 175x200 - 1992/1994

uma formada por duas telas de dimensões iguais: a primeira que foi executada reproduz um “santinho” da forma o mais fiel possível, em grande formato (170x100cm.). A segunda é uma descrição, através de um texto escrito por mim, da imagem anexa. O confronto entre duas formas de expressão, o texto e a imagem, era o aspecto que me interessava discutir, a partir destes trabalhos.

No trabalho intitulado **Rosas d’après Kosuth** (ilust.11) , citação e homenagem a Joseph Kosuth e sua obra “Uma e três cadeiras”, um painel é coberto com rosas de plástico (formando uma rede), um segundo painel reproduz em pintura o primeiro e um terceiro repete a palavra “rosa” em uma estrutura igual aos painéis anteriores. Tenho utilizado o mesmo procedimento, inclusive na produção atual, ou seja, a repetição como forma de reflexão a partir de determinado objeto. Em alguns desenhos de 1983, isto já aparecia de forma integrada na composição, como, por exemplo, no trabalho que tem seis fotos minhas quando criança, um desenho sobre a parede (auto-retrato adulto) e mais meu nome escrito diversas vezes, ou seja, a presença do autor acentuada, enfatizada. (ilust.1) Lembrando este desenho de 83 ocorrem-me as raras vezes em que me representei. Auto-retratos fiz poucos, mas o mais recente, feito em 1993, colocava a questão do tempo, pois junto a um desenho do meu rosto, em uma escala bem maior que o real, coleí diversos retratos 3x4, feitos em várias épocas, presentificando a



ilust. 11 - "Rosas d'après Kosuth" - painel com rosas de plástico e pintura acrílica s/ tela -

3 módulos de 100x100 cm - 1994



passagem do tempo em meu rosto<sup>21</sup>. Na produção atual surge o meu retrato, de modo não explícito, através de algumas infogravuras.

A partir de **Rosas d'après Kosuth**, onde “rosas reais (mesmo que de plástico) estão reproduzidas na pintura e em seguida descritas: rosa, rosa, rosa - uma afirmação steiniana contraposta à força da imagem real e da reproduzida.”<sup>22</sup>, inicio um fazer mais envolvido com a reflexão, tentando refazer, de certo modo, o pensamento do artista, porém acrescentando um dado que me interessa: o diálogo entre cultura popular e erudita, que está sendo desenvolvido até hoje.

Dois aspectos desta mostra devem ser salientados pela relação que apresentam com a produção atual: o fato de a exposição ter sido concebida como um todo, onde cada peça valia por si, mas que, no conjunto, adquiria, ou melhor, possibilitava novas leituras e o uso de imagens que, de alguma forma, estão relacionadas com minha infância e com minhas memórias, apesar de que “...nosso ‘passado’, aquilo que tomamos por um conjunto de lembranças é, realmente, uma nova criação, uma impressão que se relaciona com os eventos atuais e as impressões do passado [...]”<sup>23</sup>. É o caso das embalagens de

---

<sup>21</sup>Procedimento assemelhado ao de Roman Opalka. Neste artista, a sua imagem aparece em fotografia associada ao término de cada obra.

<sup>22</sup>GOMES, Catálogo exposição, 1994.

<sup>23</sup>ROSENFELD, 1988, p. 87.

Bôa Noite (muito usadas nas idas para a praia da Alegria), da Gillette Azul (que meu pai usava) e dos santinhos que, apesar de muito bonitos, não podia tê-los, por ser judeu.

É importante lembrar que trabalhar usando a memória, a partir de imagens marcantes na minha história e como uma retomada de elementos formais já utilizados durante a trajetória artística - uma memória do trabalho - não era novidade para mim: aparece em 1982/83 ligado à casa e à família, através dos desenhos infantis e, em 1990, nas gravuras aquareladas - **Pequenos Formatos** - como recuperação de um fazer/brincar de criança, tendo claro que "...relembrar exige um espírito desperto, a capacidade de não confundir a vida atual com a que passou, de reconhecer as lembranças e opô-las às imagens de agora."<sup>24</sup>

Nos **Pequenos Formatos** (1990), que foram feitos a partir de tiragens de litogravuras (mais ou menos 20 cópias) em preto e branco, cada cópia teve um tratamento diferenciado, pois foram coloridas individualmente à mão, com aquarela e lápis de cor, tornando-se peças únicas. A proposta foi refletir sobre a influência da cor sobre uma mesma imagem, observando o quanto esta se alterava. Procedimento análogo utilizo em um dos trabalhos atuais. Ao mesmo tempo, foi uma forma de refazer os cadernos de colorir que tinha quando criança, nos quais se pintava com água, e as cores surgiam como em um passe de mágica, podendo recordar o prazer de pintá-los.

---

<sup>24</sup>BOSI, 1979, p. 39-40.

“Na verdade, conhecer algo significa reconciliar a experiência passada e a presente...”<sup>25</sup>  
 e, talvez, esta busca de referências no passado seja uma forma de tentar reviver o caráter mágico que estas brincadeiras tinham. A verdadeira necessidade da criança em interferir nas imagens que lhe caem nas mãos é comentada por Benjamin, quando diz que:

A imagem colorida faz a fantasia infantil mergulhar, sonhadamente, em si mesma. A gravura em branco e preto, a reprodução sóbria e prosaica, levam-na a sair de si. A imperiosa necessidade de descrever, contida nessas imagens, estimula na criança a palavra. Mas, assim como ela *descreve* com palavras essas imagens, ela *escreve* nelas. Ela penetra nas imagens. Sua superfície não é, como a da gravura colorida, um *noli me tangere* - nem em si mesma, nem para a criança. Ela tem um caráter meramente alusivo e admite a cooperação da criança. A criança redige dentro da imagem. Por isso, ela não se limita a descrever as imagens: ela as escreve, no sentido mais literal. Ela as rabisca.<sup>26</sup>

Estes trabalhos têm títulos (o que não é comum, no meu caso) que também remetem à minha infância e que funcionam como um elemento a mais, para a percepção das gravuras: **O inferno de Krakatoa** (filme a que não pude assistir, por ser muito pequeno), **A ponte do Recanto Chinês** (referência a uma parte do Parque da Redenção, onde brincava) e **Cobra de fogo sobre a Mesopotâmia** ( cobra de fogo a jato, foi como chamei um raio que vi durante uma tempestade quando pequeno). (ilust.12) De maneira semelhante, utilizo títulos nos trabalhos atuais, como mais um elemento, uma indicação de direção para o espectador. Paralelamente a estas gravuras

---

<sup>25</sup>SHATTUCK, 1985, p. 136.

<sup>26</sup>BENJAMIN, 1993, p. 241-242.



ilust. 12 - "Cobra de fogo sobre a Mesopotâmia 3" - impressão litográfica s/ papel - 35x50 cm - 1990

aquareladas, fiz uma reduzida série de aquarelas, em pequenos formatos, com resultados que até hoje me surpreendem, porque, diferentemente de grande parte de minha produção essas são muito soltas, tendo pouco do racionalismo e ordenação usuais, encontrando paralelos apenas na produção de 1989.

Ainda em 1990/1991, executei uma série de pinturas em grandes formatos (180x150cm). As telas eram recobertas com folhas de papel de seda previamente pintados que, ao serem coladas, tinham suas formas originais alteradas, pois rasgavam e se dilatavam. Sobre esta superfície, entrava novamente a pintura, com novas figuras ou “restauros” das primeiras imagens. O uso intenso de cores e a matéria resultante das agregações ou recobrimentos por camadas sugeriam afrescos semi-destruídos, jogando com a questão do tempo, não só pela matéria, que lembra paredes descascadas, mas também pela fácil visualização dos diferentes tempos da execução, através das sobreposições, deixando aparente uma memória do trabalho, procedimento que retomo de maneira diferente na produção atual.

Após a exposição de 1994, aconteceu um grande vazio. Em parte por cansaço, e em parte pela falta de perspectivas, pois nada aconteceu como resultado, nem vendas e nem convites para algum evento importante (coisa a que já deveria estar acostumado, pois sempre foi assim) restando as reações (boas) das pessoas, o que é algo muito gratificante. Só voltei a trabalhar de forma ordenada no Mestrado, um ano depois e fiz

experiências ainda por mais um ano, até conseguir definir com clareza o trabalho ora apresentado.

## **1.2 - Do nascimento dos trabalhos atuais**

Ao entrar no Mestrado, a primeira idéia que tive foi a de agrupar em uma parede elementos, que tanto poderiam ser desenhos meus (novos ou antigos), como de outras pessoas, além de fotos, imagens publicitárias, páginas de livros, etc. Ao testar, porém, esta possibilidade, em que reuni coisas aleatoriamente, o resultado não me satisfez. Conclui, erroneamente, que a idéia era ruim, pois, na tentativa de fazer um trabalho com múltiplas leituras, fiz algo absolutamente confuso. Acreditei, naquele momento, que o “erro” estava no fato de os elementos estarem soltos fisicamente, não me apercebendo de que, na verdade, o problema era que eles estavam soltos conceitualmente. O fato de ter escolhido imagens sem nenhum nexos tornava-as vazias, ao menos para mim. É preciso que a obra tenha uma amarração interna, mesmo que para os outros estas relações não sejam claras. Durante os meses seguintes, busquei novas soluções, deixando de lado a primeira idéia. Deste período surgiram trabalhos, que inicialmente seriam apresentados sozinhos, e que acabaram por tornar-se a base dos atuais.

Ao ver a reprodução de um trabalho de Dan Graham<sup>27</sup>, visualizei uma possibilidade, que acabou originando as obras atuais, pois, conforme disse Freud, é “...nossa experiência pessoal mais quotidiana [que] familiariza-nos com idéias que nos vêm à cabeça sem que saibamos de onde, e com conclusões intelectuais a que chegamos sem saber como.”<sup>28</sup> Este trabalho (“Homes for America”, 1966/67) (ilust.13) é



ilust.13 - Dan Graham: “Homes for America” - dois painéis, textos manuscritos e impressos, fotos preto e branco e à cores. Coleção Daled, Bruxelas

um díptico, no qual sobre dois painéis há fotos coloridas, em preto e branco, textos manuscritos e impressos. Apesar de nada ter em comum com o que estava fazendo, imaginei fotografar os trabalhos prontos e expor estas fotos, juntamente com outras que, de alguma maneira, se associassem às primeiras. Como as minhas obras continham citações da história da arte, anexaria as fotos que tinham dado origem aos trabalhos, e as outras imagens foram surgindo ao me aperceber que estava deixando aflorar associações e memórias, que iam se encadeando. Mas até este momento o trabalho

<sup>27</sup>Galleries Magazine - out/nov 1989, p.102-103

seria apresentado na forma de fotos, inclusive das minhas pinturas, ou impressos colados sobre um suporte, o que não me agradava, por prever que acabariam tendo uma escala muito pequena, devido aos altos custos de grandes ampliações fotográficas. Só então visualizei a possibilidade de que estes elementos pudessem estar soltos sobre a parede e que não necessitariam ser fotos, mas que poderiam ser as próprias pinturas e desenhos, utilizando também fotos ou xerox, caso fosse necessário. Mais tarde é que lembrei da primeira idéia, e percebi que o problema inicial era a falta de relação entre os elementos. Mas este processo de descoberta acabou levando quase um ano.

Os trabalhos, evidentemente, poderiam ser feitos sobre um único suporte, o que permitiria uma maior integração entre os elementos. Mas esta solução não deixaria tão aparente a sua construção, como estou querendo explicitar. Na verdade, estas obras pretendem ser muito claras, ao mostrar não só o processo construtivo, do conjunto e das partes ao deixar aparente as redes de ampliação dos desenhos ou usando tecidos industriais, como também explicitar as associações e origens das imagens utilizadas.

As memórias, ou talvez fosse melhor falar em recordações, atuam hoje como elemento deflagrador, como ponto de partida da criação, pois “...inexiste um tempo atual que não se relacione com (ou integre) um tempo passado, e vice-versa.”<sup>29</sup> Isto ocorre em um primeiro momento, quando da escolha do tema. Os motivos iniciais foram imagens

---

<sup>28</sup>ROSENFELD, 1988, p. 81.

<sup>29</sup>COELHO, 1997, p. 249.



significativas da história da arte, com as quais tive contato na infância e adolescência, associando-as posteriormente com outras da cultura de massa e popular. De todas elas me aproprio, pois são elementos da minha história: “Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.”<sup>30</sup>

O interesse pela Arte e pela História vem de muito cedo, tendo início nas leituras do “Sítio do Pica-Pau Amarelo”, de Monteiro Lobato. Nesta coleção de livros, muitas passagens e aventuras ocorrem na Grécia Clássica, tendo os personagens do Sítio contatos com seres mitológicos ou personalidades históricas do século V a.C. : Péricles, Fídias, Aspásia, Hércules, Palas-Atenas, Zeus, Hera, Afrodite ou o Minotauro são nomes extremamente ligados a minha infância. Na época, o envolvimento era tal, que conhecia todos os deuses do Olimpo e suas histórias. Tinha em torno de 12 anos, e tudo que se referia à Antigüidade começou a me interessar, surgindo, em decorrência, a vontade de estudar Arqueologia, ao ler “Deuses, Túmulos e Sábios”, que trata de histórias de escavações arqueológicas, principalmente no Egito. Através deste livro, conheci Nefertite, e não sei por que, foi amor à primeira vista. Fiz, em cerâmica, cópias de plaquetas egípcias com a efígie dela e do marido, Akhenaton. Também aprendi na época, com uma tia, a fazer envelhecimento de objetos de gesso com betume, e utilizei este processo em uma réplica do busto da rainha.

---

<sup>30</sup>BENJAMIN, 1993, p. 37.

Assim, estas recordações e outras mais surgiram durante a criação das atuais obras, após ter começado a trabalhar com imagens da História da Arte, sem ter nenhum motivo aparente para tê-las escolhido, isto porque “...parece que temos muita dificuldade para discriminar entre as mensagens originais e as elaborações que associamos a elas.”<sup>31</sup>

Quando se associam outras informações ou imagens ao que se quer memorizar, damos o nome de elaboração, pois, conforme Pierre Lévy, são

acréscimos à informação alvo. Conectam entre si itens a serem lembrados, ou então conectam estes itens a idéias já adquiridas ou anteriormente formadas. [...] A implicação emocional das pessoas face aos itens a lembrar irá igualmente modificar de forma drástica, suas performances mnemônicas. Quanto mais estivermos pessoalmente envolvidos com uma informação, mais fácil será lembrá-la.<sup>32</sup>

Quando comecei a fazer associações, e estas surgiam naturalmente (só mais tarde descobri que Freud, em 1891, argumentava que uma idéia não pode ser separada de suas associações), percebi que remetiam, depois de muitas voltas, a elementos da infância, ou seja, às primeiras imagens que executei, aparentemente sem motivo. Já eram lembranças que trouxeram outras lembranças de várias épocas de minha vida, e tudo sendo associado a elementos do presente. Foi como se uma porta, há muito

---

<sup>31</sup>Idem.

<sup>32</sup>Lévy, 1995, p. 80-81.

fechada, de repente se abrisse, surgindo a Emília, minha avó, a Lassie, as figuras da mitologia, evidentemente em um novo contexto, interligadas por novas formas de perceber, possibilitando leituras e interpretações impossíveis na infância.

José Moura Gonçalves Filho, quando escreve sobre os velhos, diz que “...memória não é evasão (...) não é paixão escapista, mas a liberdade criadora de ir ao acesso do presente, unidos por visões (mediadoras) de um outro tempo.”<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup>Olhar e Memória, 1994, p. 96.

As obras de arte e da natureza não se conhece depois de feitas; é preciso captá-las enquanto surgem, para poder mais ou menos entendê-las.

Goethe

## **2 - OS PROCEDIMENTOS COMO DISCURSO PLÁSTICO**

O que pretendo discutir neste capítulo é de que maneira os procedimentos formais e técnicos tornam-se significativos como elementos plásticos expressivos: os procedimentos formais, tais como a agregação, a repetição e o uso do fragmento, alterando e criando novos significados na obra, e também como os procedimentos técnicos utilizados - pintura, desenho, colagem, a computação gráfica, o xerox e a fotografia - propõem leituras diferenciadas.

## 2.1 - Sobre a criação da obra

Os processos de criação de uma obra de arte têm sido estudados por diversos teóricos, entre eles Luigi Pareyson que, no seu livro “Os Problemas da Estética”, analisa algumas correntes de pensamento, para propor a sua idéia. Uma das questões abordadas refere-se à forma como a obra nasce: alguns autores sustentam que a obra já existe antes de sua execução; e outros, que somente após. Para os primeiros, onde inclui-se Benedetto Croce<sup>1</sup>, o processo artístico consiste em copiar uma imagem, criada mentalmente pelo artista. A concepção e a execução constituem, portanto, processos distintos. Há, neste caso, a criação de uma imagem interior, pronta e acabada, e, posteriormente, a concretização física desta imagem. Ao contrário desta, a outra corrente afirma que o processo artístico é essencialmente realização: neste caso, a imagem só surge durante a execução, e só existe quando a obra é finalizada, postura defendida por Alain<sup>2</sup>.

Estas duas concepções são, na verdade, opostas: na primeira, o artista inventa; e, depois, “copia” o imaginado. A execução é um caminho traçado, seguro, porque a obra existiria previamente, enquanto que, na segunda, o artista se torna uma espécie de

---

<sup>1</sup> CROCE, Benedetto - filósofo italiano. (1862- 1952)

<sup>2</sup>ALAIN,(Emile Chartier, dito) - filósofo e professor francês, nascido em Montagne (1868-1951)

espectador, porque a obra só existe realmente depois de pronta, e sua execução seria uma aventura, cuja única ajuda seria o já feito, ou seja, cada passo, cada gesto indicaria o passo a seguir.

Para Pareyson, ambas as correntes têm pontos positivos, porém a criação é algo intermediário, com aspectos das duas:

A primeira posição acaba por considerar supérflua a execução, já que, se a forma já está completa na primeira concepção, a sucessiva realização, que se limita a reproduzi-la, não lhe acrescenta nada de essencial. Isto é diretamente contrário à experiência artística: os artistas encontram a forma enquanto a executam, isto é, só escrevendo, ou pintando, ou cantando, delineiam a imagem [...]. Esta *contemporaneidade de invenção e execução* cria uma contínua incerteza e precariedade, pela qual a situação do artista é bem diversa daquele caminho seguro e traçado de que fala a primeira concepção, porque, até o último momento, o mínimo desvio pode comprometer o êxito. De outra parte, a segunda concepção não explica como um processo de realização completamente abandonado a si mesmo possa ter um caráter inventivo.

Assim, o autor conclui que:

[...] o decurso do processo artístico é de algum modo orientado, porque o artista, mesmo não possuindo nenhum critério objetivo e mesmo não dispondo de um projeto preestabelecido, está em condições de reconhecer e distinguir, no curso da produção, aquilo que deve cancelar, ou corrigir, ou modificar, e aquilo que, pelo contrário, está bem conseguido e pode considerar-se como definitivo.<sup>3</sup>

Refletindo sobre as palavras do autor, percebo que, em determinados momentos, o meu processo de criação esteve mais próximo da primeira corrente, e, em outros, da

---

<sup>3</sup>PAREYSON, 1984, p.141.

segunda; como, por exemplo, em 1983 e 1994, quando os trabalhos eram concebidos antes da execução e, devido a questões técnicas, a margem de alterações durante o processo era pequena; o contrário ocorria na produção de 1985, ou nas aquarelas de 1990, ou ainda nas pinturas de 1991, pois ao iniciar o trabalho não tinha nenhuma idéia formada sobre o resultado, que ia se definindo durante o fazer. Na verdade, porém, nunca aconteceu a primeira ou a segunda hipótese isoladamente, mas sim algo intermediário, ora havendo pequenas correções durante a execução de um trabalho previamente elaborado, ora parando para refletir no desenvolvimento que a obra estava tendo, quando ainda não fora totalmente concebida. Com certeza, a produção atual se enquadra neste enfoque, pois a partir de uma determinada concepção, elementos são alterados ou agregados, criando a obra finalizada.

Uma outra questão que Pareyson coloca, refere-se à importância do conhecimento que o espectador deve ter do processo de criação e execução, para a apreciação da obra de arte. Fala-nos de duas correntes opostas: a primeira, defendendo que em nada interessa ao espectador os procedimentos adotados pelo artista, apenas importando o objeto acabado, abrindo uma eventual exceção para “psicólogos curiosos de procedimentos mentais”<sup>4</sup>. A segunda corrente, ao contrário, considerando essencial para a apreciação “repercorrer” o processo, a sua gênese. O autor discorda das duas, por considerá-las unilaterais. Diz que “...a obra *inclui* em si o processo da sua formação no próprio ato que o *conclui*, e que o processo artístico consiste precisamente no acabar, no

---

<sup>4</sup>PAREYSON, 1984, p. 146

levar a termo, no fazer amadurecer.(...) A obra no seu *acabamento* não é, portanto, separável do processo da sua formação, porque é, antes, este mesmo processo visto no seu *acabamento*.<sup>5</sup>

Por considerar importante para o espectador a percepção do processo construtivo e a explicitação dos materiais e procedimentos utilizados, deixo-os visíveis de diversas maneiras na feitura da obra.

O fato de trabalhar com agregação de imagens, ficando explícita esta ação, mostrando ao mesmo tempo as imagens fotográficas das obras de arte, e como as transformei; deixando aparente as grades de ampliação dos desenhos, como registro do processo adotado; quando opto por usar tecido estampado industrial em detrimento da pintura (processo que usei na série de 1984 - os **Patterns**), ou expondo o molde usado para recortar uma figura em tecido, demonstram a minha intenção de criar uma obra que se exponha e que não seja apenas exposta.

A seguir, buscarei mostrar como este processo se realiza, refletindo sobre os trabalhos realizados no e para o Mestrado, abordando os itens já mencionados: a Agregação, sobretudo nos trabalhos denominados **As Santinhas** e **Este é mais cerebral**; a Repetição, através de **Latidos ao Longe**, **O que é que tem sua cabeça?** e

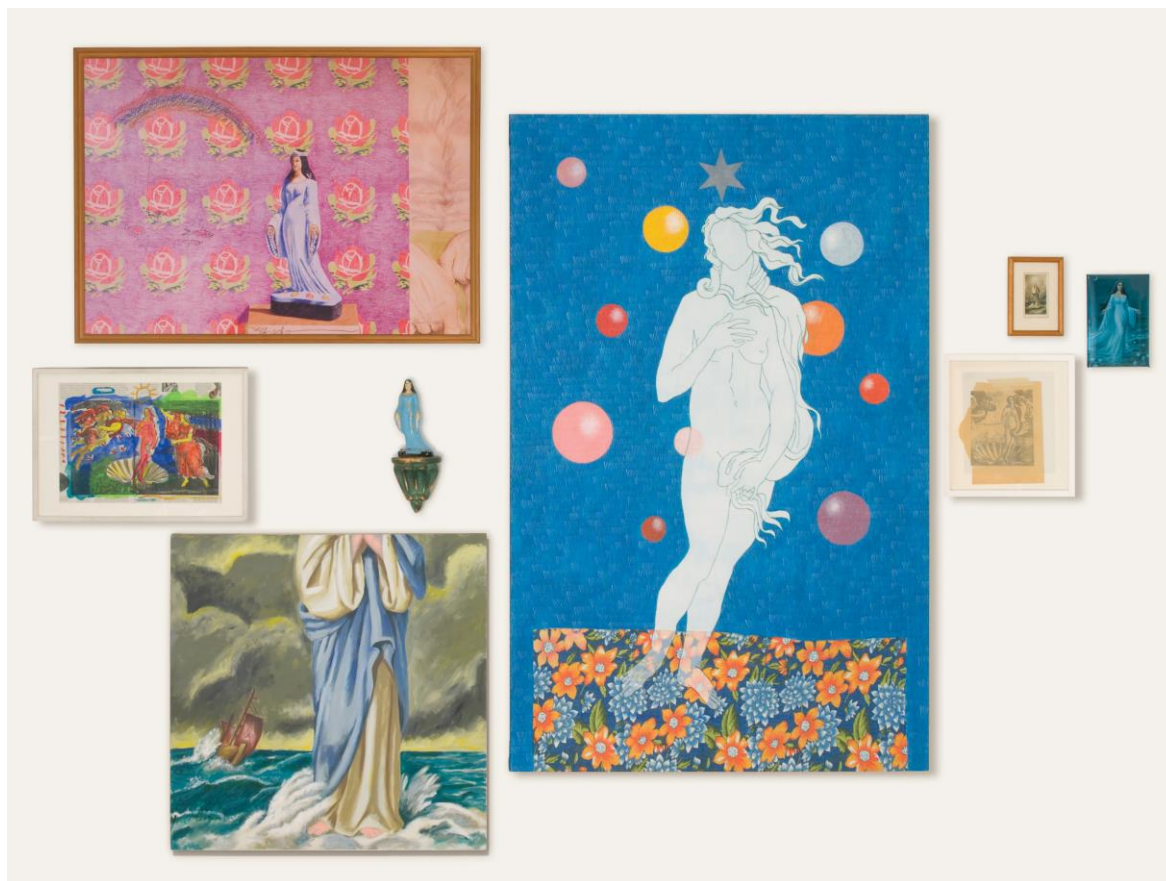
---

<sup>5</sup>Idem, p. 147.



**A gente não quer só comida;** e o uso do Fragmento, nas obras intituladas **A Terra é azul** e **Continentes**.

Optei por desenvolver os ítems acima referidos nesta ordem, com o objetivo de salientar uma visão do mais geral ao mais particular, do mais visível, no caso a Agregação, passando pela Repetição até o Fragmento, o menos perceptível nestes trabalhos.



ilust. 14 – “As Santinhas” – técnica mista - 230x217 cm. – 1995/1996

**Nome:** As Santinhas

**Data:** 1995/1996

**Dimensões:** 230x217 cm.

**Elementos:** - Estampa de lemanjá revestida com plástico azul, comprada pronta – 22x15cm.

- Santinho de Santa Bárbara – 10,5 x 6,5cm.

- “O nascimento de Vênus” de Botticelli. Xerox p/b, papel seda, grafite e fita crepe -29x27cm.

- Desenho sem título de 1983, representando a estatueta votiva de lemanjá. Lápis de cor – 72x98cm.

- “O nascimento de Vênus” de Botticelli. Xerox p/b e aquarela – 29x39cm.

- Estatueta Votiva de gesso pintado sobre peanha de cerâmica de lemanjá – 34cm.

- Santa Bárbara. Acrílica sobre tela – 76x76cm.

- Tela representado Vênus de Botticelli. Acrílica e chitão – 155x100cm.

## 2.2 - Agregação como procedimento

### 2.2.1 As Santinhas<sup>6</sup>, ou quando se agrega por associação de imagens.

A imagem de lemanjá vem servindo de tema em meu trabalho desde 1983. Nesta época, a elegi como um dos ícones<sup>7</sup> da cultura popular. Desde então, foram muitos os desenhos e pinturas nos quais a utilizei. Ao iniciar as obras atuais, buscando referências em imagens da história da arte (cultura erudita), que fossem de grande conhecimento do público e que possibilitassem associações com imagens das culturas de massa e popular, por exemplo com a lemanjá, pareceu-me que a Vênus de Botticelli era bastante adequada. A postura das duas representações - Vênus e lemanjá -, a sensualidade de ambas e sua relação com a água foram os principais motivos para relacioná-las.

---

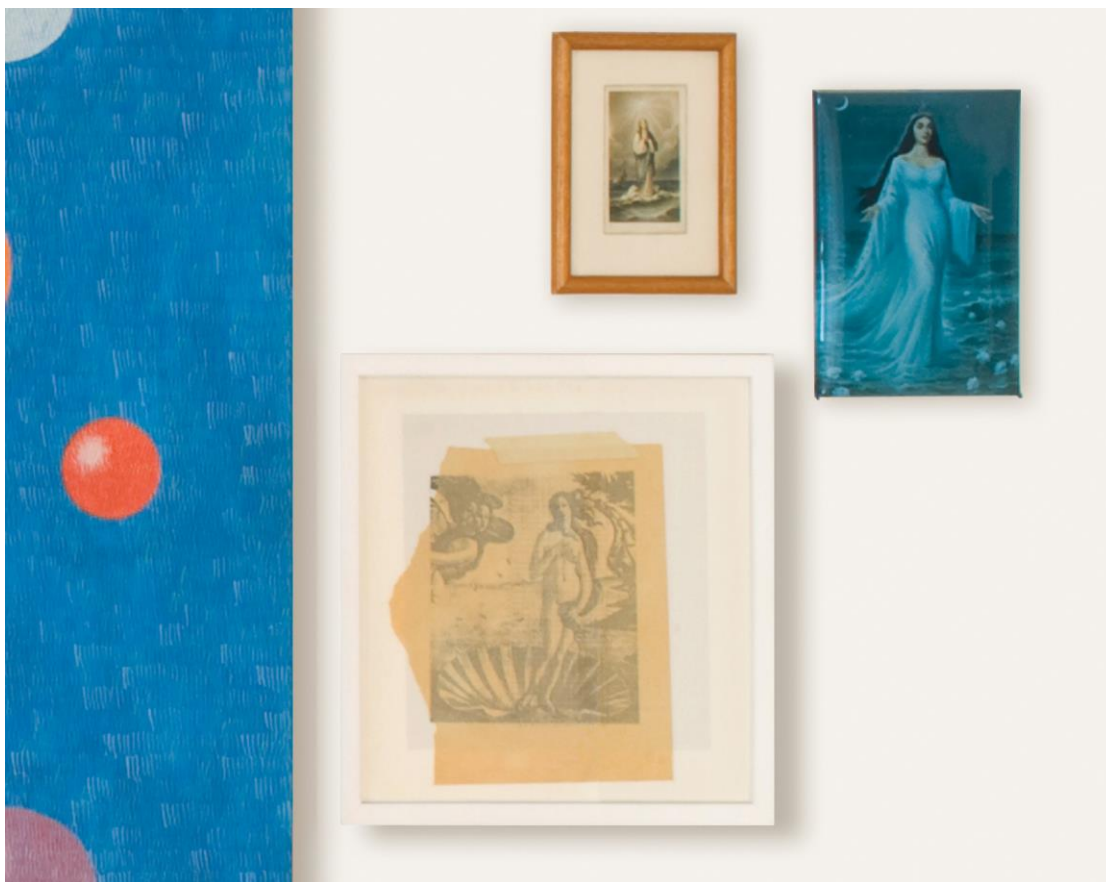
<sup>6</sup> Trabalho executado em 1995/1996.

<sup>7</sup> Ícone é uma das subdivisões de signo, segundo as teorias de Peirce, quando trata da Teoria dos Signos. Marcelo C. D'Azevedo, em seu livro "Teoria da Informação", coloca que "um signo é algo que substitui alguma coisa, em certo aspecto ou capacidade, para alguém. Ele comunica alguma coisa". Os signos são classificados em três ramificações, que são: Signos de Qualidade, Signos de Relação e Signos de Natureza. Dentre os Signos de Relação, encontramos nova subdivisão em três tipos: Ícone, Índice e Símbolo. Peirce nos define Ícone como "um signo que tem em si mesmo elementos, exatamente os mesmos que seu objeto" (D'Azevedo, 1971, p. 64-66), ressaltando o fato de ser o Ícone a única maneira de comunicação direta de uma idéia, enfatizando a fotografia e as representações pictóricas ou esculturais como signos deste tipo.

Em um primeiro momento da atual pesquisa, **As Santinhas** (ilust.14) se restringiria à tela maior, onde associaria a figura de Vênus à lemanjá, através da estrela (característica desta divindade), do uso do azul, que é sua cor - que coloquei como fundo, e de flores brancas. Ao optar por enfatizar as memórias afetivas e as associações como elementos deflagradores no processo de criação, através da agregação de novas imagens, definiram-se um dos aspectos mais marcantes destes trabalhos, juntando elementos a partir de um núcleo inicial, que se apresenta como uma possibilidade em aberto, passível de crescer por agregação.

Nas **Santinhas**, a tela que integra, que funde a Vênus e a lemanjá, funciona como um núcleo que se expande por afinidades. Outras imagens foram sugeridas, criadas ou lembradas por associação. Estas novas imagens, sucessivamente agregadas à primeira, formam o conjunto que é o trabalho. É importante salientar que as imagens (pinturas, colagens, desenhos, fotos) são colocadas junto e não justapostas ou coladas, permanecendo lado a lado, independentes. Independentes em relação ao suporte, em relação a sua fisicalidade, mas não ao seu significado.

A terceira figura feminina que aparece, Santa Bárbara, de quem há muito tinha o santinho que consta do trabalho (ilust.15), havia sido tema de uma pintura feita anteriormente, quando buscava uma definição para a pesquisa do Mestrado, mas que descartara. Ao montar **As Santinhas**, encontrei esta tela, e achei que caberia no



ilust.15 - "As Santinhas" - detalhe

conjunto, por ser também uma figura feminina, uma divindade e, principalmente, por sua relação com a água, como as outras.

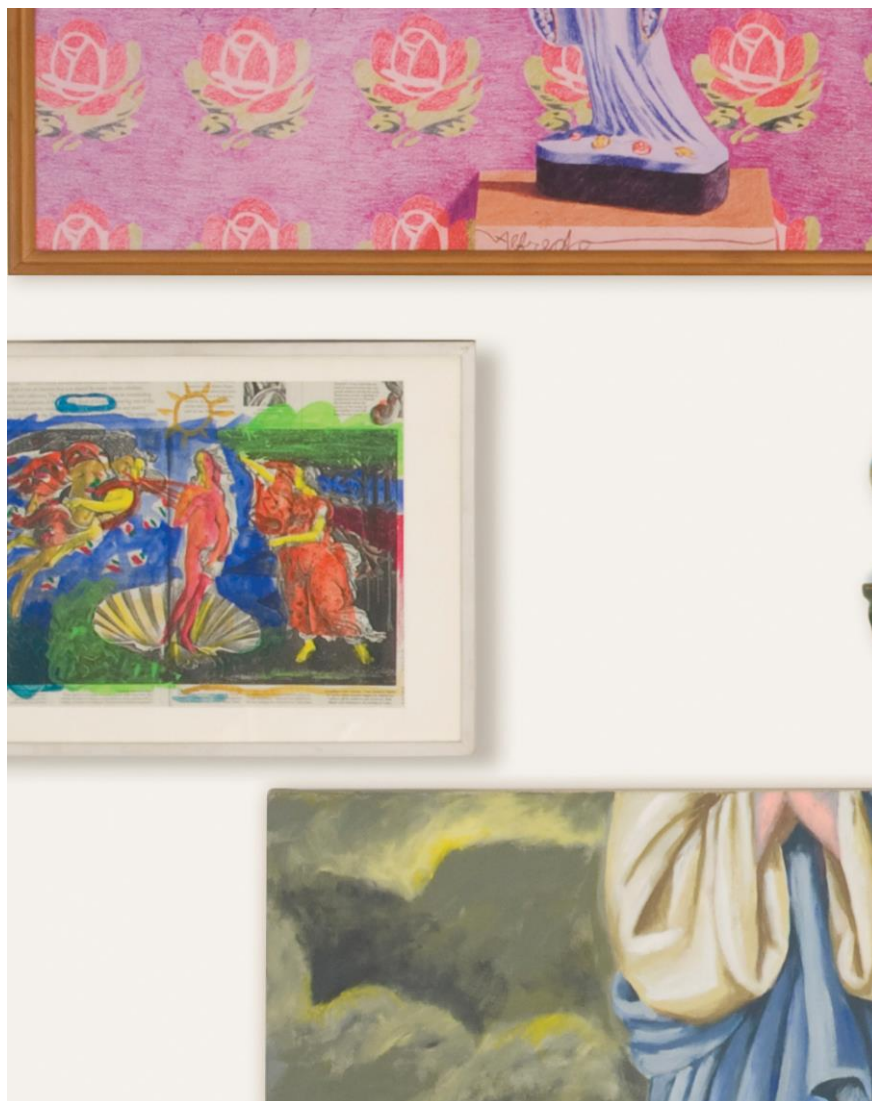
Este trabalho coloca duas questões em destaque: a primeira é relativa ao meu processo de criação, com grande ênfase nas transformações que a imagem sofre. Isto é percebido no Nascimento de Vênus de Botticelli, que aparece em sua totalidade no xerox p/b aquarelado (ilust.16), depois no xerox do detalhe com papel de seda (ilust.15), que serviu de base para a ampliação e na recriação da tela maior. Nas representações da lemanjá, coloquei a estampa tradicional e a estatueta votiva que serviu de modelo ao desenho de 1983, também apresentado (ilust.17). A Santa Bárbara, através do santinho e da tela, enfatiza também o aspecto de transformação de uma imagem através da alteração do suporte.

A questão que se coloca, neste como em todos os outros trabalhos desta dissertação, é a agregação como procedimento construtivo. Aqui utilizo o termo agregação com significado semelhante ao utilizado por Jaime Iregui<sup>8</sup>, ao definir *assemblage*.

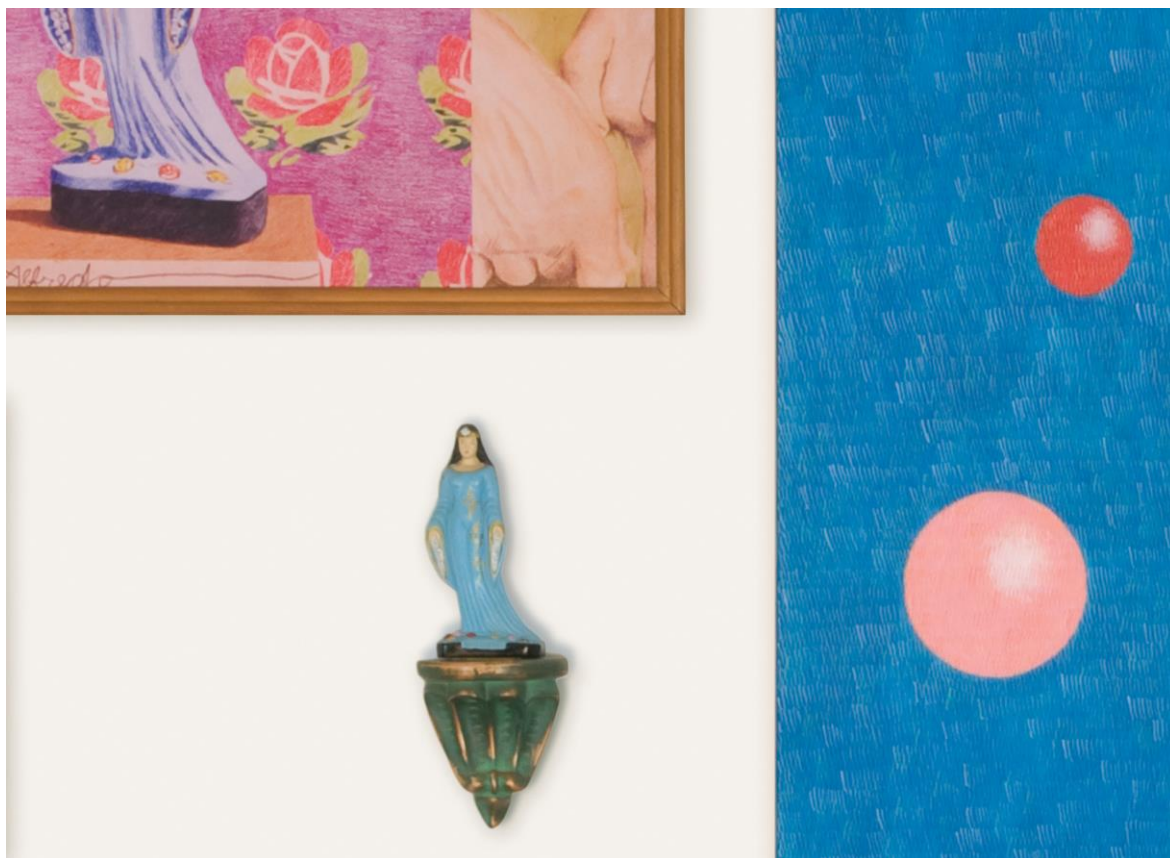
*Este modo de construir establece una relación entre materiales de distintas características y permite al artista la realización de obras de gran complejidad estructural, en donde se contrasta la diferencia entre elementos tales como madera, pintura, material gráfico e informaciones de las más diversas procedencias.*

---

<sup>8</sup> Ensayo General, 1995.



ilust. 16 - "As Santinhas" - detalhe



ilust.17 - "As Santinhas" - detalhe



*La colisión de tiempos, conceptos e informaciones distintas sobre una misma superficie es algo que se da primeramente en el collage [...] . La obra de arte tradicional, realizada con materiales, temas y conceptos que apuntan hacia un sentido lineal, homogéneo y conexo se transforma con el ensamblaje en un texto para cuya lectura se ha de proceder mediante la diferenciación y no ya mediante la unificación. Esta nueva forma de pensar a través de la diferencia, puede en ciertos casos llegar a ser un modo complejo y original de pensar y percibir.*

*La creciente complejidad de la sociedad contemporánea, que lleva al individuo a convertirse prácticamente en un hermenéuta - pues ha de reconocer, seleccionar y procesar la información para construir sus propios modelos de comprensión con que observa e interactúa con el entorno - se refleja con claridad en las lógicas del ensamblaje, ya que se genera para el observador una abundancia de posibilidades de conexión, relación y lectura, en donde ya no es posible pensar en una relación biunívoca y lineal entre elemento y elemento.<sup>9</sup>*

No mesmo catálogo, ao escrever sobre Construção, coloca que:

*Ultimamente, [...] el significado de buena parte de la producción artística parece estar no en lo que la obra contiene, sino en cómo está construida, con qué está conectada, en la coexistencia en su superficie de diferentes materiales, perspectivas, miradas, épocas, referenciais. Este tipo de obra, cuya apertura está dada por sus múltiples interrelaciones, además de hacer posible infinidad de lecturas, lleva a que los significados no se entiendan como algo preestablecido, es decir, a que se construyan con la complicitad del observador.<sup>10</sup>*

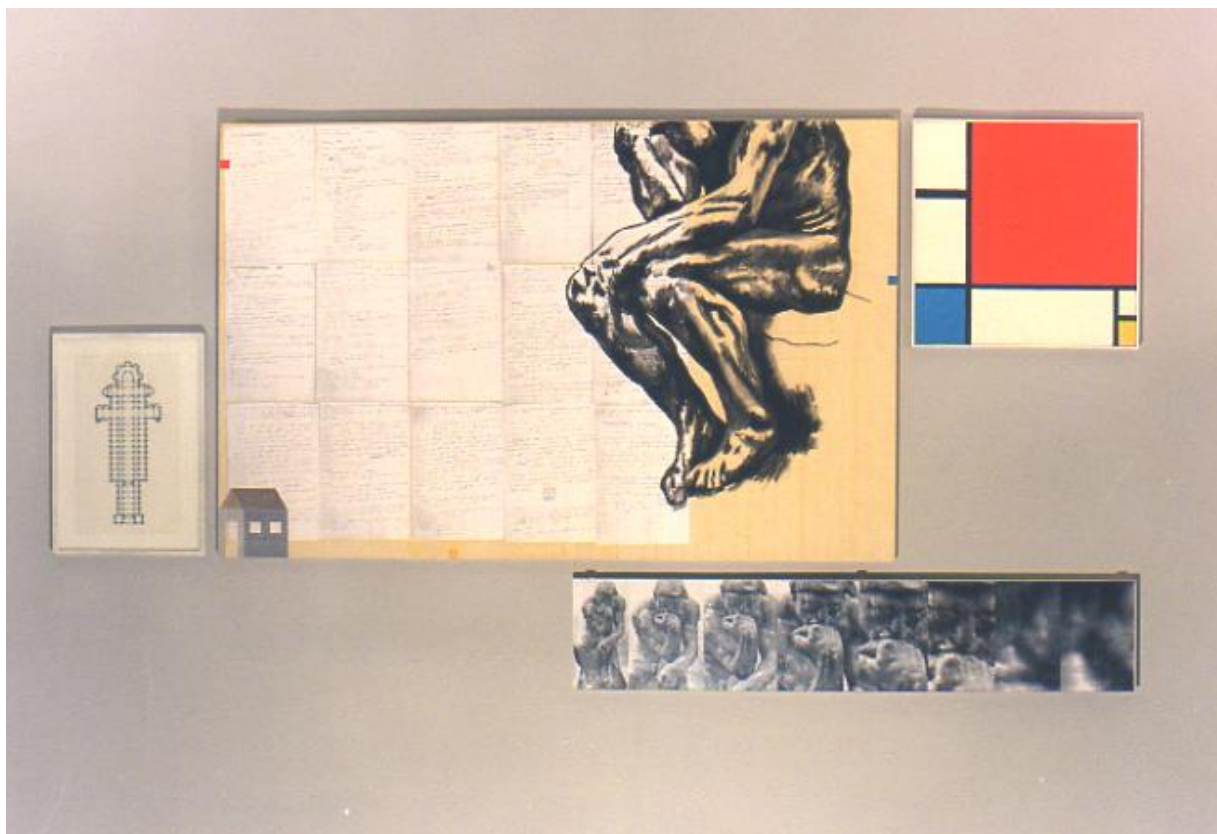
---

<sup>9</sup>Idem, p. 7.

<sup>10</sup>Idem, p. 14.

É importante chamar a atenção para o fato de estes textos colocarem em destaque as novas relações que se estabelecem pela variedade de materiais utilizados. Na minha produção atual, deve ser enfatizado que o uso de diversos materiais serve como suporte das imagens apresentadas, que são fundamentais, pois são elas que articulam a obra.

Nesta pesquisa, a agregação se dá a partir de duas formas de associação. A primeira associação de imagens é por semelhanças, como no exemplo das **Santinhas**, onde, como já foi dito, as posturas semelhantes e o fato de serem divindades associadas a água me remeteram uma à outra. A segunda forma de associação se dá por um conceito, algo talvez não tão explícito. É o caso do trabalho que tem o título de **Este é Mais Cerebral**.



ilust. 18 – “Este é mais cerebral” – técnica mista - 130x250 cm. – 1995/1996

**Nome:** Este é mais cerebral

**Data:** 1995/1996

**Dimensões:** 130x250 cm.

**Elementos:** - Planta baixa de igreja medieval. Xerox sobre vegetal – 42x25 cm.

-Tela com desenho (oil stycck) do Pensador sobre xerox de anotações de aula dos seminários dos prof. Jean Lancri e Blanca Brittes. Representação de casa em tinta metalizada. Completam a tela 3 pequenos quadros nas cores primárias – 100x155cm.

- Pintura acrílica sobre tela reproduzindo tela de Mondrian – 50,5x50,5cm.

- Painel com 8 infogravuras impressas a laser. A escultura do pensador em 8 níveis de aproximação – 25,5x127,5 cm.

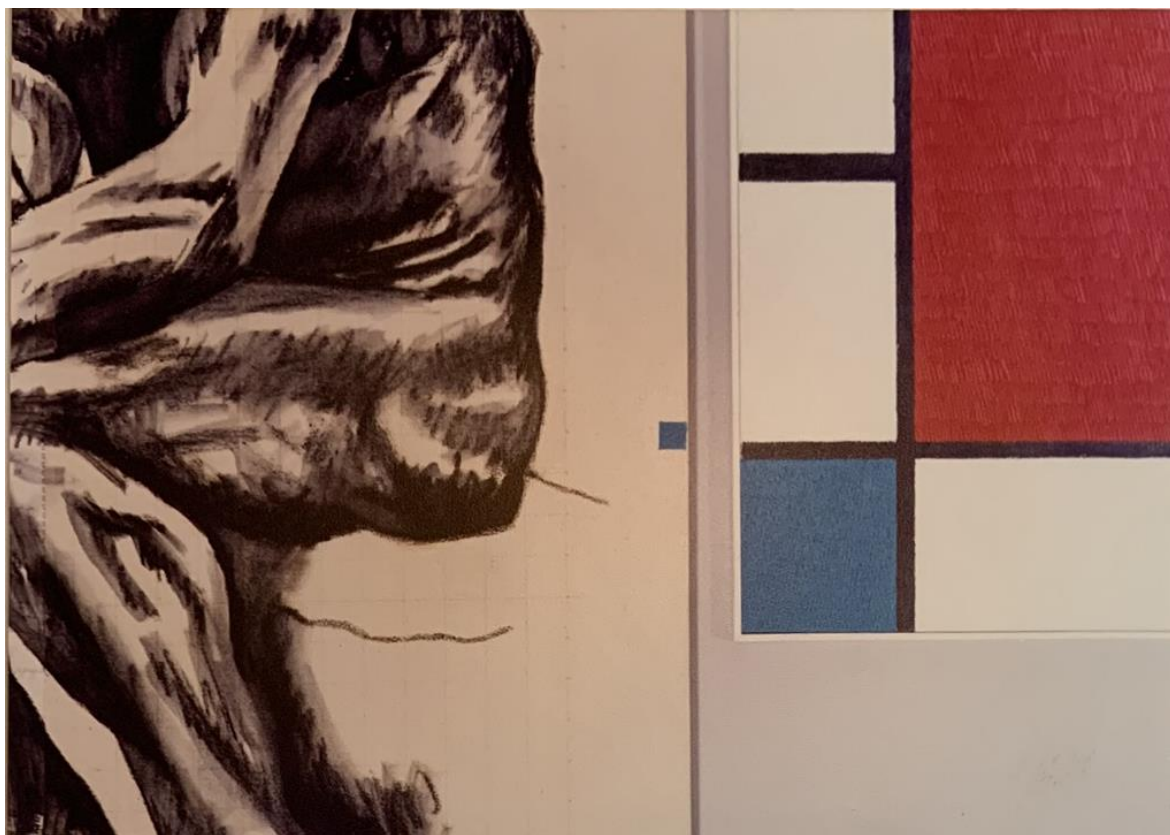
### 2.2.2 - Este é mais cerebral<sup>11</sup>, ou quando se agrega por associação de conceitos

No início este trabalho (ilust.18), assim como **As Santinhas**, era para ser constituído apenas pela tela maior. Pretendia, com um pouco de ironia, fazer uma espécie de auto-retrato, relacionado com o momento que vivia - o Mestrado.

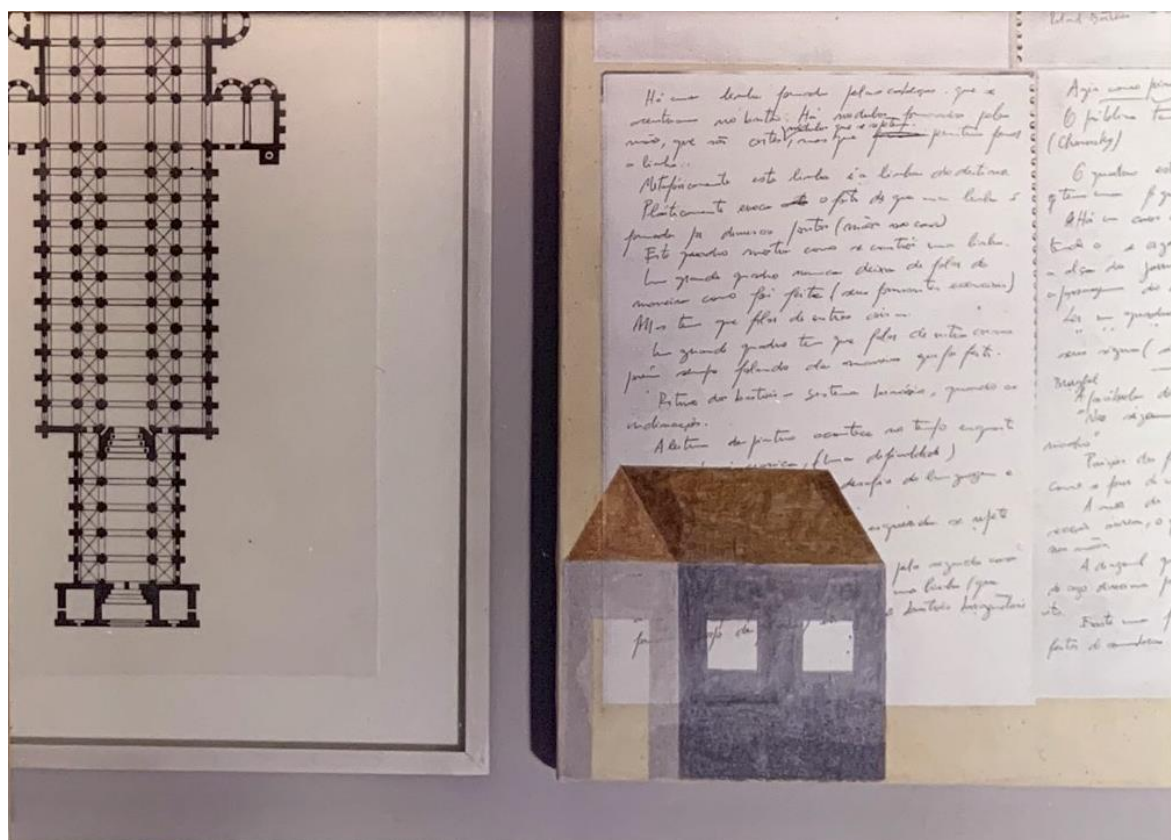
No elemento maior, o desenho do Pensador de Rodin (um símile da escultura), foi executado com bastão de óleo, através do uso de uma rede ortogonal, tradicionalmente usada na ampliação de imagens bidimensionais (ilust.19). Esta rede se repete na colagem das folhas de textos (cópias xerográficas de anotações do Seminário sobre Pós-Modernidade e do professor Jean Lancri), que é fundo para a figura do Pensador. Completam este elemento do trabalho o desenho de um esquematismo quase infantil de uma casa, e três pequenos quadrados nas cores primárias que funcionavam, para mim, como referência a Mondrian (talvez muito sutil). Ao optar pela ampliação das obras, através da agregação de novos elementos - uma idéia-matriz e seus desdobramentos - imaginei a possibilidade de colocar a planta-baixa de uma igreja (ilust.20). A reprodução da pintura de Mondrian surge, também, como elemento de reforço da idéia original, que, anteriormente, não era muito clara. O painel com as

---

<sup>11</sup> Trabalho executado em 1995/1996.



ilust.19 - "Este é mais cerebral" - detalhe



ilust.20 - "Este é mais cerebral" - detalhe

infogravuras é o elemento que mais sofre transformação durante a execução da obra. Originalmente, seriam colocadas duas fotos da escultura, vistas de ângulos diferentes da desenhada na tela. Durante a concretização da obra percebi, porém, que todas as imagens utilizadas tinham como estrutura formadora linhas ortogonais (o Pensador desenhado foi ampliado através de uma rede ortogonal a grafite, que foi preservada e é visível). Como estava trabalhando no computador, para fazer os estudos das obras a serem realizadas, já havia percebido que, em grandes ampliações, a estrutura das imagens era formada por pequenos quadrados - os *pixels* - também uma estrutura ortogonal. Ao perceber o fato de que todas as outras imagens eram construídas por redes, e esta também, decidi deixar esta estrutura à mostra. Para tanto, utilizei uma das fotos do Pensador e, através de sucessivas ampliações no computador, produzi uma espécie de *zoom* de aproximação, expondo, assim, sua estrutura formante.

Este trabalho, que pretendia ser uma espécie de auto-retrato, colocando a minha divisão/relação entre arte e arquitetura (afinal, sou formado em Arquitetura, que não exerço, mas que continua sendo parte fundamental da minha história e determina, inclusive, a forma de pensar e construir quase toda a minha produção artística, que é caracterizada por uma grande ordenação e contenção), durante sua concretização, colocou uma questão mais ampla: as formas de construção da imagem, no caso uma das possibilidades, em diversas situações, com diferentes objetivos e com resultados bastante diversificados.

### **2.2.3 - A Agregação em meu fazer**

A construção do meu trabalho e a utilização do princípio da agregação, nos moldes em que se apresenta hoje, é recente. Houve, porém, procedimentos construtivos, que se olharmos retrospectivamente, se apresentam como semelhantes, ou, pelo menos, com o mesmo princípio.

Em 1982, começava a utilizar a projeção de slides como recurso para a elaboração de meus desenhos e montei uma espécie de arquivo de imagens: pessoas, objetos domésticos, fotos antigas, flores e frutas. Dentre as diversas possibilidades que tinha de uso deste material, uma das que foi testada, mas não desenvolvida (4 ou 5 desenhos), carregava o germe da agregação. As imagens eram projetadas sobre o papel, umas sobre as outras, sendo então desenhadas, simulando uma colagem em que eram sobrepostas.

Nos trabalhos produzidos em 1983, o recurso de projetar slides continuou sendo usado, porém as diversas imagens somadas naquele momento passavam a idéia de uma imagem única, não dando mais a impressão de colagem. O elemento novo que surge é uma faixa, no limite dos desenhos, onde aparece um detalhe de corpo humano. Este corpo, representado em uma escala diferente daquela do espaço criado, não se integra neste, devido ao limite rígido que separa as duas partes, é dada a impressão de sobreposição das imagens. Com certeza, até aqui, não falamos de agregação no sentido



material, mas acredito que, como procedimento, já estava ocorrendo, pois utilizava diversas imagens e, uma após a outra, ia projetando-as e desenhando, construindo o trabalho através da soma destas diversas partes. (ilust.1e2)

É possível novamente perceber a agregação, de outra maneira, nos **Papelões**, já comentados anteriormente. A agregação, neste caso, se dava na construção da base da pintura, era parte fundante da obra. Vale a pena lembrar que, nesta série, toda estrutura do trabalho (os recortes e amassados) se definia por ortogonais, semelhante ao que acontece hoje. (ilust.6)

A mostra de 1994, aparentemente, nada tem de agregação. Mas, recentemente, tomei consciência de que o conjunto da exposição é, na verdade uma grande agregação. Esta mostra foi concebida como algo inteiro, em que um trabalho relacionava-se com os outros. As pinturas e desenhos tinham seus valores e significados quando vistos individualmente, porém a leitura desejada por mim somente era possível quando as obras eram vistas no conjunto. Quando da exposição, apesar de me dar conta disto, não encontrei uma solução que satisfizesse. Somente durante a elaboração dos trabalhos atuais, percebi que aquela mostra, inteira, era na verdade um único trabalho, formado por uma série de partes. De certa maneira, cada obra produzida agora poderia ser vista como uma pequena exposição, como uma continuidade da mostra de 94.

Gostaria ainda de reforçar a idéia de que as obras construídas utilizando a agregação de diversos materiais e linguagens, entre as quais se incluem as que produzi,

colocam questões como a necessidade de uma nova forma de leitura, em que se trabalha com a diferenciação, e não mais com a unificação, e onde os significados precisam ser construídos com a cumplicidade do observador. Estas questões refletem exatamente algumas das intenções que tive quando criei os trabalhos ora apresentados, e que, evidentemente, não são colocadas apenas por mim, mas fazem parte das preocupações que norteiam um segmento da produção artística atual, como, por exemplo, a de Nelson Leirner<sup>12</sup>, ao reunir um conjunto inumerável de imagens votivas, estatuetas, brinquedos e objetos diversos para a construção de cortejos (ilust.21); ou Nuno Ramos<sup>13</sup>, quando constrói suas pinturas agregando vaselina, parafina, breu, tela, feltro, borracha, pigmentos, etc. sobre madeira; onde o acúmulo de materiais diversos indica “uma forma de silêncio obtida não por subtração, mas por saturação.”<sup>14</sup>



ilust.21 - Nelson Leirner: “O Grande Combate”, 1985; instalação – detalhe.

---

<sup>12</sup> Artista que trabalha com os mais diversos meios, Nascido em São Paulo, SP, em 1932.

<sup>13</sup>Nascido em São Paulo, SP, em 1960.

<sup>14</sup>MAMMI, 1989, s/n°.

## 2.3 - Diferentes formas de Repetição

O termo repetição é usado por diversos autores, com diferentes nuances de significados. Etienne Souriau<sup>15</sup> o define como a ação de refazer muitas vezes a mesma coisa ou a coisa ela mesma, quando ela é revista, quando ela é ainda uma vez repetida. Concernente às artes, o termo possui numerosos sentidos, com significados contraditórios. A fim de melhor definir esta noção complexa, o autor distingue o uso do termo em função de três momentos: a obra a fazer, a repetição no interior da obra e a recepção da obra. O primeiro momento, a obra a fazer, refere-se à repetição de um mesmo ato ou de uma série de atos como exercício para dominar uma técnica, ou como forma de melhorar progressivamente, podendo exemplificar através do trabalho em atelier, onde se repete diversas vezes o desenho de determinado modelo, a fim de apreender suas características. O segundo momento, a repetição no interior da obra, o autor subdivide em três casos: *a* - a repetição como estrutura, na qual um mesmo elemento ou motivo são retomados diversas vezes. *b* - a repetição na obra de um autor, onde há o retorno dos mesmos elementos ou das mesmas preocupações de uma obra a outra. *c* - a repetição como termo pejorativo, referindo-se à incapacidade de inventar o novo. O terceiro momento, relativo à recepção da obra, coloca a repetição como elemento facilitador- quanto mais o espectador ouve ou vê determinada peça - mais facilmente a absorverá. Mas também como fator de aborrecimento e rejeição. No caso

---

<sup>15</sup>Vocabulaire d'esthétique, 1990, p.1219.

desta dissertação, interessa-nos apenas parte do segundo momento, aquele que trata da repetição no interior da obra, ou seja, os ítems *a* e *b*.

Segundo Icleia Cattani, “...as repetições nas artes plásticas são todos os processos que retomam de alguma forma o já existente no universo das formas, e/ou os procedimentos que estabelecem [...] sistemáticas recorrentes que não permitem quase variações [...]”.<sup>16</sup> A citada pesquisadora divide as repetições a partir de um enfoque diferente de Sourriau, em dois grandes grupos: as releituras e os jogos - que ocorrem quando o artista “procede segundo regras que ele próprio estabelece”<sup>17</sup>, - dos quais falaremos adiante.

A questão da repetição ocorre não só nas artes plásticas, mas também em outras áreas da produção artística, como a literatura (Nouveau Roman), o cinema (O ano passado em Marienbad, de Alain Resnais), a música (Philip Glass) , o teatro (Samuel Beckett) por exemplo. No breve espaço desta dissertação, não há a intenção de tentar esgotar qualquer ocorrência de repetições nestas áreas de criação, mas tão somente levantar algumas recorrências que foram ou são importantes nos trabalhos aqui apresentados, de maneira direta ou indireta.

---

<sup>16</sup>Icleia Cattani, Repetições na Arte Contemporânea. Palestra proferida no V Simpósio de Artes Plásticas em 4 de Julho de 1995. Porto Alegre. Cópia xerografada.

<sup>17</sup>Idem.

Tomando a literatura como exemplo, a leitura há alguns anos atrás, do pequeno volume de sete contos organizado por Osman Lins, intitulado “Missa do Galo - Variações sobre o mesmo tema”, mostrou-me a possibilidade de trabalhar com a idéia da repetição, sem perder a qualidade do novo, que cada repetição poderia ter. Na introdução, o organizador coloca que sua proposta é baseada em “...exemplos semelhantes na pintura e na música: artistas retomando um tema já realizado por antecessores e desenvolvendo-o a seu modo.”<sup>18</sup> A proposta de Osman Lins a seus pares foi a de recriar o conto homônimo de Machado de Assis, tido por obra-prima e, portanto, no dizer do próprio organizador, “insuperável”. No caso deste livro de contos, a repetição de um mesmo núcleo narrativo possibilitou aos escritores a oportunidade de variar os focos de atenção, distribuindo-os pelas diversas personagens da obra, ou ainda, conforme Lins, escrevendo a partir de “perspectivas diversas”.

De maneira semelhante, a execução de pinturas e desenhos, feitas a partir de imagens criadas por outros, é um dos procedimentos que mais utilizo na produção atual. Ao longo dos anos, tenho me valido deste recurso, como forma de explicitar questões relativas aos diferentes tipos de manifestações culturais, como cultura erudita, cultura popular ou cultura de massa. Nos desenhos de 1983, esculturas monumentais, como o David de Miguelângelo e o Laçador de Caríngi<sup>19</sup>, foram transformadas em pequenas estatuetas, com evidente alteração de significado. Nestes casos, as referências a obras

---

<sup>18</sup>LINS, 1977, p. 8.

<sup>19</sup> Caríngi, Antonio. Escultor gaúcho, nascido em Pelotas em 1905. Autor do Laçador, escultura escolhida como símbolo de Porto Alegre.

de outros artistas se integravam em uma composição, entre diversos elementos. De maneira diferente, o **São Miguel Arcanjo** ou **São Cristóvão** de 1994 são repetições onde não acontecem mudanças nas imagens propriamente ditas, mas apenas o suporte e a escala são alterados, propondo ainda uma leitura diferenciada.



ilust. 22 – “Latidos ao longe” – técnica mista - 134x294 cm. – 1995/1996

**Nome:** Latidos ao longe

**Data:** 1995/1996

**Dimensões:** 134x294 cm.

**Elementos:** - Tela com colagem de chitão – imagem da Loba Romana. 100x155cm.

- Lassie. Acrílica s/ tela – 50,5x5,40,5cm.

- Loba Romana. Xerox colorido – 24,5x 36cm.

- Painel com postais e foto – 64x22cm.

- Molde da Loba. Papel kraft e plástico – 84x97cm.

### 2.3.1 - **Latidos ao longe**<sup>20</sup>, ou a repetição como motivo condutor.

Inicialmente este trabalho constituía-se apenas da tela maior, uma citação da escultura da Loba Romana, recortada em chitão e colada sobre tela parcialmente recoberta por diferente padronagem de chitão. O nome **Latidos ao Longe** (ilust.22) chama a atenção para os dois AU AU que constam da tela. Ao colocá-los (são colados posteriormente) havia uma certa ironia, uma associação com uma tela de Roy Lichtenstein, onde aparece um cão rosnando, e também já sinalizava a posterior entrada da Lassie em cena. Ao decidir agregar por associação outros elementos, poderia dizer que todas as outras imagens surgiram ao mesmo tempo. A Lassie ou o Rin-tin-tin estavam na minha cabeça como contraponto mais contemporâneo à Loba Romana, mas também como referência à lembrança infantil, quando pensava que a loba era uma simples cadela (ilust.23). Dizem que todo adulto tem uma criança dentro de si e que todo artista a tem mais exposta. Em mim ela surge e parte, manifestando-se com mais força em determinados períodos, às vezes quase dominando o adulto. No caso desta obra, quando a percebi aparecendo, comecei a chamá-la para interferir. Este trabalho é construído como um jogo entre o adulto ordenador e a criança livre em suas associações, irônica e debochada. As associações infantis aparecem buriladas, ordenadas pelo adulto. A foto da escultura surge, porque decidi ser necessário colocar sempre um indicativo claro do ícone da história da arte que estivesse sendo abordado.

---

<sup>20</sup> Trabalho executado em 1995/1996.





ilust.23 - "Latidos ao longe" - detalhe

O molde em papel Kraft porque, além de ser bonito, remeteria à questão do fazer, do processo construtivo da obra, que desejo deixar explícito, vinculando a imagem pronta ao seu fazer. Os cartões postais de Roma e a foto de quando lá estive, em 1968, entram com dois objetivos: localizar no tempo e no espaço a Loba e fazer mais uma ligação com a memória pessoal (além da Lassie, que também faz parte da memória coletiva) (ilust.24).

Examinando este trabalho, percebem-se diferentes formas de repetição. Em primeiro lugar, há o fato de estar sendo usada uma imagem criada por outro artista, ou seja, uma Citação ou Releitura, conforme Icléia Cattani. Ana Mae Barbosa e Tadeu Chiarelli também analisam este assunto, como veremos adiante. Em segundo lugar, dentro da própria obra há outras duas formas de repetição: a primeira, através da imagem da Loba que aparece três vezes de diferentes maneiras - Jogo de combinatórias, conforme Icléia Cattani ou como “...figura de retórica [possibilitando] insistir voluntariamente sobre uma idéia, a fim de lhe dar mais força, intensidade”<sup>21</sup>. Neste caso, segundo Souriau, a repetição pode se dar sob a forma de rima, de refrão, de *leitmotif*, de homonímias, de construções sintáticas repetidas, organizadas em variações múltiplas sobre um tema único. De todas as maneiras, a repetição afeta a arte, “local de coexistência de todas as repetições”, como diz Deleuze. A diversidade não é excluída pela repetição, pois o que sucede é necessariamente diferente do que já foi visto, cuja característica específica é precisamente de aparecer como um retorno,

---

<sup>21</sup>SOURIAU, 1990. p. 1220.



ilust.24 - "Latidos ao longe" – detalhe

uma reiteração. A segunda forma de repetição se dá, neste trabalho, pelo uso das padronagens dos tecidos estampados, que colocam a questão do *Pattern*.

Ana Mae Barbosa chama de Citação a exploração do mundo “das imagens produzidas anteriormente como referências, isto é, os artistas hoje usam as imagens dos outros como referências mas tornam explícito para o observador este uso”<sup>22</sup> ou seja, usa como se fosse sua uma imagem de outro, mas sem destruir a identidade deste artista. Esta autora classifica o uso da imagem a partir de outra imagem em três etapas a nível histórico, sendo a citação a terceira, a atual, tendo como precursoras a apropriação e a reelaboração. Segundo a autora, na fase da apropriação, o artista tenta disfarçar o uso de imagens de outros artistas. Na reelaboração, este uso é explícito, porém com a alteração de significados em relação à imagem original. É o caso da Pop Art onde, além da alteração de significados, as imagens são reproduzidas a partir de reproduções, mesmo quando referentes à obra de outro artista.

Com um enfoque diferente de Ana Mae, Jaime Iregui coloca que, a partir dos anos oitenta, o ato de apropriação serve como uma forma de relativização de “*nociones fundamentales como verdad, original, autoría, estilo y desplazamiento*”<sup>23</sup>, exemplificando através da obra de Sherrie Levine, quando esta apresenta como suas, cópias de Mondrian, Malevitch e Duchamp. Tom Wesselmann, anteriormente, de forma similar, já

---

<sup>22</sup>BARBOSA, 1987, p. 3-4.

<sup>23</sup>IREGUI, Jaime. Catálogo Ensayo General, Santiago do Chile, 1995, pg36

tinha incluído uma cópia de uma tela de Mondrian em um de seus trabalhos. Tenho usado procedimento semelhante, indo da cópia ao uso de um original de outro artista. A intenção é demonstrar que o elemento fundamental destas obras é o pensamento que as ordena, mais do que a execução manual, valendo-me para reforçar esta idéia, inclusive, de objetos e imagens adquiridos, que, ao serem inseridos na obra de arte, assumem novas conotações.

A citação propõe uma atualização do passado, "...confundindo-o com o momento presente nas questões de vida, de morte, de identidade. [...] O que foi feito merece às vezes ser refeito, para atualizar o drama da vida."<sup>24</sup>. Comentando sobre as pinturas que Picasso fez a partir de "As Meninas" de Velázquez, e ampliando as colocações para outros artistas, Cattani nos diz que a releitura é, em essência, "...a arte que fala de si própria enquanto sistema de formas, criticando-se e recriando-se simultaneamente".<sup>25</sup>

Os trabalhos ora apresentados, dentre os quais **Latidos ao Longe**, utilizam o recurso das citações de ícones de diferentes origens, dentro da conceituação de Ana Mae e Cattani, buscando a cumplicidade do espectador. No exemplo acima, a citação é representada de maneira facilmente reconhecível, é o caso da Lassie; ou então é colocada junto a uma foto do original, que é o caso da Loba Romana.

---

<sup>24</sup>Cleia Cattani, cfe. nota 16.

<sup>25</sup>Idem.

Tadeu Chiarelli escreve que “uma parcela considerável dos artistas atuais, além de recuperar sobretudo a pintura e a escultura, empreendem uma viagem pelo universo de imagens produzidas pela Humanidade através da História, disponíveis a todos pelos meios de comunicação de massa”.<sup>26</sup> Este acesso facilitado, esta “cultura planetária”, comum a todos artistas, acaba por promover a internacionalização da arte. E Chiarelli conclui que, neste tipo de produção, o importante não é a novidade das formas, como acontecia nas vanguardas históricas, mas sim a criação de novos sistemas visuais, unindo “imagens e procedimentos lingüísticos preexistentes (e muitas vezes conflitantes)”.<sup>27</sup>

**Latidos ao Longe** é um dos trabalhos que se referencia na Antigüidade, período com o qual desde pequeno tive forte ligação, influenciado pelas leituras de Monteiro Lobato. Este trabalho, ao meu ver, é um dos mais simples dentre os da dissertação, cuja a ênfase é colocada na transformação dos ícones, não que a Loba tenha se transformado na Lassie, mas algo como cada civilização tem o ícone que merece. O peso de significados que cada um carrega é bastante distinto, só não sendo percebidos pela criança que fui. Assim, “numerosas práticas artísticas contemporâneas têm uma tendência marcada a se constituírem em reflexão sobre elas mesmas, não sendo

---

<sup>26</sup>Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea. In *Imagens de Segunda Geração*. S.Paulo: MAC-USP, 1987, p.5.

<sup>27</sup>Idem, p. 8.

surpreendente que a repetição seja muitas vezes desta forma visível.”<sup>28</sup> Paralelamente, coloco a transformação da imagem da Loba, representada pela foto da escultura, em uma nova Loba em chitão, através do uso de um molde de papel kraft (inclusive deixando visível o quadriculado usado para a ampliação), querendo, com isto, explicitar o processo de construção. Esta forma de repetição se enquadra no conceito de serialidade, colocado por Jaime Iregui, quando escreve que:

Los diferentes puntos de vista que se puedan establecer sobre un objeto o acontecimiento pueden constituir una serie, ya que están relacionados entre sí y se suceden unos a otros. La serie representa en cierto modo la relativización de la mirada y del objeto. En ella se pueden establecer diferentes acercamientos a un objeto, a una idea, a una investigación. El orden espacio/temporal de la obra se extiende, fragmentándose, pero sin perder definitivamente un ritmo y unas relaciones de sentido. La serialidad implica también la noción de proceso, de paso en el tiempo de un estado a otro, de una superficie a otra como una especie de metáfora de la lógica del pensamiento al cual corresponde.<sup>29</sup>

Parece-me haver neste trabalho dois tipos de memória. A primeira seria a do próprio trabalho, ao expor a sua construção, como foi feito, as diversas etapas do processo. A segunda é a memória afetiva, aquela ligada às vivências e associações infantis.

---

<sup>28</sup>“Nombre de pratiques artistiques contemporaines ayant une tendance marquée à se constituer en réflexion sur elle-même, il n’est pas étonnant que la répétition y soit si souvent tellement visible.” SOURIAU, 1990, p. 1221.

<sup>29</sup>Ensayo General. 1995, p. 64.

Umberto Eco, em “A Inovação no Seriado”<sup>30</sup>, trata da repetição na arte e, especificamente, do seriado na comunicação de massa. No segmento “Uma Tipologia da Repetição”, define repetir como um “termo que significa reproduzir uma réplica do mesmo tipo abstrato” e cria uma tipologia para este procedimento com cinco categorias: a retomada, o decalque, a série, a saga, o dialogismo intertextual.<sup>31</sup> Dentre os tipos de repetição definidos por Eco, o que se aproxima mais do uso que faço é o dialogismo intertextual, e uma subdivisão deste: “a citação irônica do topos”, onde há referência à imagem que faz parte do imaginário coletivo, que já tenha sido registrada pela “enciclopédia do espectador”. Acredito ser importante ressaltar que, neste ensaio, Eco analisa questões relativas à cultura de massa, especialmente os seriados e o cinema, o que não nos impede de estabelecer paralelos.

Na categoria de “citação irônica de topos”, incluem-se a Loba Romana e a Lassie, podendo também ser incluídas a rainha Nefertite e Carmen Miranda, figuras citadas no trabalho **O que é que tem sua cabeça?**.

---

<sup>30</sup>Sobre os Espelhos e Outros Ensaio. 1989.

<sup>31</sup> 1. a retomada - repetição de um tema de sucesso ou continuação; 2. o decalque - reformulação de um esquema bem sucedido, o plágio e a “reescrita com explícitas finalidades de interpretação” ; 3. a série - que diz respeito à estrutura narrativa, um esquema narrativo constante; 4. a saga - sucessão de acontecimentos, em uma visão cronológica, ligados por um personagem ou por uma genealogia de personagens; 5. o dialogismo intertextual - é o caso da citação estilística, consciente ou inconsciente. “Mais interessante é quando a citação é explícita e consciente: estamos, então, próximos da Paródia e da Homenagem ou, como acontece na literatura e na arte pós-moderna, do jogo irônico sobre a intertextualidade (arte sobre arte).” ECO, 1989, p.125.





ilust. 25 – “O que é que tem sua cabeça?” – técnica mista - 143x222 cm. – 1995/1996

**Nome:** O que é que tem sua cabeça?

**Data:** 1995/1996

**Dimensões:** 143x222 cm.

**Elementos:** - 4 Nefertites em chitão colado sobre 4 telas de 68x60cm - cada.

- Nefertite – xerox colorido da escultura – 40x29cm.

- Carmen Miranda – desenho a grafite sobre papel executado, por encomenda, pelo artista de rua Dal Bosco – 65,5x45,5cm.

- Embalagem do sabonete Alma de Flores – 18x21cm.

- Minha avó Ida – xerox colorido de detalhe de foto do início do século – 37,5x26,5cm.

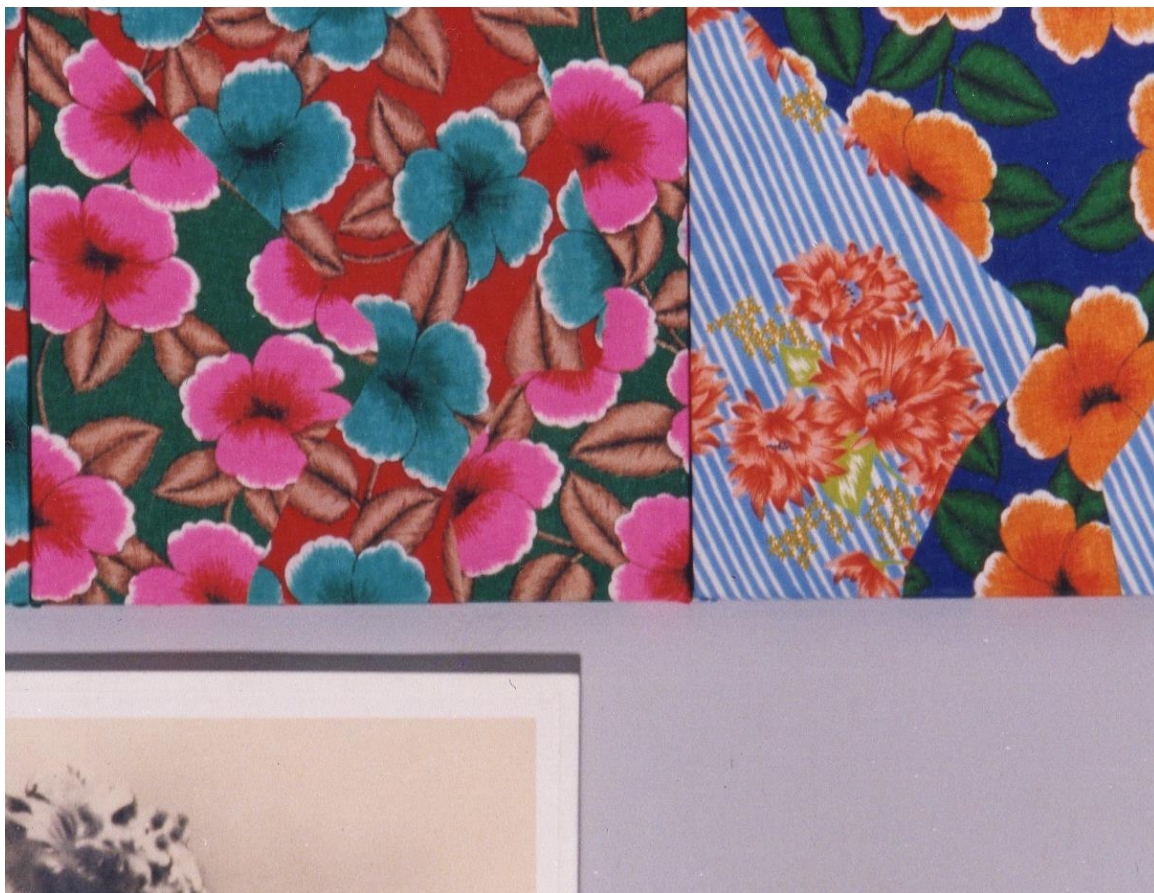
### 2.3.2 - O que é que tem sua cabeça?<sup>32</sup>, ou a repetição como princípio.

Este foi o trabalho (ilust.25) que deu início à série aqui apresentada, ainda que, no primeiro momento, ele teria sido formado apenas pelas repetições das silhuetas da Nefertite. As quatro silhuetas foram recortadas em chitão e, posteriormente, coladas sobre quatro telas revestidas com o mesmo tipo de tecido, em padronagens diferentes (ilust.26). Pretendia colocar junto a este grupo uma Carmen Miranda, propondo um diálogo entre ícones de épocas diferentes, embora houvesse a dificuldade de solução plástica para tal. Ao ampliar a proposta a ser elaborada, enfatizando a memória, a agregação e a associação de imagens, tornou-se mais fácil, não sentindo mais a obrigatoriedade de executar a Carmen Miranda com uma linguagem semelhante à das Nefertites. É importante lembrar que a Carmen Miranda aqui representada foi encomendada a um retratista de rua: na medida em que estou trabalhando a partir de imagens criadas por outros artistas, porque não incluir um original de outro artista? (ilust.27) Este aspecto de **O que é que tem sua cabeça?** coloca a discussão sobre a cópia e o original em arte. Através da fotografia, do xerox e da infogravura, podemos reproduzir uma obra de arte, colocando “a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra”<sup>33</sup>,

---

<sup>32</sup> Trabalho executado em 1995/1996.

<sup>33</sup>BENJAMIN, 1993, p.168



ilust.26 - "O que é que tem sua cabeça?" - detalhe



ilust.27 - "O que é que tem sua cabeça?" - detalhe

mesmo que, no caso, esteja sendo reproduzida uma obra em três dimensões - a escultura da Nefertite - , em duas dimensões, o xerox de uma fotografia impressa em um livro. Benjamin também nos diz que, quando se fotografa um quadro, "...o objeto reproduzido é uma obra de arte, e a reprodução não o é."<sup>34</sup> Acredito que o meu trabalho coloca em questão esta afirmação, pois em função do conjunto dos elementos na qual esta imagem está inserida, a reprodução - no caso, um xerox de uma obra, torna-se novamente uma obra de arte. Neste caso, a discussão sobre o que é cópia ou original perde importância. Para reforçar esta postura, é colocado um original - um desenho, que é uma peça única, feito a partir de uma fotografia por um outro artista, que não eu, e com o mesmo destaque da reprodução mecânica.

A foto da escultura da Nefertite, assim como a da Loba Romana, entra como uma regra criada: a de sempre colocar uma referência clara da origem dos ícones utilizados. A possibilidade de utilizar uma foto de minha avó surgiu ao lembrar do seu passado de chapeleira; e, por considerar esta informação importante no contexto da obra, eu a escrevi sobre a foto (ilust.28). A embalagem do sabonete Alma de Flores (ilust.27) foi lembrada por um colega do mestrado ao ver as Nefertites - pela marca Memphis, que tem um desenho da princesa egípcia - o que ativou a minha memória. Este fato deixa entrever a maneira como os trabalhos foram criados, articulando idéias já definidas com outras que iam surgindo das mais diversas formas, durante sua execução.

---

<sup>34</sup>Idem, p.177



ilust.28 - "O que é que tem sua cabeça?" - detalhe

Ao buscar a embalagem do sabonete, percebi o destaque das flores no desenho, o que criava um contraponto, uma pontuação, com os tecidos estampados de flores.

Ao executar este trabalho, surgiu a dúvida sobre o porquê da escolha da Nefertite como ícone, dentre tantos que poderia escolher. Só então lembrei da antiga e forte ligação que tinha com ela. Percebi, neste momento, a importância das memórias, das recordações como fonte motivadora no meu processo de criação artística. Refletindo sobre as outras obras recentes, confirmei esta hipótese, conseguindo estabelecer conexões entre imagens escolhidas agora e as arquivadas na memória. A partir desta constatação, os trabalhos que foram sendo planejados tornaram-se buscas conscientes destas relações que, em um primeiro momento, haviam sido escolhidas de maneira aleatória. As referências a minha avó e a um sabonete parecem, de alguma maneira, se unirem, talvez porque as lembranças muito pessoais carreguem junto uma memória olfativa, o cheiro das lembranças.



ilust. 29 – “A gente não quer só comida” – técnica mista - 160x229 cm. – 1996/1997

**Nome:** A gente não quer só comida

**Data:** 1996/1997

**Dimensões:** 160x229 cm.

**Elementos:** - 3 infogravuras: 17x16cm. (cada) sendo a central criada por Richard John através de uma fusão da imagem de Cristo e de uma foto minha 3x4. As outras duas são variações cromáticas executadas por mim. Impressas a laser em papel couchê.

- Tela revestida de tecido estampado pelo avesso com xerox colorido, de arte da Última Ceia de Leonardo da Vinci colado – 100x151cm.

- Prato oval de metal prateado, com reprodução da Última Ceia – 31x48cm.

- Ampliação de foto do casamento dos meus pais: 26,5x40cm.

- 3 pinturas acrílicas sobre tela: 25x20cm. (cada)

Lata de sopa Campbell's – reprodução de obra de Andy Warhol;

Moça do Leite Moça da Nestlé;

Sonho de Valsa – reprodução de parte da embalagem do bombom.



### 2.3.3 - A gente não quer só comida<sup>35</sup>, ou a repetição propondo oposições.

Foi-me encomendada uma Santa Ceia, que, a princípio, disse ser impossível aceitar, porém a idéia ficou. Lembrando da canção dos Titãs - "Comida", com o verso: *A gente não quer só comida*, surgiu a associação entre as duas coisas: a idéia do elemento central, uma citação da Última Ceia de Leonardo da Vinci onde estariam Cristo e os apóstolos à mesa, sobre um tecido estampado com legumes e frutas (ilust.29). Originalmente, as figuras seriam pintadas sobre um oleado estampado com frutas e legumes, mas problemas técnicos me levaram a optar pela solução atual, que constou da ampliação no computador das imagens, com posterior cópia em xerox e a colagem sobre o tecido, colocado ao avesso, por ter no lado frontal cores muito vibrantes, que desviavam totalmente a atenção dos personagens (ilust.30). O prato de metal que tem a Santa Ceia em relevo foi uma decorrência natural, já que em quase todos os trabalhos é colocada uma foto ou cópia do ícone detonador citado, e, neste caso, estes relevos em metal, ou em outros materiais tornaram-se verdadeiros ícones da cultura popular, tão conhecidos quanto a pintura original de Leonardo da Vinci, talvez até mais. Além disso, pelo fato de ser um prato ou bandeja, pode ser associado a refeição ou a festa. Os outros elementos não surgiram tão facilmente. Queria uma imagem de festa, mais contemporânea, buscando, a princípio, entre obras de arte; mas nada se encaixava. Até

---

<sup>35</sup> Trabalho executado em 1996/1997.



ilust. 30 - "A gente não quer só comida" – detalhe

que me lembrei das fotos de casamento de meus pais (ilust.31), e a que escolhi pareceu ser a melhor, pelo fato de todos estarem junto a uma mesa, em primeiro plano, de forma similar à da Última Ceia.

As três pinturas da parte inferior, representando alimentos, já faziam parte da concepção, porém demorei um tempo para definir que alimentos seriam representados, que escala teriam e onde ficariam localizados. A sopa Campbell, citação da obra de Andy Warhol, era a única definida, pelo fato de unir dois aspectos que interessavam neste contexto: ser comida e ao mesmo tempo ser um ícone da arte contemporânea. A imagem da moça do Leite Moça havia sido utilizada pelo artista paulista Guto Lacaz em um trabalho, e, ao definir as outras imagens que utilizaria, lembrei dessa referência e decidi usá-la. A pintura representando a embalagem do Sonho de Valsa foi escolhida, por fazer parte do imaginário coletivo, por ser bonita e também por remeter à idéia de festa, com casais dançando, ecoando na foto de casamento (ilust.31). É claro que também contou na escolha das comidas, principalmente dos doces, o critério gustativo, pois decidi representar apenas comidas de que gostasse.

As imagens que se encontram na parte superior foram as mais demoradas para definir. Ao rever o convite de uma exposição de Richard John<sup>36</sup>, que era uma imagem de Cristo, imaginei utilizar o próprio convite. Lembrei-me, porém, que ele havia comentado que pretendia fazer um trabalho no computador, fundindo sua representação

---

<sup>36</sup>Artista gaúcho, nascido em Bom Princípio, em 1966.



ilust. 31 - "A gente não quer só comida" – detalhe

de Cristo com o rosto de alguns amigos, dentre os quais o meu. Pensei ser interessante usar esta imagem, e que possibilitaria uma retomada da auto-representação. A necessidade de criar as outras duas versões (as laterais - as três juntas criam uma espécie de rebatimento das três telas dos alimentos na parte inferior) surgiu em função da concepção geral do trabalho, mas também são repetições que se enquadram na definição de jogo: “O artista sempre (ou quase sempre) procede segundo regras que ele próprio estabelece [...]”.<sup>37</sup> Variações formais a partir de uma mesma imagem.

Ao iniciar **A gente não quer só comida**, não tinha nenhuma intenção clara, a não ser a de utilizar ícones de diversas origens, que seriam associados entre si, tendo alguma relação com minha memória afetiva. Ao concluí-lo, percebi que o conjunto era construído a partir de oposições internas:

1. a Última Ceia em oposição à foto de casamento - uma reunião que marcava o fim, a morte; e a outra, o início, o nascimento, inclusive o meu;
2. as três imagens na parte superior, os Cristos representando o espiritual; as três da parte inferior, o material, o alimento do corpo.

Há também uma certa imprecisão interna de alguns elementos, como o prato de metal que é um ícone da cultura popular, sendo ao mesmo tempo um ícone da cultura erudita. E ainda as infogravuras na parte superior, que são ao mesmo tempo Cristo e eu,

---

<sup>37</sup> Idem, conforme nota 16.

por serem a fusão das duas imagens, a minha e a de Cristo. Com uma certa dose de ironia, poderia relacionar, a partir das infogravuras, o filho de Deus com o filho do casal que está casando na foto e também com a idéia de criador, Cristo como o Criador e eu como o criador destas obras.

**Latidos ao Longe, O que é que tem a sua cabeça? e A Gente não quer só comida** são trabalhos que têm em comum o uso de tecidos industrializados - o chitão - na sua execução. O uso destes tecidos, além de poder ser considerado um símbolo da cultura popular, é uma forma de repetição - o padrão - e é ainda um dos elementos que caracteriza o movimento artístico *Pattern Painting*, que surge a partir da década de 1970.

Na categoria de jogo, “o artista define um padrão que se torna tão característico que se torna conhecido quase como uma marca registrada ou uma assinatura.”<sup>38</sup> Nestes trabalhos ocorre este procedimento, de maneira semelhante ao que vinha empregando há muitos anos. Diferentemente da maneira anterior, quando criava os padrões artesanalmente a partir de máscaras, utilizando a técnica de *pochoir*, agora me valho do produto industrial. Este uso do produto industrializado me enquadra, de certa maneira, no *Pattern Painting*. Robert Kushner definiu quais características deveria ter uma obra para se enquadrar neste movimento: “em primeiro lugar, deve ser uma superfície unida, em vez de procurar criar uma ilusão; em segundo lugar, expansiva, em vez de interiorizada; em terceiro lugar, utilizar modelos pictóricos ( parte deles pré-fabricados) e , em quarto e

---

<sup>38</sup> Cattani, Iceia. Ibidem notas 16.

último lugar, o significado e o significante pictórico devem subordinar-se ao efeito isual.”<sup>39</sup> Não sendo sistematizado por um só autor, o *Pattern* utiliza padrões repetidos, oriundos dos tecidos usados na confecção das obras. Esse movimento surgido nos Estados Unidos amalgamou diversas influências: “símbolos arcaicos do México, da Índia e do Oriente Médio, criando novas relações e interpretações [e também Matisse] em cuja obra expressão e decoração coincidem.”<sup>40</sup> A principal característica do *Pattern Painting* é, portanto, a apropriação de elementos de repetição da arte oriental e ocidental, assim como o uso indiscriminado de produtos industrializados, em que a repetição aparece em larga escala - nos tecidos e papéis estampados.

As conceituações de Etienne Souriau para repetição, de Ana Mae Barbosa e Tadeu Chiarelli para citação, de Icleia Cattani para releitura, e a “citação irônica de topos”, de Eco; coincidem com a maneira que trabalho diversos tipos de repetição, com ênfase na forma como utilizo imagens já existentes, criadas por outros artistas (Loba Romana, Nefertite e a Última Ceia) ou pela cultura de massa (Lassie, Carmen Miranda, a Sopa Campbell, a moça do Leite Moça e o Sonho de Valsa). O fato de tornar explícito o uso destas imagens e de que estas façam parte de um imaginário coletivo, reforçam a minha intenção, já enunciada, de produzir um trabalho com a maior legibilidade possível,

---

<sup>39</sup>HONNEF, 1992, p. 68.

<sup>40</sup>MORAIS, 1991, p. 64.

embora saiba que a obra quando chega ao público torna-se independente, e pode (e deve) propiciar novas leituras e abordagens, diferentes das minhas.





ilust. 32 – “A Terra é azul” – técnica mista - 165x246 cm. – 1996/1997

**Nome:** A Terra é azul

**Data:** 1996/1997

**Dimensões:** 165x246 cm.

**Elementos:** - São Miguel Arcanjo – infogravura – 38,5x23cm.

- 5 telas de dimensões variadas (35x30.; 28x28cm.; 22x28cm.; 18x25.; 18x18cm.) representando detalhes da Noite Estrelada de Van Gogh.

- 1 mapa celeste sobre cartão – 28 cm. Diâmetro.

- Estudo de Van Gogh para Noite Estrelada em xerox – 29x39cm.

- 1 tela com a reprodução de uma ilustração, de André Le Blanc, do livro Viagem ao Céu, de Monteiro Lobato, da editora Brasiliense, 1957 – 100x100cm.

- Embalagem de Boa Noite – espiral de matar mosquitos – 22x31cm.

- Escola de Artes e Ofícios, Observatório. Porto Alegre – Cartão Postal 1910 – xerox – 9x13,5cm.

- Observatório Astronômico da Ufrgs – foto recente – 26x18cm.

## 2.4 - Criando a partir do Fragmento

### 2.4.1 - A Terra é azul<sup>41</sup>, ou quando se fragmentam citações.

“ A Terra é azul” (ilust.32). Esta foi a frase que Yuri Gagarin disse na primeira viagem do homem ao espaço, e que faz parte de minhas lembranças de criança. O trabalho que tem esse nome articula uma mistura de imagens infantis que associo ao céu: o observatório astronômico, anjos, a noite e suas estrelas. Fantasias e realidades, que racionalmente são ordenadas e separadas, mas que, para a criança, fundem-se e se confundem, podendo criar um universo único: o conhecimento científico e o mágico. “Kafka conta-nos [...] que não temos nenhuma mensagem definitiva para transmitir, que não existe mais uma totalidade de sentidos, mas somente trechos de histórias e de sonhos. Fragmentos esparsos que falam do fim da identidade do sujeito e da univocidade da palavra, indubitavelmente uma ameaça de destruição, mas também - e ao mesmo tempo - esperança e possibilidade de novas significações.”<sup>42</sup>

Ocorreu-me usar a Noite Estrelada, quando preparava uma apresentação para uma aula do Mestrado, quando falaria do trabalho onde aparece a Nefertite, e lembrei-me, então, da estatueta dela envelhecida por mim, com a ajuda da tia Cila. Para iniciar este trabalho, lembrei que, quando tinha uns 12 anos, esta mesma tia deu-me de

---

<sup>41</sup> Trabalho executado em 1996/1997.

<sup>42</sup> GAGNEBIN, In BENJAMIN, 1993, p. 18.

presente um estojo de pintura com tintas a óleo. Na época, não sabendo o que pintar, ela sugeriu que copiasse alguma pintura, e escolhi a Noite Estrelada, que tinha reproduzida no Mundo da Criança. Ao recordar este fato, me ocorreu a tela de Van Gogh, e decidi usá-la. A partir desta decisão, muitas imagens foram associadas, acabando por ter de eliminar algumas.

Ao planejar **A Terra é azul**, imaginei a Noite Estrelada de Van Gogh em fragmentos, ou seja, eleger alguns detalhes da pintura original e ampliá-los. Visualizei desta maneira, talvez, por estar abordando o conceito de fragmento - considerando cada elemento da obra como um - e, também, como uma maneira de alterar a estrutura do trabalho, pois, nos anteriores, o ícone detonador da obra era sempre a maior tela. Foi uma forma de quebrar isto, mas também a possibilidade de remeter à idéia de espaço celeste, como se vêem em filmes ou desenhos animados: os foguetes andando entre planetas e estrelas.

Sobre os fragmentos, ou seja, sobre as diversas partes que formam o trabalho, Gilles Deleuze nos diz, no seu livro "Proust e os Signos", que quando um fragmento apresenta valor por si próprio, isto pode ocorrer de duas maneiras bastante diferentes: a primeira é a possibilidade de perceber ou imaginar o todo de onde esta parte foi extraída, entender e poder reconstituir o organismo ou a estátua de onde saiu o fragmento. Esta é a maneira dos gregos, onde na menor das partes tem que estar contida a idéia do todo. A fragmentação da Noite Estrelada entendo fazer parte deste primeiro grupo. A segunda

maneira é a ausência de outra parte que corresponda ao fragmento, não há uma unidade de onde ele tenha sido retirado. Esta forma ocorre quando o sujeito da obra é o Tempo. Neste caso, a obra diz respeito a “fragmentos que não podem mais se reajustar, é composta de pedaços que não fazem parte do mesmo *puzzle*, que não pertencem a uma totalidade prévia, que não emanam de uma unidade, mesmo que tenha sido perdida”, e complementa dizendo que “só a estrutura formal da obra de arte será capaz de decifrar o material fragmentário que ela utiliza, sem referência exterior, sem código alegórico ou analógico”.<sup>43</sup> e conclui dizendo que os elementos heteróclitos só poderão ser unificados por “um ponto de vista criador”, que também participe do conjunto como elemento heteróclito.

Os outros elementos que compõem **A Terra é Azul** podem ser vistos dentro desta segunda categoria dos fragmentos:

1. A ilustração do livro “Viagem ao Céu”, de Monteiro Lobato, onde aparece a boneca Emilia e o anjo da asa quebrada foi uma imagem que surgiu logo, pois este autor está presente nas recordações infantis;

2. o mapa celeste, é de um amigo e já havia sido usado por mim no encarte do CD de Nico Nicolaiewsky<sup>44</sup>;

3. São Miguel Arcanjo não estava previsto; inicialmente seria São Jorge, afinal diz a lenda que ele mora na lua. Porém, mexendo nas gavetas da mapoteca, o depósito de

---

<sup>43</sup> DELEUZE, 1987, p. 111-112.

<sup>44</sup> O projeto gráfico do CD lançado em 1996 pela Sbornia Records, cujo nome é Nico Nicolaiewsky, foi feito em 1995, durante o Mestrado.

minhas memórias artísticas, encontrei o São Miguel com estrelas - trabalho que executei há alguns anos atrás, e que poderia ser incluído (ilust.33);

4. o estudo de Van Gogh para a Noite Estrelada foi encontrado por acaso, e decidi aproveitá-lo, pois além de apresentar uma visão da obra como um todo (diferentemente da forma que apresento), remete a questão do processo de criação deste artista, através de um estudo preparatório para a pintura ;

5. a embalagem do Bôa Noite (antigo repelente de mosquitos) foi lembrada, pois é a referência à cultura de massa neste trabalho, e eu já havia feito anteriormente uma pintura reproduzindo-a. O Bôa Noite é muito carregado de lembranças, principalmente das idas à praia da Alegria, para os veraneios na casa de meus avós (ilust.34);

6. a idéia de colocar uma foto do observatório astronômico da UFRGS surgiu desde o início, pois, quando cursava o ginásio, uma visita àquele prédio ( que ainda funcionava como observatório) me impressionou muito (talvez porque um dos meus sonhos de infância era ser astrônomo, além de arqueólogo), e, sendo o trabalho sobre o céu, a foto me pareceu bastante adequada. Foi quando surgiu o cartão postal antigo (1910), que mostrava o Observatório exatamente do mesmo ângulo por mim fotografado, com identificação (ilust.35). Relendo o texto acima percebi a insistência que escrevi: mexendo encontrei, encontrei por acaso, surgiu. Parece que este trabalho deixa transparecer um procedimento; um estar atento, de estar constantemente receptivo a novas imagens que possam aparecer, e se tornarem parte do trabalho. Estar aberto para novas associações.



ilust. 33 - "A Terra é azul" - detalhe



ilust. 34 - "A Terra é azul" - detalhe



ilust. 35 - "A Terra é azul" - detalhe



Nestes trabalhos, o fragmento, que, no caso considero cada parte da obra - a tela com a Emilia, a embalagem do Bôa Noite, o mapa celeste, a foto do observatório, etc. tem valor próprio, seu significado, mas vendo cada um não se consegue perceber ou imaginar o todo. Para isto, para unificar a obra, é necessário, segundo expressão de Deleuze “um ponto de vista criador”, que participe como mais um elemento, diferente dos outros. Neste sentido, os fragmentos em meu trabalho fariam parte do segundo grupo da classificação de Deleuze, porém diferentemente destes, eles têm um código analógico, pois, de alguma forma, uns remetem aos outros. Assim, na verdade, os fragmentos nestas obras fariam parte dos dois grupos, que não seriam necessariamente excludentes.

Walter Benjamin, ao tratar do cinema e da montagem cinematográfica, diz que “a obra de arte surge através da montagem, na qual cada fragmento é a reprodução de um acontecimento que nem constitui em si uma obra de arte, nem engendra uma obra de arte, ao ser filmado”<sup>45</sup>. Acredito ser possível traçar um paralelo entre a montagem em meu trabalho e a cinematográfica, com as devidas ressalvas. Em ambos os casos, o que define a obra é o conjunto das imagens, tornando-as, eventualmente, sem sentido ou com um sentido não desejado por mim, quando isoladas. É claro que, no cinema, entra a questão do tempo, a qual não pretendo discutir, pois as imagens são mostradas uma após a outra, o que, de certa forma, estabelece uma ordem determinada pelo diretor. Por outro lado, nos trabalhos aqui apresentados, todas as imagens são vistas ao mesmo tempo, porém o espectador provavelmente as examinará uma a uma, seguindo não uma

---

<sup>45</sup> BENJAMIN, 1993, p. 178.

ordem por mim estabelecida, mas a que desejar. Conforme Eliane Chiron “a visão do pintor é difícil, ela ocorre em zig-zag”.<sup>46</sup> No caso dos trabalhos desta dissertação, inclusive no **Continentes**, que falarei a seguir, proponho ao espectador esta maneira de olhar, embora tenha consciência de sua autonomia.

Diversos artistas utilizam a fragmentação na construção de suas obras, dentre os quais Annette Messager<sup>47</sup>, que expôs na 21 Bienal de São Paulo trabalhos centrados no corpo humano (ilust.36), utilizando fotos onde o

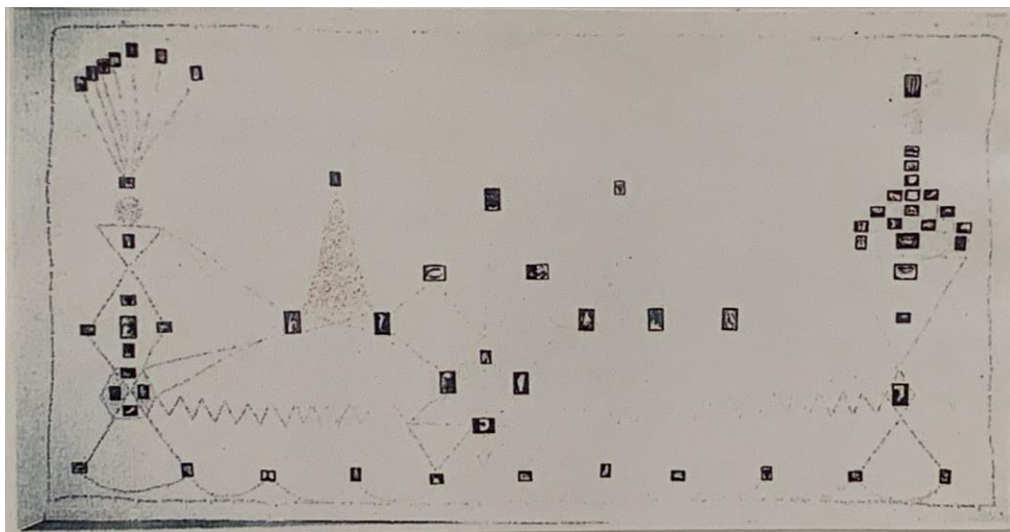
corpo fragmentado, desmantelado, perde seu modelo de identidade, de tal forma que somos colocados na posição de um *voyeur*, mas um *voyeur* que observa a si próprio. Um detalhe incomensuravelmente ampliado ou uma profusão de detalhes obedecendo a seu propósito complementar de satisfazer-nos a curiosidade, com, se possível, a imparcialidade do olhar de uma criança, que não disseca nem forma uma hierarquia das partes do corpo. [...] A artista se apodera de algo a priori intocável, dando a este algo o tratamento que bem entende - cortando, isolando, ampliando, delimitando, obstruindo e recompondo as visões múltiplas cujo acúmulo marca a passagem da artista.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Nota tomada no curso, maio de 1996.

<sup>47</sup> artista plastica francesa. Nasceu em Berck-sur-Mer, em 1943

<sup>48</sup> 21 Bienal de São Paulo - Catálogo geral, 1991, p. 320.



ilust.36 - Annette Messager: "Mes Ouvrages" - 1988; instalação no Le Consortium, Dijon, 350x700cm

Na minha produção atual, através da montagem, define-se uma forma de ocupação do espaço a partir de um núcleo formador que deflagrará toda uma série de associações de idéias (memórias) que se multiplicam em outras imagens que ampliam o espaço físico da obra. Esta questão é tratada por Eliane Chiron<sup>49</sup>, quando analisa alguns pastéis de Degas, que têm seu suporte aumentado de tamanho através da justaposição de retângulos de papel. No exemplo mais estudado - "*Danseuses derrière un portant*" - após a definição da figura central - uma dançarina - o papel foi ampliado nos quatro lados, através do acréscimo de nove faixas, relativamente "camufladas" posteriormente pelo pastel, o que as torna perceptíveis apenas através de um olhar atento. No caso de Degas, o espaço topológico vai existir em função do discurso restrito ao espaço físico da

---

<sup>49</sup> CHIRON, 1996.

obra. Em meu trabalho, ao contrário, este espaço se constrói como um ampliador de significados, onde esta questão surge e se estrutura como parte integrante do discurso, isto é, a ampliação do espaço físico da obra por acréscimos vai aumentar o campo de significados da obra.



ilust. 37 – “Continentes” – técnica mista - 180x250 cm. – 1996/1997

**Nome:** Continentes

**Data:** 1996/1997

**Dimensões:** 180x250 cm.

**Elementos:** - 8 telas de dimensões e técnicas variadas / tela

1- Regador de lata (artesanato) – acrílica chapada – 29x30.

2- Moringa de barro – chitão colado s/tela, acrílica e PVA – 36x25cm.

3- Compoteira de barro – chitão colado s/ tela, acrílica e PVA – 36x25cm.

4- Fruteira de Murano – acrílica tracejada – 34x43cm.

5- Vaso de vidro azul – acrílica – 22x18cm.

6- Vaso de cerâmica – acrílica – 33x22cm.

7- Bule de metal – grafite s/tela – 21x28cm.

8- Bule de porcelana – acrílica – 26x30cm.

- Prateleira de madeira: 250x10cm.

- Mapa-múndi e folha-de-rosto extraídos de altas escolas de 1935, que pertenceu a diversos primos, chegando a mim em 1963 – xerox colorido – 40x74cm.

- Cartão postal com obra de Morandi – 16x20cm.

- Ânfora grega – Infogravura em papel vegetal (fragmentos sobrepostos) – 70x50cm.

- Vaso de rosas – Desenho a lápis de cor de 1983 – 70x100cm.

### 2.4.2 - Continentes<sup>50</sup>, ou quando os fragmentos contém memória.

Este é um dos últimos trabalhos executado desta série (ilust.37). Surge a partir de uma prateleira, sobre a qual estão vasos, jarras e potes que serviram de modelo para as pinturas e que foram comprados ou ganhos nos últimos 25 anos. No primeiro momento, imaginei que ficaria bonito refazer esta prateleira, em que apareceria minha Memória, uma espécie de mostruário de objetos, mas também de técnicas pictóricas onde a multiplicidade de origens dos modelos seria acrescida da multiplicidade de formas de representação (ilust.38). A esta idéia associei a idéia de conteúdo e continente, como possível título deste trabalho, relacionando tudo isto com os versos de Gilberto Gil: *É sempre bom lembrar que um copo vazio está cheio de ar*; todas estas informações se articulando com os objetos que seriam representados.

Refazer esta prateleira seria como levar uma parte da casa para fora. Tem relação com a forma que os outros trabalhos do Mestrado adquirem, pois sempre me lembram montagens, arrumações de paredes com quadros de uma casa. Antigamente, a parede de minha sala era organizada de forma semelhante, pois reunia desenhos, objetos achados (uma foice enferrujada, uma moldura antiga vazia) e comprados (artesanato) além de fotos antigas.

---

<sup>50</sup> Trabalho executado em 1996/1997.



ilust.38 - "Continentes" - detalhe

Ampliando a idéia através da “justaposição de elementos que se mantêm separados, claramente visíveis embora integrados na composição”<sup>51</sup>, somente então me apercebendo do duplo sentido da palavra continente - aquilo que contém alguma coisa e grande massa de terra cercada pelas águas oceânicas - veio então a idéia de colocar um mapa dos continentes (ilust.39). Sentia, porém, falta de algum elemento que pudesse ser considerado um ícone dos potes, dos objetos que contêm algo, definindo como tal a ânfora grega. O cartão postal com a obra de Morandi deve-se ao fato de gostar muito desse artista, que é extremamente marcante pelas naturezas-mortas com potes e garrafas, podendo, também, serem vistas como ícones deste tipo de representação. O desenho do vaso com as rosas surgiu ao mexer nas gavetas, lembrando que o uso como tema, de objetos domésticos, carregados de memória, não é novidade para mim (ilust.40).

Examinando o trabalho como um todo, percebemos ser possível associá-lo a mais uma questão da linguagem cinematográfica - a Teoria do Intervalo: “Esta entende que o movimento cinematográfico por excelência não está na imagem contínua obtida no registro de câmara, mas na passagem, neste salto que, pela montagem cobre a distância - temporal, plástica, temática - entre duas imagens e gera sentido”<sup>52</sup>, ou seja, cada elemento isoladamente do trabalho tem determinado sentido, porém ao serem colocados próximos, no intervalo entre eles se criam novos significados.

---

<sup>51</sup> XAVIER, 1994, p. 359.

<sup>52</sup>Idem, p. 367.





ilust.39 - "Continentes" - detalhe



ilust.40 - "Continentes" - detalhe

Os objetos colecionados e representados sobre a prateleira têm funções semelhantes e origens diversas - artesanato, objetos importados, representantes de uso e do gosto de diversas épocas e locais - tendo seus significados ampliados pela presença da obra de Morandi e de um desenho meu, feito há 14 anos, além da ânfora grega, remontada a partir de fragmentos criados em infogravura.

A memória, que me parece ser um dos aspectos principais do **Continents**, presentifica-se através das pinturas representando os objetos reunidos durante anos, de meu desenho antigo e, mais claramente, na folha-de-rosto do Atlas Escolar, onde está escrita a genealogia do atlas, nomeando a quantos pertenceu e quando chegou a mim. “A memória não é assim uma faculdade passiva, mas um princípio de organização - e de organização do todo, freqüentemente a partir de um pequeno fragmento do vivido, como as *madeleines* de À procura do tempo perdido, de Proust.”<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup>COELHO, 1997, p. 250.

## **3 - UMA MISTIÇAGEM CULTURAL**

### **3.1 - Um Sincretismo: Ícones da Cultura Popular, de Massa e Erudita**

Criando meu trabalho a partir de citações, da justaposição e da agregação de imagens de diversas origens culturais e temporais, busco refletir sobre este momento sincretico que vivemos, pessoal e coletivamente.

O termo Sincretismo significa: “Sistema filosófico, que combinava os princípios de diversos sistemas; amálgama de concepções heterogêneas”.<sup>1</sup> Proponho, através de meus trabalhos plásticos e desta dissertação, a criação de obras onde diversos sistemas culturais convivam e se misturem, resultando desta fusão algo híbrido: uma reflexão sobre as possibilidades de criação em novos moldes. É importante, porém, salientar que é um Sincretismo Afetivo, ou seja, a escolha dos elementos sempre passa por sua ligação com minha história, independente da origem cultural dos mesmos.

As questões do sincretismo cultural têm sido abordadas por diversos autores, com ênfase em vários aspectos. Celso Favaretto, no livro “Tropicália - Alegoria, Alegria”, chama a atenção sobre alguns deles, colocando que “as contradições culturais são expostas pela justaposição do arcaico e do moderno, segundo um tratamento artístico que faz brilhar as indeterminações históricas, ressaltar os recalques sociais e o sincretismo cultural, montando uma cena fantasmagórica toda feita de cacos.”<sup>2</sup> Mesmo quando Favaretto refere-se especificamente à música tropicalista, posso fazer um paralelo bastante direto com meu trabalho: “a mistura é composta de ritmos populares brasileiros e estrangeiros, folclore, música clássica e de vanguarda, ritmos primitivos e Beatles, cancionero nordestino e poesia parnasiana: o bom gosto e o mau gosto, o fino e o grosso.”<sup>3</sup> Se pensarmos, não em ritmos mas em manifestações plásticas, perceberemos que, nas obras aqui apresentadas, os elementos da história da arte, das vanguardas, elementos populares e da cultura de massa (Carmen Miranda e Nefertite juntas, a Vênus de Botticelli e a Iemanjá ou a Loba Romana em chitão) também estão presentes.

O sincretismo cultural assume, dependendo dos autores, diferentes denominações, dentre as quais “cultura de fronteiras” que Teixeira Coelho define como cultura “feita do cruzamento de modos culturais importados com outros gerados no local sem que dessa combinação resulte um modo totalizante capaz de propor-se como traço

---

<sup>1</sup>FERREIRA, 1968, p. 1115.

<sup>2</sup>FAVARETTO, 1996, p. 52.

próprio de um grupo. [...] Cultura antropofágica de apropriações e incorporações não seletivas que considera tudo como insumo possível do processo de transformação cultural.”<sup>4</sup>

Outro autor que trata deste mesmo tema é Boaventura de Souza Santos. Abordando essencialmente Portugal (mas comentando sobre as ex-colônias: Brasil e África portuguesa) é possível traçar paralelos com nossa situação e com estes trabalhos. Ao referir-se a nossa cultura, coloca que a mesma tem a “capacidade de nativização do alheio”, e diz ser ela como uma porta de vai-vem e que assim “nem nunca está escancarada, nem nunca está fechada”, entendendo com isto que nossas culturas estão sempre permeáveis (algumas épocas mais, outras menos) aos elementos externos. Boaventura coloca também que

a forma fronteiriça tende a identificar-se, nessas incorporações e apropriações, com as formas mais do que com os conteúdos dos produtos culturais incorporados. [...] O desequilíbrio entre forma e conteúdo que assim se dá tem como efeito uma certa dramatização das formas que é também uma certa carnavalização das formas, isto é, uma atitude de distanciação mais lúdica que profilática, mais feita da consciência da inseqüência do que da consciência da superioridade<sup>5</sup>.

A meu ver, parece que neste jogo entre forma - conteúdo, e no espaço que surge entre estes dois enfoques, numa certa indefinição de prioridades é que desenvolvo meu

---

<sup>3</sup>Idem, p. 56.

<sup>4</sup>Dicionário Crítico de Política Cultural. p.108 -109.

<sup>5</sup>Pela Mão de Alice - O Social e o Político na Pós-Modernidade, 1994, p. 135.

trabalho, buscando as relações no afetivo, nas lembranças infantis e em seus desdobramentos.

Canclini também coloca que a modernidade havia desconsiderado a questão do que fazer com nossas origens, pois, para muitas das vanguardas, a única coisa que valia era o futuro, e que só restava se desvencilhar do passado. No Brasil, que se modernizava, aconteceu realmente uma negação do passado erudito, mas ocorreu paralelamente uma valorização da cultura popular, através da busca do ingênuo e do caipira, como podemos ver no pensamento que norteou a Semana de Arte Moderna de 1922, na obra de Tarsila do Amaral e Mário de Andrade, por exemplo. Porém, “*el pasado no ha dejado de erosionar las pretensiones de ruptura absoluta de la modernidad.*”<sup>6</sup> (A discussão sobre as relações entre as origens e o presente, tão atuais, vem de longa data, pois Platão já colocava que “conhecer algo significa reconciliar a experiência passada e a presente.”<sup>7</sup>) Canclini nos diz também que a maneira de se continuar pintando, em uma época de industrialização e de radical mercantilização da cultura visual, é não se basear na definição dogmática de um repertório exclusivo, mas sim “*en el uso malicioso de la ingenuidad, en experiencias fragmentarias de la cultura*”<sup>8</sup> que nos chega de todos os lados e sem pretender construir “*totalidades compactas*”. Para tanto, e ainda mais, buscando um caminho para a arte latino-americana, seria necessário

---

<sup>6</sup>CANCLINI, 1990, p.109.

<sup>7</sup>SHATTUCK, 1985, p.136.

<sup>8</sup>CANCLINI, 1990, p.124.

reconstruir nossas origens e nosso presente, a partir de uma “*mirada geométrica, constructiva, expresionista, multimedia, paródica.*”<sup>9</sup>

Com estas colocações, Canclini nos apresenta de forma ampla as características que acredita deva ter a arte latino-americana hoje. Em muitos destes aspectos, o meu trabalho se enquadra, apesar de não acreditar que possam ser definidos como características necessárias e obrigatórias para a produção da arte hoje e aqui.

O mesmo autor nos exemplifica com alguns artistas, que chama de anfíbios ou limítrofes, pois vivem no limite ou na interseção de várias tendências, artistas da ubiqüidade, capazes de articular movimentos e códigos culturais de distintas procedências, artistas que tomam imagens das belas artes, da história, do artesanato, dos meios eletrônicos: Caetano Veloso e Astor Piazzola, na música popular; Jorge Luis Borges na literatura; os cineastas europeus atuantes nos Estados Unidos - Polanski, Malle, Wenders; os cineastas americanos Coppola e Woody Allen e no cinema latino-americano; Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade (Macunaíma), Bruno Barreto (Dona Flor), Cacá Diegues (Xica da Silva).<sup>10</sup> Nesta exemplificação, Canclini não se refere a nenhum artista plástico, mas, dentre os muitos que poderiam ser citados, lembro entre os brasileiros: Nelson Leirner, Emmanuel Nassar<sup>11</sup>, Gilvan Samico<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup>Idem, p. 125.

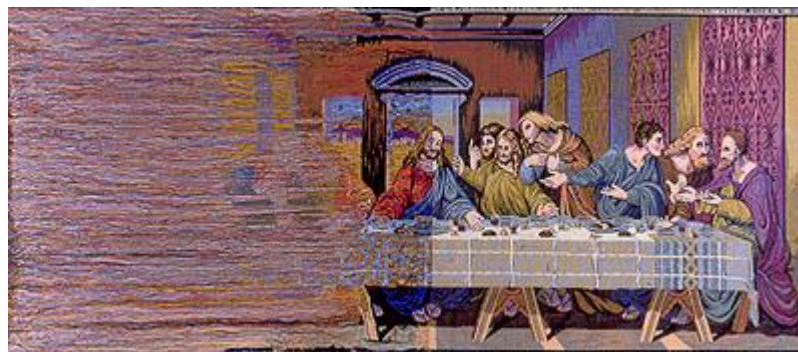
<sup>10</sup>Idem, p. 338.

<sup>11</sup> Pintor, nascido em Capanema, Pará, em 1949.

<sup>12</sup> Gravador, nascido em Recife, Pernambuco, em 1928.



Nelson Leirner, em diversos momentos de sua trajetória, trabalha com esta mistura de origens, até sua produção mais recente, onde a boneca Barbie ou o Pernalonga convivem com imagens religiosas. Dentre seus trabalhos, poderia exemplificar com suas Santas Ceias, até porque também trabalhei a partir desta imagem. Nesta série, Leirner utiliza reproduções da Última Ceia de Leonardo da Vinci, nos mais diversos suportes - tapetes, espelhos decorados, imagens impressas - “Através de superposições, colagens, inversões e rebatimentos dos sentidos de leitura, e outras operações elaboradas a partir da natureza específica da forma e do material suporte do ícone, Leirner disseca de tal modo a imagem que termina por reinventá-la.”<sup>13</sup> Gosto muito de uma destas versões, onde um tapete com a imagem é parcialmente desfiado, provocando a diluição da obra. (ilust.41)

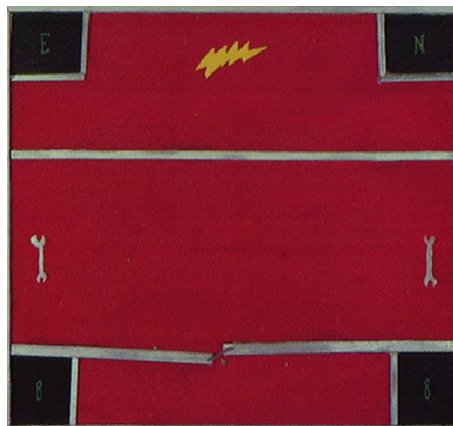


ilust.41 - Nelson Leirner: Série da Santa Ceia, 1990; apropriação de tapeçaria, 78x173cm.

---

<sup>13</sup>FARIAS, s/d, p. 61.

Emmanuel Nassar é outro artista que trabalha com o sincretismo, porém de maneira bastante diversa. No seu caso, elementos da cultura popular são fontes de inspiração para suas obras, usando desde os brinquedos artesanais, no início de sua carreira, ou os “cartazes, na comunicação visual anônima que registra os bares, o pequeno comércio e oficinas mecânicas da periferia da capital paraense, de grande vivacidade em sua feitura artesanal e canhestra, embora realizados por profissionais pintores”<sup>14</sup> (ilust.42).



ilust.42 - Emmanuel Nassar: “Gambiarra” 1988; pintura s/madeira, 135x122 cm.

As obras de Gilvan Samico também têm um caráter sincrético, mas no seu caso, partindo da arte popular, das ilustrações da literatura de cordel (ilust.43). Aqui, há o uso da mesma técnica e da mesma temática dos xilógrafos populares, surgindo como elemento diferenciador o requinte e o rigor compositivo.

---

<sup>14</sup>AMARAL, 1989, p. 162.

A contribuição mais valiosa do artista, no entanto, foi o desenvolvimento de uma linguagem plástica que permitiu a tradução, com alto rendimento estético, da arte popular para o código universal. Seu estilo claro, depurado, afeito a simetrias, agrega influências do neoplasticismo de Mondrian e do construtivismo do uruguaio Torres-García na fusão do geometrismo com símbolos locais.<sup>15</sup>



ilust.43 - Gilvan Samico: "O senhor do dia"; 1986, xilogravura.

Estes três nomes são apenas alguns dos exemplos, dentre tantos que poderiam ser citados, de artistas que unem em suas obras influências de várias manifestações culturais. É importante salientar, porém, que o sincretismo nas artes plásticas não é novidade. Massimo Canevacci chama a atenção para *Les Femmes d'Alger*, de Pablo Picasso, (1907) como um significativo exemplo. "Rostos e corpos de inspiração africana conviviam lado a lado com rostos e corpos de origem européia. Sua mescla não

<sup>15</sup>SAMICO - 40 anos de gravura, 1997.

ia em direção às cinzentas sínteses finais de modelo eugenético, mas antes à explosiva presença simultânea de traços entre si opostos no mesmo *frame*<sup>16</sup>. Esta “presença simultânea”, onde as imagens de diferentes origens não se fundem, deixando bastante visível a diversidade dos elementos, é o aspecto que considero mais interessante, e que tenho buscado.

No Brasil é possível ver o sincretismo nas artes visuais muito antes, por exemplo, na conhecida obra de Mestre Ataíde, na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco em Ouro Preto, do início do séc. XIX, onde surge uma Nossa Senhora cercada de anjos, todos mulatos. É sabido que Mestre Ataíde criava muitas de suas obras a partir de gravuras européias, transformando-as e adaptando-as para sua realidade. “Na relação *face-to-face* entre duas culturas-mundos, não se dá uma aceitação passiva de um determinado traço cultural. O sincretismo ocorre, porque os seres humanos não aceitam automaticamente os novos elementos; eles selecionam, modificam e recombinaem itens no contexto do contato cultural.”<sup>17</sup> No exemplo de Mestre Ataíde, há uma fusão entre cultura brasileira e européia, diferente daquela da obra de Picasso, onde as imagens de origem africana e européia convivem, sem se fundirem em uma só.

No caso do trabalho que venho desenvolvendo, as imagens utilizadas são ícones, pois têm as características dos objetos representados, ao menos por “semelhança ou

---

<sup>16</sup>CANEVACCI, 1996, p. 14.

<sup>17</sup>Idem, p. 21.

relação”<sup>18</sup>. É possível exemplificar com a Loba Romana (ilust.22), onde a foto da escultura e um recorte em tecido que preserva a forma, ou pelo menos seu contorno, ainda identificável, podem ser considerados como ícones. Trabalho, também com o conceito de signo icônico/simbólico ao arbitrar que um ícone da cultura erudita, (a foto da Loba), além de representar seu próprio objeto (a escultura da Loba), representa a Cultura Erudita como um todo. Da mesma forma, por exemplo, em relação à cultura popular e à cultura de massa, considero o chitão como ícone/simbólico da Cultura Popular e a embalagem do Bôa Noite como Cultura de Massa.

Não há a intenção, neste trabalho, de abrir um debate sobre os conceitos de Cultura de Massa, Cultura Popular e Cultura Erudita, visto que vou me apoiar nas definições de diversos autores, sobretudo Néstor García Canclini. Ainda é necessário esclarecer que estes conceitos são amplamente discutidos entre nós, com resultados controversos.

A partir destas colocações, podemos conceituar os diferentes tipos de cultura que são trabalhados: Cultura Popular, Cultura de Massa e Cultura Erudita. Importante ressaltar que “...a insistência em distinguir claramente os domínios de uma cultura dita erudita e de outra chamada popular em países como o Brasil [...] é mesmo tida como arriscada ou impertinente, na medida em que nenhum modo cultural poderia ser, aqui, claramente identificado como tal.”<sup>19</sup> Segundo Néstor García Canclini, em “Culturas

---

<sup>18</sup> D’AZEVEDO, 1971, p. 66.

<sup>19</sup> COELHO, 1997, p. 120.

Híbridas”, Cultura Popular é aquela dos “*que no tienen patrimonio, o no logran que sea reconocido y conservado; los artesanos que no llegan a ser artistas, e individualizarse, ni participar en el mercado de bienes simbólicos legítimos.*”<sup>20</sup> Para meu trabalho, amplio esta definição, considerando também artigos produzidos pela indústria para atender a demanda das classes populares, e que, em função da grande aceitação através do tempo, se tornaram elementos/símbolos de gosto, muitas vezes associados ao *kitsch*, pelas classes “eruditas”. Entre estes elementos, é possível citar alguns que têm sido utilizados por mim, como referência, ou concretamente, como rosas de plástico, imagens votivas (santinhos, estatuetas) e tecidos estampados (chitão).

De forma bastante crítica, Antônio Augusto Arantes<sup>21</sup> comenta as apropriações e recriações, feitas pela elite culta, de fragmentos da cultura popular que seriam digeridas e devolvidas a todos os cidadãos, como uma forma de manter a supremacia da cultura erudita. Acredito não ter esta intenção, propondo em meu trabalho uma reflexão sobre a convivência e sobreposição das diferentes formas culturais, hoje. Afinal, no Brasil, “numa realidade assim multicultural, as possibilidades de criação são infinitas e menores as condições para um tutelamento por parte de uma elite que se vê sem condições de gerar uma cultura hegemônica.”<sup>22</sup> Pois, ainda concordando com Teixeira Coelho, penso que:

Culturas como a brasileira constituem-se na interseção de diferentes espacialidades e temporalidades que encontram num dado território um ponto de coexistência sincrônica. Resultam da justaposição e da interação entre diferentes

---

<sup>20</sup>CANCLINI, 1990, p. 191.

<sup>21</sup>O que é Cultura Popular, 1981, p.18.

<sup>22</sup>COELHO, 1997 p. 109.

modos culturais - do primeiro conquistador europeu, do autóctone, do africano e, agora, dos modos transnacionais que circulam pelo audiovisual, ditos eruditos e populares - que convergem para a formação de um modo híbrido e não de um patrimônio estável e sempre idêntico a si mesmo.<sup>23</sup>

Para Canclini, há dificuldades em definir Cultura de Massa, sendo mais justo falar em cultura para as massas: “*sigue sirviendo cuando queremos referirnos a que cada vez más bienes culturales no son generados artesanal e individualmente, sino através de procedimientos técnicos, máquinas y relaciones laborales equivalentes a los que engendram otros productos en la industria*”<sup>24</sup>. Na cultura de massa ou produzida para as massas, Canclini inclui os novos processos de produção industrial, eletrônica e informática, a fotografia, os quadrinhos, a televisão e o vídeo. Também estão incluídos os processos de comunicação mundial através da televisão e do computador, formando-se, assim, uma grande rede de produção cultural, impossível de sintetizar devido a sua diversidade de formatos e processos.

Na Cultura para as Massas se podem incluir elementos ou personagens criados e difundidos através da “indústria cultural”, exemplificando com os personagens de cinema ou quadrinhos, e mesmo os próprios atores, que podem tornar-se verdadeiros símbolos transcendentais em sua própria realidade: o Super-Homem, a Lassie, Carmen Miranda ou James Dean. Além da “indústria cultural”, a indústria propriamente dita também pode

---

<sup>23</sup> Idem, p. 357-358.

<sup>24</sup>CANCLINI, 1990, p. 239.

gerar ícones, através de marcas de produtos: a concha da Shell, o símbolo da Volkswagen ou mesmo determinadas embalagens: a caixinha da Gillette Azul, já utilizada por mim, ou algo mais local, como a espiral contra mosquitos Bôa Noite e o sabonete Alma de Flores (as duas últimas aparecendo nos trabalhos atuais).

Procedimento semelhante (o uso de uma linguagem visual utilizando elementos da cultura para as massas) foi adotado por diversos artistas da Pop Art, entre eles Roy Lichtenstein, que se serve da linguagem dos HQ, Jasper Johns, com suas bandeiras americanas e Andy Warhol, com os retratos de personalidades ou suas Sopas Campbell's.

Canclini considera o termo Erudito o "*más vulnerable, porque define esta modalidad de organizar la cultura por la vastedad del saber reunido, mientras oculta que se trata de un tipo de saber: ¿no son eruditos también el curandero y el artesano?*"<sup>25</sup>. Seria assim cultura erudita aquela que mantém os privilégios das e para as classes dominantes. No caso de minhas obras, as citações que faço, além das de origem popular e da cultura de massa, as demais se restringem ao repertório da História da Arte, que é um segmento da cultura erudita. Como já foi indicado acima, trabalho a partir de reproduções, o que, segundo Gillo Dorfles em "Novos Ritos, Novos Mitos", ao tratar da degradação de obras de arte em elementos *kitsch*, coloca nesta categoria as

---

<sup>25</sup>Idem, p.17.



reproduções coloridas de pinturas célebres, onde, na maioria das vezes, a evidente alteração do tom, da intensidade, do timbre, da cor e a total negligência no que se refere à escala autêntica da pintura fazem com que fiquem impressas não já as imagens das verdadeiras obras-primas, que talvez tenhamos admirado nos museus, mas as adulteradas versões dos postais ilustrados.<sup>26</sup>

É claro que Dorfles está considerando aqui, como elementos *kitsch*, as reproduções em panos de prato, em tapetes ou de outras maneiras, que não consideram as verdadeiras características das obras, não podendo ser incluídas as reproduções em livros de arte, que, apesar de não terem a escala real, propõem-se apenas como ilustrações. Vivendo em um país periférico, com um acervo pobre em obras da História da Arte Universal, nosso acesso aos originais é reduzido, criando, assim, uma cultura visual de reprodução, por isto mesmo incompleta e imprecisa, mas ao mesmo tempo única, ou seja, nem melhor nem pior, mas diferente.

Pode-se dizer, então, que estas imagens por mim utilizadas acumulam significados, pois representam obras de arte (cultura erudita), que são reproduzidas para os mais diversos fins e em grandes quantidades, desde livros de arte a propagandas, e podem ser consideradas *kitsch*, pela grande adulteração que sofreram no processo de reprodução. O exemplo mais claro, dentre as imagens trabalhadas por mim, é “A Última Ceia” de Leonardo da Vinci, que conheço por reproduções impressas ou através dos relevos nos mais diversos materiais, que são recriações a partir da pintura. Com relação

---

<sup>26</sup>DORFLES, 1965, p. 143.

ao *kitsch*, é necessário esclarecer que me utilizo dele como mais um recurso plástico para a construção das obras.

### **3.2 - O Sincretismo - quando e como.**

Atualmente, a arte acontece junto a um campo onde o mercado, a indústria cultural e as referências populares e de massa se mesclam, obrigando a que se repense sobre seu papel e seus procedimentos na sociedade contemporânea, dentro da idéia de uma pós-modernidade, onde há

o abandono da representação do processo cultural como uma oposição entre as culturas ditas eruditas, de massa e popular e a adoção de um pensamento mais aberto às interações entre os diferentes universos culturais e às diversificadas formas da sensibilidade contemporânea, bem como a procura de novos esquemas conceituais para o entendimento da cultura [...]. A busca de modos culturais que privilegiem o afetual (o sensível e o sensorial), não em oposição necessária ao intelectual ou abstrato mas como primeiro passo de uma caminhada que pode ou não desembocar no intelectual (ao contrário da prática moderna de começar pelo intelectual para, eventualmente, abrir-se para o sensível).<sup>27</sup>

O trabalho que atualmente venho desenvolvendo vai ao encontro destas colocações. Há bastante tempo minha produção se concentra nestes cruzamentos, tornando-se algumas vezes difícil definir exatamente a origem dos elementos e dos esquemas conceituais utilizados, pois me deparo com diversas sobreposições. Posso

---

<sup>27</sup>COELHO, 1997, p. 310.

exemplificar com o busto da Nefertite, que faz parte da história da arte como um ícone da cultura egípcia, que já virou marca de sabonete (Memphis) e que, no meu trabalho, reassume seu lugar na arte erudita, agora colocando questões relativas também à cultura popular, pelo fato de ser feito em chitão. Dentro desta mesma perspectiva, em **A gente não quer só comida** (ilust.29), a Última Ceia é um ícone da história da arte, reproduzida à exaustão nos mais diversos materiais, transformando-se em elemento da cultura popular, sobrepondo significados. É o caso também da Sopa Campbel's que participa da obra como comida, sem deixar de ser um ícone da arte contemporânea.

Para a criação das obras atuais, busquei imagens que, independente dos seus significados originais (que são mantidos), possam ser considerados ícones das culturas erudita, para as massas e para a cultura popular.

**Latidos ao Longe** contém três representações da Loba Romana: uma fotográfica, uma em chitão sobre tela e uma terceira, em papel kraft. A imagem da loba continua com seu significado original, mitológico, que é enfatizado pelo cartão postal (cultura de massa) e foto de viagem à Roma (memória). No entanto, além deste primeiro significado, estas “lobas” propõem desdobramentos, pelo fato de uma ser feita em tecido estampado (associado ao popular) e a outra ser o molde utilizado para sua confecção (processo). Ao mesmo tempo o seu caráter “canino” (minha visão infantil), aparece na representação dos latidos na tela, e na associação com a Lassie, estrela de cinema e dos seriados de TV (cultura de massa). Enfatizo tudo isto, na tentativa de deixar claro que cada

elemento, nos diversos trabalhos, além de seu significado primeiro, funciona como símbolo de um dos tipos de cultura e/ou refere-se aos procedimentos adotados, e o que interessa é o cruzamento entre eles, as novas leituras que surgem, e a explicitação de um processo associativo. As relações que estabelecem entre si são deflagradas por associações, a partir de minhas vivências e de seus significados originais (ou, pelo menos, dos significados por mim atribuídos originalmente). “As impressões passadas” formam “a única matéria da Arte” escreveu Proust em 1908.<sup>28</sup>

De modo geral, utilizo imagens difundidas para o grande público, reconhecidas e amplamente consumidas, de forma semelhante a Andy Warhol onde as Marilyn's, os Elvis, as Sopas Campbell's ou os Maos não significam sensualidade, juventude e revolta, consumo ou revolução comunista. Não utilizo a Loba Romana, a Nefertite ou a Vênus para falar de fidelidade animal, da cultura egípcia e de beleza ou mitologia, mas sim para mostrar como elas podem e são relacionadas com imagens aparentemente díspares, possibilitando novas leituras.

Concluindo este capítulo, é possível exemplificar o até aqui exposto, com **A Terra é Azul** (ilust.32). Neste trabalho, a imagem central, a ilustração de Le Blanc para o livro de Monteiro Lobato remete para as questões da memória, das lembranças infantis, tendo um rebatimento no antigo cartão postal, associável a uma memória da cidade, uma memória coletiva. Da mesma forma isto acontece com a embalagem da espiral de matar

---

<sup>28</sup>SHATTUCK, 1985, p.141.

mosquitos, Bôa Noite, que, além de evocar lembranças, é um ícone da cultura de massa (pelo menos para nós, gaúchos). A cultura popular é representada através do São Miguel Arcanjo ( já que a imagem é uma recriação, tendo por base um “santinho”). A “Noite Estrelada” de Van Gogh, ícone da cultura erudita, surge de duas maneiras: através da cópia de um estudo preparatório e de alguns fragmentos, bastante ampliados em relação ao original.

Para finalizar, mais uma citação de Canclini, que compara a estrutura de seu livro à de uma cidade, e onde coloca que: *“Quizá puede usarse este texto como una ciudad, a la que se ingresa por el camino de lo culto, el de lo popular o el de lo masivo. Adentro todo se mezcla, cada capítulo remite a los otros, y entonces ya no importa saber por qué aceso se llegó.”*<sup>29</sup> Gostaria de comparar este texto/cidade com meu trabalho. Ele apresenta elementos oriundos dos três tipos de cultura, com ênfase maior ora em um, ora em outro, mas, de modo geral, os três tipos aparecem.

Acredito que minha produção recente apresente também três entradas, que construí em parte conscientemente, em parte através de associações com elementos da memória, (como as referidas na citação acima), e outras ainda cujo acesso será facilitado, dependendo do espectador. Depois de entrar, porém, acredito que as ligações/associações far-se-ão de modo direto, já que as portas estão abertas.

---

<sup>29</sup>CANCLINI, 1990, p. 16.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em determinado momento desta dissertação, descrevo o instante em que comecei a estabelecer relações entre imagens há muito tempo guardadas na memória, e narro que foi como se uma porta se abrisse e começassem a surgir personagens da infância, personagens de livros, de filmes, e gente de verdade. Para mim, esta descrição é a que melhor mostra como se manifestou a memória no desenrolar deste trabalho. É claro que, depois, estas imagens foram sendo ordenadas, outras procuradas na lembrança e muitas sendo criadas. Mas considero importante ter percebido, durante a execução desta pesquisa, que a memória sempre fez parte de meu processo criativo. A diferença hoje é que isto se tornou consciente, tendo a chance de explorá-la mais a fundo. Esta tomada de consciência, nas diversas etapas da produção, abre novas possibilidades na criação, já que posso dispor de uma gama maior de possibilidades.

Nos trabalhos executados surgiu uma questão nova na minha produção, a ocupação do espaço, e que é tratada no corpo deste texto. Mesmo assim acredito ser

importante salientá-la nestas notas finais. A possibilidade de criar uma obra, através da soma de diversas outras, que, no conjunto, adquirem novos significados sem perder suas características individuais, foi um procedimento que teve início, inconscientemente, na exposição de 1994. Tornar este dado consciente possibilitou-me desenvolver esta prática, entendida aqui como um procedimento que foi internalizado, plenamente assimilado que, conseqüentemente, realiza-se sem esforço nos diversos trabalhos, descobrindo novas soluções plásticas, antes inimagináveis.

Trabalhar com diversas técnicas e materiais, dentro de um mesmo trabalho era um dos objetivos desde o início deste projeto. Seria uma maneira de aglutinar experiências na busca de novas soluções. Acredito ter atingido este objetivo, com resultados que me satisfazem, apesar das grandes dificuldades iniciais.

A princípio este trabalho tinha mais dúvidas que certezas. Os temas e procedimentos estavam definidos, porém como ordená-los? Como transformar idéias em obras? Houve diversas tentativas frustradas, houve tentativas com resultados parcialmente aproveitáveis, até conseguir elaborar com clareza minhas intenções. Neste caminho sinuoso que é a criação, além das angústias, ganha-se a experiência e o enriquecimento do trabalho quando, enfim, concluído. Somente após vários meses de buscas, comecei a ter resultados concretos, soluções plásticas que se coadunavam com as idéias. O aspecto novo que surgiu, no entanto, na elaboração das atuais obras teve sua mais significativa alteração pelo constante refletir que acompanhou a sua criação:

através das leituras e discussões que, abrindo possibilidades, fizeram surgir desdobramentos da proposta inicial. O resultado, apesar da forte ligação com a produção anterior, é algo novo dentro de minha trajetória. São trabalhos onde, acredito, os princípios construtivos e temáticos estão expostos de forma mais legível, o que era uma das minhas intenções originais. Esta preocupação “didática” de criar uma obra clara, é decorrência de ter feito esta dissertação no mesmo local onde leciono, e saber que ela será vista e analisada por meus alunos, atuais e futuros. De certo modo, estes trabalhos servirão como uma demonstração, não uma ilustração, de possibilidades na criação artística. Outra consequência que percebo, associada ao fato de ser professor, é minha maior instrumentalização para analisar a produção dos alunos. A possibilidade de estabelecer melhores relações, indicar mais possibilidades e ter maior clareza na expressão de conceitos, são ganhos decorrentes da produção deste trabalho.

A memória individual tornou-se o fio condutor, a espinha dorsal desta dissertação, pelo fato de assumir como princípio rever o anteriormente feito por mim e por outros artistas, já que trabalho essencialmente com citações nas obras atuais - a memória como elemento deflagrador das criações presentes. Muito me valeram as análises feitas sobre a obra de Proust, que trabalhou a partir deste enfoque, e sobre o qual há grande número de estudos. “Proust conclui que as funções mentais que permitem a ocorrência das reminiscências existem pelo menos potencialmente em todos os homens, e que nós



provavelmente as vivenciamos sem prestar muita atenção.”<sup>1</sup> Gostaria que, através destes trabalhos, outras pessoas percebessem e prestassem atenção às suas lembranças, podendo reordená-las, estabelecendo novas relações com seu momento atual.

Oferecendo tantas imagens, reconhecíveis a um grande número de pessoas, mesmo que o público identifique apenas uma delas, penso estar abrindo portas de acesso ao trabalho, pensado como o texto-cidade de Canclini, do mesmo modo que estas imagens abriram as portas para acessar as memórias do processo de tornar-me o artista que sou hoje.

---

<sup>1</sup>SHATTUCK, 1985, p. 134.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Livros

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é Cultura Popular*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

----- . *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Editorial Estampa Ltda., 1988.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. São Paulo: Papyrus, 1993.

BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonhar*. São Paulo: Difel, 2º edição, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BOSI, Alfredo. *O tempo e os tempos*. In *Tempo e História*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

BOSI, Ecléia. *Memória e Sociedade - lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. México: Grijalbo, 1990.

CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos - Uma exploração das hibridações culturais*. São Paulo: Studio Nobel - Istituto Italiano di Cultura - Instituto Cultural Italo Brasileiro, 1996.

- CHALUMEAU, Jean-Luc. *Les Théories de L'Art*. Paris: Libr. Vuibert, 1994.
- . *Lectures de L'Art*. Paris: Ed. du Chêne, 1991.
- CHIPP, H.B., *Teoria da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- CHIRON, Eliane. *Au 7°X : Trivium avec centaure, étoiles et danseuse*. (tradução - cópia xerográfica) in *X, l'oeuvre en procès*. Paris, Sorbonne/ Cérap, 1996.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- COLI, Jorge. *Pintura sem Palavras ou Os Paradoxos de Ingres*. in *Artepensamento*, org. Adauto Novaes. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.
- D'AZEVEDO, Marcello Casado. *Teoria da Informação*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. Rio de Janeiro: Forense - Universitária, 1987.
- DORFLES, Gillo. *Novos Ritos, Novos Mitos*. São Paulo: Martins Fontes, 1965.
- DUARTE, Paulo Sergio. *A Dúvida depois de Cézanne*. in *Artepensamento*, org. Adauto Novaes. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- ECO, Umberto. *A Definição da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- . *Sobre os Espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- . *Como se Faz Uma Tese*. São Paulo: Perspectiva, 11ª edição, 1994.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália - Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- FREUD, Sigmund. "Leonardo da Vinci e uma Lembrança da sua Infância (1910)" In *Obras Seletas*. Rio de Janeiro: Imago Editor, Volume II, 1969.
- FUSCO, Renato de. *História da Arte Contemporânea*. Lisboa: Ed. Presença, 1988.

- GONÇALVES Filho, José Moura. *Olhar e Memória*. In O Olhar, org. Adauto Novaes. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- GOGH, Van. *Cartas a Théo*. Porto Alegre: L&PM, 5ª edição, 1994.
- HADJINICOLAU, Nicos. *História da Arte e Movimentos Sociais*. Edições 70, Arte e Comunicação, 1973.
- HARVEY, David. *Condição Pós Moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.
- HAUSER, Arnold. *Teorias da Arte*. Lisboa: Editorial Presença, 2ª edição, 1988.
- HONNEF, Klaus. *Arte Contemporânea*. Köln: Benedikt Taschen, 1992.
- HUTCHEON, Linda. *Poética no Pós- Modernismo: história - teoria - ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LÉVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- LIPPARD, Lucy R.. *A Arte Pop*. São Paulo: Verbo / EDUSP, 1976.
- LIVINGSTONE, Marco. *Pop Art, a continuing history*. Londres: Thames and Hudson, 1990.
- LORAUX, Nicole. *Elogio do Anacronismo*. In Tempo e História, São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos Selecionados*. São Paulo: Ed. Abril, Coleção Os Pensadores, 2ª edição, 1984.
- MORAES, Frederico. *Panorama das Artes Plásticas Séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 2ª edição revisada, 1991.
- OSTERWOLD, Tilman. *Pop Art*. Köln: Benedikt Taschen, 1991.
- PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo, Martins Fontes, 1984.

- PELEGRINI, Aldo. *Nuevas Tendencias en la Pintura*. Buenos Aires: Jacobo Muchoik Editor, 1966.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *A Luta com o Anjo: Baudelaire e Delacroix*. in Artepensamento, org. Adauto Novaes. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- PESSANHA, José Américo Motta. "*Bachelard: as Asas da Imaginação*" In O Direito de Sonhar. São Paulo: Difel, 2º edição, 1986.
- RICHARD, André. *A Crítica de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- ROSENFELD, Israel. *A Invenção da Memória*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela Mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade*. Porto: Ed. Afrontamento, 1994.
- SHATTUCK, Roger. *As Idéias de Proust*. São Paulo: Cultrix/USP, 1985.
- SONTAG, Susan. "*Notas sobre o Camp*". In Contra a Interpretação. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.
- XAVIER, Ismail. *Eisenstein - A Construção do Pensamento por Imagens*. In Artepensamento, org. Adauto Novaes. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- ZAGURY, Eliane. *A Escrita do Eu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- ZÍLIO, Carlos. *Barnett Newman: o que é pintar?* in Artepensamento, org. Adauto Novaes. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

----- . *Da Antropofagia à Tropicalia*. In “*O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*”.

São Paulo: Brasiliense, 1982.

## Gerais

COMMELIN, P. *Mitologia Grega e Romana*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HESÍODO. *Teogonia - A Origem dos Deuses*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

LINS, Osman *et alii*. *Missa do Galo (de) Machado de Assis, Variação sobre o mesmo tema*. São Paulo: Summus, 1977.

MORA, José Ferrater. *Diccionario de Filosofia de Bolsillo*. Madrid: Alianza Editorial, terceira reimpressão, 1989.

ROQUETTE, J. I. e FONSECA, José de. *Novo Diccionario de Synonymos Poético e de Epithetos da Língua Portuguesa*. Paris: Aillaud, Alves & Cia., 1848.

## Catálogos

AGUILAR, Néson. “*Brasile*”. In XLV Esposizione Internazionale d’Arte, La Biennale di Venezia, Venezia: Edizione La Biennale di Venezia, Marsilio Editori S. P. A., 1993.

----- *et alii*. *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

AMARAL, Aracy. *O Popular como Matriz*. São Paulo: MAC-USP, 1985.

- . *Arte Híbrida*. Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, 1989.
- ARAÚJO, Olívio Tavares de & CARTUM, Marcos. *Marcelo Cipis*. São Paulo: Kramer Galeria de Arte, 1989.
- BARBOSA, Ana Mae. Apresentação in “*Imagens de Segunda Geração*”. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1987.
- CATTANI, Icleia Borsa. *Repetição / Criação*. In REPETERE. Porto Alegre: Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul - Solar dos Câmara, 1993.
- . *Repetições na Arte Contemporânea*. Palestra proferida no V Simpósio de Artes Plásticas em 04 de Julho de 1995 em Porto Alegre. (cópia xerográfica)
- CHIARELLI, Tadeu. *Apropriações*. São Paulo: Paço das Artes, 1990.
- . Considerações sobre o uso de Imagens de Segunda Geração na Arte Contemporânea in “*Imagens de Segunda Geração*”. São Paulo: Mac - USP, 1987.
- COCCHIARALE, Fernando. Texto in REPETERE. Porto Alegre: Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande Do Sul - Solar dos Câmara, 1993.
- IREGUI, Jaime. *Ensayo General*. Curadoria de Marie Lapalus & Jose Ignacio Roca. Santiago - Chile: Museo de Arte Contemporáneo, Noviembre - Diciembre, 1995.
- LEIRNER, Betty. *Imagem e Palavra* (Texto e pesquisa). São Paulo. MAC-USP, 1987.
- MAMMI, Lorenzo. *Nuno Ramos por...* In Jáú e Arte: Um Compromisso. São Paulo: Jáú S.A. Construtora e Incorporadora, 1989.
- PHILLIPS, Tom. *Cratilismo - O Artista Inglês e a Palavra*. São Paulo: British Council 1979.
- . Sigmar Polke. Exposição organizada pelo San Francisco Museum of Modern Art, Nov.15, 1990 - Jan.13, 1991.

McSHINE, Kynastou *et alii*. *Andy Warhol - A Retrospective*. New York, The Museum of Modern Art, 1989.

ROSE, Bernice. *Alegories of Modernism - Contemporary Drawing*. The Museum of Modern Art - New York, Fev. 16 - May 5 , 1992

## Periódicos

BUCHLOH, Benjamin. *Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke*. In ARTFORUM, march, 1982.

FARIAS, Agnaldo. *Nelson Leirner na Luisa Strina*. In Guia das Artes, Ano 5, n° 24, 1991.

FORAY, Jean-Michel. *Annette Messager, collectionneuse d'histoires*. ART PRESS, n° 147, mai 1990.

JOHNSON, Ken. *Forbidden Sights*. In ART in America, January, 1991.

KOSUTH, Joseph. *Arte Depois da Filosofia*. In Revista Malasartes, n° 1, Rio de Janeiro, Set./Out./Nov. 1975, pp. 10-13.

CRICQUI, Jean-Pierre. *Louise Lawler, critique d'art*. In ART PRESS, n° 154, Janvier 1991.

MOLLET-VIEVILLE, Ghislain. *L'Art Conceptuel, Une Perspective*. In Galeries Magazine, n°33, Paris, oct./nov. 89, pág. 100-103.

PIGNATARI, Décio. *Montagem, colagem, bricolagem ou mistura é o espírito*. In Caderno PUC, n° 8, São Paulo, s/d.

VERAS, Eduardo. *Uma Sala para os Deuses*. In Jornal Zero Hora - Segundo Caderno, Porto Alegre, 13 de maio de 1996.



## **Bibliografia a respeito da obra de Alfredo Nicolaiewsky**

AMARAL, José Luiz do. Galeria Tina Presser, 1983.

-----. Galeria Acaiaca, Curitiba, 1983.

-----. Cartas Enigmáticas. Kraft Escritório de Arte. Porto Alegre, 1986.

-----. *Três Caminhos de uma Linguagem*. Artis nº5, Porto Alegre, RS, 1983.

-----. *Artistas Gaúchos Expõem em Montevideú*. Trinta Dias de Cultura, ano 1, nº8, Porto Alegre, RS, 1988.

ARAÚJO, Adalice. Gazeta do Povo, Curitiba, Paraná, 1983.

BRUNELLI, Maria Teresa. *Instituto de Artes: 1994 - Artes Visuais*. Porto Alegre, UFRGS, 1994.

CATTANI, Icléia Borsa. *Brasil Desenho*, Belo Horizonte, MG, 1984.

FIDÉLIS, Gaudêncio. *A Matéria do Desenho*. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea, 1993.

FREITAS, Néelson Abott. *1º Salão Nacional de Pelotas: coerência e qualidade*. Diário Popular, Pelotas, RS, 1989.

GASTAL, Susana, *A Sofisticação do Ingênuo*. In Porto e Vírgula, nº8, Porto Alegre, junho/julho, 1992.

GOMES, Paulo. *Pequenos Formatos*. Porto Alegre, Bublitz Decaedro Galeria, Cenário das Artes, Santa Maria, RS, 1990.

----- . In “*Arte Gaúcha Contemporânea*”. Porto Alegre: Instituto Estadual de Artes Visuais, 1991.

----- . *O Espírito Pop: influências na arte atual do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea, 1992.

----- . *Alfredo Nicolaiewsky - Pinturas e Desenhos*. Porto Alegre: Instituto Estadual de Artes Visuais, 1994.

KERN, Maria Lúcia Bastos, ZIELINSKI, Mônica e CATTANI, Icléia Borsa. *Espaços do Corpo*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1995.

MORAES, Frederico *et alii*. *BR 80 Pintura Brasileira Década de 80*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.

PIETA, Marilene Burtet. *A Modernidade da Pintura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Sagra - DC Luzzatto, 1995.

SCHULMAN, Cila. *Suave, Cafona, Erótico: os desenhos de Nicolaiewsky*. Jornal do Estado, Curitiba, Paraná, 1983.