

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS
DAS ARTES**

FELIPE FERREIRA DE ALMEIDA

ERA UMA VEZ

Niterói, 2017

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS
DAS ARTES**

FELIPE FERREIRA DE ALMEIDA

ERA UMA VEZ

Dissertação a ser apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, linha de pesquisa Estudos dos Processos Artísticos para obtenção do Título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão

Niterói, 2017

RESUMO

O presente trabalho aborda a experiência prática de um jovem artista entre os anos de 2011 até 2017. O texto é construído através de poesias, cartas, relatos sobre a feitura dos trabalhos, dúvidas e reflexões sobre a experiência de criação a partir da perspectiva de um artista-pesquisador. A poética dos trabalhos discutidos abarca diversas linguagens como intervenções urbanas, objetos, fotografia e videoarte. O repertório das obras passa, muitas vezes, por objetos e imagens kitsch e/ou lúdicas que compõem o cotidiano do lar. Noções de artificialidade, simulacro e ilusionismo são abordadas e discutidas a partir das obras realizadas. A escrita aposta em um modo ficcional e desenvolve uma narrativa que mescla reflexão teórica e os problemas do fazer artístico, finalizando em uma entrevista fictícia.

Palavras-chave: processo artístico, fotografia, artificialidade

ABSTRACT

This thesis explores the practical experience of a young artist between 2011 and 2017. The text is built through poetry, letters, accounts of the process of artistic production, and questions and reflections on the creative experience from the perspective of an artist/researcher. The artworks are articulated and presented through various means and mediums such as public interventions, objects, photography and video art. Their repertoire often consists of kitsch and/or ludic imagery and objects that are part of the daily domestic life and space. Notions of artificiality, simulacrum and illusionism are discussed through these works. The writing takes a fictional point of view and develops a narrative that combines theoretical thinking and the challenges of making art, and ends in a mock interview with the artist.

Keywords: artistic process, photography, artificiality.

SUMÁRIO

Introdução ou Prólogo	01
Era Uma Vez	03
À procura do porquê	05
Sobre a água	07
Sem título (feijão e algodão)	09
Sem título (ovo e ninho)	11
Da Latência	14
Sem título (gaiola e pássaro)	15
Sem título (aquário e peixe)	17
Sem título (avião e céu)	20
Sem título (galinha e pintinhos)	22
Da revelação	24
Sem título (vela e fósforo) / Sem título (flores e borrifador)	25
Iconoclasta e Iconófilo (ou Sobre a Sensibilidade das Imagens)	27
Sem título (barco e rio)	28
Sem título (peixe e aquário)	31
Sem título (borboleta e luz)	33
Marinha	35
Encalhadas	37
Transgênicos	49
Eu me pergunto	52
Carta à Lygia Clark	56
Sem título (o meu amor)	58
Carta para Wilma Martins	62
Carta para minha avó	83
Conclusão (ou Programa do J)	89
Bibliografia	97



Sem título (tartaruga, polvo e arraia), da série Cotidiano (a partir de Wilma Martins), 2017

Introdução ou Prólogo

INT. ATELIÊ – DIA

Era uma vez um jovem artista sentado escrevendo em frente a um computador. Curiosamente, temos acesso ao seu pensamento enquanto ele formula o texto:

Era Uma Vez é uma reflexão sobre o meu processo artístico nos últimos anos até a data atual. O texto abarca as obras que compõem o início da minha trajetória no campo das artes e, possivelmente, aponta caminhos futuros. A ordem na qual os trabalhos são apresentados é, quase sempre, cronológica, de 2011 a 2017, mas, por vezes, ela é subvertida. O último trabalho apresentado no texto, *Casa de Maria*, foi, cronologicamente, o primeiro a ser realizado.

O texto inicia com o trabalho cujo título foi usado para nomear a dissertação: Era Uma Vez. Essa escolha se deu pela minha vontade de recorrer a um imaginário lúdico na feitura de um texto acadêmico, de forma a já prepara o leitor para o que virá a frente. A ideia é que uma história será contada ou fabulada através do percurso textual. O tom buscado para o compartilhamento dessa experiência é, desejosamente, leve, ágil e, até onde é possível, engloba algum humor. Meu desejo é que esse texto possa ser lido e apreciado não apenas por teóricos ou pessoas ligadas à academia, mas, também, por qualquer um que cruze com ele e que tenha curiosidade sobre a perspectiva de um jovem artista e pesquisador sobre sua própria prática artística (não seriam todos os artistas pesquisadores?).

Esta dissertação não é dividida em capítulos. O texto é apresentado em tópicos que levam, quase sempre, o nome dos trabalhos abordados. Esses tópicos são eventualmente cortados por reflexões, epígrafes, poesias, e, mais para o final, por algumas cartas. Essas “interrupções” da narrativa me auxiliam a tratar de certas questões presentes nos trabalhos de forma poética e menos direta, contribuindo para desenvolver o pensamento que acontece não só *sobre* as obras, mas, também, *a partir e com* elas. O texto descreve, assim, alguns impasses, decisões e dúvidas que surgiram ao longo do processo criativo. Há, quase sempre, um caráter de rememoração nessa narrativa e, também por isso, uma significativa dose de ficção.

O uso da primeira pessoa me pareceu inevitável nesta dissertação. Essa maneira de expressão foi natural para mim desde os primeiros rascunhos. Já havia

produzido uma monografia no curso de Cinema que também era baseada no relato/reflexão de uma experiência prática, portanto já estava bastante acostumado a esse formato. Creio que a tentativa de escrever na terceira pessoa seria contraproducente e forçada, uma vez que este é um texto escrito a partir de uma perspectiva *de dentro*. É um processo no qual estou totalmente implicado. Este é sobretudo um texto *de artista*. Os autores e teorias que me influenciaram na prática e na escrita aparecem de maneira pontual, assim como os artistas e obras que me serviram de inspiração em um momento ou outro.

Procuro mostrar, nessa seleção de trabalhos, como o pensamento foi acontecendo ao longo do processo criativo. Não chamaria isso de uma “evolução”, dentre outros motivos, porque não há um objetivo a ser alcançado ou um topo a ser escalado, mas, certamente, alguns interesses vão ficando mais nítidos conforme os trabalhos vão sendo realizados. Um deles é a noção de uma natureza domesticada, que seria configurada por representações de natureza que estão presentes no nosso cotidiano (em objetos de decoração, brinquedos, plantas e animais “ornamentais”, entre outros elementos).

A conclusão da dissertação investe na carga fictícia e utiliza uma linguagem próxima a um roteiro cinematográfico para fazer um pequeno salto até um futuro hipotético no qual o presente artista é entrevistado em um famoso programa de televisão. Aproveito para abordar e esclarecer, de forma sucinta, algumas das questões vistas anteriormente ao longo do texto.

Compartilho, assim, o caminho desse processo artístico, na esperança de que as questões suscitadas a partir dele continuem seguindo nas mais variadas direções (como os galhos de uma árvore que se desenvolvem e se ramificam). A reflexão teórica e os problemas da prática se retroalimentam e se expandem, afastando a ideia de que seja possível chegar a uma conclusão. A narrativa permanece sempre aberta e mutável.

“Na nossa infância vivemos em um estado arcádico. O resto de nossas vidas tentamos recapturar esse estado, mesmo que ele nunca tenha realmente existido.”

(Oliver Sacks)

Era Uma Vez

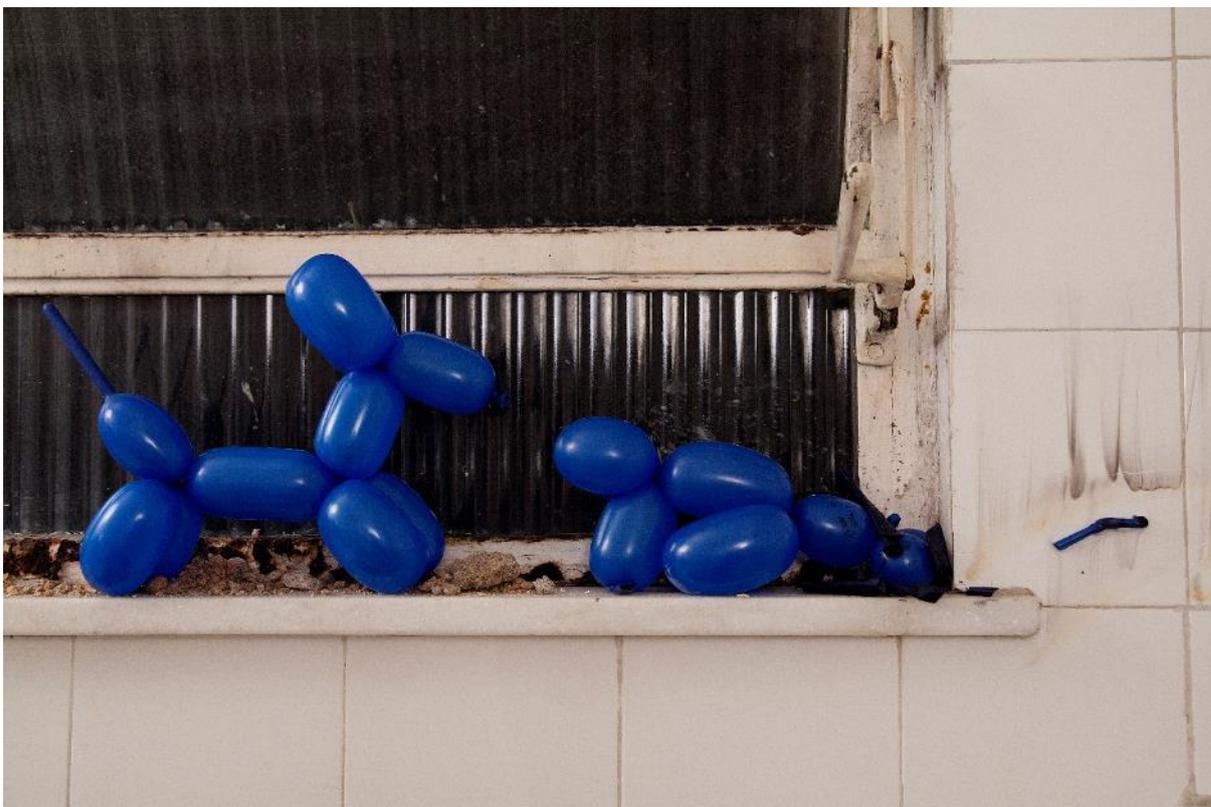


Era Uma Vez #03, 2012

O que seria um simples conserto de um vazamento no banheiro da república onde eu morava com meus colegas de faculdade, acabou transformando-se em uma obra que durou, aproximadamente, 7 meses. Durante esse tempo o uso do banheiro foi ficando progressivamente restrito. A princípio, não podíamos mais usar o vaso sanitário. Em seguida, a pia ficou inutilizada. Por último, perdemos também o espaço do chuveiro. Pouco antes do fim da obra, todo o banheiro se encontrava repleto de poeira e entulho. Um grande buraco, por onde passava o encanamento da privada, ficava aberto, de forma que era possível observar partes dos banheiros dos apartamentos abaixo e acima do nosso.

Conforme aquele espaço ficava cada vez mais inutilizado, eu sentia uma vontade crescente de fazer alguma coisa ali, mas não sabia bem o quê. Uma amiga, ao saber dessa situação, sugeriu que eu aproveitasse o local para realizar uma ação artística. Essa vontade continuou comigo durante alguns meses, assim como a inquietação de não ter ideia do que fazer.

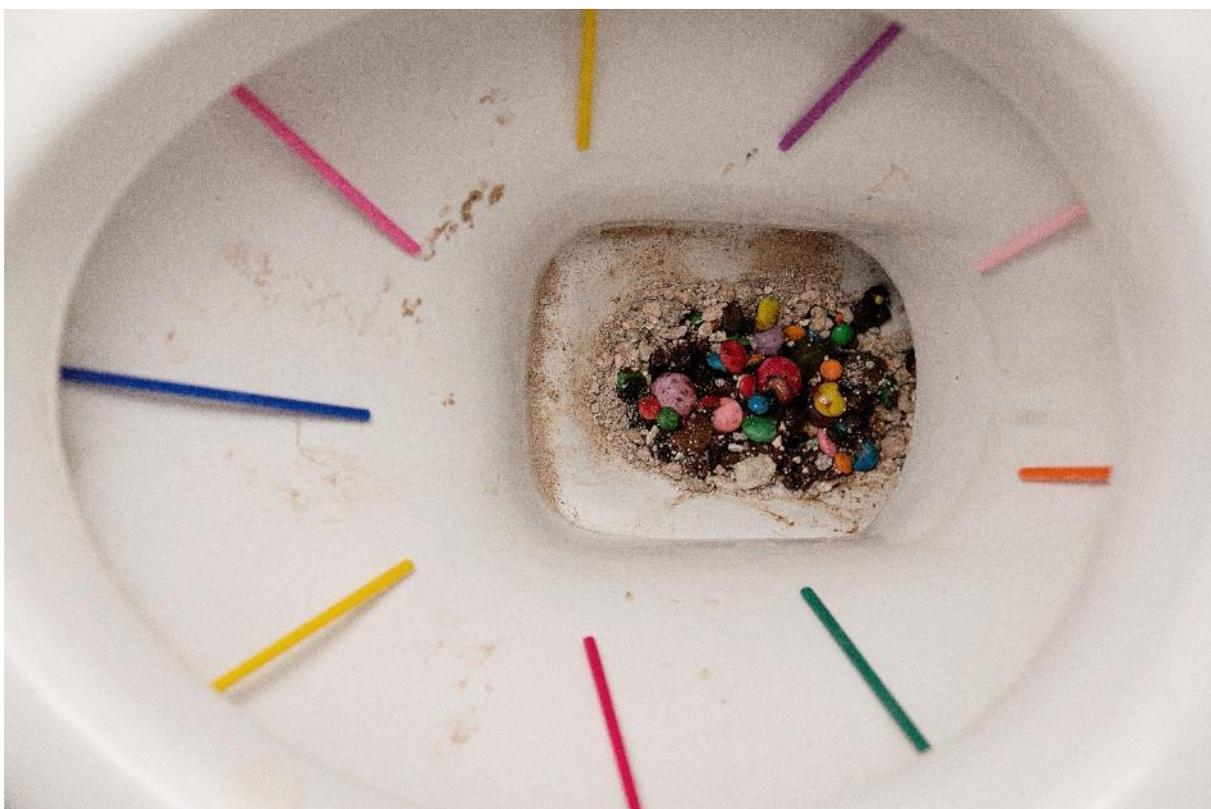
Um dia, no fim da tarde, fui até uma lanchonete na esquina de casa para comer um pastel de queijo e tomar uma coca cola. Ao mergulhar o canudo colorido no líquido escuro, me veio à mente a ideia de uma "festa infantil", que aconteceria naquele banheiro. Imediatamente, voltei para o apartamento e comecei a anotar as ideias e a descrever as imagens que iam surgindo. Fiz alguns registros fotográficos dos lugares que imaginei serem pontos-chave para o desenrolar das ações: o vaso sanitário, a pia, a banheira, o buraco do ralo, dentre outros. Fiz, também, uma espécie de *brainstorm* com os objetos que fariam parte daquela ação: balas e doces diversos, canudos, balões, entre outros.



Era Uma Vez #08, 2012

Na manhã do dia seguinte, percorri mercados, casas de festa e papelarias em busca dos materiais para o trabalho. Após o almoço, aproveitando que não tinha

ninguém em casa, dei início à preparação para realizar as pequenas intervenções/montagens. Para que não houvesse variação na iluminação, cobri as entradas de luz exterior com um edredom antigo e mofado (o que me obrigou a tomar uma grande quantidade de antialérgico, que, acredito, acabou contribuindo para as feitura das montagens, ao me deixar em estado mais lisérgico). Por vezes, eu tive que desmontar coisas que já tinham sido fotografadas para reaproveitar alguns elementos em outros lugares. O tempo para a montagem de cada "ambiente" ou "situação" variava bastante, de forma que só terminei de fotografar tudo na manhã do dia seguinte.



Era Uma Vez #02, 2012

À procura do porquê

Na época em que realizei esse trabalho, observando as fotografias, me perguntava se existiria um significado para elas. Algo como um “porquê”, que pudesse explicar aquelas imagens. Na tentativa de compreendê-las, escrevi o seguinte texto:

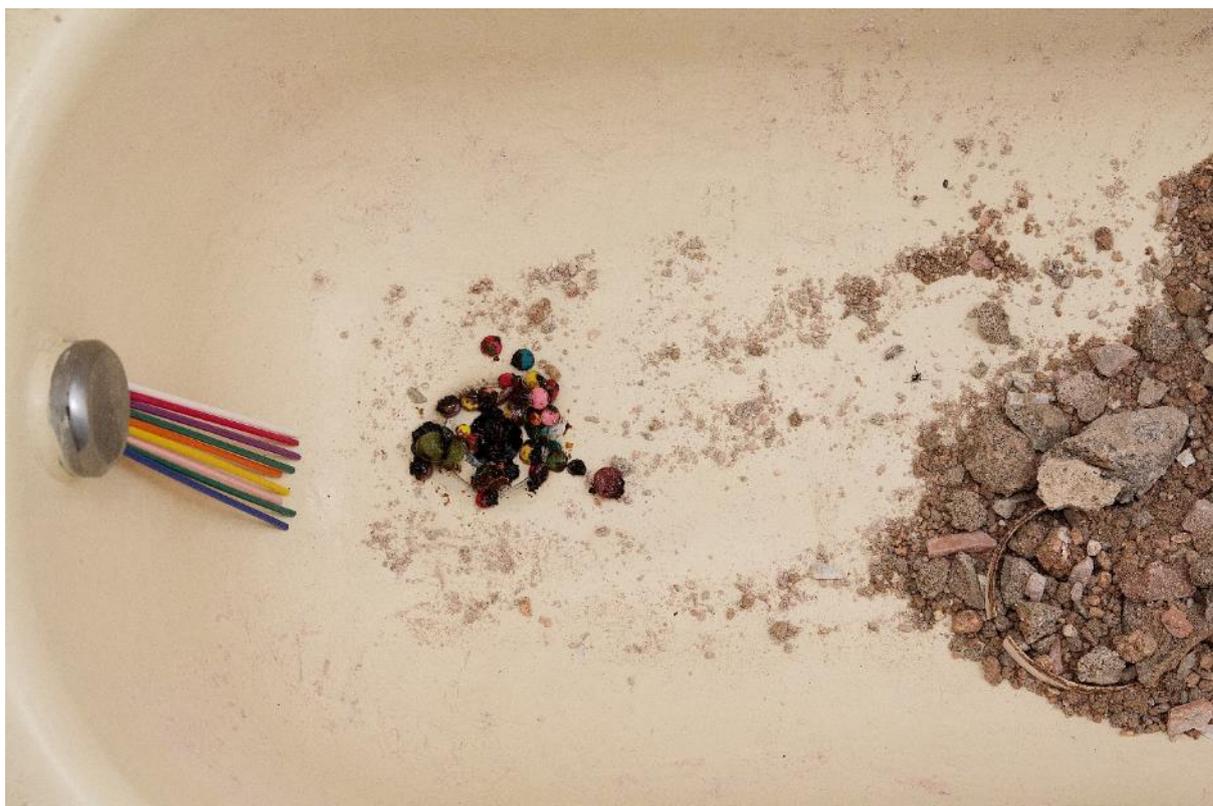
Seguia para dentro, cada vez mais fundo, derrubando muros e tentando interpretar escombros. Cada vez mais muros, um labirinto?

Em alguma dessas desconstruções, vi um menino que brincava sozinho enquanto era perseguido por um homem que, por sua vez, era perseguido por uma máquina, que era perseguida por uma luz. Uma luz que invadia e queimava peles, desfazia nuances e destruía sutilezas. Como um Sol curioso que, na ânsia de conhecer, se aproxima demais dos planetas.

Mas ele continuava procurando, vasculhando o fundo de suas memórias. Quanto mais perto chegava, mais longe elas pareciam estar, ou estariam próximas demais? Seriam elas camaleões travessos, que riem da consciência e da razão, e sempre se mostram de forma diferente a cada novo escrutínio?

Viu também um velho pedinte que durante anos ia a mesma porta e implorava: "Abre-te, Sésamo". Ficava satisfeito com as migalhas que recebia através do buraco da fechadura, mas ia para casa sonhando com o dia em que a porta abriria. Nunca soube que a porta era, na verdade, um espelho.

Esse texto, assim como o próprio passar do tempo, me ajudou a “entender menos” ou a afastar a ideia de um significado único a ser desvendado. Percebi que o que me incomodava era, na verdade, o receio de não conseguir formular um discurso sobre o trabalho, caso fosse questionado. O que poderia dizer sobre aquelas imagens se elas eram um mistério para mim?



Era Uma Vez #04, 2012

Se pensarmos em uma situação cotidiana, mãe e filho em volta da mesa de jantar, e ela pedir ao filho que “Passe o sal, por favor”, haverá um erro ou um problema caso ele lhe entregue o açúcar ou qualquer outra coisa que não, o sal. A comunicação

se dá, nesse caso, de modo que qualquer possibilidade de leitura e resposta que difiram do significado e intenção original, não interessam e se convertem em erro.

Já no caso da arte, essa multiplicidade de leituras e possibilidades de resposta acabam sendo parte importante da experiência artística. Talvez o erro, nesse caso, fosse, justamente, que houvesse uma única possibilidade de leitura. A obra e a experiência com a obra são, assim, mais próximas de um significante do que de um significado.

O título desse conjunto de fotografias, *Era Uma Vez*, só me ocorreu aproximadamente um ano depois de sua feitura (a primeira vez que elas foram exibidas ainda se chamavam “Sem título”).



Era Uma Vez #06, 2012

Sobre a água

O banheiro é possivelmente o espaço onde meu corpo tem o contato mais íntimo com ele mesmo. É também o espaço onde vou me limpar, me purificar. Limpar o corpo dele mesmo, de seus resíduos. Livrar o corpo do que ele próprio produz. Entro nesse espaço e deixo o que já não quero mais carregar comigo.

A água passa pelo meu corpo e me transforma. Ela é, também, por mim, transformada. Sai do encanamento-artéria, tem contato comigo e volta para o encanamento-veia. Participa de um ciclo, como o sangue que corre em meu corpo. A água é, segundo a definição que ouvimos na escola, inodora, insípida e incolor. No banheiro, ela se mistura a outros líquidos e ganha novos matizes, gostos e cheiros. A água é ativada pelo meu corpo.

Dentro desse espaço de intimidade, faço uso dos objetos e sou, simultaneamente, usado por eles: minhas mãos usam a pia, o vaso sanitário usa meus excrementos. Os usos se dão de forma separada, fragmentada, uma parte do corpo usa e é usada de cada vez. Mesmo o banho, que poderia ser pensado como uma totalidade, é, na verdade, composto por unidades: cada parte é lavada individualmente.

Sou invadido pela água e a invado. Nos tocamos e iniciamos uma relação íntima. Ela sabe do meu corpo e o aceita. Veio de longe para esse encontro; foi nuvem, foi rio, foi canalizada e, agora, liberta por alguns segundos, se entrega a mim. Deixo pedaços meus com ela para que continuem, juntos, a viagem. Após o relacionamento, a água vai embora, suja de mim.



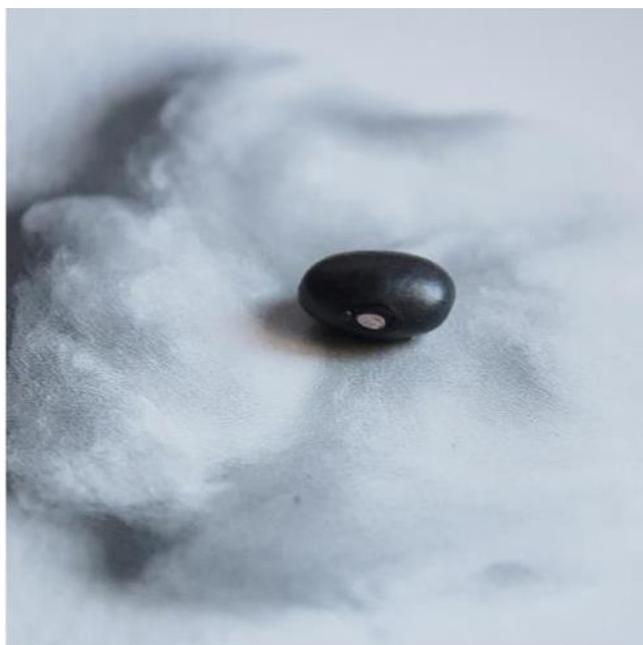
Era Uma Vez #01, 2012

Sem título (feijão e algodão)



Este trabalho surgiu a partir da junção de alguns materiais que eu possuía em meu quarto-ateliê: um tijolo, sementes de ervilha e chumaços de algodão (os chumaços preenchiam cada um dos buracos do tijolo, num total de 10, cada ervilha, por sua vez, ficava em cima de um algodão). Após algum tempo observando aquela estranha assemblagem, percebi que havia algo errado: o que aquele tijolo fazia ali? Decidi tirá-lo do conjunto, e restaram, então, os 10 algodões com suas respectivas ervilhas. Ainda com a impressão de que algo estava errado, resolvi retirar todas as ervilhas e deixar apenas uma, já que a grande quantidade não parecia se justificar, o que elas acrescentavam ao trabalho? Por fim, restava apenas um chumaço de algodão e uma ervilha, uma quantidade tão reduzida de elementos que, ao menos dessa vez, me pareceu que eu não “pecaria por excesso”. Apesar da aparente simplicidade, ainda não estava satisfeito. Demorou mais alguns dias para que eu concluísse uma coisa que, algum tempo depois, me pareceria óbvia: não deveria ser uma ervilha sobre o algodão e, sim, um feijão! (Ainda que narrados com certa rapidez e com a distância de apenas alguns pontos e vírgulas, cada um desses gestos de adicionar, retirar, observar e refletir se estendeu ao longo de dias).

O trabalho permaneceu assim por um período, apenas o algodão e o feijão (preto, sem imperfeições, especialmente escolhido no pacote de 1 Kg), até ocorrer a sua última e, possivelmente, mais significativa mudança conceitual, o algodão se transformou em uma imagem fotográfica de um algodão. Tive que preparar e fotografar mais de 30 chumaços de algodão até encontrar um que ficasse adequado aos propósitos do trabalho, o que equivaleria dizer, até encontrar um chumaço de algodão que, quando fotografado, parecesse com algodão. Não imaginava, na época, que teria uma razoável dificuldade para fotografar uma coisa tão simples. Pareceu-me curioso que a aparência de determinado objeto reproduzida por um meio tido como pretensamente mimético, como a fotografia, pudesse resultar em algo difícil de ser identificado. Foi precisamente o 33º chumaço que conseguiu reunir características de forma e textura satisfatórias, além da luz lateral ter ajudado bastante a criar uma impressão de volume e tridimensionalidade, apesar da superfície bidimensional da fotografia.



Detalhe de *Sem título (feijão e algodão)*

Sem título (ovo e ninho)



O processo do trabalho *Sem título (ovo e ninho)* foi mais rápido que o de *Sem título (feijão e algodão)*. Essa operação de aproximar uma imagem e um objeto que já estavam, de certa forma, pré-relacionados ficava cada vez mais clara, naquele momento, como um interesse meu. A princípio, havia pensado em utilizar um ovo orgânico, mas imaginei que teria problemas com a fragilidade da casca e, também, havia a possibilidade de ele apodrecer. Tentei fazer alguns moldes com materiais como gesso, argila e biscuit, mas julguei que todos ficaram ruins. A solução para essa questão veio, em parte, de uma memória de infância: um tio, que morava no mesmo quintal que eu, criava canários para competição de canto. De tempos em tempos, ele colocava alguns ovinhos de plástico no ninho artificial presente na gaiola da fêmea. Lembro do meu encantamento com esses ovos falsos e de querer brincar com eles, o que era proibido, já que seria impregnado o “cheiro de gente” e a fêmea, provavelmente, os rejeitaria.

Encontrei esse ovo-de-enganar-passarinho em um *petshop* próximo à república onde moro, em Niterói. No mostruário, havia inúmeras opções. Não saberia dizer se as diferenças entre os ovos eram propositais ou apenas defeitos de fabricação, uma

vez que todos pareciam descender do mesmo modelo (pelo menos em relação ao tamanho, que aparentava ser o mesmo). O que variava era a tonalidade e algumas manchas e marcas na superfície. O ovo escolhido por mim não tinha lá muita “personalidade”, era um dos mais alvos e com menos marcas. Todavia, uma linha em alto-relevo marcava sua circunferência- suponho que essa linha demarque, justamente, a junção das duas metades de plástico durante sua fabricação. Essa linha talvez seja a marca mais evidente de seu artifício, de sua construção. Ao apresentar esse trabalho a outras pessoas, ouvi, mais de uma vez, algo como “percebi que o ovo não era *de verdade* por causa dessa linha”.

A escolha do ninho se deu de forma bastante tranquila. Comentei com alguns parentes que precisava fotografar um ninho e pedi que, caso encontrassem algum caído, guardassem para mim (eles moram na Baixada Fluminense, em áreas com muitas árvores). Em menos de um mês ganhei dois ninhos, um do meu pai e um do meu irmão, além de ter encontrado, para minha surpresa, um terceiro caído no centro da cidade de Niterói (talvez essa não seja, afinal, uma coisa assim tão incomum). A escolha do ninho ideal foi como a do algodão. Elegi o que mais parecia ser um ninho *na fotografia* (o nível de realismo ou ilusionismo foi medido pela minha própria subjetividade; eventualmente perguntei a pessoas próximas quais eram suas impressões, mas, quase sempre, apenas de forma a confirmar algo já intuído).

O fundo da fotografia do ninho (o que aparece na imagem, além do ninho) foi o mesmo do trabalho do algodão, um papel branco pouco definido. Esse fundo branco é bastante usado em publicidade como um fundo *infinito* ou *neutro* (apesar dessa neutralidade ser bastante questionável). Não queria que o ninho estivesse em um ambiente facilmente identificável, como uma árvore ou o solo, por isso, a tentativa de criar um fundo indefinido e que não chamasse muita atenção para si.

A moldura que usei nesses dois trabalhos foi encontrada em uma *loja de R\$ 1,99*. Na época (2013), eu estava prestes a participar de uma exposição coletiva cujo projeto surgiu durante uma aula na Escola de Artes Visuais Parque Lage. Esses dois trabalhos, até então, eram constituídos apenas pelas fotografias (do algodão e do ninho) com o feijão e o ovo colados em cima. Eles estavam muito vulneráveis, qualquer corrente de ar poderia levar o papel embora. Parecia que a ideia principal (o conceito do trabalho?) estava ali, mas faltava, ainda, uma finalização. Comentei com o professor do curso, e curador da exposição, Franz Manata, que pretendia usar uma pequena caixa de acrílico (de 10 x 10 cm) para exibir esses trabalhos, mas ele

argumentou que isso poderia trazer a ideia de uma joia e sugeriu que trabalhasse com molduras simples. A partir daí, passei a observar diversas molduras pelos lugares onde passava, em lojas ou nas casas que visitava, até encontrar um modelo que fosse mais adequado para o que eu gostaria de fazer. Agradou-me que a moldura escolhida fosse, justamente, de uma loja popular. Não tenho interesse que esses trabalhos pareçam coisas caras, elitistas ou muito preciosas. Por exemplo, o papel fotográfico utilizado é de um tipo bastante comum, não é um papel caro como os que vemos, tantas vezes, em exposições com a legenda de impressão *fine art*. A respeito desse “tornar especial”, Luciano Vinhosa comenta:

Paralelamente à sua valorização artística, ocorreu uma progressiva reificação da imagem que reivindica para si o estatuto do objeto raro e, portanto, aurático. As reproduções podiam ser então valorizadas pela tiragem limitada, pelo tipo de papel e química empregados [...] (VINHOSA, 2011 P.82)

A frequência com a qual certos fotógrafo-artistas insistem em frisar as características *únicas* e *especiais* do tipo de papel que adotam para dar vida as suas imagens soa, para mim, como uma tentativa de dar um *ar de exclusividade* àquele produto/obra e de afirmar que aquilo é uma *obra de arte*, em parte, porque é feito com determinado *material* ou *técnica*. Sempre que ouço ou leio um discurso com essa ênfase imagino uma situação surreal na qual pintores justificavam ao público porque suas obras são arte utilizando como argumento as qualidades de uma marca de pincel ou as propriedades da tela fabricada por uma dada empresa. É claro que corro o risco de ser contraditório ao longo deste texto, por criticar determinado comportamento, ao mesmo tempo em que, eventualmente, incorro nele.

Ainda com relação às molduras do ovo e do feijão, acabei utilizando o mesmo tipo de moldura nos dois trabalhos, não exatamente por uma decisão conceitual prévia, mas porque a moldura do feijão, que seria preta, sofreu uma avaria pouco tempo antes da exposição, não havendo tempo hábil para substituí-la por outra de cor igual.

Da Latência

A espera sem fim

O desejo contínuo

O milagre da imagem

A incubação eterna

Quem acredita sempre alcança

O germinar porvir

O choco futuro

A graça congelada em um instante

O feto inerte

para sempre em estágio intermediário

A potência irrealizada

O que nunca foi e

o que nunca será

O que está sempre no meio

O entre

O quase lá

A distância mínima nunca percorrida

O inverno infindo

A primavera que não chega

Deméter aguarda contemplando um retrato

O novo sempre vem

Devemos esperar mais pouco

Pigmaleão, dizem, conseguiu

Quem sabe com mais fé e paciência não se chega lá?

A imagem e a semelhança

O original e a cópia

O que substitui

O parecido, mas insuficiente

A possibilidade do voo

A semente primordial

O imutável

O início postergado

Sem título (gaiola e pássaro)



Passeando pelo *petshop* onde comprei os ovos para o trabalho mencionado anteriormente, encontrei um objeto que me chamou muita atenção: uma gaiola de plástico rosa. Fiquei intrigado com aquele produto que parecia um objeto de decoração, lembrava um brinquedo e, ao mesmo tempo, era uma gaiola real (no sentido de que poderia ser utilizada como habitação para um pássaro). A visão daquela gaiola rosa causou-me uma forte impressão. Eu sabia que gostaria de fazer alguma coisa com ela, apesar de não saber necessariamente o quê. Talvez um trabalho de arte?

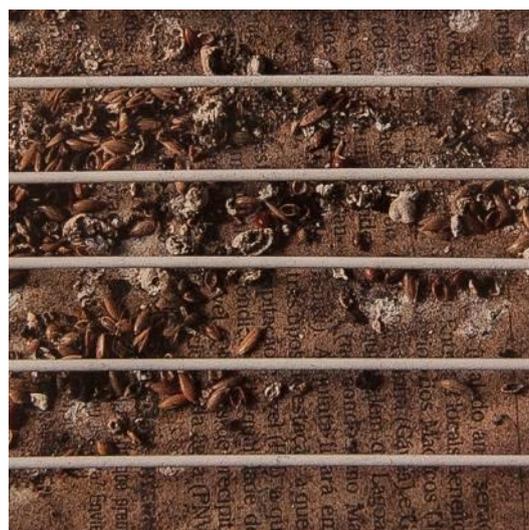
Algum tempo depois, enquanto almoçava em um restaurante próximo à casa de minha mãe, surgiu um rapaz vendendo alguns brinquedos. Um deles me despertou particular interesse: um pássaro de plástico que se equilibrava “magicamente” pelo bico, conhecido como “pássaro equilibrista”. Imediatamente lembrei da gaiola rosa e pensei que os dois poderiam compor o mesmo trabalho. O vendedor tinha apenas três unidades restantes, duas ficaram comigo e a outra com meu irmão (acho que meu entusiasmo pelo brinquedo fez com que ele quisesse adquirir um também).

Voltei ao petshop e comprei a gaiola. A partir daí, comecei a testar ideias e materiais para o possível trabalho. Comprei alguns bebedouros e comedouros pensando em substituir a comida e a água por fotografias de água e de comida. Apoiaria, então, o bico do pássaro na imagem (como se ele estivesse prestes a comer ou beber). Durante os testes, percebi que a imagem da água não funcionava muito bem (não era suficientemente ilusória), sendo assim, o bebedouro foi descartado. Por outro lado, o *trompe l'oeil* resultante da textura e da cor do alpiste era bastante satisfatório. Optei por usar a imagem do alpiste apenas na parte de cima do comedouro, desse modo, quando alguém visualizasse o comedouro lateralmente, ele pareceria vazio, mas quando visto de cima, estaria “preenchido” pela imagem do alpiste.

Por fim, quando expus o processo deste trabalho durante uma aula, foi-me sugerido que substituísse o fundo da gaiola pela fotografia do fundo de outra gaiola. Utilizei uma gaiola antiga que estava esquecida no apartamento onde moro, cujo fundo, forrado com um jornal, estava bastante empoeirado e sujo com fezes de pássaro. Acabei achando a solução bastante interessante, pois criava uma espécie de ficção, como se a gaiola rosa tivesse sido habitada. Além de criar um certo contraste entre aquele fundo (velho e sujo) e aquela gaiola de plástico (nova e asséptica).



Detalhe do comedouro



Detalhe do fundo da gaiola

Sem título (aquário e peixe)



Confesso que não sei precisar bem o início desse trabalho. Na verdade, acho que dizer “esse trabalho começou quando” é, até certo ponto, uma fábula. A precisão, nesse caso, é bastante imprecisa. Há sempre um pouco de ficção, de invenção nessas memórias e reflexões. Dito isso, desejo contar, também, as trivialidades ou acidentes que fazem parte da minha prática artística e das resoluções dos trabalhos.

Esse trabalho começou quando observei uma ilusão de ótica gerada pela refração da luz ao passar por um recipiente de vidro contendo água. Não tinha, no começo, nenhuma pretensão de transformar aquilo em um trabalho, estava apenas brincando com aquele efeito das coisas aparecendo e desaparecendo. Em uma noite, guardei o recipiente com água na estante, em frente a minha cama, e fiquei refletindo sobre o que aquilo me lembrava. Subitamente, veio à mente a imagem de um peixe Betta.

No dia seguinte, comecei a fazer desenhos dessa espécie de peixe e passei a testá-los, colocando-os atrás do recipiente com água. O desenho, naquela configuração, funcionava um pouco como as imagens que são colocadas na parte de trás dos aquários, como um “papel de parede”. Essas imagens costumam mostrar ambientes aquáticos (com pedras, plantas, corais, etc) e tentam criar uma ilusão de profundidade, como se o aquário se estendesse para além do limite do vidro. No caso, o papel de parede seria o próprio peixe.

Os peixes da espécie *Betta splendens* são usados quase como um objeto de decoração para a casa. Eles são considerados peixes *ornamentais*, na verdade, mais os machos do que as fêmeas, já que elas não possuem nadadeiras e caudas tão exuberantes. Em geral, o Betta é mantido em um aquário não muito maior que o seu

próprio corpo, o que limita seus movimentos, de modo que ele permanece grande parte do tempo parado no fundo do aquário.

Tentei utilizar um aquário de 10 x 10 cm que havia comprado em uma loja de produtos chineses, mas a qualidade era tão ruim que, depois de dois dias, ele começou a vaziar. Decidi então encomendar, em uma vidraçaria, duas cópias idênticas, porém melhor construídas, do aquário *made in China*. Enquanto aguardava os aquários ficarem prontos, acordei com um amigo que ele comprasse um aquário e que eu lhe daria de presente o peixe (depois, é claro, de tê-lo fotografado). O peixe foi batizado de Sebastião.

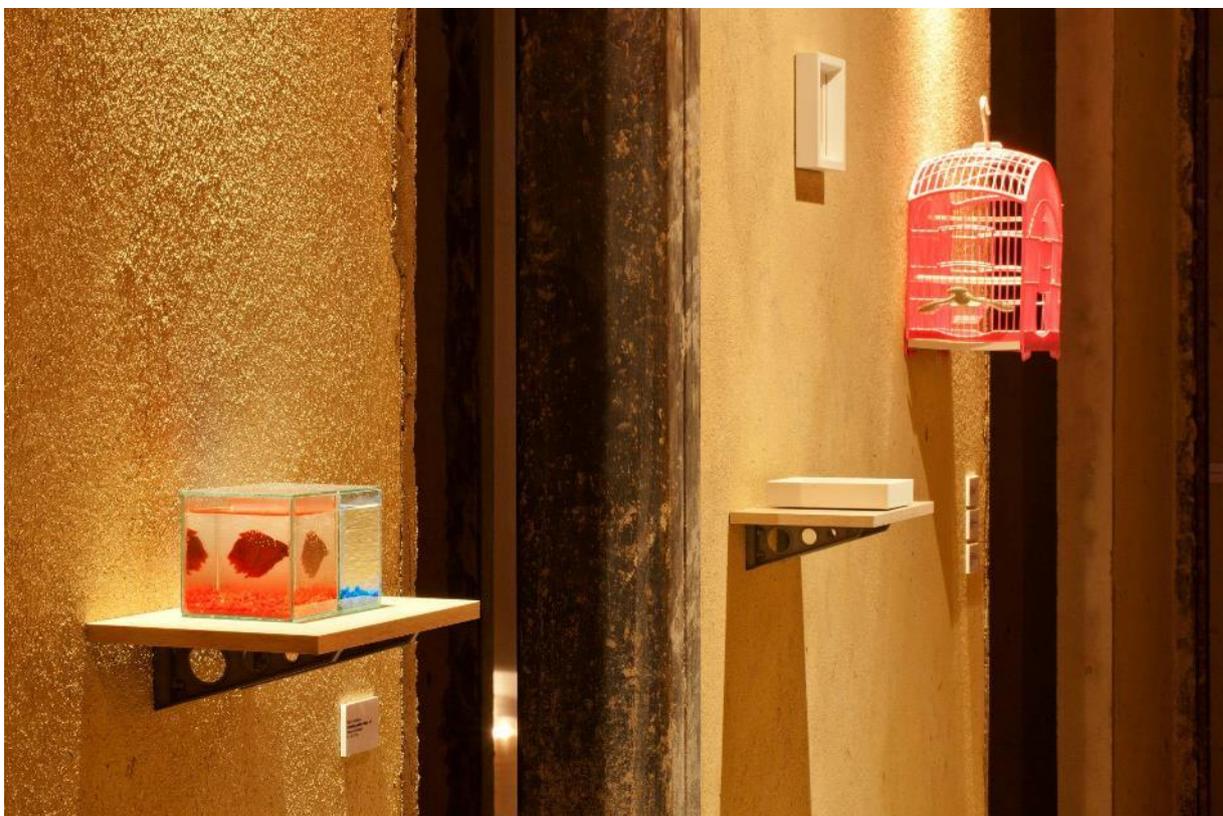
Sebastião comportou-se muito bem durante a sessão de fotos. Tive que fazer alguns pequenos ajustes na pós-produção das imagens para que a cor do peixe atingisse o tom que desejava (a cor original era vermelho escuro, porém procurei tornar o vermelho “mais vivo”). Outra versão do peixe foi produzida, através do *photoshop*, na cor azul. Quis ter duas opções para poder escolher qual funcionaria melhor. Acabei, mais a frente, optando por utilizar as duas. Emulando uma possível *pulsão decorativa* combinei a cor do peixe com a cor do cascalho no fundo do aquário. Um dos motivos que me levou a usar esse tipo de cascalho colorizado foi ter lido relatos de que a tinta dele se dissolve e pode provocar doenças e, até mesmo, a morte dos peixes (houve, de fato, uma mudança na cor da água quando depusitei o cascalho). Parecia-me uma forma velada de violência na qual as pessoas, por ignorância, ou cientes dos riscos, compravam um produto decorativo, porém tóxico, mortal.

Uma coisa que só percebi quando o trabalho participou de uma exposição (acompanhado do trabalho do ovo, do feijão e da gaiola) foi que os aquários não poderiam funcionar de forma independente, mas, apenas, juntos. As fotografias dos peixes ficavam “escondidas” entre os dois aquários. Quando vistos de frente, em 90°, os peixes eram totalmente visíveis, conforme o observador se movia ao redor do aquário (ou quando olhava a partir de um ângulo superior) a imagem dos peixes ia desaparecendo ou sendo substituída por reflexos internos nas paredes dos aquários. Caso os dois aquários não estivessem juntos, fazendo um “sanduíche” das imagens dos peixes, o truque ficaria evidente.

Dos quatro trabalhos que participaram da exposição, esse era o que chamava mais atenção. As pessoas ficavam andando de um lado para o outro, intrigadas com o efeito. Tive um pouco de receio, e tenho até agora, que esse e outros trabalhos

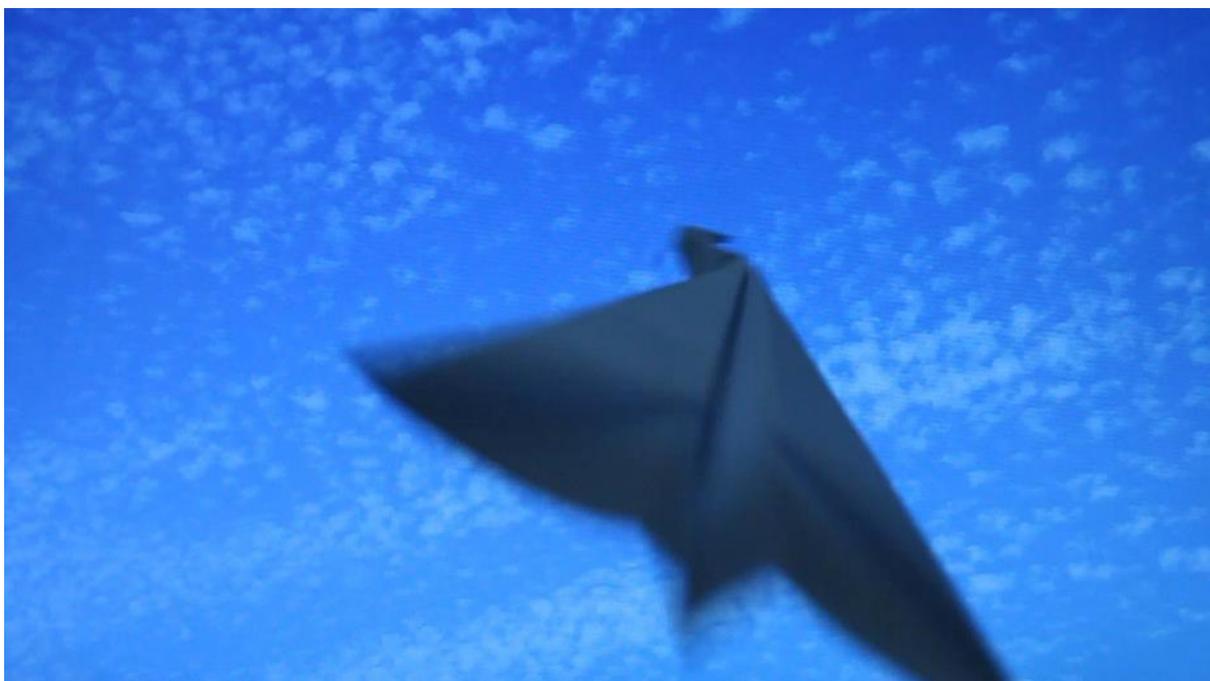
sejam lidos apenas a partir dos efeitos de ilusão, do truque ou da “pegadinha a ser descoberta”. Acredito que esses elementos sejam usados por mim apenas como um primeiro nível de relação/atração e que haja outras camadas a serem pensadas/sentidas para além disso.

Outro ponto importante da exposição foi reparar que o público parecia pouco inibido em interagir com os trabalhos. Talvez por conta do caráter lúdico dos objetos, muitas pessoas acabavam tocando nas obras, apesar de não haver ali nenhuma indicação de que os trabalhos fossem “interativos”, de fato, eles *não* eram, ou não tinham sido pensados por mim enquanto tal. Não havia indiscreta plaquinha de “proibido tocar nas obras”, porém não vi ninguém encostando nas pinturas a óleo (possivelmente pelo público já estar mais familiarizado com as “regras de recepção” desse tipo de obra). A interação com o público acabou causando alguns problemas nos trabalhos, a fotografia do ninho, por exemplo, ficou com algumas marcas de dedo e o passarinho ficou bastante destruído depois de ter sido derrubado inúmeras vezes (não foi, infelizmente, a única vez que um trabalho meu sofreu violência por parte do público).



Exposição *Em Obras*. Curadoria de Franz Manata. Fotografia: Pedro Farina

Sem título (avião e céu)



O trabalho *Sem título (avião e céu)* surgiu no mesmo período que o *Sem título (feijão e algodão)*. Considero-os trabalhos inaugurais dessa pesquisa em torno das imagens técnicas. Havia realizado o meu filme de conclusão de curso (minha graduação foi em Cinema e Audiovisual) um pouco sob a influência dos livros *A Ilusão Especular* (de Arlindo Machado) e *Filosofia da Caixa Preta* (de Vilém Flusser). Essas leituras me tiraram um pouco a inocência com relação à imagem, especialmente, à imagem fotográfica, e me alertaram para os códigos e possíveis implicações ideológicas envoltas por trás de sua construção. Essencialmente, me fizeram atentar para sua condição de *representação*. A sinopse que escrevi para esse curta-metragem (cujo título é *O Oitavo Dia*) acabou servindo indiretamente como inspiração para a realização do trabalho com o avião:

No princípio havia as imagens.

No primeiro dia as imagens foram vistas.

No segundo dia as imagens foram registradas.

No terceiro dia as imagens foram animadas.

No quarto dia as imagens criaram um mundo.

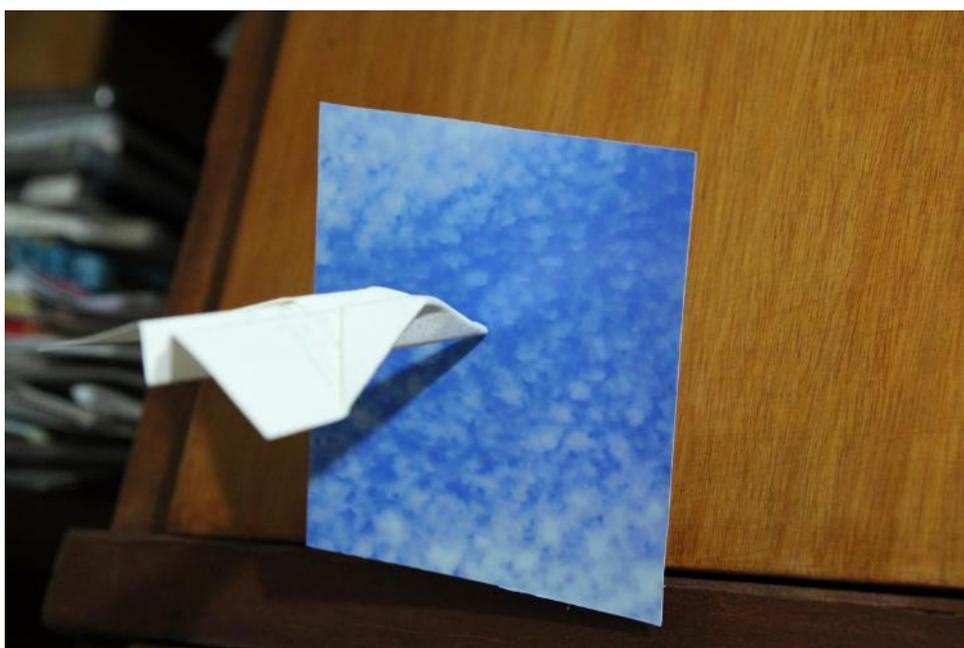
No quinto dia as imagens substituíram o mundo.

No sexto dia, por todo o mundo, as imagens foram destruídas.

No sétimo dia restaram as lembranças dos aparelhos de imagens.

Inicialmente o trabalho me indicava que seria uma assemblagem, assim como o trabalho do feijão. Após testar inúmeras maneiras de prender o aviãozinho de papel em uma imagem que representava o céu (essa era justamente a imagem inicial do curta *O Oitavo Dia*), percebi que aquele trabalho ficaria mais potente se utilizasse a linguagem audiovisual. Desse modo, poderia salientar o momento do choque do avião contra a superfície da representação. Resolvi filmar a tela do computador exibindo o vídeo do céu, enquanto lançava o avião em o seu voo malfadado.

Fiquei bastante decepcionado com os primeiros resultados do vídeo: o avião entrava e desaparecia tão rápido da imagem que mal dava para perceber o que era aquele vulto, além disso, o som também estava pouco expressivo. Me ocorreu, em seguida, que a minha câmera tinha um modo de gravação que poderia ser utilizado para fazer *câmera lenta*, apesar de isso implicar em uma resolução um pouco menor. Ao experimentar essa possibilidade, fiquei imensamente excitado e espantado ao ver como tudo se encaixava- era possível ver não só o avião entrando na imagem, como acompanhar a deformação que o impacto causava na tela, além do que o som ganhou outra dimensão muito mais potente (em parte, porque ficou bem mais grave).



Teste de material com o avião. Fotografia: Felipe Ferreira

Sem título (galinha e pintinhos)



O processo desse vídeo teve origem a partir da aquisição de um pintinho de plástico que encontrei no *Saara* (mercado popular no Centro do Rio de Janeiro). Desde a primeira vez que o vi, sabia que iria usá-lo em um trabalho. Estava interessado, principalmente, em seu caráter autômato, que, simultaneamente, reproduz algumas características de seu referente, o pintinho “verdadeiro”, e, é, por outro lado, muito distante dele (mecânico, rígido e inorgânico). Às vezes penso o *plástico*, o material sintético, como o exato oposto ao *vivo*, deve vir daí, ao menos em parte, meu fascínio pelo *plástico animado*.

Gostaria de interromper o fluxo do texto para pontuar uma pequena explicação sobre os títulos dos trabalhos: uma vez que percebi que em pouco tempo teria muitos trabalhos intitulados *sem título* e, tentando evitar uma futura confusão com relação a “qual *Sem título* estamos falando”, adotei o uso dos parêntesis, dentro dos quais menciono os objetos ou materiais que fazem parte do trabalho citado. Basicamente, uma descrição. Mesmo assim, já existem dois trabalhos com o mesmo nome, *Sem título (peixe e aquário)*, um deles é o trabalho já mencionado neste texto, o dos peixes Betta, e o outro é um vídeo sobre o qual falarei mais a frente. Intitular um trabalho de *Sem título* parte, na minha prática artística, de uma vontade, ou de uma crença, de que isso vá manter uma certa *neutralidade* frente à recepção do trabalho pelo público.

Arthur Danto (2010) nos relembra a crucial diferença entre o *Sem título* dado pelo artista e o *Sem título* atribuído na ocasião de não se saber qual teria sido o título original do trabalho. Ele comenta ainda que um título seria não somente um nome, mas também um tipo de orientação para a interpretação ou leitura de um trabalho de arte.

Voltando ao pintinho, constatei que esse trabalho provavelmente deveria ser feito em vídeo (para que o movimento de seu andar mecânico pudesse ser captado). Sabia, também, que ele provavelmente interagiria com uma imagem. Não demorou muito até que concluísse que ele deveria interagir com uma galinha. Ao invés de sair de casa em busca de uma galinha, comecei a vasculhar por registros em sites de exibição de vídeos como o youtube e o vimeo. Encontrei um vídeo que parecia atender aos inúmeros requisitos desejados: a câmera era estável (apoiada ao nível do chão), a galinha permanecia razoavelmente parada no centro do quadro e, outros pintinhos participavam da cena (além de um galo no plano de fundo).

Com o *savoir-faire* do vídeo do aviãozinho consegui resolver mais facilmente alguns desafios técnicos na gravação desse vídeo. Utilizei, novamente, a câmera lenta para, além de estender o tempo, gerar uma melhor leitura do movimento e criar um som mais encorpado e impactante.

Em um primeiro momento, vemos os pintinhos correndo para debaixo da galinha, um som de atrito começa ao fundo (fora da imagem, estou dando corda no mecanismo que faz o pintinho “andar”). Após alguns segundos, o som de atrito cessa, vemos e ouvimos apenas a galinha e os sons por ela gerados. Logo depois, um som alto e repetitivo inicia, vemos o pintinho de plástico entrar no enquadramento rumo à galinha. Seu bico bate inúmeras vezes na tela até que ele, aparentemente, cansa. A galinha, por uma feliz coincidência do enquadramento, parece olhar e tentar interagir com ele. O pintinho “volta a vida” e dá mais alguns passos para a lateral da tela até parar novamente e esperar o *fade out*.

Da revelação

O jovem Ícaro em mais uma encarnação
Condenado a repetir o mesmo erro, desta vez em *looping*
O encontro com o objeto de desejo para sempre adiado
Orfeu vê a imagem se revelar e desaparecer
Sísifo, agora, rola a pedra por vontade própria
Saudade do útero
A Pomba da Paz dá de cara na tela e
quebra o pescoço
Prometeu acorrentado a uma imagem
cada vez mais ilusória
Narciso, desta vez, mergulha em um mar de pixels
Como já foi dito: *Whomever has looked at beauty is marked out
already by death*
A tentativa e o erro e o erro e o erro
Nunca desistir
Nunca perder a fé
Acreditar sempre
Reverenciar o ícone
Cultuar o símbolo
Ligar-se ao índice
O corpo e o sangue
A imagem e a semelhança
O ilusório e o mais ilusório
O ápice do simulacro
A revolta inicial
A fadiga seguinte
A aceitação final
Como tentar entrar embaixo da asa da mãe
e perceber-se grande demais

Sem título (vela e fósforo) / Sem título (flores e borrifador)

Penso que esses dois trabalhos funcionam, ao menos conceitualmente, como uma dupla (apesar de serem, a priori, independentes, e de terem sido realizados com aproximadamente um ano de diferença, a vela é de 2013 e as flores de 2014). Em seus processos tento provocar uma fricção entre a representação presente na imagem e a materialidade de sua superfície.

No caso de *Sem título (vela e fósforo)*, realizo uma ação bem simples que consiste em acender um fósforo, aproximá-lo da fotografia de uma vela e “acendê-la”. Havia feito alguns testes antes de realizar a ação “para valer”, mas a forma como a fotografia queima no vídeo acabou me surpreendendo por ser muito bonita (digo isso na falta de um adjetivo ou expressão melhor para descrevê-la, e reconhecendo, claro, que esse termo não expressa muito mais que uma impressão subjetiva). O vídeo dura 7 minutos, que é tempo total para queimar todo o papel fotográfico que aparece em quadro até a extinção da chama. Durante um período, pensei em encurtar a duração do vídeo, acelerando um pouco o tempo, em parte porque muitos editais e salões só aceitam vídeos com até 5 minutos de duração, mas desisti da ideia ao considerar que isso seria uma violência contra a obra, ela tem o tempo dela, não posso forçá-la.

No vídeo *Sem título (flores e borrifador)* tento trabalhar a destruição de uma imagem como uma ação poética. No início, vemos uma fotografia de flores brancas (de beleza bastante clichê) que vai sendo destruída/transformada a cada borrifada (o borrifador contém uma mistura de água e água sanitária, que atua como solvente do pigmento que compõe a imagem fotográfica). Tomei o cuidado de diluir o solvente o suficiente para que a imagem não desaparecesse muito rápido, nem muito devagar (novamente, o parâmetro do que seria mais ou menos devagar foi puramente

subjetivo). Nesse trabalho me interessava uma possível dimensão contemplativa gerada a partir do “derretimento” da imagem.

Há também uma tentativa de tensionar o código fotográfico. Se, para fazer uma fotografia, precisamos de luz, para sensibilizar um suporte, e de química, para fixar a imagem, tento fazer o caminho contrário e uso a luz para destruir, juntos, imagem e suporte, e a química para lavar e fazer desaparecer a imagem.

Um dos conceitos que me ajudou a pensar e a elaborar um discurso em torno desses trabalhos foi o de “dupla realidade perceptiva das imagens” (AUMONT, 1993) que é um fenômeno psicológico em que uma imagem é percebida, ao mesmo tempo, como fragmento de superfície plana e como fragmento de espaço tridimensional. Aumont (1993, p.63) elucida que “a imagem como porção de superfície plana é um objeto que pode ser tocado, deslocado, e visto, enquanto a imagem como porção de mundo em três dimensões existe *unicamente* pela vista. ”



Frames do vídeo Sem título (vela e fósforo)

Iconoclasta e Iconófilo (ou Sobre a Sensibilidade das Imagens)

Eu queria que as imagens sentissem coisas
Que tivessem sensações, sentimentos
E pensamentos
Elas nos fazem sentir tantas coisas
Nos fazem nos sentir feios, bonitos, magros demais, gordos demais, baixos demais,
famintos demais, desejosos demais, tristes demais ou de menos
Queria que as imagens também pudessem sentir,
Que elas pudessem ser afetadas
Que pudessem sangrar, chorar, queimar, derreter, rasgar, sorrir
Afinal, o que é uma imagem?
Ela é o que ela representa?
Ela representa o que ela é?
Parece que está tudo ali, tão perto
Logo depois da superfície
E só esticar a mão que você alcança
E não,
E não há nada ali
Só uma imagem
O que é o real numa imagem? Como ela afeta o real? O que é o real?
O que é o que é?
Parece que tudo o que está na imagem, está antes em nós
E por estar tudo em nós, somos nós que sentimos
Elas só nos mostram
Acho que as imagens também podem nos fazer amar
E amar não só as imagens
Mas tudo o que está nelas
E o que não está nelas
E o que somos nós
Que nelas estamos
Mas que não as somos
Será que as imagens nos invejam?
Nos invejam porque não somos imagens
E podemos sentir
E podemos interagir com elas e através delas
E também sem elas
Será que as imagens podem ver outras imagens?
O que mostram as imagens umas às outras?

Sem título (barco e rio)

Recordo que o início do processo do vídeo-objeto *Sem título (barco e rio)* se deu a partir da observação de fotos antigas no álbum de família. Em uma delas, eu (criança), nado em uma piscina de plástico no quintal de casa, em outra, um pouco mais velho, brinco com um barquinho colorido em um lago. Durante alguns meses esse trabalho existiu apenas enquanto um desejo repleto de nostalgia, uma vontade de voltar no tempo (eu parecia tão feliz naquelas fotografias!). Eu sabia que o trabalho envolveria um barquinho e água, mas não sabia ainda como seria sua existência material. Uma foto, um desenho, um vídeo? Um dia, passeando com minha mãe por Ilha Grande, vi um riacho que corria pela da areia da praia e pensei: “É isso!”. Peguei emprestado a câmera que ela levou para registrar a viagem e filmei, durante alguns minutos, a água fluindo.

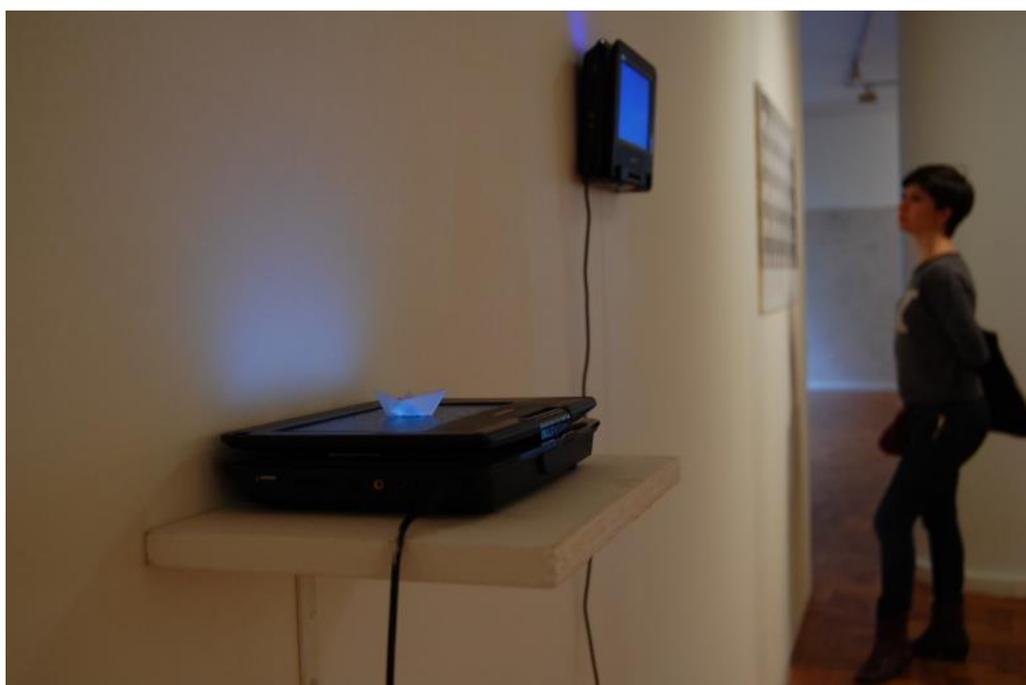
Voltando da viagem, procurei dar uma forma ao trabalho. Como a câmera não tinha uma resolução muito alta, não poderia ampliar muito a imagem, pois ficaria com baixa nitidez e isso não me interessava. Lembrei de já ter visto em exposições de arte alguns aparelhos que reproduziam vídeo em DVD e também possuíam uma pequena tela de aproximadamente 7”, que seria o ideal para a exibição do vídeo do rio. O som

original da filmagem era bem ruim, dava para ouvir pessoas falando, cachorros latindo, dentre outras coisas, por isso, procurei um som de rio em uma biblioteca de áudio e substituí o som original. Como a tela tinha uma dimensão reduzida, o barco, que ficaria em cima dela, também não poderia ser grande. Usando, novamente, o trabalho do aviãozinho como referência, resolvi produzir um barquinho através da técnica de *origami*. Rememorei, outra vez, minha infância – meu pai conseguia produzir inúmeros modelos de origami e eu me sentia frustrado porque nunca conseguia decorar a sequência das dobras, mesmo para os modelos mais simples. Recorri, então, aos vídeos-tutoriais no *youtube* para aprender a fazer o barquinho. Em pouco tempo, já conseguia produzir modelos em diversos tamanhos. Após escolher o barquinho que mais me agradava, precisava ainda arranjar uma maneira de *fixar* o barco sobre a tela. Optei por usar um pedacinho de durex que ficaria escondido na estrutura interna do barco, não sendo visível do lado de fora.

Fiquei bastante satisfeito com o resultado final do trabalho. Uma coisa que me agradava particularmente nessa obra é que, apesar dela lidar com o vídeo, não havia início, meio ou fim. O vídeo do rio rodava em *loop* contínuo. Dessa forma, acredito que o controle do tempo de visualização da obra retorne, em grande parte, para o espectador, e que esse tempo *com a obra* seja mais próximo da experiência de observar uma pintura, uma fotografia ou uma escultura. Claro que as pessoas são livres para assistirem aos vídeos pelo tempo que quiserem, mas, em geral, quando a plaquinha de identificação da obra mostra que o vídeo dura, por exemplo, 3' 40", há uma *indicação* de que se assista aquele vídeo em seu tempo total (o que deve explicar, ao menos um pouco, porque muitas pessoas parecem tão indispostas frente a trabalhos em vídeo). Eu mesmo devo reconhecer que, apesar de produzir vídeo, sinto, eventualmente, alguma preguiça quando me deparo com uma exposição com muitos vídeos. Creio que isso se dê pela sensação de "obrigação" de olhar para o vídeo durante determinado tempo. Em uma situação hipotética seria como *ter* que observar a cabeça de uma estátua durante 20 segundos, depois *ter* que observar a mão dela durante 15 segundos, depois *ter* que observar um detalhe de sua roupa durante 40 segundos e, por aí em diante.

Em 2014, o trabalho do barquinho participou (junto com o das flores e o do aviãozinho) da 44ª edição do Salão de Artes Visuais Novíssimos (organizado pela Galeria Ibeu, na cidade do Rio de Janeiro). Como em muitos outros salões foi pedido que os artistas que trabalhassem com vídeo (ou qualquer outro equipamento

eletrônico) fossem responsáveis por arranjar os equipamentos para exibição de seus trabalhos (além de serem responsáveis pela manutenção dos mesmos). O salão também não se responsabilizaria por eventuais danos causados às obras/equipamentos durante a montagem ou durante a exposição. No meu caso, que tive 3 trabalhos em vídeo selecionados, acabei comprando mais um dvd-player idêntico ao do barquinho e pedi que minha mãe comprasse outro. Assim, os 2 vídeos e o vídeo-objeto teriam uma certa padronização de suporte de exibição (além de me parecer a opção com melhor custo-benefício). Não havia pró-labore e o gasto com os dois aparelhos de DVD extras foi de aproximadamente R\$ 600,00. Os equipamentos de exibição já deveriam estar disponíveis na segunda fase da seleção, pois segundo fui informado, a curadoria já escolheria os trabalhos pensando na expografia do salão (então, havia ainda o risco do trabalho nem ser selecionado). Participar de uma exposição é, muitas vezes, “para quem pode pagar”. Infelizmente esse tem sido o *modus operandi* de diversos editais e salões que, cada vez mais, precarizam o trabalho do artista, sem oferecer condições mínimas de trabalho e isentam-se de qualquer tipo de responsabilidade sobre a obra. Lendo, com espanto, algumas dessas convocatórias, me vem à mente uma rede de cinema convidando um cineasta, dizendo: “Nós temos um ótimo espaço para exibir seu filme, você só precisa trazer a tela, o projetor, as caixas de som e as cadeiras. Uma oportunidade imperdível! ”



Trabalho instalado na exposição Novíssimos. Fotografia: Felipe Ferreira

“Entretanto, na quase totalidade de sua vida cotidiana, a ‘Natureza’ [...] diluiu-se dando lugar a um cenário artificial de plástico, aço e vidro: o objeto, a casa, a cidade, as imagens dos meios de comunicação de massa, ocupam um campo tão extenso de nosso quadro psicológico que a própria existência da ‘Natureza’, tal como a imaginavam os filósofos antigos, passa a ser, legitimamente posta em discussão, surgindo, em termos fenomenológicos, como um produto do artifício. Pensemos nos ‘espaços verdes’ fabricados com as sementes de grama 6d e os cuidados zelosos de um grande número de empregados e regadores, produtos altamente sofisticados da consciência fabril. Em outros termos, a ‘Natureza’ não é mais natural, ela é igual ao objeto ou à casa, um produto do artifício”

(Abraham Moles)

Sem título (peixe e aquário)



Frame do vídeo Sem título (peixe e aquário)

O movimento para a realização do vídeo *Sem título (peixe e aquário)* iniciou a partir de uma provocação do artista Marcos Bonisson que convidou diversos artistas para produzirem vídeos experimentais de até 30 segundos, a serem reunidos, posteriormente, em um curta ou média-metragem (a depender da adesão dos participantes). Fiquei bastante animado a produzir um vídeo com uma duração tão curta (equivalente ao tempo de um comercial na TV). A ideia que tive inicialmente envolvia um peixe eletrônico que seria levado por uma onda “de volta” para o mar, mas ela não foi para a frente. Ao visitar uma loja de brinquedos, encontrei um produto

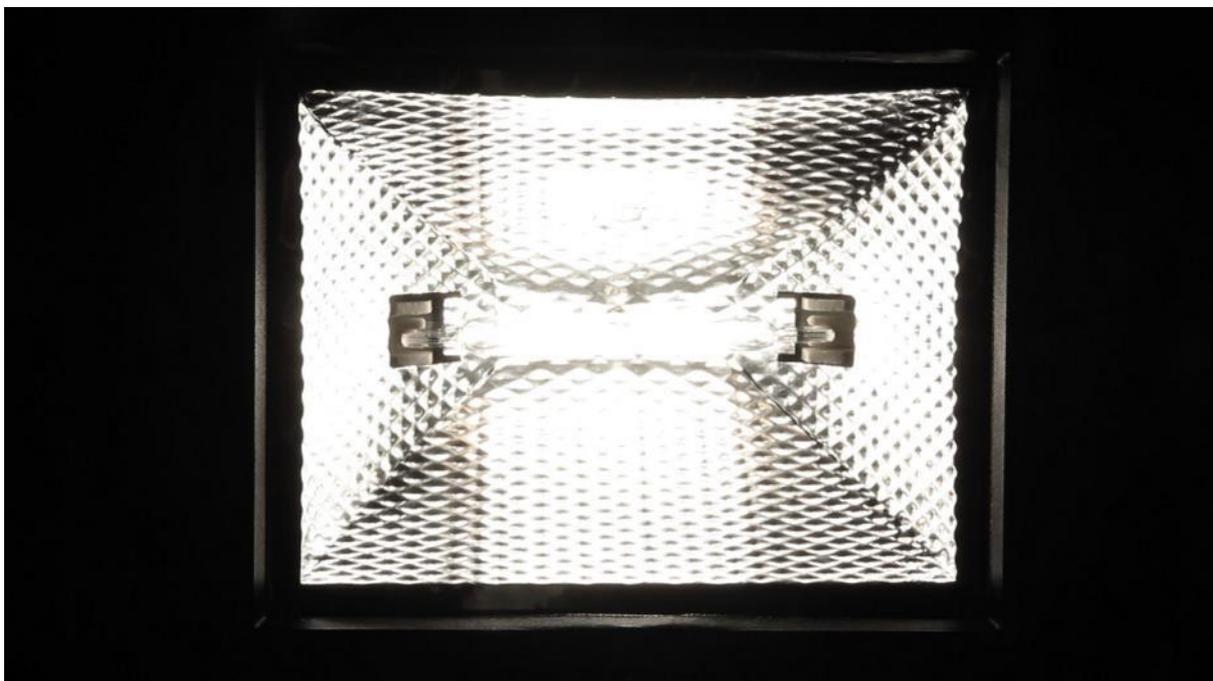
que, até aquele momento, só tinha visto em sites americanos. O produto chamava-se Robofish e era, basicamente, um peixinho eletrônico que simulava de forma bastante ilusória o movimento de natação de um peixe. A versão que encontrei à venda era a Robofish - Edição Pirata, o peixe tinha a cauda rosa, possuía olhos verdes e uma caveirinha em cada nadadeira.

Estava bastante interessado na noção do aquário como um simulacro de um espaço *natural*. Aumont (1993) diz que o simulacro não iludi totalmente, ele conserva sempre um quê de falso, de artificial, e nesse sentido, o diferencia da imagem ilusionista. Ele define o simulacro como “um objeto artificial que visa ser tomado por outro objeto para determinado uso”. O simulacro estaria, assim, mais ligado a função que a ilusão. Para isto Aumont (1993) utiliza o exemplo de um simulador de voo, que não será confundido com a realidade, mas servirá para a função de treinar aspirantes a pilotos.

Decidi produzir um aquário que fosse como um simulacro de um simulacro. Se o aquário “original” copiava, até certo ponto, o ambiente natural onde viviam os peixes, eu queria criar um espaço que copiasse a cópia, acentuando seu caráter artificial. Nesse caso, o aquário que tinha em mente era um desses parecidos com vitrines, onde os peixes ficam à venda em *petshops*. Para isso, adquiri um pequeno aquário, utilizei cascalho amarelo no fundo e coloquei uma planta de plástico como elemento decorativo (e também para fins de composição do vídeo). Queria que o ambiente lembrasse um pouco os comerciais do Robofish (que utilizam cores extremamente saturadas). Para isso, forcei a saturação na pós-produção.

Fiz duas versões do vídeo, uma com 30 segundos, para o projeto, e outra de 9 minutos, para utilizar em futuras exposições. À parte o tempo de duração, não há diferença significativa entre as duas versões. Esse vídeo me lembra um pouco os “descansos de tela” (pequenas animações bastante coloridas e um pouco monótonas) que vinham pré-configurados no sistema operacional *Windows* há uns anos atrás. A narrativa é mínima, apenas o peixinho nadando hipnoticamente de um lado para o outro. O trigésimo segundo não é muito diferente do terceiro minuto ou do nono. Sinto que ele tem uma proximidade com o trabalho do barquinho, uma relação mais “frouxa” com o tempo, menos pré-determinada. Imagino um espectador passeando pela exposição como quem passeia por um *petshop*, reparando nesse trabalho, como quem repara em uma vitrine, se detendo, ou não, para a contemplação do que está a sua frente.

Sem título (borboleta e luz)

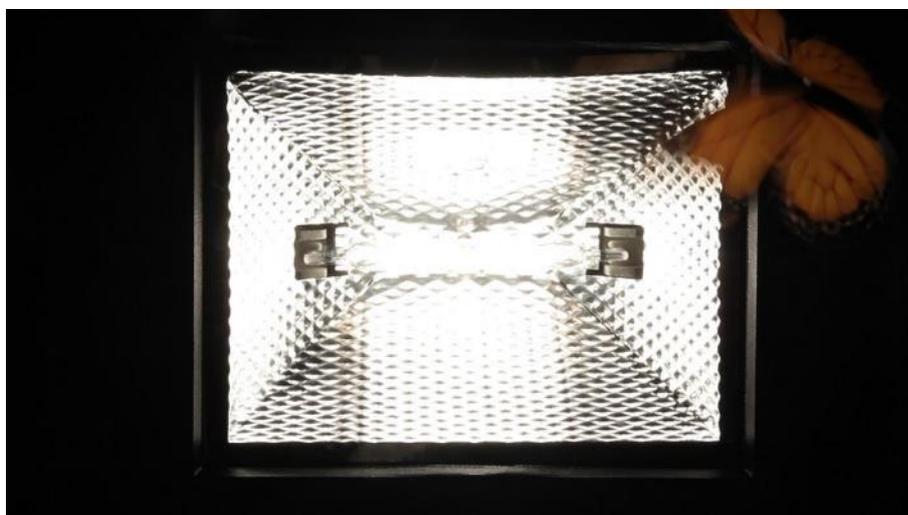


Frame do vídeo Sem título (borboleta e luz)

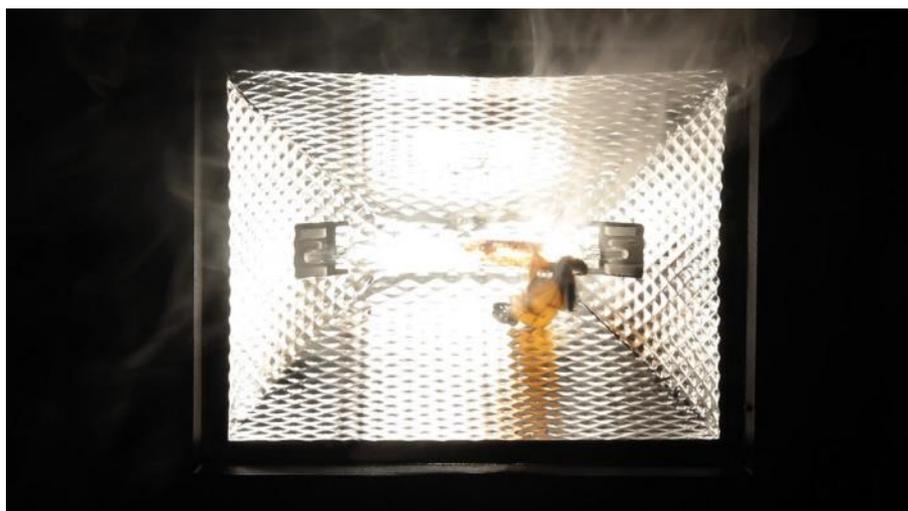
A ideia inicial desse trabalho veio de uma lembrança da minha graduação em Cinema e Audiovisual: durante a gravação de um filme no interior de São Paulo, ligamos os refletores para iluminar uma sequência que aconteceria na floresta, à noite. Rapidamente inúmeros insetos surgiram e se lançaram em direção às lâmpadas, que eram muito potentes, de forma que eles foram instantaneamente torrados ao entrar em contato. Algumas lâmpadas tiveram que ser substituídas devido a quantidade de insetos que se acumulou em suas bases.

Nesse vídeo, uma borboleta eletrônica voa ao redor de um refletor por alguns segundos. Ela vai se aproximando cada vez mais da lâmpada até o ponto em que suas asas derretem. Ela agoniza por um tempo e, por fim, morre. O nível de ilusionismo do voo dessa borboleta é tão grande que, nas vezes em que exibi o vídeo, algumas pessoas realmente acreditaram que eu tivesse usado uma borboleta “de verdade” para realizar a obra, mesmo que, no final do vídeo, fique evidente o arame que liga o corpo da borboleta ao motor que produz a batida das asas. Quando mostrei o vídeo em uma aula no Parque Lage, um professor sugeriu que eu apagasse digitalmente o arame, mas alguns alunos discordaram veementemente dessa sugestão. Uma aluna sugeriu que esse arame era, justamente, o que fazia esse ser um trabalho meu. Creio que isso faça sentido até certo grau. Gosto de pensar nessa

questão a partir de um dos elementos da instalação “O Mágico Nu”, da artista Laura Lima. Esse elemento é um mágico com as mangas cortadas. Em muitos dos meus trabalhos, sinto como se “realizasse uma mágica” ao mesmo tempo em que deixo evidente o truque. Como essas duas instâncias se relacionam? A revelação do truque anula a mágica? Creio que não. Imagino que surja daí uma terceira coisa, entre o esconder e o revelar. Intuo que essa coisa seja a ficção, que está ligada, nesse caso, a crença, a um faz-de-conta. Algo como “eu sei que você sabe”. Em suma, um pacto entre o artista e o público.



Frame do vídeo Sem título (borboleta e luz)



Frame do vídeo Sem título (borboleta e luz)

Marinha



O trabalho *Marinha* foi uma intervenção que aconteceu na exposição *Depois do Futuro*, com curadoria de Daniela Labra, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. A obra consistia em uma coleção de tampas de vaso sanitário estampadas com temas ligados ao mar (pôr do sol no oceano, fundo do mar, golfinhos nadando nas águas azuis, pinguins na beira do mar gelado, dentre outros). O título vem de um gênero da pintura que retrata paisagens e cenas no oceano, em baías ou em praias. Minha ideia inicial era que as tampas fossem expostas penduradas na parede, lado a lado, com um políptico, mas ao longo do processo de curadoria o trabalho se transformou e resolvemos trocar as tampas dos banheiros da escola pelas tampas que compunham *Marinha*. Desse modo, o trabalho acabou virando uma intervenção na EAV. Eu mesmo fiz a montagem das tampas nos vasos sanitários e, enquanto estava lá, próximo a urina e fezes alheias, fiquei refletindo se eu tinha algum tipo de atração por água suja, já que não era raro que o meu trabalho se voltasse nessa direção. Muitas pessoas se mostraram interessadas em adquirir essas tampas *kitsch*. Me perguntava se elas comprariam esses produtos caso os vissem em uma loja popular ou se o interesse (e desejo) surgia pelo contexto desses objetos terem sido selecionados por um artista e estarem participando de uma exposição, adquirindo, assim, o status de *arte*. Um dos meus desejos, ao propor esse trabalho, era

justamente levar esses produtos, que são tantas vezes desprezados e ignorados, para dentro de um espaço que é tido como muito *s sofisticado*. Há um caráter de provocação, mas também um desejo genuíno em gerar um questionamento sobre os objetos que estão ao nosso redor e os tipos de relações que mantemos com eles. Desconfio um pouco da apropriação do *kitsch* e do possível *humor* presente no meu trabalho, pois penso que rir desses objetos é, em certa medida, rir das pessoas que os utilizam. Não sei precisar a minha posição sobre essa questão, se, a partir da minha obra, questiono o suposto *bom gosto* ou se reitero um preconceito de classe.

No total foram instaladas 9 tampas nos 4 banheiros da escola. Menos de uma semana depois, metade delas já tinha sido destruída. Passei na exposição para visitar e fui surpreendido pelo estrago causado. As tampas não pareciam ter quebrado por conta do uso normal, mas pareciam ter sido arrancadas deliberadamente. No instante que vi o que tinha acontecido, fiquei com muita raiva e, depois, triste, sentindo-me desrespeitado. Por mais lúdicos que pareçam os trabalhos, eles não são, para mim, uma brincadeira. A curadora entrou em contato comigo lamentando o que tinha acontecido e tentando pensar no que poderia ser feito a partir daí. Combinamos que eu substituiria apenas uma tampa, no banheiro do segundo andar, próximo a piscina, já que os banheiros do primeiro andar eram mais vulneráveis (todas as tampas desses banheiros tinham sido depredadas, enquanto apenas uma do banheiro de cima foi estragada).



Trabalhos expostos nos banheiros. Fotografia: Felipe Ferreira

Encalhadas



Baleia descansando em frente à lixeira. Fotografia: Felipe Ferreira

Antes

Durante o ano de 2015 cursei o programa de formação gratuita “Práticas Artísticas Contemporâneas – Nível II” oferecido pela EAV Parque Lage. Ao final de um dos cursos, “Nós os objetos e eles os sujeitos: ecologias estéticas das relações do humano e o não humano aplicadas à prática artística”, ministrado por Michelle Sommer e Daniel Steegman, fomos convidados a enviar propostas para participar de uma exposição no Aterro do Flamengo.

Ao saber qual seria a área delimitada para que acontecessem as intervenções artísticas, chamou-me atenção o fato de a Baía de Guanabara estar incluída. Imediatamente, lembrei de um projeto que havia inscrito em um edital. O projeto, que não foi selecionado, se chama *Arrastão*, e consiste em uma enorme rede de arrasto preenchida com boias no formato de animais aquáticos (baleia, golfinho, tubarão, jacaré, tartaruga, peixe, foca, dentre outros). Em seguida, percebi que seria difícil realizar aquele projeto, já que ele demandaria uma logística de montagem e um

investimento de dinheiro que estavam além das minhas capacidades naquele período. Refletindo sobre o que eu poderia apresentar como proposta de trabalho, recordei que o projeto *Arrastão* era, de certa forma, uma ramificação de outro trabalho que, também, nunca havia realizado. Tudo o que eu tinha desse trabalho até aquele momento era uma imagem mental de um grupo de baleias (na verdade, boias de plástico) que apareciam, sem explicação, na areia da praia de um dia para o outro. Decidi elaborar uma proposta para a exposição a partir desta ideia. Reuni imagens diversas e redigi um texto bastante sucinto que dizia “Um pequeno grupo de baleias encalha na Praia do Flamengo. O que terá acontecido? De onde vieram esses estranhos animais?”.

Algumas dessas imagens mostravam baleias infláveis boiando na água e na beira da praia, elas eram particularmente próximas do que eu estava imaginando para esse trabalho. Adicionei também uma imagem da pintura de Leandro Joaquim denominada *Pesca da Baleia*, do final do século XVIII. Lembro que fiquei bastante intrigado quando vi essa pintura no Museu Histórico Nacional. Ela faz parte de um conjunto de 6 imagens (originalmente eram 8) que retratam aspectos da paisagem e da vida na cidade do Rio de Janeiro naquele período. *Pesca da Baleia* apresenta a Baía de Guanabara repleta de baleias sendo caçadas. Algumas estão esguichando sangue, outras ainda estão livres dos arpões. No canto esquerdo, está a orla da cidade de Niterói e, na região conhecida atualmente como Ponta d’Areia, dois cadáveres de baleia já bastante retalhados. Levando-se em consideração a poluição atual da baía de Guanabara, a cena retratada me pareceu bastante insólita, quase impossível. E, de certo modo, um pouco próxima do que eu gostaria de criar com o trabalho.

Alguns dias depois enviei um email para Michelle e Daniel relatando alguns dos receios que tinha com relação a realizar um “trabalho público”. Esses receios existiam, em parte, devido a minha inexperiência com esse tipo de situação. Daniel sugeriu que eu chegasse bem cedo na praia para montar o trabalho antes que o fluxo de pessoas estivesse muito grande (a exposição estava marcada para o dia 13 de dezembro, um domingo) e, caso alguém quisesse levar as baleias embora, ele propôs que eu me aproximasse da pessoa e explicasse que se tratava de um trabalho de arte e que gostaria que mais pessoas pudessem vê-lo, além disso, eu poderia ainda oferecer uma baleia em troca de manter a integridade do trabalho (a pessoa poderia retirar a baleia após às 18 horas). Daniel ressaltou, ainda, a importância de documentação daquela experiência.

Durante

Uma chuva torrencial caiu durante a noite e a madrugada do dia anterior a exposição. Cogitou-se a possibilidade de adiá-la caso a chuva não cessasse, mas o domingo amanheceu praticamente sem nuvens. Pedi auxílio a outro artista, Raphael Giammattey, para que me ajudasse com a logística do trabalho e com o registro fotográfico. Encontrei com alguns dos artistas participantes e com os professores-curadores no bairro da Glória, por volta das 13:00 horas (esse foi o primeiro ponto de diferença em relação ao planejamento do trabalho: não consegui chegar cedo para fazer montagem de “forma discreta”). Enquanto enchíamos as boias, eu sentia um misto de contentamento e ansiedade, o primeiro, pelo trabalho estar se materializando, e, o segundo, porque naquela altura eu não pensava ter muito controle sobre o que estava acontecendo.



Caminhada no Aterro do Flamengo. Fotografia de Raphael Giammattey.

Durante a caminhada da Glória até o Aterro do Flamengo, alguns motoristas reduziam a velocidade dos carros para observar aquela procissão peculiar de pessoas e baleias. Tive uma primeira interação mais direta com outras pessoas por conta do trabalho – um senhor veio me perguntar se as boias estavam à venda, ao que respondi, ainda um pouco tímido, que aquilo fazia parte de uma ação artística que ocorreria no Aterro do Flamengo naquele dia. Muitas crianças gritavam e apontavam para as baleias enquanto passávamos. Fiquei imaginando se o trabalho poderia ser

simplesmente passear com as baleias por aquela região, algo próximo de uma performance.

Chegando ao ponto de encontro, já no Aterro do Flamengo (em frente ao Hotel Novo Mundo), tivemos uma surpresa que foi determinante para a realização do meu trabalho – um enorme lago artificial (ou seria natural?) havia se formado devido ao acúmulo de água da chuva na noite anterior. Este lago barrento se formou justamente ao lado de um tanque para modelismo naval que estava desativado há anos. Algumas pessoas comentaram que a água do lago tinha vazado do tanque que teria transbordado com a chuva forte. A ciclovia do parque estava abruptamente interrompida por aquela enorme quantidade de água.

Fiquei fascinado por aquele alagamento e, após alguns minutos de ponderação – nos quais conversei com alguns colegas e com os professores – decidi que a família de baleias iria para lá ao invés de ficar à beira-mar. Optei por colocar uma baleia em cada canto do lago, os filhotes (azuis) ficariam na área correspondente as duas “margens” da ciclovia, recepcionando os ciclistas e pedestres que viessem por esse caminho, e os adultos ficariam nas áreas próximas ao tanque de nautimodelismo (onde havia um estacionamento de bicicletas, que foi transformado em estacionamento de baleias) e, também, próximos ao coreto. No começo, estava ventando um pouco, o que criava uma espécie de correnteza no lago, de maneira que eu tive que ficar passeando de um lado para o outro, reposicionando as baleias, que tendiam a se aglomerar todas no mesmo canto. Nesse momento, a timidez inicial foi se transformando em uma grande excitação. Se durante tantos momentos da vida ordinária eu sinto como se estivesse fazendo tudo errado, mesmo as coisas mais simples e banais, naquele instante, eu sentia como se estivesse absolutamente certo e, para usar uma palavra recorrente atualmente, empoderado. Andar naquela água barrenta carregando baleias, molhando-as para protegê-las do Sol, montando, eventualmente, em uma ou em outra, era o que precisava ser feito.

Após alguns minutos no local, observei certas recorrências no comportamento das pessoas, os adultos, quando viam a situação, quase que imediatamente pegavam seus celulares e tablets para registrar o que estava acontecendo, enquanto as crianças, por outro lado, corriam na direção das boias e tentavam tocá-las, quase sempre sob a advertência dos pais, que pareciam um pouco confusos, sem saber bem como explicar para os filhos o que era aquilo. Os comentários que ouvi foram diversos, um senhor, ao celular, disse que “tinha um maluco fazendo protestos com golfinhos

no Aterro”, um pai, questionado por seus filhos, disse que “as baleias tinham vindo do mar”. Achei a “explicação” desse pai particularmente poética e bastante próxima do que eu tinha pensando originalmente com esse trabalho.

Um grupo de quatro crianças entrou na água e começou a brincar com as boias, eu me aproximei para fotografar e logo começamos a interagir. Na verdade, foi uma espécie de negociação. Um menino, que parecia ser o líder do grupo, me fazia diversas perguntas, dentre as quais “se eu era o dono das boias” e se eles “poderiam levar as boias para outro lugar”. Expliquei que aquilo fazia parte de uma ação artística e que as boias deveriam ficar naquele lago até às 18:00 horas. Eu acrescentei que, depois desse horário, eles poderiam fazer o que quisessem com elas. Ele, logo, perguntou se poderia levá-las para casa, ao que respondi que “sim, cada um deles poderia ficar com uma boia”. Ele perguntou, em seguida, se “poderia ficar com mais de uma boia”. Tentei fazer uma cara bem séria e inventei que “a regra era que cada criança só poderia ficar com uma única boia”.



Crianças fazendo pose. Fotografia: Felipe Ferreira

Em pouco tempo o número de crianças no lago aumentou bastante, alguns adultos também entraram na água (basicamente para registrar as crianças brincando).

Tive que me dividir entre fotografar a ação e negociar com as crianças, além de conversar com algumas mães. Quando o número de crianças superou o de baleias, elas começaram a vir a mim pedindo que interviesse e fizesse as outras emprestarem as boias para que elas pudessem brincar também. O menino, líder do grupo inicial, estava bastante relutante em emprestar a boia, argumentando que já havia “emprestado demais” e denunciando a amiguinha, que, segundo ele, não havia emprestado nenhuma vez. Comentei com a curadora-propositora, Michelle, que a cena das crianças brincando na água barrenta me lembrava a minha infância na Baixada Fluminense. Não era incomum que, depois de uma chuva forte, as crianças brincassem nas ruas alagadas. Eu mesmo achava divertido andar pelo quintal inundado ou ter que “dormir no alto”, já que os móveis ficavam sobre cadeiras enquanto a água dentro de casa não baixava.



Crianças e adultos interagindo com as baleias. Fotografia: Felipe Ferreira

Enquanto fotografava as baleias, parei para ouvir um senhor, que estava ali trabalhando como gari, reclamar do meu trabalho. Ele dizia que “por causa daquilo” as pessoas iriam mandar cartas para a Comlurb (Secretaria Municipal de Limpeza Urbana) reclamando do alagamento e, segundo ele, não era da competência da Comlurb resolver aquele problema. Ele parecia bastante irritado e continuou a fala

dizendo que as crianças estavam “nadando naquela água suja” enquanto, ali ao lado, poderiam nadar na “água azul”. Perguntei se ele se referia a água da Baía de Guanabara, e ele disse que sim. Argumentei que a água da Baía também não era “exatamente limpa”. Ao que ele respondeu que “era azul, sim”. Nesse momento, desisti de conversar e voltei para o lago. Um homem que ouviu o discurso do gari tentou falar com uma das mães, mas, aparentemente, recebeu um fora e foi reclamar com o gari, que ficou, por sua vez, mais irritado ainda.



Pista interceptada pela poça d'água gigante. Fotografia: Felipe Ferreira

Por volta das 17:00 horas, o grupo pioneiro das 4 crianças iniciais contou que os pais já estavam chamando para ir embora. Como eles haviam contribuído enormemente na ativação do trabalho, para muito além do que eu poderia ter imaginado, achei justo terminar a ação antes do horário previsto. Sugeri que eles comesçassem logo a esvaziar as baleias, até porque demoraria um tempo considerável para elas murcharem, especialmente as baleias adultas. As crianças partiram, bastante contentes, e me agradeceram com um “Valeu, tio!”.

O grupo de artistas rumou para um bar na Glória um pouco antes das 18:00 horas. Um dos fatores que contribuiu para irmos embora foi a vigilância não muito

amigável das autoridades locais. Conforme perceberam de onde estavam partindo aquelas ações que “atrapalhavam a ordem pública”, começaram a nos cercar. De um lado, na pista que terminava no lago, o carro da ordem pública ficava dando voltas e passava vagorosamente quando se aproximava do nosso grupo e, do outro, próximo ao *Fio-terra* (trabalho do artista Maurício Magagnin), 3 policiais militares, montados em cavalos, “garantiam a nossa segurança”. Nesse meio-tempo, o gari irritado varreu um dos trabalhos expostos e o jogou na lixeira

Depois



Ciclista atravessa pista alagada. Fotografia: Felipe Ferreira

A experiência de realizar esse trabalho transformou a minha visão sobre as possibilidades do fazer artístico. Nunca tinha participado, até aquele momento, de uma ação artística fora de espaços tradicionais e, de certo modo, protegidos. Nesses lugares, a reação e a interação do público com as obras já está, em grande parte, conformada pelo próprio espaço, seja de forma explícita, com as famosas plaquinhas solicitando “não tocar na obra”, ou de modo implícito, não correr, não falar alto, dentre outros. Acredito que os trabalhos expostos em espaços não-tradicionais (será mesmo

que, em 2017, a rua continua sendo um espaço não-tradicional para a arte?) possam ter suas possibilidades de leitura ampliadas, até o ponto de não serem lidos ou percebidos como arte. É importante que essas manifestações sejam vistas como arte? Para quem isso é importante? Lembro de ter conversado com um artista, que estava expondo um trabalho na rua, dentro de um projeto associado ao Museu de Arte Contemporânea de Niterói, que tinha ficado irritado com a suposta “leitura equivocada” que uma senhora havia feito do seu trabalho. Na verdade, me pareceu que, no fundo, ele estava ofendido por ela não ter percebido aquilo como arte. No caso de *Encalhadas*, não me importava muito que a ação fosse entendida pelas pessoas presentes naquele espaço como “artística”, era até interessante que a situação fosse, simplesmente, vista como uma coisa estranha ou como algo sem definição. No documentário “A obra de Arte” (de Marcos Ribeiro, 2010), o artista Waltércio Caldas pondera sobre “o que seria uma coisa um segundo antes de receber o nome”, ele diz, ainda, que “quando nós damos nome a uma coisa ela passa a existir de uma maneira diferente”. Nesse sentido, penso que classificar algo como arte já é, em parte, aprisionar em uma certa categoria, e, conseqüentemente, limitar e direcionar as experiências possíveis. Todavia, refletindo sobre a apresentação dessa experiência em outros contextos (exposições de arte, palestras acadêmicas), imagino que me incomodaria profundamente que o trabalho *Encalhadas* fosse considerado uma brincadeira ou uma curiosidade e, não, uma obra de arte. Desse modo, eu provavelmente terei que desenvolver estratégias que dotem aquela experiência de uma *forma artística* adequada aos locais de exposição. Luciano Vinhosa, no artigo *O teor humano da arte* (2013), fala sobre a *forma artística* como uma espécie de materialização da ideia ou experiência privada do artista em algo exterior, que pode ser compartilhado com as outras pessoas e que, também, está diretamente ligada aos locais onde será exposta/experenciada. Vinhosa cita o exemplo do artista Robert Smithson que, ao produzir obras em locais longínquos e pouco acessíveis, que o próprio denominava *site*, produzia também inúmeros registros fotográficos e filmográficos, documentações cartográficas e, vestígios materiais do site, e os apresentava em espaços outros, galerias, revistas ou livros. Esses espaços outros ele chamou de *non-site*, cujas características estéticas do trabalho eram necessariamente diferentes daquelas do site. É bastante provável que eu utilize os registros fotográficos feitos por mim e por Raphael Giammattey em montagens fotográficas a serem

exibidas em exposições. Creio que a apresentação do trabalho *Encalhadas* em outros contextos seja parecida, até certo ponto, com o *non-site* de Smithson.

Realizar um “trabalho na rua” foi como abrir um leque de opções que, antes, pareciam bastante remotas. Como tentativa de descrição do que senti nos dias e meses seguintes ao trabalho, utilizaria, de forma bastante particular, a expressão “exercício experimental da liberdade”, de Mario Pedrosa. Uma sensação de que eu “poderia fazer qualquer coisa”, não em um sentido egoísta e descuidado, mas, ao contrário, como se eu tivesse descoberto alguma coisa que, antes, era apenas intuída e que me deixou, de alguma maneira, mais conectado às coisas ao meu redor. Cada esgoto a céu aberto virou uma oportunidade de ação artística, ao colocar barquinhos de papel ou peixinhos eletrônicos, por exemplo. Um canteiro público, há anos sem nenhuma planta, é um convite a plantar árvores frutíferas de plástico.

Certa vez, ao participar de uma exposição, uma monitora me contou que um pedreiro, que trabalhava naquele local, ficou bastante intrigado com um dos meus trabalhos, que lidava com ilusão de ótica. Ao entender o que causava a ilusão, ele exclamou que poderia reproduzir esse trabalho se tivesse os materiais necessários. Ela, infelizmente, o cortou, dizendo que, se fizesse isso, ele estaria “copiando a ideia do artista”. E quem disse que eu mesmo não “copiei” essa ideia de outro lugar? Ora, se nós, artistas, fazemos uso de praticamente tudo para a produção de nossos trabalhos, por que não podem os outros, “não artistas”, fazer o uso que quiserem de nossas ideias? Ao visitar essa mesma exposição com minha família e uma amiga, que não costuma frequentar o “circuito artístico”, fiquei encantado quando ela, após admirar um belo trabalho, composto por caixas de luz e algumas tiras fotográficas, observou que poderia utilizar aquela estrutura para colocar as fotos dela com seus amigos. Isso me lembra o conceito de Duchamp de *readymade recíproco*: que seria algo como usar um Rembrandt como uma tábua de passar. Por outro lado, não suponho que ficaria tão satisfeito caso uma empresa de publicidade utilizasse um trabalho meu para vender seus produtos.

Sobre Arte e Amizade

Muitas vezes, amigos e conhecidos me contam que lembraram de mim ou dos meus trabalhos ao ver algum objeto na casa de parentes ou em vitrines pela rua. Não é incomum que eu receba fotos ou pequenos relatos de coisas que “são a minha cara”

ou “tem tudo a ver com meu trabalho”. Fico muito satisfeito quando essas situações ocorrem, não apenas porque “alguém lembrou de mim”, mas porque acredito que isso modifique, mesmo que minimamente, a relação das pessoas com as coisas ao seu redor. No documentário “A Obra de Arte”, Carlos Vergara comenta que “tornar o olho poético é a função do artista”. Nesse sentido, penso que as relações afetivas criadas pela arte e pela amizade funcionem de maneira semelhante ao ativar outras possibilidades de existência e de percepção do mundo. Por vezes, temos amigos que são extremamente fascinados por um assunto específico, chegando ao ponto de nos irritar por insistirem tanto em falar daquilo. Como exemplo, tenho um amigo que é fã incondicional dos filmes Stars Wars. Antes de conhecê-lo, eu considerava os filmes entediantes, mas depois de tantas conversas, bonecos, jogos, camisetas, maratonas de filmes, acabei desenvolvendo certa afeição pela série. Afeição essa que, certamente, passa pela minha relação com ele. Durante algum tempo, fiquei obcecado pelos filmes Kill Bill volume 1 e Kill Bill volume 2 (de Quentin Tarantino). Depois de assisti-los inúmeras vezes, comecei a me interessar e a buscar conhecer as referências que o diretor usou na elaboração deles. Era curiosa a impressão que eu tinha ao assistir algumas dessas referências, como filmes de Kong Fu dos anos 70, uma vez que eu tinha certeza que, se não tivesse tido contato com a obra de Tarantino, não teria nenhum interesse por aqueles outros trabalhos. Sentia como se Tarantino fosse um amigo que tivesse me influenciado. Charles Watson (2014) fala sobre o papel do artista como alguém que coloca um farol nas coisas que ficaram cinzentas na vida. Isso me remete a série fotográfica *Véus*, do artista Thales Leite. Suas belíssimas fotografias em preto branco retratam redes de proteção nos edifícios em obras. Essas redes se contorcem ao sabor do vento e adquirem os mais fascinantes e variados formatos. Antes de ver essas fotografias, nunca havia realmente reparado nas formas dinâmicas dessas redes, apenas fazia uma leitura pragmática e rápida desses objetos (se chama tal, tem tal função). Depois de ver as obras de Thales, me é impossível não demorar o olhar nesses objetos, mesmo que seja apenas por alguns segundos, não são os mesmos segundos de antes. É como se Thales tivesse segurado no meu ombro, apontado para o alto e dito: “Você já viu isso? ”. Ao que eu responderia: “Como é possível que eu nunca tenha visto isso? ” Agora, é impossível não ver.

Sobre barcos e ilhas

Pela hora do meio-dia, com a maré, A Ilha Desconhecida fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma.

(Saramago)

A metáfora de um navegante procurando uma ilha desconhecida parece, para mim, bastante próxima da ideia de criação artística. Me sinto navegando em um barco em direção a um local que é apenas intuído. Não existe, a priori, um ponto de chegada ou um ponto de partida. O criar é o próprio navegar. Eventualmente aparece no horizonte uma silhueta de ilha, bem longe. Me esforço para seguir, então, naquela direção, mas atravessar essa distância não depende só de mim. Muitas vezes, o vento me lança em direções contrárias, e a ilha desaparece no horizonte. Há também o caso das miragens e das falsas ilhas. Elas se apresentam de maneira muito parecida com as ilhas verdadeiras. Copiam de todas as formas as suas aparências. É impossível distingui-las, através do olhar, umas das outras. Porém, quando chegamos perto e tentamos nelas desembarcar, caímos no mar. É sempre um susto seguido de desespero. Dizem os artistas-navegantes mais velhos que é possível, com o tempo, pressentir quais obras-ilhas são verdadeiras e quais são falsas. Eu, como jovem artista-navegante, tenho pensado que talvez seja mais importante não temer as quedas do que prever quais são as ilhas falsas ou as verdadeiras. A aproximação e intimidade com as ilhas se dá de forma gradual. Primeiro, vejo o contorno, depois, consigo discernir alguns detalhes da superfície. Quando já estou bem perto, verifico de que matéria essa ilha é feita (às vezes, ela é sólida como uma escultura em ferro, outras vezes, é tão imaterial quanto um vídeo). Após esse contato inicial, me aventuro em seu interior, conhecendo fauna e flora. Fico algum tempo por aí, até sentir uma espécie de cumplicidade com a ilha-obra. Eventualmente, há outras ilhas ao redor com características comuns. Essa reunião de ilhas é chamada pelos geógrafos de arquipélagos e, pelos artistas, de série. É curioso que, por mais tempo que eu passe em uma ilha, nunca posso afirmar que a conheço completamente. É particular das ilhas não se dar a conhecer por completo. Há sempre algo de desconhecido em cada uma das ilhas visitadas. Elas têm uma natureza mutável, mesmo que, na aparência, continuem sendo a mesma coisa. Segundo Deleuze (2005 p.22) toda ilha é, potencialmente, uma montanha: “É uma ilha ou uma montanha, ambas ao mesmo tempo, pois a ilha é uma montanha marinha e a montanha é uma ilha ainda seca”.

Transgênicos

O trabalho *Transgênicos* é composto por 16 imagens do peixe Betta acompanhadas por seus respectivos “nomes científicos”, cada imagem possui uma variação de cor e nome correspondente a essa cor/sabor/cheiro. Na época, eu estava bastante interessado nas categorias criadas pela indústria alimentícia para classificação de balas, chicletes, gelatinas, dentre outros, e colecionava embalagens desses produtos dispostas na parede de meu quarto/ateliê. Em uma outra parede, mantinha algumas imagens do peixe Betta que havia utilizado no trabalho *Sem título (peixe e aquário)*.

Uma referência artística importante na feitura desse trabalho foi a obra *Flowers* (1964), de Andy Warhol. Nesse período, eu passava horas e horas em livrarias folheando publicações com os trabalhos dele, assistindo documentários sobre sua vida e vendo/lendo entrevistas. Nessa obra, Warhol desenvolve silk screens e pinturas partindo sempre da mesma imagem de 4 flores, alternando a escala e produzindo dezenas de combinações de cores diferentes. Há uma (provável) lenda diz que ele iria continuar desenvolvendo a temática de morte e desastres em uma exposição programada nos Estados Unidos, mas teria sido aconselhado a mudar o tema, pois o público americano poderia não responder tão bem quanto o europeu a tais assuntos. Ele decide, então, “simplesmente” preencher todas as paredes da galeria de Leo Castelli com imagens de flores coloridas.

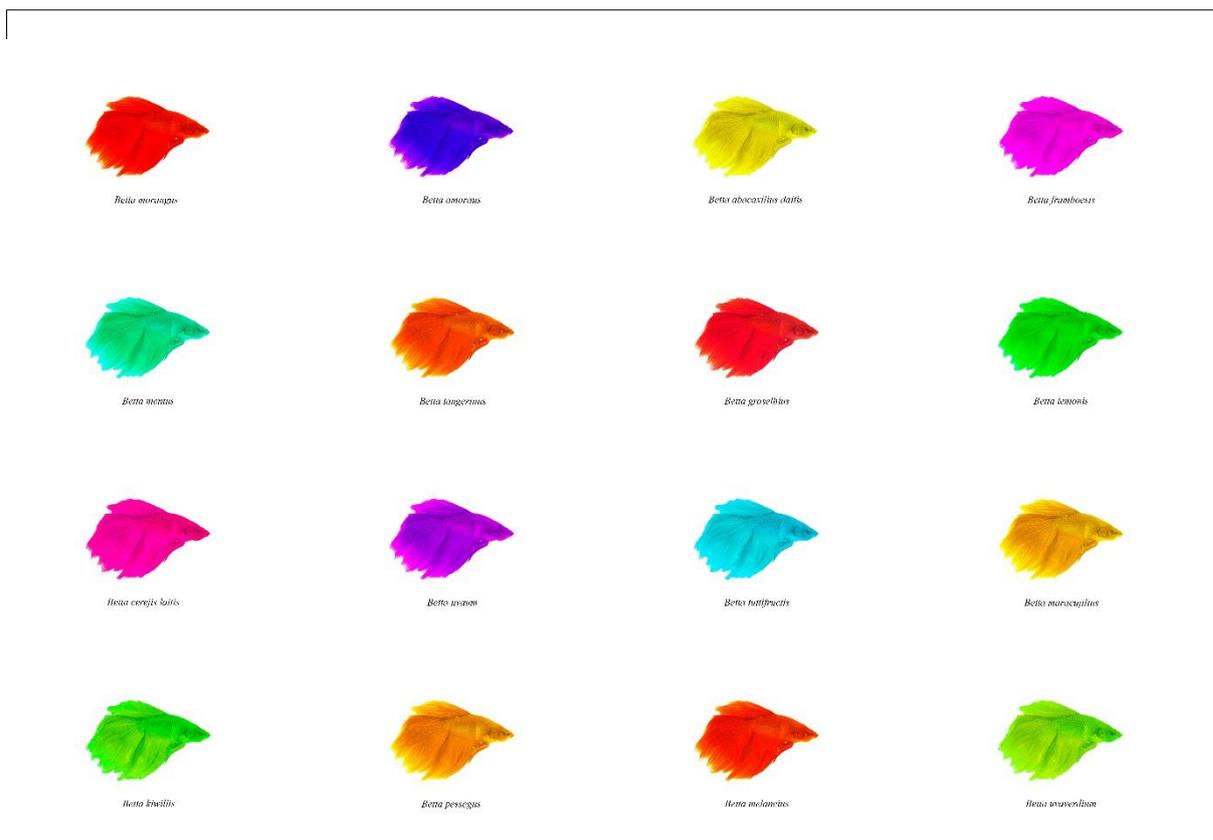


Warhol e sua obra *Flowers*

Observando a liberdade e uma pretensa displicência com que Warhol trabalha com as cores, comecei a modificar, no Photoshop, as cores do peixe Betta. A princípio, utilizei tonalidades ainda “realistas”, variações de azul e vermelho, mas em pouco tempo fui para alguns extremos, como o verde-limão e o rosa choque. Me causou um prazer extremo deslizar a barra de saturação e matiz para limites que não utilizava antes por considerar fora-do-padrão ou exagerados. A título de exemplificação, se na edição cotidiana de fotografias eu normalmente amplificava a saturação ao nível 10, nessas imagens trabalhei a partir do nível 70, chegando eventualmente ao 100. Algumas vezes me pegava rindo sozinho por ter a sensação de estar fazendo uma coisa proibida, ridícula. Nesses momentos lembrava da frase que ouvi de Laura Lima que dizia algo como “percebo que cheguei em um trabalho novo quando dou uma gargalhada, ela é o sinal”.

Pouco depois, acabei cruzando a pesquisa em torno dos sabores das balas e doces com as cores dos peixes. Desenvolvi novas espécies a partir de um catálogo “industrial”, tendo como principal referência as embalagens de balas da marca Halls. A partir da modificação genética da espécie original (*Betta splendens*) foram criadas 16 novas espécies sem glúten e com cores sintéticas idênticas às naturais: *Betta morangus*, *Betta tuttifructis*, *Betta amoraus*, *Betta abacaxilius daitis*, *Betta framboesis*, *Betta mentus*, *Betta maracujilius*, *Betta tangerinus*, *Betta kiwillis*, *Betta lemonis*, *Betta groselhius*, *Betta cerejis laitis*, *Betta melancius*, *Betta uvaum*, *Betta pesseagus* e *Betta uvaverdium*.

O formato pensado inicialmente para a exibição dos peixes seria como o quadro de raças de cachorro que alguns veterinários possuem na sala de espera. Me vinha a mente o quadro da clínica veterinária na qual, durante a minha infância, levava os cachorros lá de casa para serem vacinados. As imagens seriam dispostas em um retângulo, com o tamanho total aproximado de 60 x 40 cm no total. Surgiu, no apartamento onde morava, uma descamação na parede devido a retirada de um antigo papel de parede, deixando desgastada uma área de 4 metros de comprimento por 40 centímetros de largura. Decidi instalar o “cardume” nesse espaço, seguindo um rigor industrial, deixando os peixes enfileirados e equidistantes uns dos outros. A parede onde foram instalados fica na entrada do apartamento, na sala. Por sorte, nesse caso, não houve o inconveniente que a arte não combinasse com o sofá, uma vez que o trabalho tem um escopo cromático tão vasto (algum peixe há de combinar!).



Bettas montados em formato de quadro



Bettas instalados na parede do apartamento. Fotografia: Felipe Ferreira

Eu me pergunto

O trabalho *Eu me Pergunto* reflete, em parte, a minha admiração por alguns trabalhos de arte conceitual dos anos 60 e 70, especialmente os trabalhos de Joseph Kosuth, como *One and Three Chairs* e sua série com frases em neon. Me interessa nessas obras a forma como são embaralhadas algumas noções de ícone, símbolo e índice e, também, uma certa atitude autorreflexiva (além de um humor latente). Outra referência importante é a obra *An Oak Tree* (de Michael Graig-Martin), na qual o artista expõe um copo d'água acompanhado de um texto (que simula uma entrevista) explicando que aquilo não é mais um copo d'água e, sim, uma árvore (no caso, um carvalho). Tenho o desejo de um dia realizar um trabalho utilizando um copo d'água como elemento principal. Atrai-me o desafio de produzir uma obra *diferente*, mas que *visualmente* seja bastante próxima. Digo isso tendo em mente trabalhos de outros artistas que utilizaram esse elemento (Fernanda Gomes, por exemplo) e, também, lembrando da situação hipotética onde Danto (2010) descreve duas obras visualmente *iguais* feitas por dois artistas *diferentes*. Para além disso, penso que o copo d'água consegue conjugar simplicidade e elegância.

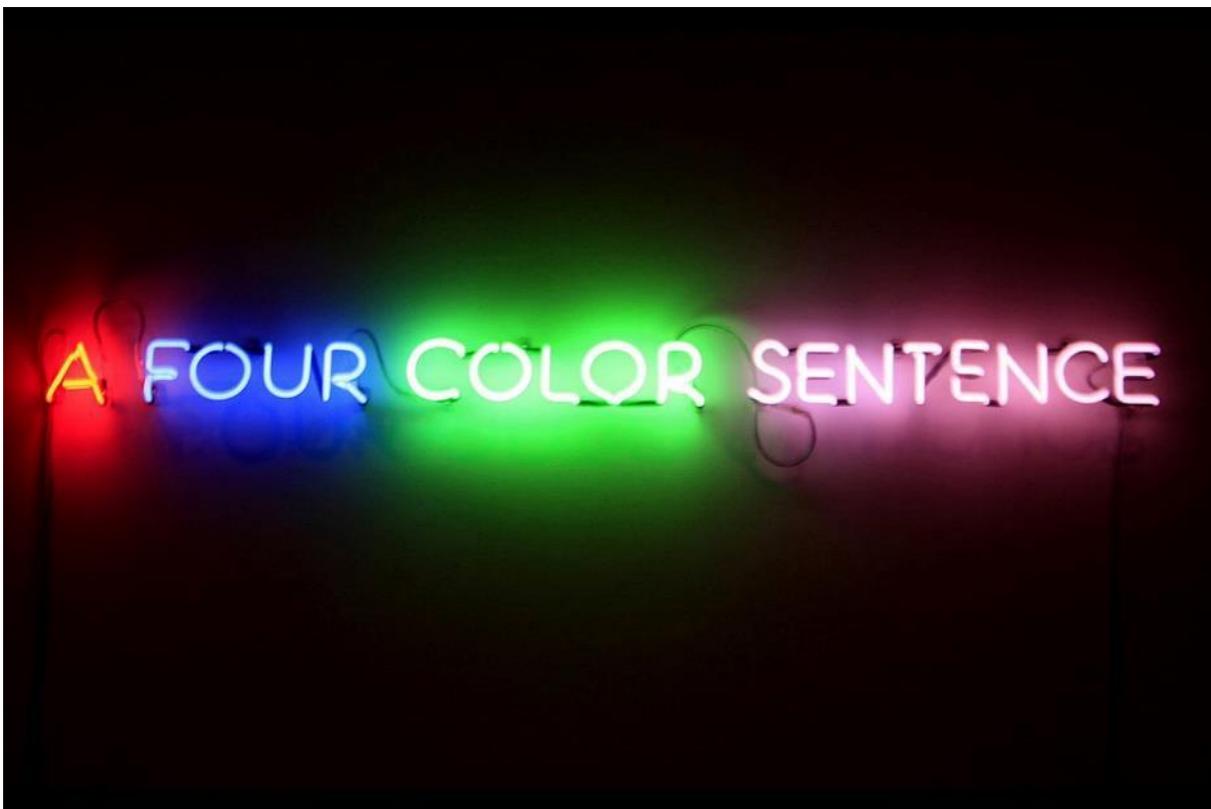
Voltando ao trabalho em questão, um dia deparei-me com uma reportagem estrangeira que falava sobre um certo desconforto do público ao lidar com exposições de arte contemporânea. Desconforto gerado não só pelas obras em si, mas agravado pelos textos e indicações nas paredes que, ao invés de gerar uma aproximação e suscitar a curiosidade, acabavam deixando tudo ainda mais distante e hermético. De acordo com a reportagem, após uma pesquisa realizada pelo MoMA foram verificadas dúvidas e questões frequentes na mente dos visitantes, como: “Eu não sei por onde começar”, “O que significa *circa*?”, “Isso é arte mesmo?”, dentre outras.

A partir dessa reportagem, traduzi algumas das frases (eram originalmente em Inglês) e formulei algumas outras, que são, não raro, entreouvidas em exposições (especialmente em aberturas) ou que simplesmente poderiam passar na cabeça de alguém que visita um espaço de arte. Tendo um conjunto de frases/expressões inicial, ponderei sobre qual seria um possível suporte para esse trabalho. Havia uma loja de revelação rápida de fotografias próxima ao local onde morava, além desse serviço, a loja possuía um estande com diversos tipos de lembrancinhas de aniversário (canecas, canetas, quebra-cabeças, enfeites para mesa, dentre outros objetos).

Sempre quis produzir um trabalho utilizando elementos desse universo, tenho um certo apreço por utilizar, no campo artístico, objetos que são considerados de “mau gosto” ou desprezíveis. A minha opção por utilizar esses elementos é não apenas uma forma de provocação (nesse sentido, admiro a série *Banality* de Jeff Koons e alguns trabalhos de Nelson Leirner), mas uma escolha apaixonada (para mim o *kitsch* está intimamente ligado ao afeto) – creio, e aqui escrevo a partir de uma perspectiva quase religiosa/mística, que esses objetos indiquem ou revelem não só a forma como nos relacionamos com os objetos em si, mas também a forma como nos relacionamos entre nós, alguns sendo “merecedores” de visibilidade, atenção, afeto e pensamento, enquanto outros são excluídos (sob a ótica de classe, gênero, sexualidade, escolaridade, etc).

Tendo dito isto, o suporte escolhido para a realização do trabalho foi o imã de geladeira. Através desse popular suporte pude adquirir trabalhos de grandes mestres da pintura, como Monet e Van Gogh (além do meu primeiro trabalho de uma expoente da pintura contemporânea brasileira, Adriana Varejão). Um dos motivos da escolha foi econômico, pois pretendia vender os imãs por preços acessíveis, por volta de 5 reais, realizando, assim, a minha primeira venda de trabalho (o que, nesse sentido, não foi muito bem-sucedido, uma vez que meu espírito empresarial ainda era pouco desenvolvido, acabei distribuindo os imãs gratuitamente para amigos ou quem mais parecesse interessado). No fim, nessa tiragem inicial, foram utilizadas três frases (devidamente coloridas ao estilo *Wordart*): “Eu poderia fazer isso”, “Será que já olhei para isso tempo suficiente?” e “Será que isso é arte mesmo?”. Fiquei bastante satisfeito com a resolução do trabalho nesse suporte, pois, dessa forma, ele não adquire um caráter demasiado austero, além de poder conviver harmoniosamente com outras obras de arte em versão imã de geladeira, Monalisas Warholianas, calendários de farmácia, fotos de parentes, adesivos de pizzaria e lembretes diversos. Não descarto, todavia, a possibilidade de vir a produzir um escopo maior de frases/expressões em outros suportes (uma instalação composta por uma sala escura com essas frases em neon colorido, por exemplo). Algumas dessas expressões possíveis são: “Isso é uma piada?”, “Não entendi”, “O que ele/ela estava pensando?”, “Achei bonito”, “Não gostei”, “Meu filho poderia fazer isso”, “Bem conceitual”, “Quem deixou botarem isso aqui?”, “Bem colorido, né?”, “Que merda”, “É interativo?”,

“Quero ir embora”, “Onde fica o banheiro? ”, “Até que gostei”, “Odeio arte contemporânea”, dentre outras.



A Four Color Sentence, Joseph Kosuth, 1965



Trabalho da série *Eu me Pergunto* ao lado de obra de Édouard Manet. Fotografia: Felipe Ferreira



Trabalho da série *Eu me Pergunto* ao lado de obra de Claude Monet e souvenir de Fortaleza. Fotografia: Felipe Ferreira



Trabalho da série *Eu me Pergunto* ao lado de diversos outros ímãs de geladeira. Fotografia: Felipe Ferreira

Carta à Lygia Clark

Acho lindo o modo como você escreve, Lygia. É tão crente, tão sólido (mas, ainda assim, de alguma forma, aberto e frágil). Olho para o seu texto como quem olha para um pilar. É um pilar poroso e mole, porém confiável. Eu que sou mais cínico, bem menos convicto, olho para a sua carta a Mondrian e sinto uma enorme esperança. É como se houvesse ali algo muito real, muito verdadeiro, que não é abalado pelas contradições porque, justamente, as admite e engloba.

Confesso que há alguns anos atrás não gostava do seu trabalho. Era um misto de ignorância e preconceito. Eu era muito desconfiado dos artistas e da arte, de forma geral, apesar de haver, no fundo, um interesse, uma inquietação. O que me causa mais admiração no seu caso não é necessariamente o trabalho em si, mas a atitude. Que outro tipo de atitude poderia gerar uma obra como *Caminhando* senão uma extremamente generosa e, ao mesmo tempo, incisiva? E você, além de artista, era, também, mulher (em tempos ainda mais penosos que os atuais). Não me imagino tendo tanta força e determinação.

Em inúmeros momentos da carta você fala sobre a solidão do fazer artístico. É engraçado como tendo a sentir essa solidão, mas tento mascarar-la de todas as formas possíveis (chegando a duvidar se ela realmente existe, num esforço de atenuá-la). Eventualmente, ela se faz bastante presente e inescapável. É algo próximo da sensação de quando você é criança e, subitamente, entende que um dia vai morrer e desaparecer (esse sentimento volta e meia vem à tona em diferentes momentos da minha vida, e é sempre um “susto”, como foi na primeira vez, é assim para você também?). Isso me lembra a percepção que Sontag (2004) descreve como uma epifania negativa, quando, aos 12 anos, se depara com fotografias dos campos de concentração na Alemanha nazista.

Me disseram, certa vez, que o nosso trabalho pode nos fazer companhia. Você concorda com isso? Será que tendo a fantasia (e parte da esperança) ficado no passado, recorro a outras fugas e ficções para aplacar essa angústia inexorável? Não mais contos de fada, mas um faz-de-conta revisitado pelo olhar adulto. Será mesmo adulto? Você parece saber para que trabalha, fala sobre realizar-se “no mais alto sentido ético-religioso”. Não sei porque trabalho, quero dizer, sinto, sim, uma necessidade de realização (e, posterior prazer, ao conseguir realizar algo), somada a

um sentido de continuidade. Essa continuidade tem um pouco a ver com aquele velho clichê de que as obras seriam como “filhos” para os artistas. Nesse caso, penso que reafirmarei o clichê deixando esses trabalhos quando não estiver mais aqui e, com sorte, eles servirão de inspiração para outros jovens artistas ligeiramente incrédulos e perdidos, assim como a sua força e resiliência servem de suporte (e companhia) para mim.

Obrigado.

*"Tudo o que escolhemos na vida por sua leveza logo
revela seu insuportável peso."*

(Richard Serra)



Sem título (o meu amor)

Algumas vezes os trabalhos surgem de um incômodo, de uma dor. Não uma dor enorme e incapacitante, mas uma dorzinha constante que faz companhia na hora de dormir, ou algo do tipo. A dor, no entanto, é individual, como diz uma canção “a dor é minha só, a dor é de quem tem”. Esta mesma dor pode ser motor para a produção de um novo trabalho, como é o caso de *Sem título (o meu amor)*. Ele surgiu, em parte, da experiência de viver uma relação frustrada e é, por outro lado, uma pequena homenagem a todas as relações e aos naufrágios delas decorrentes.

Uma das obras que tinha em mente enquanto fazia este era o *Untitled (Perfect Lovers)*, de Felix Gonzales Torres, onde dois relógios sincronizados são exibidos lado a lado (com o tempo de exposição eles tendem a sair de sincronia). Este é um trabalho que nunca presenciei pessoalmente (apesar de ter vontade de simplesmente comprar dois relógios iguais e, assim, ter em casa uma versão da obra). Mas o *Untitled (Perfect Lovers)* é, para mim, um dos mais perfeitos exemplos de um trabalho conceitual realmente bom, pois a própria ideia da obra já me comove de uma maneira avassaladora. Devo dizer que a carta que o artista escreve, em 1988, para seu companheiro contendo um pequeno desenho dos relógios e algumas frases como “Nós estamos sincronizados, agora e para sempre” também contribui positivamente na minha fruição do trabalho (ou da ideia do trabalho). Além, é claro, da dimensão trágica em saber que o companheiro, Ross Laycock, morreria 3 anos depois em decorrência de complicações ligadas à AIDS e o que o próprio Felix Gonzales teria o mesmo destino alguns anos mais tarde. Todas essas informações acabam funcionando para potencializar o efeito da obra e, ao mesmo tempo, não estão necessariamente presentes na obra em si (apesar de haver uma certa indicação nesse sentido, por conta do título).

Outros dois artistas que também tinha em mente ao pensar o meu trabalho foram a britânica Tracey Emin e o brasileiro Leonilson. A relação, nesse caso, não seria propriamente na forma de resolver materialmente os trabalhos (apesar gostar de pensar que há uma certa semelhança na aparente simplicidade com que Leonilson resolve alguns trabalhos). O que mais me interessa na relação deles com o trabalho é o discurso ou o modo como eles parecem se relacionar com a obra (e a forma como falam dela). Lembro de ficar surpreso com as entrevistas desses artistas, a forma como se referem às obras parece muito franca e desconcertantemente simples, muitas vezes eles dizem “essa obra é sobre tal pessoa” ou “essa obra é sobre um relacionamento tal”, lembrando um pouco a forma como músicos/compositores se

referem à criação de canções. Não deixa de estar presente também algum nível de ironia e, no caso de Tracey Emin, bastante sarcasmo, de modo que nunca se pode acreditar completamente no que estão dizendo (pensando em Manuel de Barros e nos “90% de invenção e 10% de mentira”).

A ideia original do trabalho não envolvia diretamente barcos e, sim, âncoras. Fiz alguns desenhos onde duas âncoras ficavam ligadas por uma corrente, uma estaria em um espaço visível (numa praia, por exemplo) e a outra em um lugar com a visibilidade diminuída (dentro do mar). Essa ideia mudou um pouco quando, ao passear por uma loja de departamentos, avistei um pingente de metal em formato de barquinho de papel. A princípio utilizei-o como um simples acessório de vestuário, mas acabei adquirindo o hábito de ficar brincando com o barquinho após transar com desconhecidos (talvez uma maneira de disfarçar o constrangimento surgido pela falta de assunto e de intimidade). Depois de fazer isso durante um tempo, percebi que o barquinho poderia ser um objeto interessante a ser utilizado em uma obra. Lembrei, é claro, de outro trabalho em que já havia utilizado o barquinho de papel, *Sem título (barco e rio)*, e não demorou muito para que, de certa maneira, eu “misturasse” as duas ideias. O trabalho teria então dois barquinhos com formatos muito parecidos, mas de duas “naturezas” diferentes, o papel e o metal, unidos.

Na imagem que planejei, o barquinho de papel estaria flutuando na superfície, mas durante a execução do trabalho, me deparei com um problema: não conseguia fazer o barquinho de papel boiar e permanecer na superfície, pois ele não sustentava o peso do metal (somado ao peso da corrente que ligava os dois). Quando já estava quase desistindo, depois de tentar diversas soluções (como, por exemplo, prender o papel com um fio transparente) soltei os barquinhos na água e o acaso me auxiliou: por conta do ar preso dentro dele o barco de papel ficou suspenso entre o afundar e o flutuar, em posição quase vertical. Observando essa situação, fiz mais alguns modelos de barco de papel (estava insatisfeito com o tamanho do original) e encurtei ainda mais a corrente que ligava os dois modelos. Após alguns testes, acabei optando por fotografar os barcos com um ângulo bem fechado, de maneira que não fosse possível identificar o local no qual eles se encontram (até mesmo a água é difícil de identificar, o barco parece flutuar no ar de maneira um pouco fantasmagórica).

Ponderei se deveria chamá-lo de *Sem título (o meu amor)*, esse era título que me passava pela cabeça quando ainda pensava nas âncoras, mas tinha medo de soar piegas ou pretensioso (acho aceitável ser um pouco pretensioso uma vez ou outra,

mas não pretensioso *demais* ou *com muita frequência*). Pensei, também, em chamá-lo de *Sem título (naufrágio)*, o que adicionaria um peso e uma dimensão trágica (não sem ironia) a uma coisa quase banal (também me ocorreu esse título porque teria uma ligação com um trabalho meu anterior, o *Marinha*). Penso nesse trabalho como uma elegia ao amor, às diferentes densidades, ao leve e ao pesado.

Carta para Wilma Martins

Conheci seu trabalho há alguns anos atrás, na grande retrospectiva montada nas galerias do Paço Imperial. Lembro de estar passeando pelo local, ligeiramente desinteressado, quando me deparei com as salas onde estavam os seus trabalhos. Em especial, me chamou a atenção a série *Cotidiano*. Fiquei bastante encantado com as pinturas e desenhos onde o selvagem invade o espaço doméstico. Senti, naquele momento, uma forte conexão afetivo-intelectual, como se você estivesse interessada no mesmo que eu, vendo o mundo a partir de uma perspectiva próxima e falando uma língua irmã. Pareceu-me que as minhas questões e interesses faziam parte de um diálogo com a sua obra e com o trabalho de outros artistas em momentos pregressos, como se fôssemos todos parte de uma rede (alguns relatos de experiências místico-religiosas devem soar semelhantes). No ano passado, visitei a 32ª Bienal de São Paulo e tive a felicidade de, novamente, ver o seu trabalho de perto. O fascínio e a admiração sentidos inicialmente foram, mais uma vez, confirmados.

Durante o período de alguns meses não estava conseguindo produzir nenhum trabalho novo, me sentia angustiado e frustrado. Não é que me faltassem ideias, mas a execução prática simplesmente não acontecia, parecia estar emperrada. Já havia lido e ouvido muito sobre “bloqueio criativo”, mas, até então, nunca experienciara um. Você já sofreu disso, Wilma? Me perguntava se eu era realmente um artista autônomo ou simplesmente alguém que respondia a demandas, uma vez que boa parte de minha produção até aquele momento estava, de alguma forma, ligada aos lugares nos quais estudei. A resolução desse conflito se deu, até certo ponto, a partir do encontro de alguns fatores como a necessidade premente de autoafirmação (enquanto artista), a lembrança recente dos desenhos e pinturas da sua série *Cotidiano* e a aquisição de uma nova coleção de miniaturas de animais advinda das Lojas Americanas.

Voltei para casa com uma sacola cheia de bichinhos de diversas origens, cores e formas. As ideias sobre possíveis trabalhos fervilhavam na minha cabeça. Fiz download do máximo de imagens que consegui encontrar na internet e resgatei algumas fotos que eu mesmo havia feito da sua obra para usar como referência. Tive a sorte de encontrar também a edição completa do seu fac-símile *Cotidiano (cadernos de desenho)* disponível para download. A partir da seleção e observação atenta dessas imagens, dei início a produção das fotografias.

A primeira adaptação que tive que fazer em relação às suas imagens foi quanto ao recorte do espaço visível ou *enquadramento* (fiz graduação em Cinema, utilizei alguns termos dessa área quando julgar que facilitem a compressão do que desejo expressar). Apesar das suas imagens envolverem uma certa bagunça cotidiana (lençóis e roupas espalhadas, louça suja, objetos desarrumados, etc) há, também, uma forte impressão de harmonia e concisão na imagem como um todo. Creio que essa impressão se dê pelo recurso utilizado por você de fazer quase o total da imagem em preto e branco, e algumas variações de cinza, desenhando apenas o contorno dos objetos e aplicando a cor de maneira bastante pontual, reservando-a para destacar a natureza que “invade” a casa. Senti que a imagem não funcionava quando testei enquadramentos próximos aos seus, os objetos ficavam entulhados demais (mesmo que utilizasse uma escala cromática reduzida), as miniaturas ficavam perdidas em fundos confusos. A imagem quase gritava para mim: “Não sou uma pintura, nem um desenho, nem uma gravura. Sou uma fotografia!” Precisei encontrar, dentro da linguagem fotográfica, uma maneira de recortar o espaço e encontrar uma certa ordem que valorizasse as ações dos personagens. Acabei optando por mostrar menos o ambiente ao redor, dando um *zoom* em relação às imagens de referência, aproximando os personagens, como quem foca e olha mais de perto um ponto de interesse.

Outra particularidade da fotografia em relação ao desenho ou pintura é a escala dos objetos/personagens. Todas as coisas que fotografo estão realmente lá e tem seus tamanhos específicos/reais, não adiciono ou retiro elementos no *photoshop* ou algo do tipo. Dessa forma, lido com os ambientes a partir do que eles me oferecem, fazendo as modificações que considero necessárias e transformando esses ambientes em *cenários*. No campo cinematográfico as filmagens podem ser realizadas em *estúdios* (onde todo o cenário e iluminação é construído) ou em *locações* (onde se aproveita grande parte do ambiente preexistente, por exemplo, uma casa antiga). Até agora, a minha prática ao realizar essas fotografias tem se aproximado mais da busca por locações (costumo observar e, ocasionalmente, fotografar os cômodos das casas que visito, especialmente o banheiro, alguns amigos, já sabendo dessa peculiaridade, me convidam para visitar banheiros em lares ainda não conhecidos). Eventualmente preciso me valer do que chamamos em cinema de *falsear*, que seria “trapacear” ligeiramente a posição de objetos ou pessoas de modo que fique melhor para a câmera. Esse procedimento é muito comum, por exemplo,

para “equilibrar”, a partir da visão da câmera, atores de alturas diferentes. Às vezes, na busca por um suposto naturalismo, preciso aproximar um lobo da lente da câmera para que ele pareça, na imagem, maior que uma galinha, apesar de ambas as miniaturas terem o mesmo tamanho físico. Percebo em seu trabalho um efeito parecido, no sentido que a perspectiva dos objetos parece *adaptada* à composição/imagem, ligeiramente alterada, como se buscasse uma verossimilhança *na* imagem e, não, *da* imagem, à maneira de um Cézanne, porém com as distorções corrigidas. Faz sentido o que digo, Wilma?

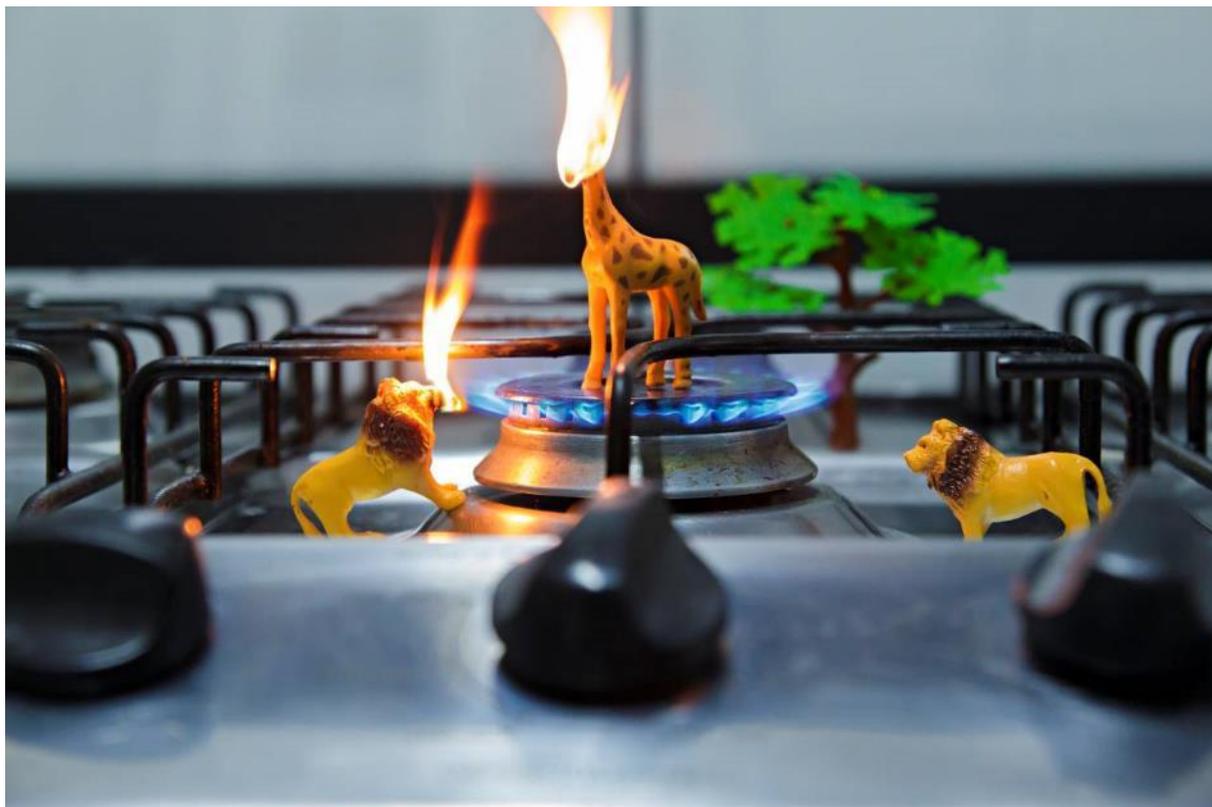
Noto que são raras as ocasiões em que os animais nas suas obras têm uma escala *real* (em relação aos objetos dentro da imagem). A opção na maioria esmagadora das vezes é pela miniaturização. Creio que essa particularidade do olhar amplie as possibilidades poéticas do mundo visível, abrindo pequenas rachaduras no cotidiano, onde os sonhos podem penetrar e se multiplicar. Chamo essa forma de ver o mundo de *olhar infantil*, que não tem a ver com alguma debilidade cognitiva ou infantilidade, mas se trata de um olhar atento ao *detalhe*, especificamente interessado em *coisas pequenas* (que cabem na palma da mão ou na boca), que se deleita com objetos ou fenômenos banais, e que, muitas vezes, está próximo ao chão (o vídeo *Drawing*, de Cao Guimarães, onde um filete d’água preenche aos poucos as ranhuras do piso, é um exemplo bastante preciso); outras características desse olhar seriam a *proximidade* com o objeto de interesse (ao alcance da mão), que por vezes resulta em uma experiência visual-táctil (em nossa infância, repreendida pelo bordão “É para ver com o olho e não com a mão!”), além disso, esse é um olhar *encantado*, sempre pronto a desvendar mistérios, terrores e maravilhas embaixo da cama, na entrada de um formigueiro ou dentro de uma pilha de roupas sujas. Algo que me parece próximo é o que Benjamin (2012) chama de *inconsciente ótico* no qual a câmera de cinema ampliaria os limites do cotidiano através dos recursos da *câmera lenta* e do *primeiro plano* (na minha leitura, o que Benjamin chama de *primeiro plano* seria o correspondente a lente *macro*, que tem a capacidade de ampliar detalhes minúsculos). A lente seria a responsável pela libertação onírica do espectador em uma cidade cujos ambientes diários (o trabalho, o lar e as ruas) seriam cada vez mais opressivos e sufocantes, ela perscrutaria paredes, cantos e ruínas revelando mundos sob o mundo, formas inéditas e improváveis, escondidas (ou abafadas) embaixo de camadas de convenções do senso-comum. O mundo parece maior aos olhos de uma criança. A miniatura seria uma porta de entrada para esse mundo da fantasia ou um

elo de ligação que, aliada à poesia, seria capaz de, como diz a letra de Caetano, “lançar mundos no mundo”.

Algumas das suas imagens não possuem animais, apenas plantas e paisagens. Devo confessar que dei pouco atenção a elas. Interessa-me sobretudo as que possuem animais, que eu chamaria, aqui, de *personagens*. Percebi que no meu olhar e nos meus trabalhos há uma grande atenção aos *personagens*. Talvez isso pareça óbvio a alguém que olhe a minha obra, mas, para mim, foi preciso um tempo considerável (e uma dissertação de mestrado) para perceber uma coisa tão simples (porém, não é impossível que mude de ideia mais a frente e diga “Personagens? Jamais me interessaram! ”). Esses personagens ou a maneira como objetos/animais se tornam personagens tem muito a ver com as imagens e narrativas que consumo desde bem pequeno. Eu passava muitas horas entretido com qualquer material que tivesse a temática de natureza/animais: desenhos e programas de TV, enciclopédias ilustradas, livros de curiosidades, revistas de diversas origens (muitas vezes dadas por parentes que comentavam, em tom de aprovação, que eu seria veterinário “quando crescesse”). Lembro que eu possuía algumas fitas-cassete nas quais realizava gravações de trechos de programas de TV que falassem, em algum momento, sobre animais, durante o Jornal Nacional ou o Fantástico, por exemplo (essas compilações de diversos programas de TV são, provavelmente, meus primeiros trabalhos de arte contemporânea, certamente um pequeno prodígio na era da reprodutibilidade técnica, não concorda?). Quando visitávamos uma tia, que assinava um pacote de TV a cabo, era o paraíso! Horas e horas ininterruptas de programação sobre animais em diversos canais. Não tirava os olhos da frente da tela, do início ao fim da visita. Triste mesmo era quando um primo ou irmão maldito ia junto no passeio e eu era obrigado a assistir qualquer outra besteira. Como alguém poderia não querer ficar o dia inteiro assistindo programas sobre animais? Era difícil compreender. Depois de muitos anos é que fui me atentar para as construções por trás das narrativas daqueles programas, onde o expectador é chamado a se engajar emocionalmente com um animal herói ou protagonista. Saber que a gorila Sully foi, na verdade, interpretada por seis(!) gorilas diferentes foi minha primeira decepção cinematográfica. Eu, como muitas outras crianças, provavelmente tive mais contato com representações de animais do que com animais *de verdade*. Por outro lado, me pergunto se ver uma girafa no zoológico não é, também, ver a representação de uma girafa.

Voltando um pouco aos animais/miniaturas do meu trabalho, costumo ficar algumas horas observando cada um desses personagens. Cada pequena sugestão de gesto pode ser crucial para o papel que ele vai interpretar em determinada fotografia (ainda não estou certo se esses brinquedos *interpretam* personagens ou se eles *são* os personagens, tendo a achar que é a segunda opção, mas posso estar errado, esses personagens me enganam muito). Observo cada parte do corpo, mas dou atenção especial à *cabeça*, uma torção no pescoço pode indicar “esse aqui está curioso”. A expressão facial é de suma importância, algumas são mais fáceis de ler, “esse está furioso”, “aquele parece amedrontado”, “esse aqui está angustiado com os prazos ou pode ser fome”, alguns indicam uma tendência maior à agressividade ou à passividade (aliás, noto que os animais nas suas obras me parecem, quase sempre, alheios às situações nas quais se encontram, como se não se importassem ou simplesmente não tivessem consciência do que está acontecendo, parece que eles estão em uma pausa ou vivem em um tempo morto, acho isso muito bonito, essa placidez, certamente seria algo que um editor do *Animal Planet* teria excluído da edição final do programa por julgar não ter ação suficiente). A direção do olhar talvez seja o ápice dessa pirâmide de importância. Em cinema, usamos a expressão *raccord* para indicar uma *continuidade*. O *raccord* visa construir artificialmente uma impressão de continuidade ao longo do filme, de forma que o espectador não perceba a própria linguagem cinematográfica em ação (uma linguagem transparente, que não se dá a ver, é um dos objetivos do cinema clássico-narrativo, a oposição a isso haveria a opacidade, que evidenciaria o artifício ao espectador). Existem diversos tipos de *raccord*, o que me interessa mais nesses trabalhos é o *raccord de olhar*. Esse tipo é bem comum quando dois personagens conversam em uma cena de filme, se o ator A olhar da direita pra esquerda em determinado ângulo e o ator B não olhar da esquerda para a direita no mesmo ângulo, os olhares não vão se cruzar, dando a impressão de continuidade e, eles parecerão, talvez, ignorar um ao outro (No documentário *O Conhecimento Secreto*, Antony Hockney comenta sobre esse possível “erro” em alguns quadros de Caravaggio, como *Os Jogadores de Cartas* ou *A Incredulidade de São Tomé*, onde o olhar dos personagens não coincide com o local “adequado”). Em meus trabalhos, uma das preocupações iniciais é justamente saber para onde esse personagem olha, esse olhar provavelmente estará imbuído de desejo (desejo pela carne, desejo sexual, desejo de denominação, etc) e poderá indicar o desenrolar da trama.

A minha obra, especialmente a série *Cotidiano (a partir de Wilma Martins)*, têm uma forte característica narrativa. Tendo a achar que trabalho com fragmentos de narrativas, às vezes a história é mais clara, às vezes menos, mas ela nunca está completa. Novamente, me valerei de termos do cinema: plano, cena e sequência. O plano seria uma imagem contínua entre um corte e outro (câmera mostra personagem A falando; câmera, em outra posição, mostra personagem B respondendo a pergunta de A, teríamos aí, dois planos diferentes; antigamente o filme era literalmente cortado para que fossem unidas duas imagens diferentes, por isso, chamamos de corte). A cena seria um conjunto de planos em um mesmo local (pela convenção, sempre que os personagens mudam de local, muda também a cena) e a sequência é um conjunto de planos ou cenas que contém uma continuidade lógica ou uma unidade narrativa (a sequência em que o Titanic afunda, por exemplo). Esses termos podem parecer um pouco imprecisos e, de fato, são um pouco flutuantes (existe o plano-sequência, por exemplo), talvez fosse interessante comparar com a música ou com a estrutura da linguagem escrita (em um texto dissertativo): os planos seriam as palavras ou as notas, as cenas seriam as frases ou os compassos e as sequências seriam os parágrafos ou o refrão da música. Creio que meus trabalhos permeiem todas essas categorias e ora se aproximem mais de uma ora de outra. O vídeo *Sem título (galinha e pintinhos)* seria um plano-sequência, ele tem, de fato, início, meio e fim. Na verdade, observando-se alguns critérios técnicos, todos os meus vídeos poderiam ser planos-sequência (eles não têm cortes). Ao mesmo tempo, eles se aproximam do chamado *primeiro cinema*, uma vez que todo o desenrolar da ação se dá em um único plano (o termo primeiro cinema se refere, de fato, aos primeiros filmes feitos desde a “invenção do cinema” até meados da década de 10 do séc. XX). Outra característica que traria um traço “cinematográfico” a esses vídeos seria o uso do *fade in* e do *fade out*, que é a transição suave a partir do preto, no início do filme, e de volta ao preto, no fim. Convencionou-se que esse recurso de linguagem basicamente sinaliza “aqui começa ou aqui termina uma história”. Por outro lado, considero o *loop* extremamente importante nos meus trabalhos em vídeo, a questão não é só que o pintinho vai tentar encontrar a galinha e dar de cara com a tela ou a borboleta vai se aproximar da luz e derreter, mas esses personagens farão isso de novo e de novo e de novo, para sempre. Benjamin (2012) comenta que o prazer (e a compulsão) da brincadeira de criança está justamente no *repetir*. Comentarei, a seguir, as imagens já desenvolvidas nessa série.



Sem título (leões e girafa)

Essa foi primeira fotografia realizada. Minha intenção era utilizar o fogão, mas, ao mesmo tempo, empregar algum índice que remetesse a uma paisagem natural da savana africana. Escolhi, para isso, inserir ao fundo da composição, ligeiramente fora da zona de foco, um tipo de arbusto popularizado nas imagens do filme *O Rei Leão*. A ideia inicial, era que a girafa estivesse "a salvo" dos leões por conta do fogo, mas, ao mesmo tempo, fadada a derreter pelo mesmo elemento que a protegia. O acaso, mais uma vez, ajudou a deixar a imagem mais interessante do que o que eu havia imaginado: não tinha percebido que a cabeça do leão estava próxima demais da boca do fogão, de maneira que, quando liguei o fogo, ela incendiou concomitantemente a cabeça da girafa (que, por sua vez, me lembra um pouco a figura da mula-sem-cabeça). Presa e caçador tiveram, assim, o mesmo destino. Refiz essa imagem mais algumas vezes, utilizando girafas de outros tamanhos e variando as posições dos leões, mas nenhuma ficou tão impactante quanto a primeira. No entanto, me imagino dando uma entrevista e afirmando categoricamente que esses efeitos foram totalmente propositais e previstos por mim ante a feitura de inúmeros testes.



Sem título (zebras, leopardo e crocodilo)

Nessa imagem tentei, novamente, recriar a selva africana, desta vez, na pia do banheiro da casa de minha mãe. O ralo pareceu-me o lugar perfeito para a implantação da vegetação aquática, que fica parcialmente submersa no líquido transparente azulado (tenho feito a água sempre em variações tonais de azul, como no seu trabalho, Wilma, utilizo tinta guache para tal). Fiz com que as sombras ficassem bem marcadas, como se um Sol forte estivesse presente na cena. Queria que o número de predadores nessa emboscada fosse igual ao número de possíveis vítimas, tentei utilizar dois leopardos, mas não considerei que funcionasse bem na composição (ficava um pouco enfadonho, duas zebras e dois leopardos). Optei pelo crocodilo, que foi colocado atrás da vegetação para, por um lado, imitar as cenas tantas vezes repetidas em canais como o *animal planet* onde os crocodilos se disfarçam sorratamente na vegetação, por outro lado, achei a cor do crocodilo muito feia e preferi escondê-lo parcialmente, para evitar que alguém o confundisse com uma lagartixa. As zebras, de forma geral, me parecem ligeiramente alheias ao que está acontecendo, uma delas talvez esteja concentrada no seu reflexo na água, enquanto a que está mais ao fundo, de costas para a ação, tem uma personalidade mais próxima da minha: simplesmente não tem ideia do que está acontecendo.



Sem título (ursos)

Sem título (ursos) foi o primeiro trabalho desta série onde utilizei sangue (também produzido com tinta guache). Nesse caso, o ataque não é apenas uma possibilidade, ele já está em curso. Imagino essa imagem como uma cena de crime ocorrida entre iguais (por isso não quis diferenciar, no título, as espécies dos animais). Você conhece a denominação "ursos" usada na comunidade LGBT, Wilma? Em geral, se refere a homens peludos e de tipos físicos mais robustos. Muitas vezes, eles se reúnem em grupos que são mais ou menos receptivos a chegada de outros tipos de sujeitos. Mas, então, o meu trabalho é uma fábula ou uma alegoria sobre isso? Não. Sim. Talvez. Esses elementos, às vezes, estão presentes na historinha que crio na cabeça para realizar o trabalho, como quando os roteiristas e diretores de cinema forjam uma vida fictícia para seus personagens, ou nos perfis sociais que Cindy Sherman elabora ao criar suas personas. Talvez o panda tenha, simplesmente, aparecido em território alheio em um horário inconveniente. O lugar errado, a hora errada.



Sem título (foca, morsa e tubarão)

Concomitantemente ao início desta série, resolvi aumentar o uso das redes sociais para divulgar o meu trabalho. Para isso, além do utilizar o *facebook*, como já vinha fazendo há algum tempo, criei também uma conta. Pesquisei sobre quais seriam os melhores horários e dias para fazer *upload* das imagens e que tipos de *hashtags* usar (gosto de ter um certo conhecimento teórico antes de iniciar esse tipo de coisa, não sou tão adepto do "aprender na prática", nesses casos). Tenho recebido bastante *feedback*, seja através de mensagens nesses próprios meios ou de conhecidos que me encontram na rua e comentam que viram o trabalho na internet. Essas reações me parecem, muitas vezes, mais autênticas do que quando somos quase obrigados a dar um "parabéns pelo trabalho" quando vamos a uma abertura de exposição, por exemplo, uma vez que esses trabalhos são só mais uma imagem em meio a centenas de outras que aparecem nas *timelines* dos usuários. Me interessa disputar esse espaço e aproximar, utilizando esses meios, a experiência artística do cotidiano das pessoas (mesmo que apenas por 2 segundos). Não acho que seja, necessariamente, o meio ideal de encontro com o trabalho, mas é um meio *possível*, considerando-se que os *espaços de arte* são, por vezes, inacessíveis geograficamente, financeiramente e/ou socialmente.



Sem título (Simão no Deserto)

Confesso que esse não é um dos meus trabalhos favoritos. Acho a imagem um pouco feia, sem muito contraste ou cores. O maior problema, para mim, é esse fundo cinza metálico da pia, acho desinteressante, pobre. No entanto, gosto muito da ação dos personagens. O leão me passa algo de monumental, como as estátuas de leões no filme *Encouraçado Potemkin*, apesar do amarelo cartunesco. Após um estudo aprofundado da personalidade dos camelos, percebi que o animal no centro da imagem sinalizava um olhar entristecido, quase que lamentando sua sorte em ter ficado preso nessa espécie de areia movediça, enquanto o camelo da esquerda indicava um olhar penetrante e afrontoso, além de um espírito altruísta, disposto a enfrentar seu algoz, na tentativa de salvar seu parceiro. Ainda não tive a oportunidade de imprimir essa imagem em um tamanho razoável, creio que a ampliação valorizará os detalhes da ação e, assim, a imagem deixe de ser, na minha leitura, um patinho feio. Sofro um pouco ao dizer isso, sinto que estou agredindo o trabalho, na verdade, já passei a gostar mais dele ao escrever este texto. O *Sem título (Simão no Deserto)* e faz referência a uma música de Adriana Calcanhoto, que, por sua vez, faz referência a uma declaração do cineasta Joaquim Pedro de Andrade, que, por sua vez, faz referência a um filme de Luis Buñuel, *Simão do Deserto*.



Sem título (Paraíso de Jeová)

Neste trabalho utilizei como pano de fundo um quadro adquirido em um camelô que dá a impressão de tridimensionalidade, e cuja imagem desaparece e reaparece conforme você movimenta o olhar lateralmente. Essa imagem me lembrava muito as ilustrações do paraíso celestial encontradas em revistinhas distribuídas pelas testemunhas de Jeová. Lembro de passar tardes na casa de minha avó, observando essas revistas, encantado com as cores e com os animais vivendo em harmonia, leões sorridentes ao lado de ovelhas sorridentes ao lado de humanos muito sorridentes. Neste trabalho, tentei criar uma ambientação de volta ao paraíso perdido, com um evidente toque de Arca de Noé (animais que perderam a vida em outros trabalhos tiveram uma segunda chance, e foram ressuscitados). Pude visitar, também, outra questão bastante recorrente no meu trabalho, que é esse encontro com a imagem, que resulta em uma fricção entre o símbolo, o ícone e o índice. Um encontro, ao mesmo tempo, literal (com a fisicalidade da imagem) e figurado (com o representado). Não tenho certeza do quanto esses personagens estão cientes ou interessados nessas questões, talvez eles esperem que, por milagre, a imagem no fundo se transfigure em paraíso *real* e os leve ao fim da estrada de tijolos amarelos.



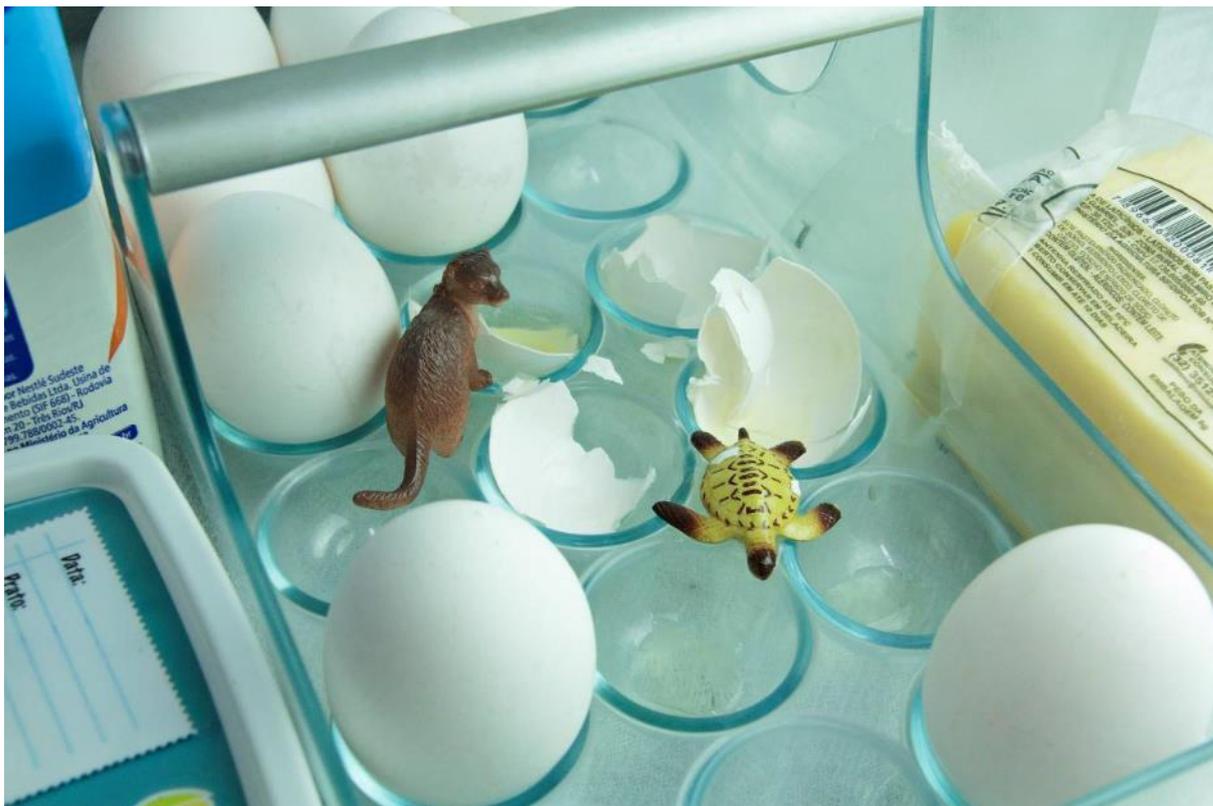
Sem título (tigres e veado)

Essa é uma das imagens que considero mais graficamente violenta desta série e foi, por outro lado, uma das quais tive mais prazer ao fazer. Enquanto preparava o sangue para a cena, recordei de quando eu era pequeno e costumava destruir brinquedos e objetos de decoração. Na verdade, não tenho verdadeiramente essa lembrança, mas, o relato de minha mãe, que descreve meu procedimento padrão ao destruir coisas: eu escolhia algum objeto que me chamasse muito a atenção, dizia que ele era "bonitinho" (esse era o sinal que deixava os adultos em volta tensos, já prevendo o que viria em seguida) e arremessava com toda força (que uma criança de 3 anos pode ter) o objeto no chão, me divertindo com o estrago feito e, possivelmente, com a aflição dos outros. Essa era minha versão infante de associação entre beleza e destruição, como na música de Caetano na qual o eu-lírico inquiri "para que rimar amor e dor?". Me pergunto se, já adulto, não segui, de forma inconsciente, esse mesmo padrão em meus relacionamentos amorosos. Uma referência usada na criação dessa imagem foi o filme *Kill Bill vol. 1* (de Quentin Tarantino, 2001), especialmente a sequência onde a personagem da Noiva, vivida por Uma Thurman, inicia um banho de sangue, retalhando dezenas de personagens, cujo sangue esguicha de forma bastante *fake* e exagerada.



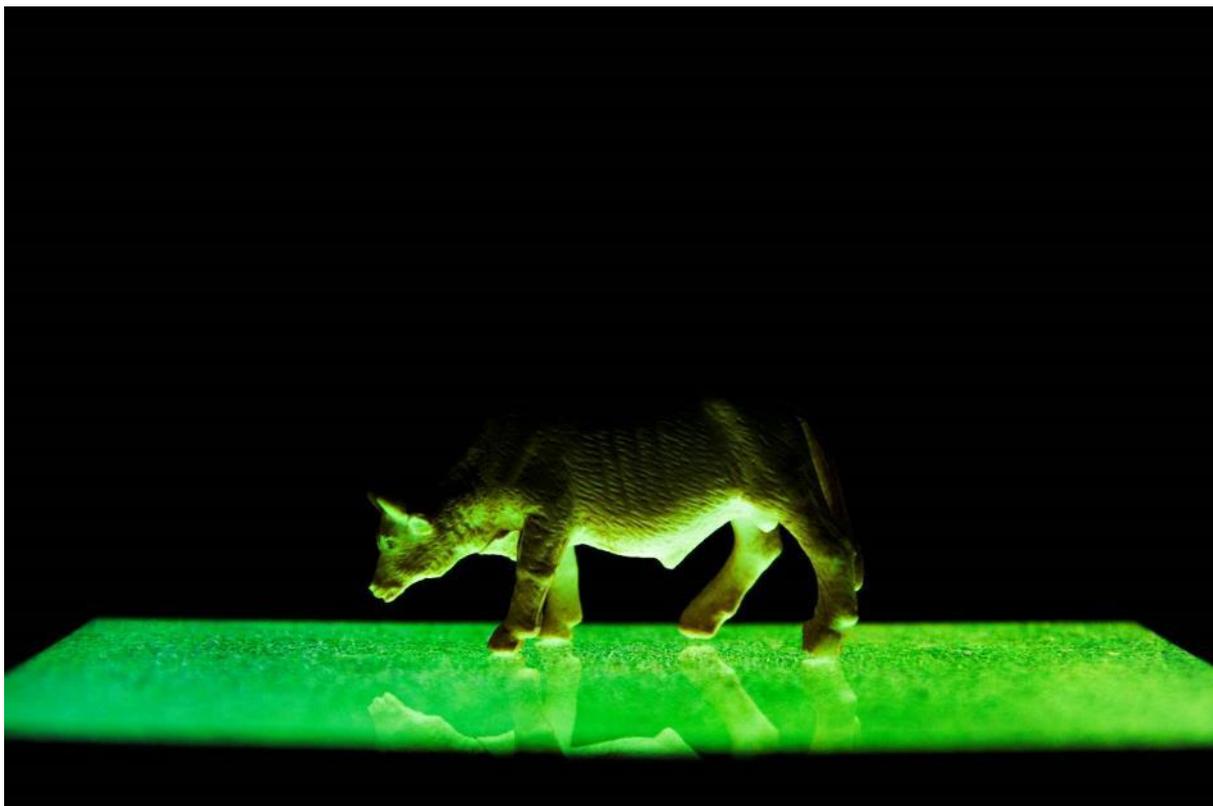
Sem título (Paint it Black)

Este trabalho foi um marco pessoal dentro da série *Cotidiano*. Aconteceu, para mim, um salto de qualidade no que tange a liberdade artística. Deixe-me explicar melhor: sinto que fui descaradamente indulgente no que chamarei de *vontade pictórica*, pela primeira vez não estava preocupado com a *narrativa*, mas unicamente com cor, luz e textura. A cor que dominava a minha mente era, evidentemente, o preto. Lembrava de um quadro em uma exposição da pintora Djanira ter me causado uma forte impressão, essa obra tinha dominantes tons de preto e chamava-se *Trabalhadores do Carvão* (ou alguma coisa parecida com isso), estava exposta ao lado de outra, chamada *Trabalhadores do Cal*, essa, quase toda em tons de branco. Recordo das tentativas fracassadas de fotografar, lado a lado, esses dois quadros (a latitude de contraste era muito maior que a câmera do celular podia suportar, de modo que era impossível ter detalhes visíveis nas duas ao mesmo tempo). Inspirado por essa composição, tentei ao máximo reduzir a gama de cores da imagem, mantendo quase que somente tons de preto (cheguei a pintar alguns dos personagens com carvão, para que eles ficassem ainda mais escuros). Montei uma iluminação que simula o luar ou a luz do início do dia penetrando a entrada de uma caverna. O título faz referência a uma canção dos *Rolling Stones*.



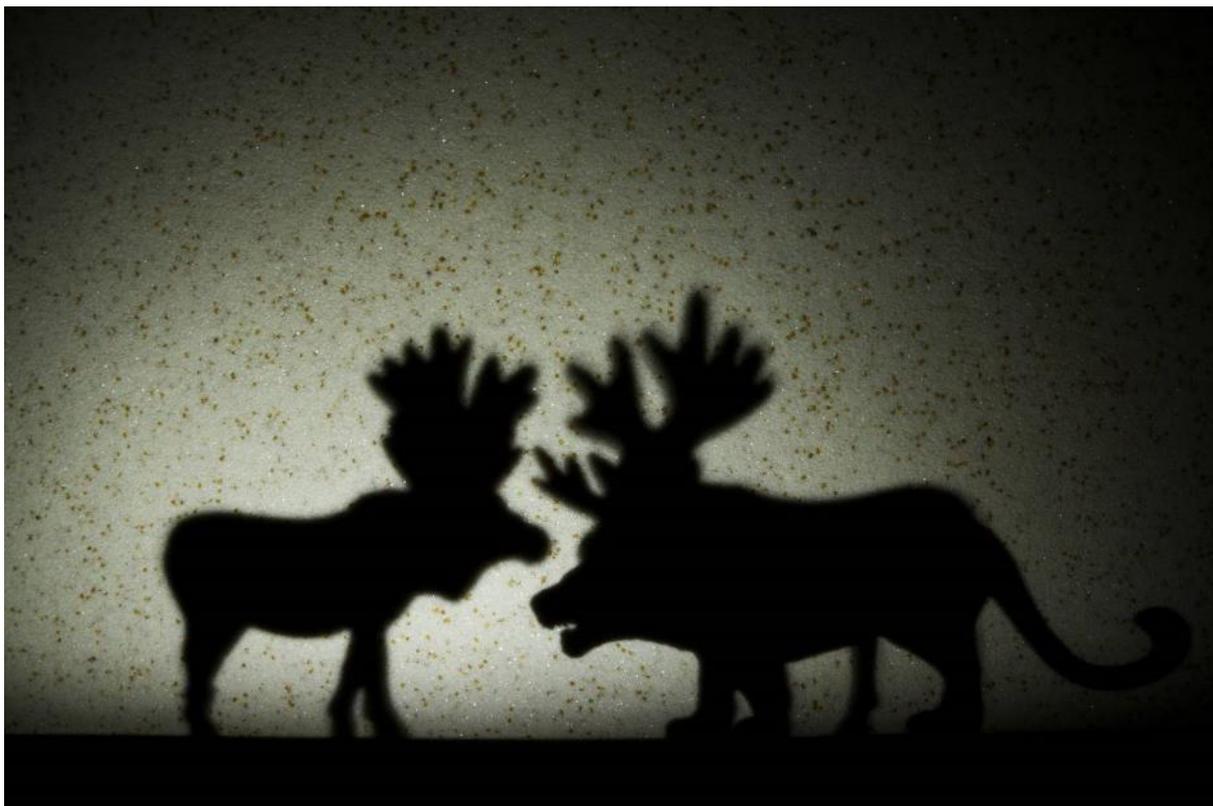
Sem título (tartaruga e doninha)

Jeff Koons (1986) comenta, em uma antiga entrevista, o caso de uma pessoa tímida que, quando cercada por uma multidão, teria sua timidez revelada e realçada. Koons afirma trabalhar de modo semelhante com os objetos, colocando-os em um contexto que, segundo ele, realçaria um traço específico de suas personalidades. Penso de maneira bastante semelhante ao lidar com meus personagens e objetos. Trabalho, principalmente nesta série, a partir de outras imagens. São imagens sobre outras imagens. Comentários e referências a partir de comentários e referências sobre outros comentários e outras referências, *ad infinitum*. Adoro retrabalhar o clichê e a sensação do "já visto". Em *Sem título (tartaruga e doninha)* parto da imagem-clichê da tartaruguinha frágil que sai do ovo para chegar ao mar. Poderíamos imaginar se esse fosse um programa de TV onde o narrador comenta os primeiros segundos de vida de Billy (os protagonistas recebem nomes humanos para aumentar o engajamento do público): "Foram quase 2 meses de incubação e, agora, nosso herói, Billy, está pronto para a jornada da vida. Será que Billy conseguirá superar os desafios que o esperam? Você sabia que a cada 1000 filhotes de tartaruga-verde, apenas 1 consegue chegar a vida adulta? Após os comerciais saberemos mais sobre o destino de Billy".



Sem título (Muuu)

Reparei que você usa, quase sempre, animais selvagens nos seus trabalhos, mas, eventualmente, desenha alguns animais domesticados também. Foi a partir de um trabalho em que retrata um bovino na cozinha que desenvolvi este aqui. Estava inspirado, também, pelos trabalhos de Tanaka Tatsuya, um artista japonês que desenvolve o que chama de *Miniature Calendar*, todos os dias, desde abril de 2011, ele posta uma nova imagem desse calendário no *instagram*. Notei que os personagens dele, muitas vezes, interagem com telas de celular e, já tendo trabalhado com telas no passado, em vídeos como *Sem título (avião e céu)* e *Sem título (galinha e pintinhos)*, resolvi visitar esse ponto de interesse. Desde o início, sabia que o animal estaria observando um objeto de desejo, assim como tantas vezes fazemos ao permanecer horas e horas agarrados a tela do celular, quase que literalmente tocando as imagens. Um campo de grama verde me pareceu bastante adequado para tal, sendo também, a única fonte de luz da imagem, sobre a qual o animal lança seu *olhar bovino* (na verdade, nunca compreendi bem o que significa essa expressão). Angulei a câmera de modo que ficasse visível o reflexo dele na tela (talvez, em uma nuance narcísica, o animal esteja interessado, por fim, no seu próprio reflexo).



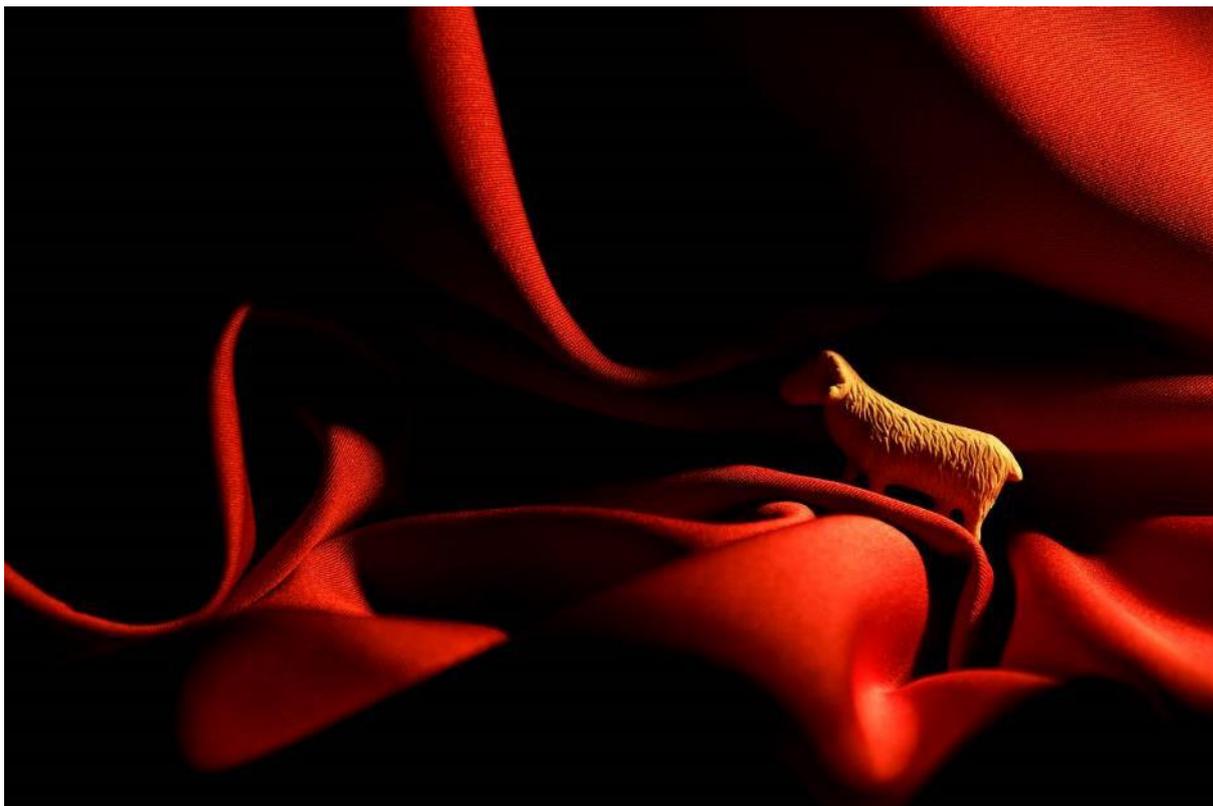
Sem título (Os Amantes II)

No trabalho *Sem título* (Os Amantes II) volto a temática dos amantes, como quando lançam a segunda parte de um filme ou quando um pintor retorna a uma paisagem para um novo quadro ou estudo (como você mesma faz, usando a paisagem de Santa Teresa em diversas obras). O intuito inicial era produzir uma imagem utilizando as sombras, durante o teste de elenco, os próprios animais sugeriram essa história: amantes que se encontram na calada da noite, uma situação na qual a violência ou tragédia é latente (evidentemente isso é apenas a minha leitura sobre a obra, que quis, aqui, tornar explícita). Nesse aspecto, sempre me encantam as entrevistas com a pintora Paula Rego, particularmente a forma como ela fala sobre os personagens e suas histórias, de modo quase lunático e inacreditavelmente aberto, quase como uma criança ao se referir a histórias em quadrinhos. Por outro lado, aprecio também o modo como Jeff Wall especula sobre as próprias obras, de maneira mais intelectualizada, certamente, mas, não, enfadonha ou *demasiadamente acadêmica*. Há um compromisso com a *narrativa*, mesmo que, eventualmente, ela seja quase inexistente. Ao realizar essa obra, me senti, em parte, revivendo algumas lembranças infantis nas quais, quando faltava luz em casa, acendíamos velas e eu podia brincar com as sombras, sem temer a escuridão.



Sem título (Ushering in Banality)

Sempre tive vontade de fazer algum trabalho que tivesse uma relação com a obra de Romero Britto, em parte, como uma provocação (já que a obra dele é desprezada nos círculos de arte contemporânea), em parte, pelo caráter extremamente popular, uma vez que o trabalho dele é facilmente reconhecível, inclusive por pessoas que não frequentam galerias de arte ou museus (e que, ao adquirirem alguma obra de Britto, são criticadas como tendo um suposto mau-gosto por pessoas que se supõem superiores). Não há objeto, produto ou lugar ao qual ele se furte em integrar sua arte, desde monumentos em aeroportos ao redor do planeta até todo tipo de item das lojas de decoração ou supermercado, incluindo coleiras, inseticidas, bonecos da Disney, tapetes, dentre outros. Romero Britto compõe, assim, nosso *cotidiano* e, por isso, não poderia deixá-lo de fora desta série. Confesso que tive medo que essa escolha lhe parecesse desrespeitosa, mas, tenho certeza que você compreenderá.



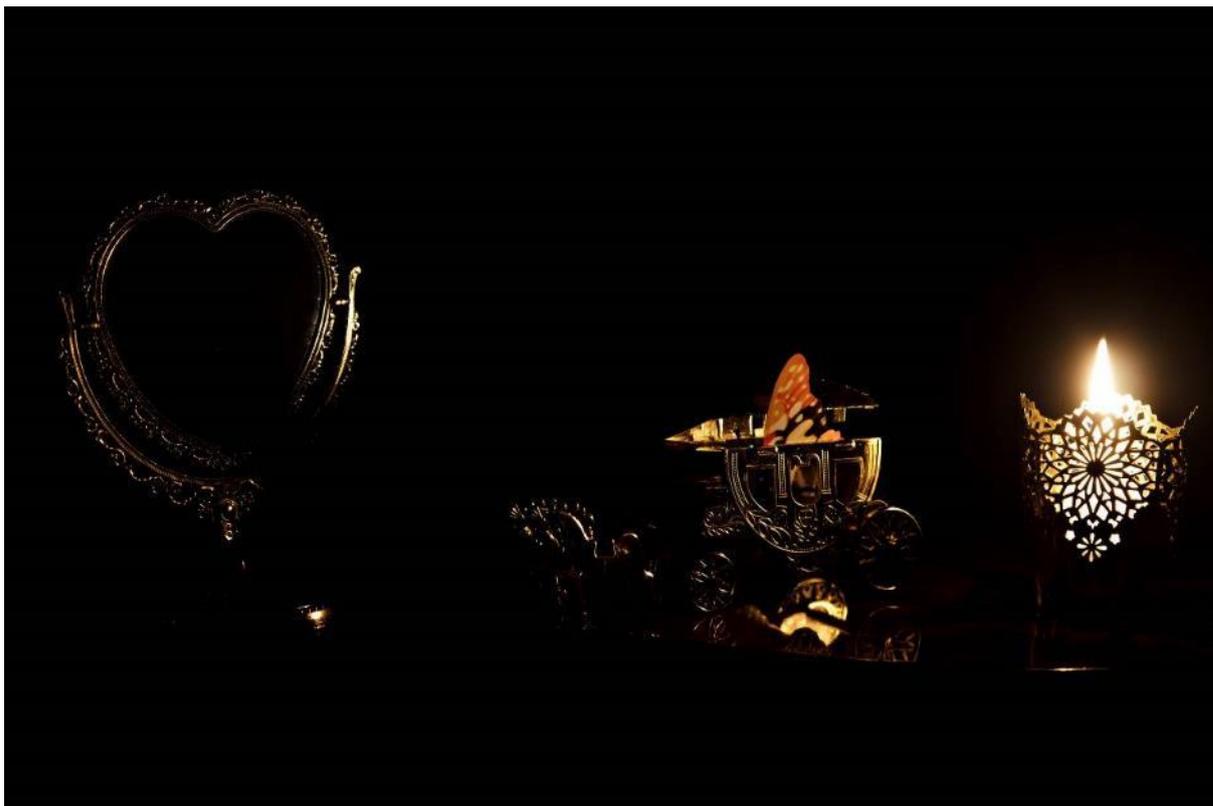
Sem título (Agnus Dei)

Na obra *Sem título (Agnus Dei)* trabalhei a partir de reproduções das pinturas de Caravaggio observando a maneira como ele trabalha os tecidos, que nem sempre encontram uma justificativa diegética (usamos o termo diegético para nos referirmos a tudo o que faz parte da narrativa – por exemplo, uma música que toca em um rádio que aparece em cena é diegética, enquanto uma trilha sonora "romântica" que surge quando os personagens se beijam, para enfatizar a situação, é considerada não-diegética). Caravaggio utiliza, algumas vezes, tecidos vermelhos que surgem "do nada", principalmente nas cenas em que não há sangue, como que sugerindo esse elemento e explicitando a dramaticidade da narrativa. O tecido vermelho é, de certo modo, um adereço sensual, exagerado, e, pictoricamente, muito efetivo. Procurei, com a ajuda da iluminação, criar um jogo de luz e sombra e, também, enfatizar a cor e a textura do tecido, além de posicionar o personagem para que fosse iluminado obliquamente, de cima para baixo, como ocorre em várias das imagens originais. O animal é inspirado em uma das pinturas que retratam João Batista ao lado do cordeiro, que seria, no original, uma representação de Cristo. O título em latim é o mesmo de uma canção de Rufus Wainwright (baseada na liturgia católica).



Sem título (Love Is a Losing Game)

Nesta obra o casal de ursos polares é trazido de volta à cena pela última vez. Queria, desde o início, que essa imagem fosse muito bem executada tecnicamente. É um prazer (e um valor) para mim que as pessoas olhem meus trabalhos e sintam que ele é *bem-feito*. Gosto que as imagens, principalmente as desta série, pareçam *simples*, mas não necessariamente *fáceis* de realizar (até porque considero os seus desenhos e pinturas bastante virtuosos). Trabalhar com miniaturas me permite uma aparência de sofisticação técnica sem necessariamente ter que me valer de grandes recursos financeiros. Uma luminária com uma lâmpada comum se transforma em um potente refletor equivalente a equipamentos fotográficos e cinematográficos muito mais caros. Alguns ajustes e truques técnicos aprendidos durante a faculdade de cinema também me ajudaram na feitura das imagens, além do aprendizado que ocorre cada vez que realizo uma delas. Nesse sentido, tenho ficado bastante satisfeito, pois sinto um aumento ou, às vezes, um salto de qualidade de uma imagem para a outra. Parece que o próprio trabalho vai me mostrando caminhos e sugerindo coisas e, no fim, o que faço é ir seguindo as orientações dele. Com você também funciona assim?



Sem título (Vanitas)

Esta é, até o momento em que escrevo este texto, a última fotografia produzida dentro da série *Cotidiano*. Creio que esteticamente a imagem esteja muito distante do seu trabalho, mas, para mim, o espírito ainda é o mesmo. Embarquei em referências barrocas, especialmente no trabalho *Madalena Arrependida* (circa 1640), do pintor francês George de La Tour, famoso pelo estilo tenebrista. Utilizei alguns dos elementos que, muitas vezes, compõem a natureza-morta, como a borboleta, a vela e o espelho. Na verdade, já havia utilizado esses elementos anteriormente em outros trabalhos, como nos vídeos *Sem título (vela e fósforo)* e *Sem título (borboleta e luz)*. A natureza morta e suas derivações (o *vanitas* e o *memento mori*) muito me interessam, em parte por serem imagens que contém símbolos já trabalhados pelos artistas por séculos e séculos. Gosto de pensar que faço parte de uma tradição e que, assim como parto do seu trabalho para fazer o meu próprio, sonho que, no futuro, um jovem artista possa se inspirar no meu trabalho e, a partir daí, descobrir seus próprios interesses e dar a sua contribuição. Essa imagem foi particularmente desafiadora, a luz de vela é uma iluminação praticamente impossível de ser controlada. Comecei o trabalho por volta das 20:00 e terminei por volta das 07:00 do dia seguinte.

Carta para minha avó

Oi, vó

Vim aqui falar com a senhora sobre umas coisas que tenho feito já há alguns anos, chamo de trabalhos de arte. A senhora se foi tem muito tempo, nem me recordo direito, eu era novo. Só lembro que você viajou para a sua terra natal, São Fidélis, e não voltou mais. Não fui ao seu enterro, e acho que isso fez a sua morte parecer menos real, como quando dizem que alguém "foi comprar cigarro e nunca mais voltou", soa mais como uma história que me contaram do que como algo que realmente aconteceu. No final de 2011, descobri que sua casa estava em processo de demolição (peço licença a senhora e abro aqui um parêntesis para explicar uma coisa às outras pessoas que, porventura, leiam este texto: a casa da minha avó e de seus filhos, como muitas na baixada fluminense, compartilham o mesmo terreno). Os parentes entraram em acordo sobre derrubar a sua casa, que esteve desocupada por tanto tempo, de maneira a aumentar a área comum do quintal ou algo do tipo. Eu já sabia que isso estava para acontecer, mas fiquei um pouco chocado quando vi a casa semidestruída. Senti como se estivessem apagando a memória física e tornando a sua morte mais concreta. A partir desse incômodo inicial, ponderei sobre o que poderia ser feito e, por fim, reagi da maneira como, muitas vezes, reajo às coisas: fazendo (ou tentando fazer) um trabalho de arte.

Coincidentemente, por volta desse mesmo período, minha mãe tentou jogar fora inúmeros negativos fotográficos, que eram os originais das fotos do nosso álbum de família. Acabei salvando-os de irem para o lixo e guardei-os em um local seguro (nesse sentido, "puxei" ao meu pai, que é um legítimo acumulador, ao menos eu tenho a desculpa de que tudo vai para o meu "acervo de arte"). Além disso, eu achava absurdo simplesmente descartar aquele material, quase um crime, como se estivesse deletando as memórias (nunca perguntei o porquê dela querer se livrar dos negativos, acho que há uma razão mais profunda do que apenas "liberar espaço", mas prefiro conjecturar do que realmente saber a verdade). Não demorou muito para que juntasse a memória da casa sendo desfeita com a memória presente nos negativos, e foi bem isso que resolvi fazer: preencher simbolicamente os buracos da casa.

Passei o dia seguinte juntando com durex as tiras dos negativos e recompondo os rolos de filme com a intenção de prendê-los nas paredes e fissuras. Sentia como se estivesse colocando de volta a memória que se desfazia ou era destruída, e

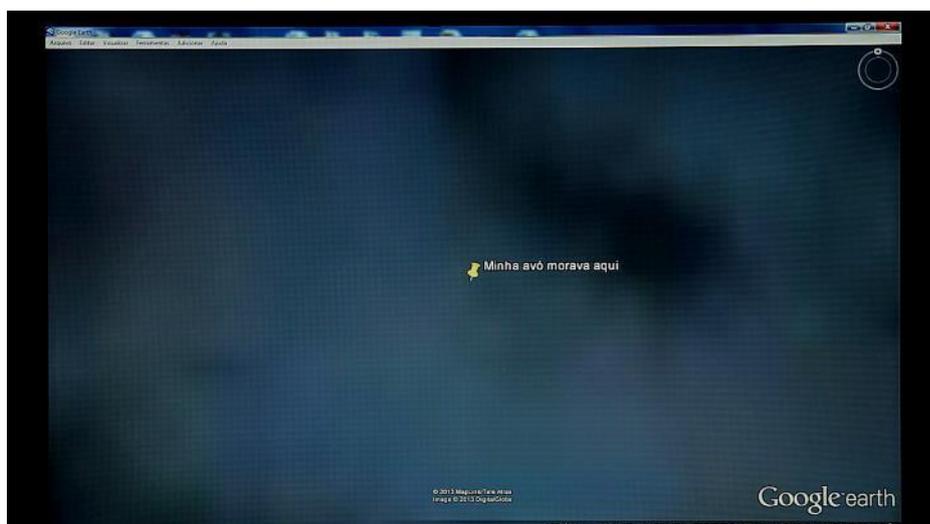
evocando, através das imagens, os momentos vividos naquele espaço. Ao fim do dia, havia ali o que eu chamaria de uma pequena instalação, que só foi experimentada por mim e pelo meu cachorro, que passeava descontraidamente pelos escombros. Com a luminosidade natural já bastante baixa, fotografei o espaço.

Nunca soube muito bem o que fazer com essas fotografias da casa com os negativos, chamei esse conjunto de *Casa de Maria*. Considero as imagens interessantes (um pouco misteriosas), mas nunca as expus. Sinto que não sei como apresentá-las. Talvez seja pessoal demais, dói. Não consigo criar distância e não suportaria uma crítica negativa. Considero esse o meu primeiro trabalho, apesar dele não estar no meu portfólio (já estive, no passado, mas preferi retirá-lo, talvez afim de me preservar). Vejo que algumas características de coisas que desenvolvi mais a frente já estão presentes aí, como o lidar com a materialidade da imagem fotográfica e a construção poética utilizando poucos elementos, quase como uma soma de 1 + 1.

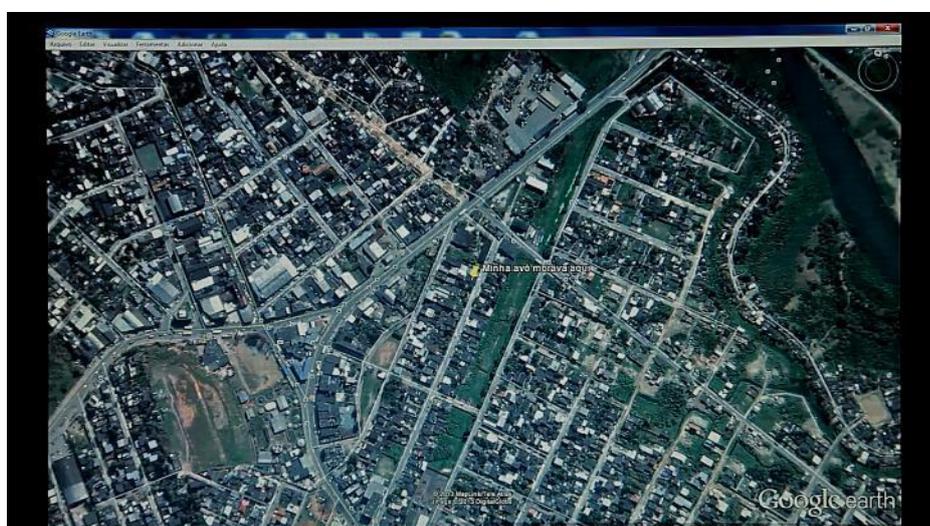
Desenvolvi, também, durante esse tempo, um vídeo que chamei de *Terra de Maria*. A partir de algumas experimentações no programa *Google Earth*, criei um marcador com a frase "minha avó morava aqui" em cima de onde ficava a sua casa. Fiz esse vídeo tendo como referência dois outros trabalhos que gosto muito, o curta-metragem científico *Powers of Ten* (de 1977, feito pelo casal de designers Charles e Ray Eames) que mostra as distâncias e medidas macro e micro através de um *zoom out* até os limites do universo conhecido e depois um *zoom in* até o próton de um átomo de carbono, o outro trabalho de referência é o curta-metragem *Vó Maria* (de Tomás von der Osten, 2011) que mostra, aos poucos, o rosto da personagem principal em uma fotografia enquanto ouvimos uma narração, de três gerações de mulheres descendentes dela, falando sobre a imagem. O vídeo *Terra de Maria* começa com a máxima aproximação possível dentro do programa *Google Earth*, de forma que não é possível distinguir o local retrato, que se torna um aglomerado de pixels sem definição, para, em seguida, ser acionado o *zoom out*, que vai lentamente até o limite possível de afastamento dentro do programa, revelando uma versão digital do planeta Terra flutuando no espaço. Colocar a frase "minha avó morava aqui" foi, para mim, como marcar uma memória nesse espaço e afirmar, de certa forma, um traço de subjetividade em meio a tantas informações extremamente objetivas dadas pelo programa, como a latitude, longitude e altitude. Ver a frase "minha avó morava aqui" ao lado da denominação "oceano atlântico" me faz sorrir e questionar a relevância e a grandeza do oceano quando equiparados à memória e ao afeto por uma pessoa.

Escrevi sobre a senhora na minha monografia (inclusive há por lá fotos do seu rosto), fiz esses trabalhos de arte (o vídeo foi exibido em uma exposição coletiva no ano passado) e escrevo, novamente, aqui nesta dissertação. Uso todos os meios que me são possíveis para criar e manter essa memória, para fabular em torno. Não sei porque faço isso, para falar a verdade. Eu provavelmente não terei filhos, vó. Mas tenho os meus trabalhos de arte. Alguns tem mais humor, outros são mais sérios. Acho que senhora teria gostado deles, de alguns, ao menos. Você alguma vez imaginou que teria um neto artista? Termino por aqui este texto, está amanhecendo. Tenho impressão que não cheguei a conclusão alguma. Mas o objetivo nunca foi esse, não é mesmo?

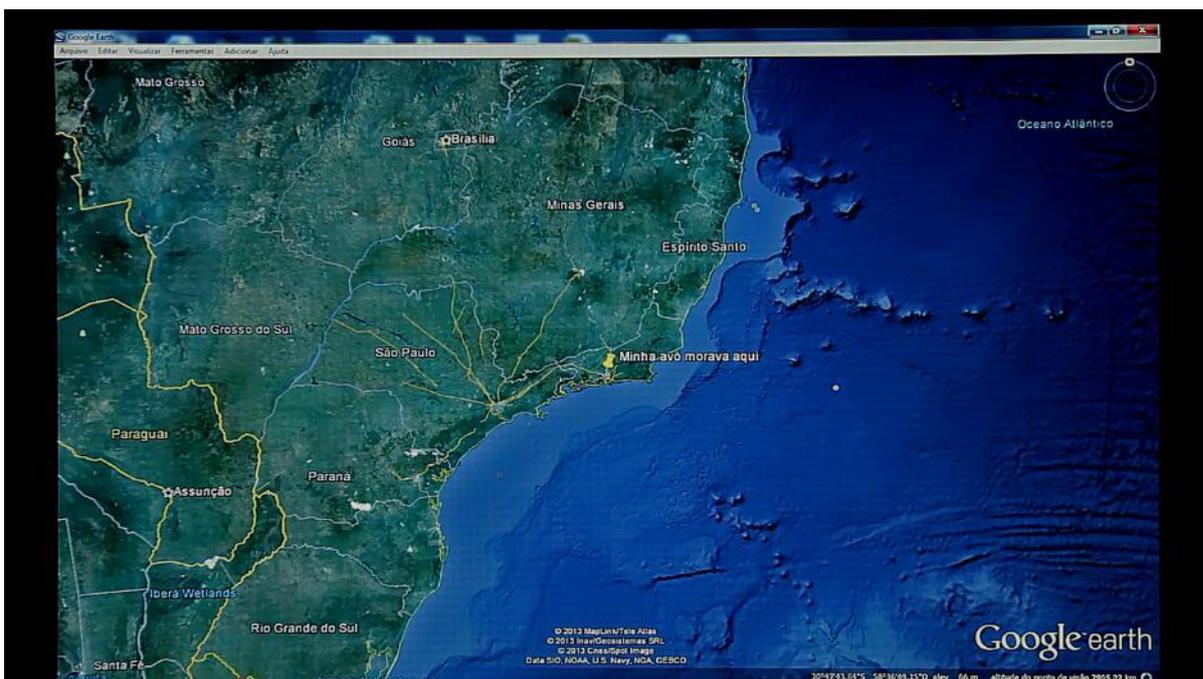
Um beijo do seu neto, até mais.



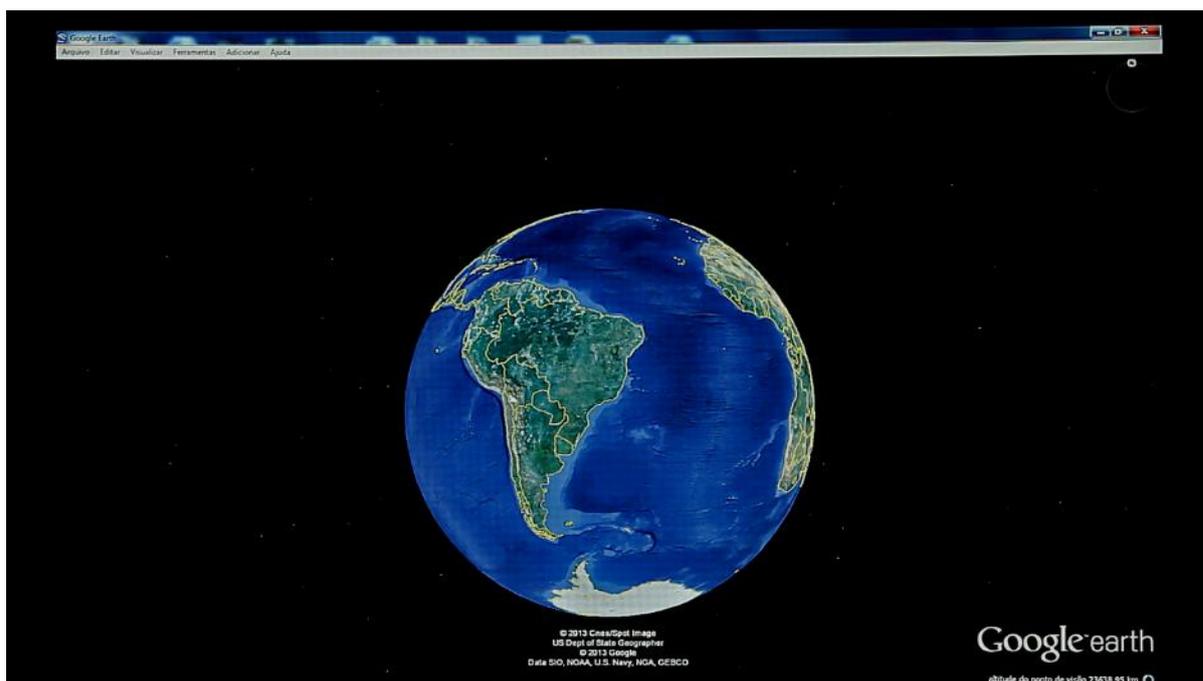
Still do vídeo *Terra de Maria*



Still do vídeo *Terra de Maria*



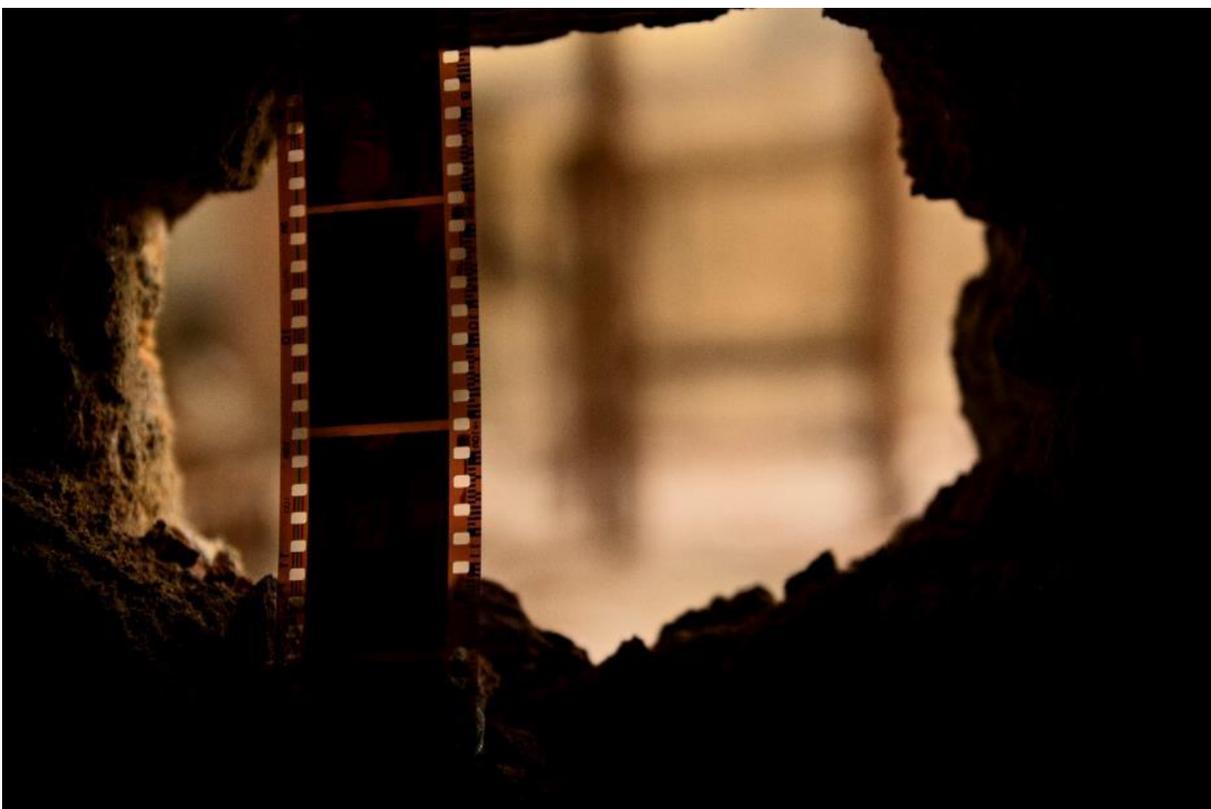
Still do vídeo *Terra de Maria*



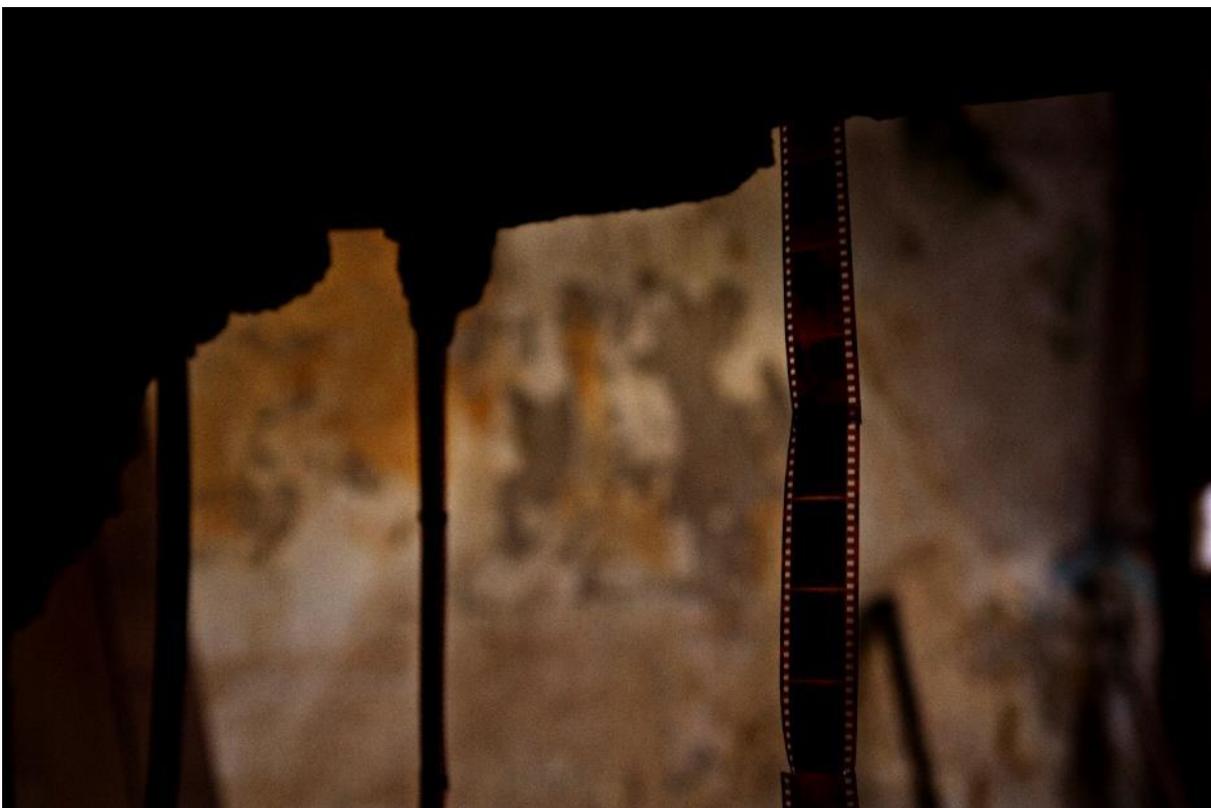
Still do vídeo *Terra de Maria*



Casa de Maria #01



Casa de Maria #02



Casa de Maria #10



Casa de Maria #09

Conclusão (ou Programa do J)

INT. ESTÚDIO – NOITE

J se levanta de sua cadeira e fala olhando em direção às câmeras.

J – Bem, pessoal. Nesse bloco do programa, vamos receber o jovem artista F.

Plateia aplaude. F se levanta de seu lugar, cumprimenta J e senta no sofá ao lado da bancada, no centro do palco.

F – Boa noite, pessoal.

J – É um prazer recebê-lo aqui no programa.

F – O prazer é meu, J. Sempre quis vir aqui no seu programa dar entrevista. Era um sonho meu.

J - É mesmo?

F – É, sim. Eu ficava me imaginando sendo entrevistado por você, contando piada, a plateia rindo.

J – Que bacana, F. Então, fala para a gente: como começou essa história de arte? Foi quando você era criança?

F – Olha, J. Não sei dizer exatamente se foi quando era criança. Talvez. Tinha uma brincadeira que eu gostava que era do pregador.

J – Pregador? Como assim?

F – Ah, eu assistia algum filme, desenho animado ou programa na TV e aí dava uma continuação para a história que tinha acabado de ver. Basicamente, eu fazia uns filmezinhos na minha cabeça.

J – Hum, interessante. E o que tem o pregador a ver com isso?

F – Bem, o pregador era a parte física. Eu pegava dois prendedores desses de colocar a roupa no varal e encaixava um no outro. Daí ficava correndo de um lado para o outro no quintal ou dentro de casa, criando histórias.

J – Ahhh, entendi. Quer dizer, não sei se entendi muito bem. É meio confuso, né?

F – Olha, eu não achava confuso, mas as pessoas a minha volta achavam estranho.

J – Ah, é?

F – Sim. Aí criei uma desculpa que o pregador era uma arma, porque parecia uma arminha no ângulo que ficava um em relação ao outro. E quando perguntavam o que

eu estava fazendo, dizia que estava brincando de atirar nas coisas. Aí as pessoas aceitavam melhor.

J – Então a gente pode dizer que esse foi o seu início nas artes?

F – Não sei se foi o meu início nas artes, até porque não tinha um trabalho, né? Quer dizer, tudo acontecia dentro da minha cabeça. Eu era criança. Mas acho que tem uma relação, sim. Eu poderia dizer que os meus trabalhos hoje em dia são quase que uma forma de lidar com isso. Essa coisa das histórias, da criação.

J – Legal, F. E como o cinema entra nessa história? Gente, para quem não sabe ele é formado em Cinema pela Universidade Federal Fluminense.

F – Bem, na época do vestibular eu já tinha decidido que tentaria Cinema na UFF, que era a única universidade pública que tinha esse curso lá no Rio de Janeiro.

J – E quando foi isso?

F – Foi em 2007, quero dizer, eu entrei no segundo semestre de 2008.

J – E por que você escolheu cinema?

F – Porque eu via os filmes e eu achava que eu poderia fazer aquilo, que eu entendia aquela linguagem.

J – E agora não acha mais isso?

F – Não sei.

J – Daí você mudou para artes plásticas? Como foi isso? Não gostou de cinema?

F – Olha, J. Foi um processo, na verdade. Quando eu entrei na faculdade, eu já tinha um certo conhecimento de fotografia. Tinha ganhado uma câmera analógica antiga que era da irmã da minha madrinha. Era uma Canon e veio com manual e tudo, parece que ela tinha comprado para fazer um curso de fotografia, mas depois não foi para frente. Aí quando soube que eu tinha interesse nessa área, me deu. A partir daí eu fui pesquisando sobre fotografia, lentes, câmera e aprendendo a teoria e a prática. Então, quando entrei na faculdade, já sabia fotografar, tanto que no segundo semestre já peguei uma monitoria em fotografia.

J – Que bacana, mas e aí?

F – Bem, isso ainda era fotografia que a gente chama *still*. Ainda não era gravação ou filmagem. Quando comecei a fazer curtas-metragens dentro da faculdade acabei ficando nessa área de direção de fotografia, que diz respeito a tudo o que está relacionado à imagem, câmera, lentes, e iluminação. Você cria a atmosfera da imagem junto com o diretor e também com o diretor de arte, que cuida dos objetos, cenários, figurinos, essas coisas.

J – Entendi. E você não gostou disso?

F – Mais ou menos. É uma área extremamente técnica e eu tendo a ser bastante metucioso com essas coisas. Então, chegava a ser um pouco chato. Além disso, era muito estressante e eu não me sentia satisfeito. Ficava sempre muito ansioso, mesmo quando estava sendo assistente de alguém. Porque você tem que ter uma agilidade, às vezes as pessoas ficam nervosas e gritam com você, o *set* de filmagem é, muitas vezes, um ambiente muito estressante. Não é raro as pessoas ficarem com a saúde debilitada. E eu tive algumas experiências ruins que me fizeram repensar se eu queria realmente continuar naquilo.

J – E aí você se decepcionou e conheceu as artes visuais?

F – Não sei se foi bem uma decepção. Talvez. Vi que provavelmente não conseguiria trabalhar naquilo, tenho dificuldade com o ritmo e com o ambiente. Acabei, aos poucos, me afastando e me interessando por outras coisas. Por exemplo, filmes onde a ideia de narrativa era mais solta, como o *H20* e o *Chuva de Verão*, que são filmes mais contemplativos, da década de 20, imagens que giram em torno do ciclo da água. Comecei, também, a fazer cursos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

J – E aí você se encontrou?

F – Bem, no sentido do trabalho, sim. Dos meios de expressão.

J – E o que os seus pais acham disso, de você ser artista?

F – Olha, J. Eles me apoiam. Meu pai é mais curioso com relação a isso, eu acho. Ele não tem muito costume de visitar exposições, mas quando vai, fica horas, gosta de discutir comigo sobre os trabalhos e sobre o que os artistas estariam pensando. Minha mãe fala menos, nesse sentido. Mas quando peço a opinião dela em relação a algo que estou em dúvida em algum trabalho, ela sempre diz coisas esclarecedoras e pontuais.

J – Tem algum outro artista na família?

F – Não que eu saiba.

J – E você consegue viver do seu trabalho artístico?

F – Não. Recentemente vendi alguns trabalhos de uma série nova que estou fazendo. Foi a primeira vez que ganhei algum dinheiro com o trabalho em si. Na verdade, não foi muito, mas pelo menos consegui cobrir os custos de impressão das imagens e sobrou um pouco. Daí criei uma poupança com esse dinheiro para investir na produção de novas peças. Essas coisas são caras, gasta-se muito dinheiro. Meus pais me ajudam nesse sentido, também. Por exemplo, atualmente moro com a minha mãe, então já reduz bastante os custos de vida. Faço alguns trabalhos eventuais em fotografia, já dei algumas oficinas também, visita guiada em museu. Passei um período recebendo bolsa do mestrado, o que ajudou bastante. Vamos fazendo uma coisa aqui, outra ali, sabe como é?

J – Entendo. Atualmente não está fácil para ninguém, né?

F – Pois é. Às vezes, fico pensando se tivesse continuado em cinema... Me parece uma área com mais oportunidades de ganhar dinheiro. Digo, alguns amigos e amigas meus trabalham efetivamente nessa área. Uma delas é assistente de câmera. Ela não terminou a faculdade ainda, até por conta do trabalho. Acho que ganha uns R\$ 5000,00 por mês, no mínimo. Mas, tem esse lado de ter que conviver e receber ordens de gente muito escrota. Não que não ocorra isso em outras áreas. Mas já aconteceu dela cair do alto de uma estrutura que montaram para a câmera, acho que tinha uns dois metros de altura, algo assim. Se machucou toda. Pagaram hospital e coisas assim. Mas, acho que se fosse em outra área, seria o caso de uma indenização trabalhista ou algo do tipo, me parece. Mas não rolou nada disso, até porque se ela processasse a produtora, provavelmente não conseguiria mais trabalho. É complicado.

J – Nossa, bem complicada mesmo essa situação. Mas já que estamos falando em trabalho, vamos mostrar um pouco do seu trabalho no telão para o público conhecer.

F – Ah, ótimo! Vamos ver.

J – Nossa, que incrível né, gente? Eu tinha visto algumas obras suas mais cedo que a produção me passou. Achei muito bonito.

F – Obrigado, J. Essa série que o pessoal está vendo chama-se *Cotidiano (a partir de Wilma Martins)*.

J – Como assim? Quem é Wilma?

F – É a artista na qual me baseei para criar esse trabalho.

J – Ah, então isso é uma releitura do trabalho dela?

F – Não é exatamente uma releitura. Ela tem uma série de pinturas e desenhos feita entre 1975 e 1984 que se chama *Cotidiano*. O meu trabalho *Cotidiano (a partir de Wilma Martins)* é inspirado no trabalho dela, a partir dessa referência.

J – Hum, bacana. E o que tem dela ali e o que tem seu?

F – ãh? Desculpa, não entendi.

J – Digo: o que dá para reconhecer do trabalho dela dentro do seu?

F – Ah, bem. Isso depende da imagem, na verdade. Algumas são mais próximas do trabalho dela, esteticamente, outras menos. A série tem tomado um rumo próprio, digamos.

J – São quantas imagens nessa série?

F – Por enquanto tem 25. Mas ainda está em andamento. Estou bem animado com esse trabalho. Devo produzir muito mais, se tudo der certo.

J – Quando você começou a fazer?

F – Esse ano. Foi no final de janeiro, se não me engano.

J – Nossa, e já fez 25? Você produz bastante, hein?

F – Você acha? Não sei... Sempre tenho impressão que produzo tão pouco, que perco muito tempo com bobagens... Enfim.

J – E quanto tempo demora para fazer cada uma imagem?

F – Olha, J. Varia bastante. Depende da luz que tenho que montar, da quantidade de elementos que modifico. Em geral eu tento resolver o máximo possível na minha cabeça, vou montando e desmontando as coisas mentalmente. Só depois é que parto para concretização, sabe? Mas cada trabalho é um processo diferente. Para te dar um número, digamos que o mais rápido deve ter levado uns 45 minutos e o mais demorado umas 8 horas. Mas isso é bem subjetivo, porque não estou contando o tempo de trabalho na minha cabeça [risos]. Às vezes, demora meses.

J – Legal. E quais outros artistas são referência para você?

F – Depende do momento. Um artista pode ser uma referência importante para mim em um determinado período e, em outro, não ser mais tão relevante. É engraçado porque várias vezes eu me imaginei respondendo a essa pergunta aqui, mas agora estou meio nervoso, então não estou lembrando dos nomes [risos]. Mas deixa eu pensar... Bem, a Wilma Martins. O Cao Guimarães. O trabalho do Chema Madoz, gosto da simplicidade das composições dele. Não é algo que fica te enchendo o saco de forma pretensiosa, sabe? É simples e poético. E não é algo “difícil”. O Magritte. Aliás, recentemente eu percebi que me interessei bem mais por pintura do que eu imaginava. Vi o trabalho da Ana Elisa Igreja numa exposição. É engraçado que me dá uma coisa por dentro. Uma vontade de lamber a tela, é quase uma coisa sexual [risos] Você já sentiu isso?

J – Vontade de transar com a tela? Acho que não.

Plateia ri.

F – Não sei se é transar... É uma coisa. Um prazer não só visual, mas tátil também. Aliás, acho que meu trabalho tem muito a ver com isso. Com desejo, na verdade. Desejo pela carne, pelo sangue, desejo sexual, desejo de coisas que não se realizam e ficam só no nível do desejo, da promessa. Talvez tenha a ver com pulsões, não sei explicar muito bem.

J – Você acha que isso é coisa de artista?

F – O quê?

J – Essa coisa esquisita.

F – Não sei. Você acha esquisita?

J – Um pouco, né?

F – Eu tinha isso com o trabalho da Varejão também. Os que lembravam carne e entranhas.

J – Adriana Varejão?

F – Isso.

J – O que é aquilo? É Romero Britto? Credo.

Plateia ri.

F – Ah, sim. Fiz esse trabalho a partir de um porta-copos com estampa do Romero Britto.

J – É horrível. Quer dizer, não estou falando mal do seu trabalho, de maneira nenhuma. É até interessante. Aquilo é um pato despedaçado? Mas eu digo em relação ao trabalho dele, é de mau gosto, né?

F – Bem... o que me interessa no trabalho dele é justamente ser clichê. Além de ser muito popular. Provavelmente todo mundo aqui na plateia já viu o trabalho dele por aí. Levanta a mão, por favor, quem conhece o trabalho dele.

Plateia se manifesta.

F – Viu? Praticamente todo mundo levantou a mão.

J – Verdade. Mas por que você escolheu, então, um trabalho clichê, segundo você mesmo? É meio contraditório, não?

F – Não acho. Eu gosto de trabalhar com coisas que as pessoas já viram, que às vezes fazem parte de seu cotidiano, mas que nem sempre damos muita atenção. No caso do clichê, é como se eu estivesse mostrando algo *de novo*. Tem um teórico que eu gosto que se chama Arthur Danto. Ele explica que o conceito de “representação” tem, pelo menos, duas origens. A primeira estaria ligada a uma reapresentação, apresentar *de novo*, que seria quando Dionísio apareceria nos rituais ligados à embriaguez e ao sexo. Os praticantes acreditavam que o próprio deus, Dionísio, estava presente nesses rituais. Então, de tempos em tempos, quando os rituais eram feitos, Dionísio se reapresentava. Já a segunda origem seria mais contemporânea, digamos. Alguém era encarregado de representar Dionísio. O deus não estaria presente, apenas sua representação. Nesse caso, representar é ter uma coisa *no lugar da outra*. Aí teria a ver com semiótica, símbolo, ícone e índice, mas não vou falar sobre isso agora para não confundir as pessoas. O meu trabalho abarca esses dois sentidos de representação. Tanto a representação como uma coisa no lugar da outra, como a reapresentação de clichês. Entendeu?

J – Interessante. Boa explicação. E esse trabalho que está ali agora?

F – Ah, esse se chama *Sem título (o meu amor)*. Eu tinha acabado de terminar um namoro e estava pensando sobre como às vezes puxamos os outros para o fundo, sabe? Tem uma coisa de densidades diferentes. Em um momento você está em cima, é o barco. Em outros, é a âncora. Em geral, a gente culpa o outro pelas coisas ruins e acha que o outro é o peso, mas, na verdade, numa relação, acho que vamos nos alternando. Às vezes a gente sobe, às vezes desce.

J – Que lindo. É um trabalho muito bonito. Eu teria na minha casa.

F – Sério, J? Que legal ouvir isso.

J – Aliás, você é um rapaz bonito, também. Beleza é importante para você nos seus trabalhos?

F – Olha... beleza é algo que você pode usar para atrair a atenção. Penso bastante sobre isso, mas não sei te dizer de forma clara... A beleza pode ser um clichê, também. Eu gosto que essas coisas tenham uma dimensão contemplativa e, se elas também forem bonitas ajuda, né?

J – Verdade. E quais são seus planos para o futuro?

F – Bem... pretendo continuar a série *Cotidiano*. Tem uma outra série que desejo começar, chama-se, por enquanto, *Technicolor*. Ainda estou apurando as imagens, pensando no que se trata. Tem algo bem fantasioso, cores muito saturadas, um clima de Mágico de Oz, horizontes pintados na parede, essas coisas. Acho que ela terá uma estrutura de produção mais cinematográfica, provavelmente trabalharei com cenários maiores, iluminação mais elaborada, algo mais próximo do trabalho de Jeff Wall ou Gregory Crewdson. Pretendo chamar meus amigos de cinema para colaborar. Pode ser legal, algo menos solitário. Queria também fazer um vídeo, faz tempo que não faço vídeo. Outro dia tentei fazer um, mas deu errado.

J – Ah, é? O que houve?

F – Envolvia um peixe eletrônico que tocava uma musiquinha bem irritante e balançava a cauda. A ideia era colocá-lo num balde e ir enchendo de água com uma mangueira. Conforme o nível de água subisse e entrasse nos circuitos eletrônicos, ele pararia de funcionar, pois teria um curto-circuito ou algo assim. O peixe “morreria” por causa da água.

J – Sim. E aí?

F – Acontece que o peixe não morreu. Ele continuou funcionando por horas embaixo d'água. Eu tinha demorado muito tempo para montar a luz e uma estrutura para fixar a câmera. Deu bastante trabalho e fiquei bem chateado que não funcionou como tinha previsto. Daí, quando vi que não ia dar certo, fiquei bem puto e resolvi castigá-lo fritando no óleo quente.

J – Você fritou um peixe de plástico?

F – Sim, mas também não deu certo. Eu comprei carvão, comprei uma panela grande só para fazer esse trabalho e três litros de óleo. Montei uma fogueira com tijolos do lado de fora da casa da minha mãe, ela não queria que eu usasse o fogão porque temia que a casa enchesse de fumaça. Enfim, montei tudo direitinho para gravar a execução. Porém o desgraçado demorou muito para derreter, achei que seria rápido, no máximo 1 minuto, o óleo estava bem quente. Ele demorou quase 5 minutos para se desfazer e, mesmo assim, não foi bem do jeito que eu tinha imaginado, foi meio sem-graça. Cheguei a editar uma versão do vídeo que chamei de *Sem título (fritando peixe em 4' 33")*. Misturando uma referência do John Cage com um toque de John Baldessari, mas acabei desistindo. Ficou ruim.

J – Que pena, né?

F – É bem frustrante quando isso acontece, mas, ao mesmo tempo, é bom para você não ficar se achando o fodão, sabe?

J – Pelo menos tem a história para contar, né?

F – Verdade.

J – Bem, gente. Infelizmente estamos chegando no final desse bloco e vou ter que me despedir do F.

Plateia reage lamentando.

J – Parabéns pelo seu trabalho, querido. Foi um prazer te receber aqui.

F – Que isso, J. Eu que agradeço. Adorei participar.

J – Ah, uma última coisa. Hoje é quinta-feira e é o dia da nossa perguntinha de quinta. Como vai o coração?

F – Ah, sim [risos]. Estou namorando. Está tudo bem. Tudo tranquilo.

J – Quem bom, então. Boa sorte, querido!

F – Obrigado, J. Boa noite, pessoal!

Créditos sobem na tela.

FADE OUT

FIM

Bibliografia e Referências:

- A OBRA DE ARTE. Direção: Marcos Ribeiro. [BRA] Marcos Ribeiro DVDS: 2012. DVD (71 min).
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. 16.ed. Campinas: Papirus, 2011
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'água. 1981
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura*. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 2012.
- BERGSON, H. *O Riso: Ensaio sobre a Significação do Cômico*. 2ª ed. São Paulo: Zahar Editora. 1983
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. 287 p.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material. São Paulo, 1870-1920*. 1a. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2008. v. 1. 366 p.
- COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006
- DELEUZE, Gilles. *A Ilha Deserta e Outros Textos*. Ed. Iluminuras: São Paulo, 2005.
- DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify. 2010
- _____ *Após o Fim da Arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. 292 p.
- DESCOLA, Philippe. *Além de natureza e cultura*. Tessituras, Pelotas, v. 3, n. 1, p. 7-33, jan./jun. 2015. Disponível em <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/tessituras/article/view/5620/0> Último acesso em 17/05/2016
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus. 1993
- DUCHAMP, Marcel. *O Ato Criador In: BATTCKOCK, Gregory. A Nova Arte*. São Paulo. Perspectiva: 2004
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011. 110p

_____ *Natural mente: vários acessos ao significado de natureza.* São Paulo: Annablume, 2011.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica.* Tradução Raul de Sá Barbosa. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

_____ *Meditações sobre um Cavalinho de Pau e Outros Ensaios sobre a Teoria da Arte.* Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

GUTLICH, George Rembrandt. *Arcádia nassoviana: natureza e imaginário no Brasil Holandês.* São Paulo: Annablume, 2005

KIELWAGEN, Jefferson Wille. *Abismos Superficiais: Antinomias do Ornamento.* Florianópolis, 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. CEART, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010.

MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular: introdução à fotografia.* São Paulo: Brasiliense, 1984.

MOLES, Abraham Antoine. *O Kitsch: a arte da felicidade.* Tradução Sergio Miceli. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MORAIS, Frederico. *O Brasil na Visão do artista: A Natureza e as Artes Plásticas.* São Paulo: Prêmio Editorial. 2001

NEUMANN, Isadora. *Não basta ter talento.* Entrevista disponível em <http://zh.clicrbs.com.br/rs/vida-e-estilo/noticia/2014/05/todo-mundo-tem-ideias-a-diferenca-esta-em-quem-decide-concretiza-las-afirma-professor-4513632.html> Último acesso em 25/02/2016

Ottman, Klaus. *Jeff koons interview.* Disponível em <http://www.jcaonline.com/koons.html> último acesso em 12/03/2017

PANZINI, Franco. *Projetar a natureza: arquitetura da paisagem e dos jardins desde as origens até a época contemporânea.* São Paulo: Editora Senac São Paulo. 2013

PAIM, Gilberto. *A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. 147 p.

PESSOA, Fernando. *Poemas completos de Alberto Caeiro.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

RENNÓ, Raquel; ALSINA, Pau. *Entre monstros e quimeras: arte, biologia e tecnologia*. Juiz de Fora: Ed. UFJF. 2015

SECRET KNOWLEDGE. Direção: David Hockney. [ING] BBC: 2002. (112 min).

SOLOMON, Robert C. *On Kitsch and Sentimentality*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1991. Vol. 49, No. 1, pp. 1-14 Disponível em https://www.jstor.org/stable/431644?seq=1#page_scan_tab_contents Último acesso em 24/05/2016

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VINHOSA, Luciano. *Arte Reflexões no Silêncio Entre Ruminâncias e Experiências*. Niterói: PPGCA, 2016. 220p.

_____. *Obra de arte e experiência estética: arte contemporânea em questões*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

_____. *O que faz a arte?*. In: Luciano Vinhosa (org, 2010). *Horizontes da arte: práticas artísticas em devir*. Rio de Janeiro: NAU. P. 184-206

_____. *O teor humano da arte*. In *Poiésis* n 24. Niterói; PPGCA, 2014. P. 179-198