

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

Flávio Cardoso de Araujo

INCURSÕES

Niterói
2019

Flávio Cardoso de Araujo

INCURSÕES

Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Área de Concentração Estudos Contemporâneos das Artes, Linha de Pesquisa Estudos dos Processos Artísticos, para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira

Niterói
2019

Flávio Cardoso de Araujo

INCURSÕES

Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Área de Concentração Estudos Contemporâneos das Artes, Linha de Pesquisa Estudos dos Processos Artísticos, para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira
(Presidente e Orientador)
Universidade Federal Fluminense -UFF

Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão
(Membro Interno)
Universidade Federal Fluminense -UFF

Prof. Dr. Hélio Antunes Branco
(Membro Externo)
UFRJ/EBA

À minha esposa Paula
e à minha filha Luísa
as pessoas que fizeram tudo fazer sentido,
fazendo-me entender o significado da felicidade

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Francisco e Rosilene, ao meu irmão Fábio e a minha sogra Águida por todo apoio.

Às amigas Aline Rodrigues, Marina Oikawa e Daniely Meireles, pelas orientações e suporte.

À Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense e à Coordenação da Editora da Universidade do Estado do Pará.

ARAUJO, Flávio Cardoso de. *Incursões*. (Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense. Orientação: Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira). Niterói, RJ, 2019, 91p.

Resumo: “Incursões” nomeia um projeto poético em pintura que obteve como produto trabalhos desenvolvidos no decorrer da pesquisa, os quais compõem, portanto, de modo intrínseco esta dissertação. Esta pesquisa, que associa elaborações prática e teórica fortemente vinculadas, possui como temática a proposição de iconografias livremente inspiradas nas manifestações populares no Brasil a partir da “Jornada de Junho” (2013) e suas implicações ainda em curso no cotidiano das manifestações políticas e culturais na sociedade brasileira. Enquanto projeto de pesquisa e criação na área das artes visuais, tem como fundamentos as ideias de “frase-imagem” (Rancière), “alegoria” (Owens) e “diagrama” (Deleuze) para falar da relação entre signos visuais e verbais, das possibilidades de significação das imagens e da estrutura intuitiva do processo de trabalho e suas conotações políticas.

Palavras-chave: Pintura, Frase-Imagem, Alegoria, Diagrama

ARAÚJO, Flávio Cardoso de. *Incurções*. (Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense. Orientação: Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira). Niterói, RJ, 2019, 91p.

Abstract: "IncurSIONS" names a poetic project in painting that obtained as a product works developed during the course of the research, which therefore compose, in an intrinsic way, this dissertation. This research, which associates closely linked theoretical and practical elaborations, has as its theme the proposition of iconographies freely inspired by the popular manifestations in Brazil from the "Journey of June" (2013) and its implications still ongoing in the daily life of political and cultural manifestations in Brazilian society. As a research and creation project in the field of visual arts, it is based on the ideas of "phrase-image" (Rancière), "allegory" (Owens) and "diagram" (Deleuze) to talk about the relationship between visual and verbal signs, the possibilities of meaning of the images and the intuitive structure of the work process and its political connotations.

Key words: Painting, Phrase-Image, Allegory, Diagram

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura. 1 –Flávio Araujo Frase-Imagem, 2019 52 x 52 cm Óleo sobre tela	34
Figura. 2 –Flávio Araujo Frase-Menino-Bandeira, 2019 156 x 52 cm Óleo sobre tela	35
Figura. 3 –Flávio Araujo Frase-Garrafa-Bandeira, 2019. 52 x 52 cm Óleo sobre tela	36
Figura. 4 –Flávio Araujo Frase-Casal-Horizonte, 2019. 30 x 30 cm. Óleo sobre tela	37
Figura. 5 –Flávio Araujo Frase-Luminária, 2019. 30 x 30 cm Óleo sobre tela	38
Figura. 6 –Flávio Araujo Frase-Ônibus, 2019. 30 x 30 cm Óleo sobre lona	39
Figura. 7 –Flávio Araujo Frase-Piano-Janela, 2019. Óleo sobre lona 52 x 52 cm	40
Figura. 8 –Flávio Araujo Frase-Lustre-Janela-Piano, 2019. Óleo sobre lona 52 x 52 cm	41
Figura. 9 –Flávio Araujo Frase-Abajur-Lustre, 2019. Óleo sobre lona 52 x 52 cm	42
Figura. 10 –Flávio Araujo Frase-Abajur-Piano-Lustre-Janela, 2019. Óleo sobre lona 52 x 52 cm	43

Figura. 11 –Flávio Araujo Frase-Cadeira-Garrafa, 2019 54 x 54 cm Óleo sobre lona	44
Figura. 12 –Flávio Araujo Frase-Menino-Casal, 2019 156 x 104 cm Óleo sobre lona	45
Figura. 13 –Flávio Araujo Frase-Cão-Casal-Bandeira, 2019 104 x 104 cm Óleo sobre lona	46
Figura. 14 –Flávio Araujo Frase-Bandeira, 2019 156 x 52 cm Óleo sobre lona	47
Figura. 15 –Flávio Araujo Frase-Figuras, 2019 60 x 80 cm (duas telas medindo 60 x 40 cm cada) Óleo sobre tela	48
Figura. 16 –George Rodger Fotografia de oficial alemão de Bergen-Belsen forçado a transportar os cadáveres para o enterro, 1945. (Fonte: https://www.flickr.com/photos/photo-tractatus/4896758452)	87
Figura. 17 –León Ferrari A civilização ocidental cristã, 1965. 200 x 120 x 60 cm Plástico, óleo e gesso (Fonte: https://nararoesler.art/artists/79-leon-ferrari/)	88
Figura. 18 –Ação Coletiva Fotografia de Eduardo Gil <i>El siluetazo</i> , 1983. (Fonte: http://art4humanrights.blogspot.com/2016/02/el-siluetazo-by-eduardo-gil.html)	89
Figura. 19 –Robert Rauschenberg Factum I e Factum II, 1957. 157x 90cm cada mista sobre lona e papel (Fonte: https://www.rauschenbergfoundation.org/site-search?search_api_multi_fulltext=factum+i)	90

Figura. 20 –Thiago Melo

A Sodomia da Brancura na Capelinha do Coronel, 2011.

200x140cm

óleo sobre tela

(Fonte: <http://www.premiopipa.com/pag/artistas/thiago-martins-de-melo/>)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. DIZERES DA IMAGEM: MATRIZES E PINTURAS	17
1.1 MATRIZES	18
1.2 PINTURAS	33
2. FRASE, IMAGEM E ALEGORIAS	49
2.1 DIAGRAMA, ALEGORIA E MATERIALIDADES DA PINTURA	57
2.2 PINTURA, POLÍTICA E LUGAR DE FALA	68
CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS	84
ANEXO	86

Atirada na superfície calma, a pedra mergulha paulatinamente em busca de terreno fixo. Atrás dela, em círculos sucessivos e cada vez maiores, irradiam-se as ondas que progressivamente ganham o espaço. A pedra, cujas ondas são o índice, enfim repousa sobre um plano mais ou menos constante. Desse modo, compõe com elas uma outra dimensão do campo. É sobre lugar e deslocamento que fala essa pedra. As ondas, então, retornam agora como ruídos, como cruzamentos de ondas com outras ondas, como ecos de outros centros de ondas que se confundem e se renovam.

Eis o diagrama que chamo de Incursões

Flávio Araujo

INTRODUÇÃO

No final do ano de 2016, idealizei a proposta de uma série de pinturas cuja temática envolveria um cenário formado pelo conjunto de manifestações iniciadas em junho de 2013 no Brasil¹, o imaginário insurrecional, bem como a tendência conservadora e reacionária tão presente nos ambientes políticos dos países da América Latina. Com o tempo, em virtude do andamento do processo de trabalho, passei a denominá-la *Incursões*. Um termo cujo propósito seria o de trazer a referência de uma espécie de investida em um território de polarizações e, portanto, de conflitos marcados pelo antagonismo não raras vezes radical entre sujeitos sociais mais à esquerda ou à direita do espectro político. Esse nome passou assim a funcionar como uma guia bastante generalizadora e, portanto, pouco elucidativa dos contornos precisos desta pesquisa em pintura. Contudo, e de modo proveitoso, seguramente flexível a ponto de não condicionar de modo restritivo o vocabulário visual e a metodologia de trabalho.

Essa série encontrou respaldo na proposta de pesquisa então submetida ao Curso de Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes dentro do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense (UFF). Integrando a linha de pesquisa Estudos dos Processos Artísticos, a série passou a ser desenvolvida, portanto, conforme os procedimentos da “pesquisa em arte”, o que demonstraria uma prática artística incrementada por uma pesquisa bibliográfica conceitual de fundamentação teórica do processo de trabalho. Ou seja, a realização da produção material/plástica em consonância com uma produção teórica/crítica basilar. De imediato algumas questões surgem a partir dessa relação entre a produção escrita e a produção plástica em curso. Afinal, em que medida um processo de trabalho manual e, em alguma medida, intuitivo pode ser afetado pela urgência de uma leitura crítica e construção teórica em paralelo? E, ainda, como se daria essa

¹ Tendo como marco os protestos iniciados em 6 de junho daquele ano por conta do aumento da tarifa de ônibus na cidade de São Paulo

articulação entre teoria e prática a partir da perspectiva da tradicional relação de subordinação entre signo e imagem induzida pela metodologia acadêmica de pesquisa, segundo a qual as imagens produzidas se mostrariam, comumente, como ilustrações anexadas a um discurso científico predominante?

As respostas a esses questionamentos podem ser melhor explicitadas pelo reconhecimento da relação entre palavra e imagem a partir das contribuições fundamentais de Jacques Rancière, para quem existe um jogo de trocas entre o fazer, o ver e o dizer na relação entre as “imagens da arte” e o mundo. Em virtude de suas indagações com respeito à natureza das imagens e os regimes de visibilidade – com ênfase no regime estético das artes – podemos afirmar que as trocas entre os dizeres e as potências das imagens configuram uma ordem de equivalência. Na verdade, segundo este autor, é essa ausência de subordinação das imagens às palavras que, em parte, caracterizaria a arte que se produz a partir da modernidade.

Assim, a partir dessas considerações, mostrou-se vital apresentar os registros visuais (os produtos dessa pesquisa) compondo o corpo do texto desta dissertação, visto que são a origem das questões que se propõe expor no transcorrer dessa narrativa. Portanto, todos os trabalhos apresentados pelo autor nesta dissertação foram desenvolvidos ao longo do período da pesquisa, sendo parte indissociável desta pesquisa e da dissertação. É por esta razão que as imagens até aqui produzidas para a série *Incursões* são apresentadas conforme uma proposição metodológica na qual são consideradas como partes constituintes do signo verbal (imagem-texto) no capítulo *Dizeres da Imagem: matrizes e pinturas*. Desse modo, no lugar de um elemento adjacente ao discurso, as imagens aparecem como abordagem primordial da fala que se pretende empreender com a série *Incursões*. São “presenças” que afirmam, em sua “mudez”, a potência de uma fala. Assim, a eloquência do que é afirmado com tinta no suporte é uma manifestação das realocações de sentido a partir das configurações em curso levando-se em consideração, inclusive, o peso inextrincável da tradição da pintura.

Cabe dizer ainda que se mostra da mesma forma relevante reconhecer que o processo de trabalho material em curso estabelece influências recíprocas determinantes com a produção escrita. Desse modo, a fala que vai sendo construída como poética e definição da metodologia de trabalho atinge diretamente as escolhas materiais, técnicas e de repertório visual da série *Incursões*. Por isso, essas escolhas “moldam” outras possibilidades interpretativas e referências conceituais. Dos caminhos para onde são direcionados os fundamentos da série em curso,

podemos destacar a princípio – além da fundamental contribuição de Rancière – as noções de “alegoria” – na perspectiva de Craig Owens ao falar do “impulso alegórico” – e ainda a noção de “diagrama”, principalmente com respeito à leitura realizada por Gilles Deleuze sobre a obra de Francis Bacon (Irlanda, 1909-1992). Essas questões, portanto, encaminham o capítulo *Frase, Imagem e Alegoria*. E, de modo mais detido, serão feitas considerações no tópico *Diagrama, Alegoria e Materialidades da Pintura*.

Esses conceitos, vale ressaltar, constituem-se leituras que se apoiam no objeto primeiro da pesquisa: as obras. Ou seja, é a partir das pinturas, tal qual elas são apresentadas, que devem vincular-se esses dizeres da imagem. Mesmo que reconheçamos que esses dizeres inevitavelmente influenciam a construção material da série de pinturas, é no processo de trabalho mesmo – no cotidiano do ateliê, do processo criativo objetivo envolvendo intuição e acasos sobre o suporte da pintura – que o conjunto é de fato constituído. Assim, novamente venho afirmar a relevância das imagens das obras que compõem o corpo do texto da pesquisa. É por essa razão que os registros aqui apresentados integram os primeiros enunciados e fundamentam o discurso que se tem por meta constituir na presente pesquisa. Assim, a primeira metade desta monografia é composta por imagens que entendo como “matrizes” da produção em pintura. Trata-se das referências visuais que formam os elementos singulares desse “vocabulário” de dizeres vacilantes. Da mesma maneira, também compõem o repertório visual da abordagem inicial deste projeto os registros das pinturas até aqui efetuadas, nas quais podemos verificar as combinações e recombinações de elementos dessa sintaxe visual.

Essa abordagem, portanto, justifica um projeto gráfico que contempla o melhor arranjo entre imagens (reproduções) e texto. É desse modo que, pensando a dialética desses dois elementos (signos linguístico e visual), podemos depreender o sentido do termo “frase-imagem” de Rancière, termo que descreve a “medida comum” (unidade) entre elementos díspares. Assim, essa “montagem” de componentes diversos descreve exatamente a interdependência (possivelmente a dialética) entre a construção material e conceitual da série *Incursões*:

A frase não é o dizível, a imagem não é o visível. Por frase-imagem entendo a união de duas funções a serem definidas esteticamente, isto é, pela maneira como elas desfazem a relação representativa do texto com a imagem. (RANCIÈRE, 2013, p. 56)

Desse modo, trata-se de um processo misto, entrelaçado pelas esferas visual e verbal que visa o reconhecimento de que não basta, para a compreensão desse processo de trabalho, interpretar determinado objeto de pesquisa de modo neutro, coerente e verificável. É necessário deter-se nas afirmações do percurso de tentativas, experimentos e dizeres ou mudez das imagens.

Contudo, o contexto social e político que entende-se determinante no interesse de desenvolvimento da série *Incursões* acaba por levantar outros questionamentos no tocante, por exemplo, aos enlaces entre política e arte (o “ser” político do pintor). Assim, o tópico ***Pintura, Política e Lugar de Fala*** propõe discutir os paradoxos da arte política – relação política e arte, ativismo e ações estético-políticas – e, fundamentalmente, o ser político do artista a partir da sua escolha em ocupar esse espaço na esfera social. Essa abordagem a respeito do lugar de dizeres específicos do pintor (de um pintor em particular) prepara o terreno para o exame da pertinência das referências pessoais desse indivíduo, as quais demonstrariam uma outra abordagem sobre esse (aparentemente) exaurido gênero artístico. Ou seja, como o fato de ter nascido longe dos centros econômicos e culturais do país, sem uma formação acadêmica tradicional – sendo autodidata em um recorte geográfico e de referência familiar que não induziriam naturalmente a um investimento profissional no campo da arte – constituiriam fatores determinantes na perspectiva de uma fala alternativa sobre a contemporaneidade pulsante desse *lugar de fala* do pintor² como estratégia para conhecer e refletir sobre a realidade, fazendo da pintura a interlocutora com o outro social.

Esta outra abordagem do processo mostrará a composição do referencial poético visual, recorrendo, portanto, à pesquisa de artistas e obras as quais podemos verificar diálogos com o material de *Incursões*. Este processo alude, na verdade, aos artistas/trabalhos que atuam objetiva e conceitualmente sobre essa produção, a partir dos quais podemos verificar aproximações conceituais e materiais. Dentre esses artistas, devo citar: Robert Rauschenberg, Troy Brauntuch, Thiago Martins de Melo, Francis Bacon, Anselm Kiefer, Gerhard Richter.

² Existe aí um desejo não tanto de buscar meios novos para “dissolver” a barreira entre arte e vida, mas exatamente de entender como observar sua atividade no contexto da vida cotidiana e, principalmente, no papel que ocupa em determinado espaço. Ou seja, mesmo apoiando sua prática em suportes tradicionais sua atenção está voltada para o cotidiano por intermédio de um filtro pessoal calçado na experiência. Existe nessa afirmação certos aspectos do que se costuma nomear de “lugar de fala”. É importante reconhecer e entender esse “lugar”. É desse lugar (político e social) que surge o interesse pela pintura. Uma pintura que não poderia acontecer da mesma maneira para aquele artista que nasce no eixo Rio-São Paulo ou de quem nasceu na Europa ou nos Estados Unidos. Não pode envolver as mesmas regras generalizadoras aplicadas à análise da produção de realidades tão distintas.

Neles, interessa-nos as conexões entre arte e vida, entre a abordagem pictórica das imagens e o sentimento (ou dissentimento) de mundo, entre as soluções (metodologias) de suas poéticas e a análise crítica de questões históricas, sociais, estéticas e políticas.

Podemos notar, em vista disso e partindo da poética em *Incursões*, como obter um movimento de propagação que amplia a escala de conteúdos. Essa dinâmica, não à toa, faz assemelhar esta pesquisa à analogia da pedra atirada no lago. Com início em um determinado ponto, gera ondas concêntricas que se ampliam – irradiam-se na abertura de foco, na busca de conexões que determinem o caminho de dizeres da obra. Faz-se notar também o movimento de retorno, o movimento contrário no qual essas ondas encontram a borda e a confluência de outras ondas, de outros novos significados.

1. DIZERES DA IMAGEM: MATRIZES E PINTURAS

1.1 MATRIZES









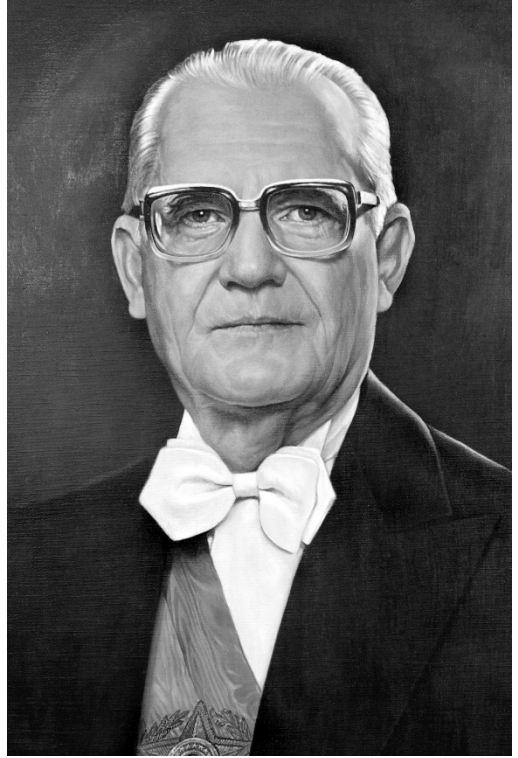


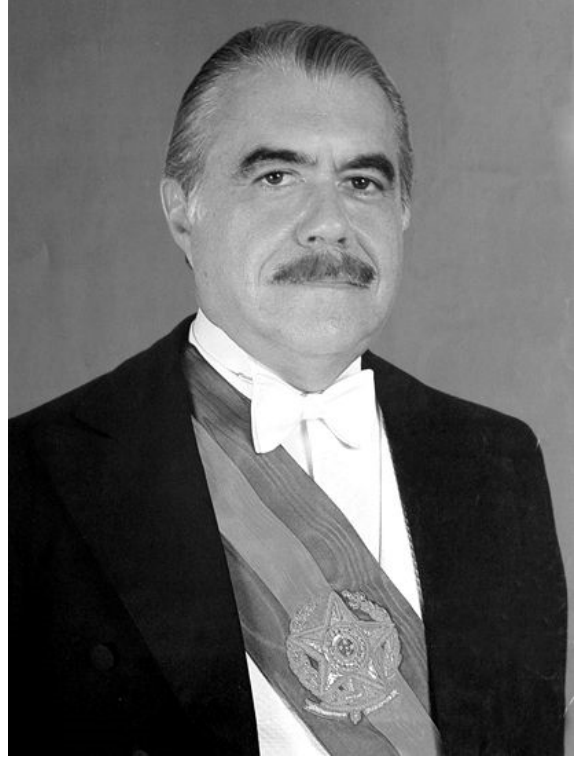


















1.2 PINTURAS



Figura. 1 – Flávio Araujo, Frase-Imagem, 2019.

Óleo sobre tela, 52 x 52 cm.



Figura. 2 – Flávio Araujo, Frase-Menino-Bandeira, 2019.

Óleo sobre tela, 156 x 52 cm.



Figura. 3 – Flávio Araujo, Frase-Garrafa-Bandeira, 2019.
Óleo sobre tela, 52 x 52 cm.



Figura. 4 – Flávio Araujo, Frase-Casal-Horizonte, 2019.

Óleo sobre tela, 30 x 30 cm.



Figura. 5 – Flávio Araujo, Frase-Luminária, 2019.

Óleo sobre tela, 30 x 30 cm.



Figura. 6 – Flávio Araujo, Frase-Ônibus, 2019.
Óleo sobre lona, 30 x 30 cm,



Figura. 7 – Flávio Araujo, Frase-Piano-Janela, 2019.
Óleo sobre lona, 52 x 52 cm.



Figura. 8 – Flávio Araujo, Frase-Lustre-Janela-Piano, 2019.

Óleo sobre lona, 52 x 52 cm.

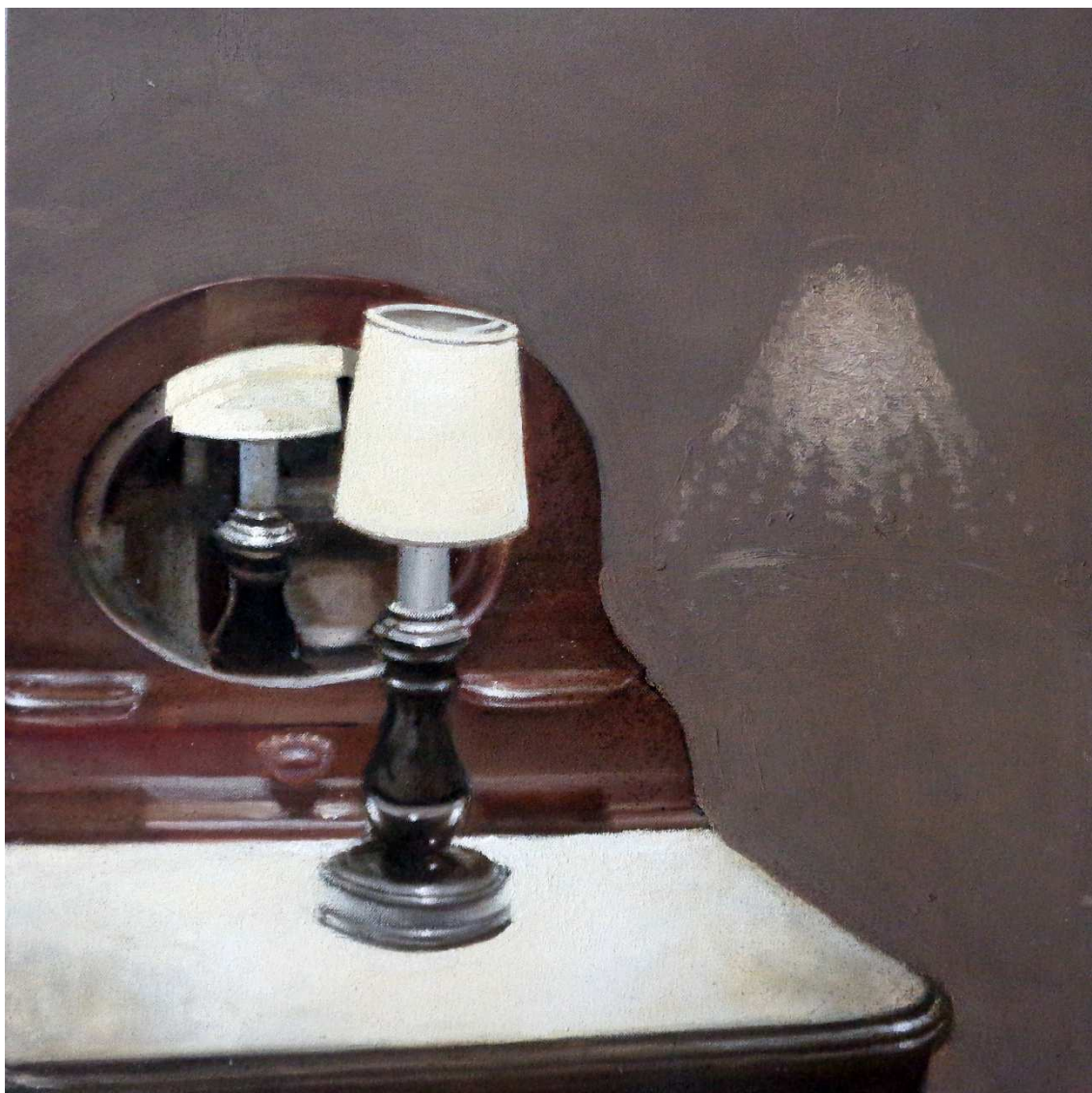


Figura. 9 – Flávio Araujo, Frase-Abajur-Lustre, 2019.
Óleo sobre lona, 52 x 52 cm.



Figura. 10 – Flávio Araujo, Frase-Abajur-Piano-Lustre-Janela, 2019.
Óleo sobre lona, 52 x 52 cm.



Figura. 11 – Flávio Araujo, Frase-Cadeira-Garrafa,2019.
Óleo sobre lona, 54 x 54 cm.



Figura. 12 – Flávio Araujo, Frase-Menino-Casal, 2019.
Óleo sobre lona, 156 x 104 cm.



Figura. 13 – Flávio Araujo, Frase-Cão-Casal-Cadeira, 2019.

Óleo sobre lona, 104 x 104 cm.



Figura. 14 – Flávio Araujo, Frase-Bandeira, 2019.

Óleo sobre lona, 156 x 52 cm.



Figura. 15 – Flávio Araujo, Frase-Figuras, 2019.
Óleo sobre tela, 60x80cm (duas telas de 60 x 40 cm cada).

2. FRASE, IMAGEM E ALEGORIAS

Usando como referência *Juno*, deusa da mitologia romana, o pesquisador político André Singer (2013) sugere o caráter difuso das manifestações que ocorreram em junho de 2013 no Brasil, as quais encontrariam reflexos (dentre outros) nas ocupações estudantis e ainda no processo de *impeachment* da presidente Dilma Rousseff três anos depois. As então rotuladas Jornadas de Junho, não tiveram, no entanto, densidade suficiente para uma mudança estrutural política (relações de classe e de propriedade) tal qual o termo “jornada” acaba sugerindo. Tendo em vista uma aproximação, digamos, *poética* ao Maio de 68 francês – pelo envolvimento de organizações estudantis e grande mobilização popular –, as jornadas de junho emblematicaram um sentimento coletivo de insatisfação e acabaram reunindo polos extremos do espectro político. Polarização essa que acabou gerando choques e conflitos verificados em repetidos episódios de violência e que passaram a compor uma possibilidade aqui explorada de repertório iconográfico das manifestações³. Nasce portanto, nesse bojo de conflitos, aproximações e analogias poéticas, uma potência de imagens que falam, de modo geral de questões como o amplo sentimento de desilusão e de inconformismo, a crise de valores, a desconfiança com relação às instituições, a crescente onda de conservadorismo e fanatismo religioso (tendo em vista práticas de censura motivadas por exposições artísticas), além do persistente clima de tensão

³ É de grande importância ressaltar os vínculos possíveis entre esse período e sua referência mais aguda: o icônico “Maio de 68”. Notamos que os dois eventos – separados não apenas em meio século, mas também pela densidade ideológica e contexto geopolítico específicos a cada caso – têm em comum a vontade de mudança estrutural profunda. Mas, se no caso dos franceses as manifestações exigiam liberdade, do outro lado do atlântico as manifestações que se imbuíam de uma aura ética e econômica acabaram despertando conflitos decorrentes de profundas contradições e polaridade da sociedade brasileira. Nesse contexto ganharam destaque as divergências no meio virtual. As redes sociais tornaram-se um campo de batalha no qual toda manifestação sobre o andamento das ações envolvendo o Poder Judiciário e o Executivo era imediatamente identificada à direita ou à esquerda do espectro político. Além do universo das redes sociais, as ruas das capitais brasileiras exibiam manifestações exacerbadas de intolerância. A cada pronunciamento televisivo, a cada depoimento e matéria política exibida na TV, seguiam-se os sons de gritos, apitos, bateres de panela, ofensas e discussões generalizadas. O simples gesto de caminhar em alguns lugares trajando camisa vermelha parecia, em algumas circunstâncias, um ato provocativo.

motivado pela dualidade das informações no jogo político-midiático. Assim, a esse propósito particular de criação de imagens, dei o nome de *Incursões*.

Incursões é um projeto de pesquisa em pintura inserido no escopo das abordagens figurativas. Sendo assim, instaura um processo de trabalho que, de modo genérico, configura-se por meio da representação com tinta. *Incursão* aqui tem o sentido de investida em um campo simbólico relacionado ao espectro político-ideológico em um contexto de crise social, econômica e política que vivenciamos nesse ambiente que parece trazer à tona narrativas envoltas em maniqueísmo e cujas interpretações das manifestações públicas – ou mesmo de depoimentos divulgados em mídias sociais – passaram a ratificar pontos de vista muitas vezes opostos sobre os mesmos objetos. Ou seja, verifica-se que os fenômenos passam por um processo de ressignificação no qual as coisas (imagens, gestos, falas etc) têm sua leitura original substituída conforme as necessidades (ou convicções) dos sujeitos da comunicação, formulando uma espécie de “alegorização” da vida cotidiana (conforme uma leitura de Owens). Esse fenômeno faz jus, em *Incursões*, ao desejo de produção de uma iconografia pictórica (irônica e melancólica) livremente inspirada nos conflitos e manifestações que se seguiram à primavera daquele ano, cujos efeitos ainda estamos vivenciando em meio aos eventos sociopolíticos que procederam do resultado das eleições presidenciais de 2018.

A série de pinturas que se empreende em *Incursões* mostra uma tentativa de compor uma citação a certa atitude alegórica, de acordo com suas premissas de flexibilização dos significados convencionados das representações. Dessa maneira, para dar andamento a esse propósito, as primeiras ações foram voltadas para o acúmulo de referências visuais, as quais chamei aqui de “matrizes”: imagens editadas a partir de registros fotográficos de objetos e personagens. Essas matrizes configuram-se como os elementos fundamentais desse “vocabulário visual” de dizeres soltos; sendo assim, são as unidades, as peças que se oferecem para a manipulação e montagem de combinações com tinta das *frases-imagens*.

Neste ponto, torna-se necessário tratar do significado de “imagem”, conforme o entendo ser aplicado neste texto. Procurou-se vinculá-lo mais precisamente ao sentido de representação visual e, portanto, aparece descrevendo questões decorrentes de sua materialidade, conforme a objetividade ou sensação visual. No entanto, como também poderemos perceber no texto, esse termo não se deixa resumir por uma abordagem absolutamente sensível perceptível, posto que “imagem” parece normalmente evocar a relação indissociável entre o objeto percebido e os seus (possíveis) significados que nos são revelados

de acordo com nossas experiências e recursos sensíveis/inteligíveis. A esse respeito, podemos verificar em Arthur Danto (2005, p. 203-204) um breve relato sobre os paradigmas da *opacidade* e da *transparência* da imagem. De um lado, então, temos as questões sobre a obra como meio objetivo ou representação para um discurso (transparência/signo) e, do outro, os significados – ou experiências – relacionados puramente aos dados materiais do objeto (opacidade/coisa). No entanto, a essa dualidade, Alloa (2015, p. 12-14) contrapõe a ideia de uma combinação na qual “a imagem será pensada sucessivamente como janela e como superfície impenetrável [...]” Isto é, a imagem deflagra um experiência ao mesmo tempo sensível e inteligível, ou, como diria Boehm (2015, p. 30), citando Husserl: “[...] toda coisa é simultaneamente *alguma coisa* e ao mesmo tempo o *horizonte* sobre o fundo no qual alguma coisa se mostra.” (HUSSEL *apud* ALLOA, 2015, p. 30)

Assim, as “matrizes” de *Incursões* passam a alimentar uma prática de combinações de referências visuais (o “horizonte”) nas quais os termos apresentados passam a ser modificados com o propósito de expor as possibilidades de reordenação de significados (frases) em cada nova ordenação das peças. Desse modo, temos aqui a ideia de construção de referências visuais que vão sendo acumuladas e reordenadas. Imagens recolhidas (apropriadas), reunidas e organizadas como uma coleção/vocabulário. De certa maneira, encontra similitude operacional a uma “ordenação estrutural de arquivo”. Uma metodologia trazida por Benjamin Buchloh (2006) para descrever o processo de escolha e de acúmulo de imagens de Gerhard Richter (Alemanha, 1932-) no contexto da série *Atlas*. Nessa série, o artista vem colecionando fotografias, recortes de jornais e esboços organizados em folhas soltas de papel desde a década de 1960, contando hoje com mais de 800 folhas. Richter expõe conjuntos de fotografias conforme um “projeto mnemônico” e subjetivo, indicando diferentes fases da vida e da obra desse artista. O próprio Richter comenta seu trabalho:

“[...] minha motivação era mais uma questão de querer criar ordem – estar atento às coisas. Todas aquelas caixas cheias de fotografias e esboços incomodam, porque elas têm algo inacabado, incompleto, sobre elas. Portanto, é melhor apresentar o material utilizável de forma ordenada e jogar fora as outras coisas. Foi assim que o Atlas surgiu.”⁴ (RICHTER, 1999)

⁴ No original: “[...] my motivation was more a matter of wanting to create order – to keep track of things. All those boxes full of photographs and sketches weigh you down, because they have something unfinished, incomplete, about them. So it's better to present the usable material in an orderly fashion and throw the other stuff away. That's how the Atlas came to be.”. Extraído de *Interview with Stefan Koldehoff, 1999*: <https://www.gerhard-richter.com/en/quotes/atlas-4>

Esse “algo inacabado, incompleto”, essa necessidade (imagino) e apego talvez também estejam escritos nesse horizonte de significados, algo que possui sentido incompleto, indeterminado, mas ainda assim com potência suficiente para ser separado do fluxo transitório da vida cotidiana. Colecionar, ordenar, pensar as imagens e as possibilidades expressivas de cada arranjo, extrair delas um conjunto razoavelmente coerente. Acúmulo de fotografias, de matrizes que ajudam a entender o funcionamento do próprio processo de trabalho. *Incursões*, por sua vez, tenta incorporar cenas triviais e vinculá-las a insinuações de cunho ideológico, sem, todavia, traçar uma tal relação de causa e efeito condicionados ou à semelhança do que descreve Jacques Rancière (2012) com respeito ao “modelo pedagógico de eficácia da arte”. Desse modo, Rancière indica ainda um caminho mais apropriado ao que este projeto objetiva ao tratar da “arte política” e, fundamentalmente, ao explorar a questão da “eficácia estética”. Assim, a obra (o autor) não define ou antecipa resultados e reações, mas propõe um jogo de interação entre as sensibilidades do autor e do espectador. Uma *partilha do sensível* mediada pela obra.

Essa potência das imagens configuram o que Rancière (2012) chama de regime de visualidade. Denota, pois, a relação de modos de fazer, ver e dizer tendo em vista tanto as imagens da arte (formas de arte) quanto as imagens do (dito) mundo real – das formas de vida – (2012, p. 31). Na verdade, o autor nos fala dos enlaces e da permeabilidade dos limites entre arte e mundo. Também nos revela a dualidade da imagem no que se refere ao texto oculto do que caracterizaria uma imagem da arte. Uma fala escondida na representação, acionada por uma história, por uma narrativa que se revela sob a aparência. Desse modo, Rancière afirma que existem três tipos de imagens que podemos “encontrar exibidas em museus e galerias”, determinadas pela natureza e função que exercem: “imagem nua”, “imagem ostensiva” e “imagem metamórfica”. (RANCIÈRE, 2012, p. 32)

A “imagem nua” seria a do tipo que carrega uma potência bruta, direta, que não desvelaria outro sentido além daquele que podemos perceber diretamente. Não é uma imagem determinada pelo jogo das “dessemelhanças”, característica essa marcadamente da arte segundo Rancière. Teríamos, como exemplo, as imagens do tipo documentais, as quais não teriam uma incumbência estética para além da potência e da densidade do fato registrado. Não denotam a fala eloquente do discurso crítico. O autor cita como ilustração desse tipo de imagem uma exposição de fotografias dos campos de concentração da Alemanha nazista. Mais especificamente a imagem registrada pelo fotógrafo George Rodger (Reino Unido, 1908-1995)

de um soldado alemão carregando o corpo de um homem judeu sobre os ombros (Figura 16). Outra imagem, mais atual, da qual poderíamos também depreender como imagem nua é a famosa fotografia do menino sírio, morto em uma praia da Turquia, vítima da crise migratória de 2015, ou seja, tanto uma quanto outra imagem não tem por finalidade o caráter artístico, embora não eximidas, evidentemente, de significados e interpretações.

A “imagem ostensiva” estaria vinculada, por sua vez, a um movimento sutil de duplicação da imagem, um subtexto da imagem que fragmenta seu sentido, dividindo-o entre o que se vê e o que se entende. Surge na interpretação que se dá a ver por intermédio da imagem. No entanto, sua natureza original nada teria a ver com o universo estético. Assim como a imagem nua, a imagem ostensiva compartilha essa natureza bruta, mas com a singularidade de ser uma imagem do mundo tomada de empréstimo para a leitura sob o olhar da arte. As imagens ostensivas fundam sua presença pela operação de afirmação dessa existência compartilhada via apropriação para o ambiente da arte.

Rancière fala ainda de um terceiro tipo de imagem, a “imagem metamórfica”⁵, a qual se contraporia à imagem ostensiva. Fala mais detidamente sobre as relações entre arte e imagem que operam pela dissolução das fronteiras entre imagens da arte e do mundo. Verificamos que existe uma diferença sutil entre as imagens nuas, ostensivas e metamórficas. Se as duas primeiras funcionam como contraponto ao que seriam as imagens providas da arte, a imagem metamórfica propõe o rompimento de qualquer contradição ou hierarquia entre as imagens. Existem apenas imagens, e estas se apresentam em um determinado contexto, concedendo-lhes este ou aquele sentido. Como diz Rancière:

O trabalho da arte é, portanto, jogar com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, operar uma **redisposição local**, um rearranjo singular das imagens circulantes. (RANCIÈRE, 2012, p. 34)

Desse ponto de vista, a “imagem da arte” seria aquela acionada por um estratégia de “redisposição” circunstancial conforme uma leitura que a enquadra como objeto da arte. Isso nos informa sobre a reafirmação da superação do que entendemos como *Belas Artes*, seu referencial histórico e status específico circunscrito no ambiente da arte. Nesse sentido, como

⁵ Fica patente nas descrições de Rancière que, na verdade, os tipos de imagens que ele descreve marcam muito mais tipos de abordagem do que distinções profundas entre espécies de imagem. Toda imagem tomada de empréstimo a uma significação pode ser observada conforme as características da imagem pura, ostensiva ou metamórfica. Acontece de modo semelhante à abordagem ternária das categorias semióticas, sempre definindo níveis de complexidade na relação entre um *objeto* (material ou imaterial), um *interpretante* e um *signo*.

se adequariam as imagens pictóricas enquanto modelos de uma prática tradicionalmente vinculada aos procedimentos artísticos? A resposta se encontra no tipo de articulação das imagens picturais e no jogo da *dessemelhança* em relação às imagens do cotidiano. Se tais imagens já não balizam suas expectativas conforme o ideal mimético (as semelhanças) e sua narrativa normativa, e se não configuram mais uma existência especial, superior (o Belo), então determinam a possibilidade de, ao mesmo tempo, mostrar-se como gesto e registro da potência da imagem, mas uma potência associada ao cotidiano da “imageria”. O “rearranjo singular” acontece, portanto, em consonância com o ser específico da pintura, como uma imagem metamórfica, ou melhor, uma abordagem metamórfica que suspende o elo historicista e reavalia o peso estético da imagem. Ou seja, pensar o processo pictórico conforme sua presença mesma como imagem do mundo e, ao mesmo tempo, possibilidade expressiva, o “tropo de expressividade” que a converte em filtro da realidade. Desse modo, a pintura aconteceria conforme os mais variados estímulos do mundo.

As imagens do mundo funcionam, por conseguinte, como figuras que se articulam e se aglutinam na superfície do suporte como aglutinação de referências visuais para o rearranjo dinâmico de significados. O subtexto da obra vai então sendo construído a cada escolha material/expressiva, entendendo-se aí que a tinta e sua fatura na tela – as soluções de representação, as escolhas de como aplicar matéria colorida no suporte verificando a referência visual, o “outro” da imagem, para fazer valer o “jogo das dessemelhanças” – constituem, em consonância com o sentido sob a representação, a dualidade da obra.

Mas se é de uma fala subjacente que se trata o trabalho da arte quando quer se apresentar como “imagem da arte”, essa dualidade pode ganhar o feitio de ironia, uma fala oculta que contrapõe o que mostra. Assim, *Incursões* se fundamenta na fala dual/irônica da imagem. Tem como terreno de trabalho a pesquisa e o registro de imagens que dialogam com o imaginário das insurreições e a utopia da revolução. Nutre-se ainda do sentimento encontrado no ambiente das manifestações populares, os quais envolvem, de modo geral, a reunião, os discursos, dizeres visuais, palavras de ordem, o sentimento coletivo de empoderamento, a interrupção dos fluxos e rotas comuns da cidade, a tensão e a negociação, a repressão do estado, a desmobilização, a retomada da “ordem”⁶.

⁶ No Brasil, lidamos também com outro tipo de mobilização em grande escala. Aquele tipo que não tem nada a ver com a insurreição. Pelo contrário, é uma mobilização reacionária, ressentida dos anos de governo Lula/Dilma, do tipo que, em nome da família tradicional, dos valores patriarcais das velhas oligarquias, exigiram a peso de panelas, apitaços e cartazes o impedimento da Presidente Dilma Rousseff em 2016.

Se, como fala Rancière, vivemos a afirmação de que não existe realidade, apenas imagens, ou, por outro lado, realidades que se sobrepõem sucessivamente, o que nos resta observar então é a relação entre realidades ou entre imagens para tentar entender o lugar que as imagens da arte ocupam, do ponto de vista da visão crítica sobre o material e o imaterial dos discursos levados a cabo por determinado arranjo visual. Desse modo, as matrizes em *Incursões* mostram uma tentativa de ampliar o repertório de referências para a pintura que se pretende empreender. Transformar em método o fato de observar toda e qualquer figura sob a perspectiva das falas implícitas nas manifestações, dizeres polarizados entre o imaginário das insurreições e o das práticas conservadoras. E, ao mesmo tempo, destituir toda essa referência em nome do que a imagem “opaca” oferece. Entender, com isso, que essas peças visuais convertem-se em carcaças de significação. Nelas, encontram-se os signos de uma narrativa sugerida, e possivelmente datada e localizada em *Incursões*, mas flexível o suficiente para, nesse receptáculo de dizeres, permitir-se retomada, reapropriada para sentidos novos.

Nesse sentido, faz valer a teoria da *alegoria* segundo a qual "qualquer pessoa, qualquer objeto, qualquer relação pode significar absolutamente qualquer outra coisa". (BENJAMIN, 1928 [1984] *apud* OWENS, 2004, p. 122) Craig Owens, na referência à alegoria em Benjamin, fala sobre o impulso alegórico como estratégia ainda presente nas produções contemporâneas, mas que fora relegado ao esquecimento (uma das heranças românticas do modernismo) por conta de sua estreita ligação com o que Rancière chama de “regime representativo das artes”, referindo-se às criações baseadas na *mímesis* e, portanto, comprometidas com regulamentações sobre temas e soluções ideais.

Benjamin, mais precisamente em “Origem do drama barroco alemão” (1928[1984]), afirma que a filosofia da arte tem sido (no contexto da arte moderna) “dominada” por um conceito equivocado de símbolo ou de simbólico⁷. Esse domínio teria sido provocado então

⁷ Benjamin, mesmo dedicando sua fala ao campo linguístico, não se furta de tecer comentários e fundamentar sua fala a partir da análise de exemplos de outros gêneros artísticos. É bastante comum em várias passagens do texto observarmos citações à música, à pintura, à escultura e ao teatro, sem que essa flexibilização de possíveis fronteiras entre gêneros soe confusa ou paradoxal no decorrer do discurso. Vale comentar também que o atravessamento dos gêneros (“transgressão das fronteiras”) que acontece entre a leitura do visual por intermédio da palavra, ou mesmo as “trocas” conceituais entre áreas como a música, o teatro e as artes plásticas. Ou ainda no próprio campo das artes visuais, quando comenta-se determinado aspecto da pintura através dos olhos do processo fotográfico. Longe de plantar obrigatoriamente paradoxos, isso acontece por algumas razões. A primeira delas é que vários conceitos estéticos encontram terreno fértil em variados campos artísticos. O conceito de “imagem”, por exemplo, a princípio melhor integrado ao campo do visual, ganha contornos diferentes e ainda assim possíveis mesmo nas áreas literária e musical. Assim, torna-se possível falar em “frases musicais” e é por isso também que os movimentos artísticos são possibilitados, pois, excetuando-se as

pelos estetas do romantismo (e antes ainda, pelos do classicismo) em sua busca por um “saber absoluto”. (BENJAMIN, 1984, p. 181) Um saber, portanto, calcado na “indissociabilidade de forma e conteúdo”. Para isso, teria ocorrido uma espécie de transbordamento do conceito de símbolo – o símbolo teológico enquanto unidade do sensível e do suprassensível – para o da estética – com a unidade entre a manifestação, o fenômeno e a essência. Desse modo, a introdução desse conceito de raiz teológica na esfera estética se daria pela caracterização do simbólico às obras de arte conquanto estas manifestassem uma “ideia”. Como estrutura simbólica, então, supunha-se que o belo se fundia com o divino. Para Benjamin, no entanto, a “apoteose barroca é dialética” (BENJAMIN, 1984, p. 182) e, desse modo, em lugar de negar os extremos, os assimila construindo sua estrutura. E é justamente em função desse paradoxo que tanto o classicismo quanto o romantismo fizeram do barroco sua contrapartida: “[...] é legítimo descrever o novo conceito do alegórico como especulativo, porque na verdade ele se destina a oferecer o fundo escuro contra o qual o mundo simbólico pudesse realçar-se”. (BENJAMIN, 1984, p. 183) Dessa maneira, Benjamin fala sobre a antítese entre o pensamento simbólico – expressão de uma ideia – e o alegórico – mera ilustração de um conceito. Observando-se que o conceito estaria para a ideia, assim como a palavra, para o Nome. Para o filósofo, portanto, criou-se uma espécie de cortina de fumaça que teria obscurecido a atenção dos autores para as concepções modernas da alegoria e sua dialética convenção-expressão.

Assim, folhas em brasões remetendo à ideia de “verdade” ou imagens de chama de vela remetendo ao “conhecimento” – ou mesmo cavalos brancos nos quadros para indicar paz e velocidade, cores adjetivando comportamentos etc – traduzem inserções de conteúdo conforme um acerto particular de regras de significação. Essas condições de interpretação, que demonstrariam essa linguagem paralela (hieroglífica) sobre as representações, demonstram, no entanto, apenas uma possibilidade do alegórico. Para Owens, essa característica generalizada do alegórico particularmente hostilizada pelo modernismo está longe de abranger o alcance da alegoria. Para este autor, a alegoria atravessou o tempo e se presentificou nas atitudes, técnicas e procedimentos de artistas contemporâneos. Não mais como o ideal de uma linguagem de discurso convencionalizado, mas como portadora de uma fala, pelo contrário, flexível.

Desse modo, observamos que as imagens podem estar vinculadas às mais variadas interpretações. Assim, o impulso alegórico é entendido como um procedimento e uma atitude

especificidades técnicas de cada linguagem, a experiência estética propicia mais pontos de contato do que dissonâncias.

ainda presente na arte contemporânea e que, de certo modo, a descreveria, conforme afirma Owens. Por isso teria resistido às mudanças estéticas como um traço do que hoje identificamos de modo amplo como “apropriação”. No entanto, vincula-se ainda a uma ideia de resgate das imagens em uma abordagem que remete à reinterpretação ou, mais precisamente, à anexação de significados:

O imaginário alegórico é um imaginário apropriado; o alegorista não inventa imagens, mas as confisca. Ele reivindica o significado culturalmente, coloca-a como sua intérprete. E em suas mãos a imagem toma-se uma outra coisa (allos = outro + agoreuei = dizer). (OWENS, 2004, p. 114)

Portanto, significar várias coisas, ou construir possibilidades outras de sentido, ganha ancoragem em um plano expandido de leitura da imagem que abordaria, assim, “novas sutilezas” da experiência visual interpretativa. Assim, a alegoria funciona em meio às coisas, com cargas expressiva e cultural projetadas no objeto. Todavia, o objetivo desta pesquisa, que se completa por uma prática em pintura, não é o de criar alegorias, mas a elas referir-se. Ou seja, falar do processo de (re)significação das coisas à luz de um cenário político conturbado no qual a relação com os *objetos-imagens-circunstâncias* é marcada por um filtro que interfere no julgamento através de uma lógica deturpada de apropriação. Contudo, talvez seja de se supor que existam outros termos capazes de descrever de modo mais razoável o processo de trabalho em *Incurões* – como “apropriação” ou mesmo “releitura”. E com isso, na verdade, mostra-se difícil desvincular qualquer processo (o da pintura figurativa em grande medida) do pressuposto da ressignificação. Nada disso pode ser negado, mas é exatamente no conjunto de características reunidas no conceito de alegoria que este projeto de pintura parece vincular-se de modo mais oportuno. Assim, questões como o “fragmentário” (imagem como fragmento, ruína), a “melancolia”, a supressão (esvaziamento) e substituição dos significados originais da imagem (coisa, fenômeno), a dualidade e a ironia, são aspectos do alegórico que acabam estruturando este projeto de pesquisa e de criação.

2.1 DIAGRAMA, ALEGORIA, MATERIALIDADES DA PINTURA

Assim, a leitura das obras de *Incurões* aconteceria conforme a “obscuridade” dos dizeres imprecisos da imagem. O paradoxo aqui mostra-se pelas afirmações em relação aos

significados concentrados no tema político, e pela ausência de clareza com respeito aos significados expressos ou manifestos nos dizeres da imagem – atestando o não convencional. No entanto, essa leitura complexa entre o óbvio e o obscuro apenas traduz o movimento real de envolvimento com os fenômenos. Assim, o mesmo impulso simplificador que converte a experiência com o objeto em uma leitura generalizadora (no contexto do sistema da arte) não é suficiente para apagar todas as nuances das experiências particulares, marcadas pela vivência individual de acúmulo de conhecimentos. Essa imprecisão também qualifica o processo de trabalho com a pintura. Afinal, não se trata de fazer destes procedimentos meras ilustrações de conceitos por intermédio de uma prática manual.

Nesse sentido, podemos trazer algumas observações com relação à obra de Francis Bacon. Na extensa produção desse artista, bem como através de seus comentários, podemos perceber uma prática de quem sabia pesar muito bem tanto os aspectos aleatórios quanto os movimentos aprendidos e consolidados em sua metodologia de pintura. Bacon, conforme nos indica Gilles Deleuze (1981), usa o termo “diagrama” para definir um aspecto dos seus procedimentos pictóricos. Trata-se, nesse caso, do conjunto de traços, manchas e outras marcas “aleatórias” feitas na tela, as quais têm como propósito neutralizar os “clichês” figurativos. Esses clichês seriam as imagens que povoam a mente do pintor antes mesmo que este comece a (objetivamente) pintar, tratando-se para ele, portanto, de uma etapa pré-pictórica. Assim, a partir dessas marcações aconteceria uma etapa posterior de “manipulação” da imagem figurativa. Como torna-se evidente no processo de trabalho de *Incursões*, os trabalhos diferem em vários aspectos dos de Bacon: temática, técnica (fatura), estrutura, referências e objetivos. No entanto, a ideia de um esquema geral, um tanto intuitivo, um tanto planejado, entra em conformidade com a prática de muitos processos de pintura. Tem-se, então, com o diagrama, essa lógica de trabalho que não nega os aspectos imponderáveis do processo de trabalho, tais quais a intuição e os “acidentes” assimilados e convertidos em soluções viáveis no processo de construção da obra. São vetores presentes no processo que demonstram uma espécie de sintonia fina com o andamento do trabalho, com a lógica da obra.

É assim que, para Bacon, esse procedimento inicial de construção material da imagem articula processos pouco claros (involuntários), mesmo em vista dos seus objetivos figurativos. *Incursões*, por sua vez, faz transparecer um processo bastante organizado e pré-determinado. Não existe, como no percurso do pintor britânico, esse sentido de tensão e de desconstrução da imagem. Como já indicado, o termo “diagrama” não se resume ao sentido de “aleatório” como

em Bacon – ou ao que seja possível propor de aleatoriedade quando efetivamente faz-se marcas no suporte. Com efeito, esse termo deve ser entendido como um esquema geral do processo de trabalho, que oscilaria entre movimentos conscientes e intuitivos. Assim, mesmo em representações mais ou menos similares aos aspectos visuais do objeto representado – como é o caso em *Incursões* – deve-se levar em consideração um olhar sobre o acúmulo de variáveis e de procedimentos necessários à execução da pintura: preparação do suporte, temperatura ambiente, tempo de secagem, sobreposição de camadas, mistura de cores, modos e utensílios de aplicação da tinta, a sucessão de toques determinando as relações visuais entre pequenas zonas e a totalidade sempre atualizadas em cada gesto de construção da imagem, as imprecisões da fatura manual etc. Isto é, o método de trabalho que verificamos nas pinturas que se constroem com o gesto manual correspondem em alguma medida ao modelo do diagrama.

No que lhe diz respeito, Bacon cita o diagrama como o momento de um “trabalho preparatório” invisível e misterioso” no qual a pintura já acontece para o pintor. Um gesto que precisa ser materializado, encontrado na tela. Não é um projeto, mas uma sensação de figuras que “estão” no quadro, ou melhor, que precisam estar. Daí seus procedimentos com tinta empregados à base de escova, vassoura, esponja, papel toalha e toda espécie de materiais usados para quebrar a rigidez da imagem. Deleuze fala assim de acaso, de intuição e do sentido de experimentação na obra de Bacon, em como as marcações livres e aleatórias respondem a uma vontade “não representativa, não ilustrativa, não narrativa”. O diagrama, então, é da ordem da prática, da lógica visual e, conseqüentemente, sígnica. Carrega a potência do gesto manual, não cartesiano, para achar o caminho adequado às soluções próprias do trabalho em curso. Desse modo, se a *alegoria* pode indicar as possibilidades interpretativas da imagem, é o *diagrama* que configura o esforço de construção da pintura ao guiar a intuição e evidenciar a coerência do processo criativo. O diagrama é um gesto ligado ao pensamento, salienta um processo de trabalho que vagueia entre as ideias e as coisas materiais. Desse modo, é nesse lugar intermediário, anterior ou paralelo à representação, que o conjunto de *Incursões* vai sendo construído, compondo o ambiente de atravessamentos entre a imaginação e as imagens objetivas por intermédio de fragmentos que se inter-relacionam, que dialogam e se afetam. Esses elementos do processo corroboram assim com o sentido geral de complexidade da experiência visual. A imagem que se experimenta, a imagem em formação, são perspectivas da obra carregadas de minúcias e significados. Dialogam, por isso, com o sentido geral da alegoria, formando, na verdade, suas entranhas.

De certa forma, a dualidade da imagem pregada por Rancière alia-se ao sentido de “alegoria” observado por Owens. Ambas as noções de significação das coisas conectam-se a um “dizer” das imagens. Nesse dizer, a potência dos significados é manifestada pela *redisposição local*. Talvez possamos suspeitar, todavia, das afirmações sobre o que seria “tudo” e “qualquer coisa” da frase Benjaminiana. Afinal, podemos entender ser possível associar elementos materiais e imateriais de diversas maneiras, mas o trabalho de arte dá a entender um número limitado de significados pretendidos, mesmo sabedor das indeterminadas interpretações associadas ao trabalho. Ainda assim, o pensamento sobre a alegoria torna-se bastante estimulante. Owens tenta desmistificar a noção moderna de alegoria fortemente vinculada ao que ele descreve como estratégia da “teoria ocidental da arte”, a qual vê na alegoria algo que está em *excesso*, um suplemento desnecessário e contraditório, e que desafiaria a “unidade entre forma e conteúdo”. Owens, por sua vez, entende-a como suplemento, mas também como algo que realoca um significado anterior, ressignifica por apropriação:

Ela [a alegoria] não restaura um significado original que possa ter sido perdido ou obscurecido: a alegoria não é hermenêutica. Mais do que isso, à ela anexa outro significado imagem. Ao anexar, no entanto, faz somente uma recolocação: o significado alegórico suplanta seu antecedente; ele é um suplemento. E é por isso que a alegoria é condenada, mas também a fonte de sua significação teórica. (OWENS, 2004, p. 114)

Owens fala de apropriação e de realocação de sentido. A apropriação como método da arte é uma tomada de posição sobre os ideais de originalidade e de autenticidade da obra; assim, discute, entre outras coisas, a questão da autoria. Na verdade, a imagem “original” traça um caminho de sentidos que aderem e marcam o novo significado, atualizado. Existe uma manifestação do tempo na obra: um antes que compõe um contexto precedente de dizeres e que, depois, em sua atualização/apropriação, veicula uma densidade expressiva. O “outro dizer” que surge como citação incorporada à fala. Acumulada feito camada de substância, a alegoria sobrepõe e regenera o sentido anterior. Owens nos conta sobre como artistas fazem uso da alegoria em seus processos de trabalho ao gerarem imagens por intermédio de outras imagens. Não à toa a fotografia aparece como ferramenta comum para essa manipulação das imagens geradoras. Assim, seriam exemplos do impulso alegórico na arte contemporânea artistas como Robert Longo (Estados Unidos, 1953-), Sherrie Levine (Estados Unidos, 1947-) e Troy Brauntuch (Estados Unidos, 1954-). Owens traz esses exemplos para demonstrar um sentido paradoxal da apropriação de imagens. Ao mesmo tempo que existe um resgate do registro e de

suas potências, seu significado é sobreposto por um esvaziamento de sentido e por uma distância melancólica.

Assim, o autor fala dos trabalhos de Brauntuch e do hiato provocado pelo movimento de resgate (sentimento de preservação) e teor fragmentário (a “ruína” benjaminiana como emblema do alegórico). Desse modo, a alegoria é responsável pela produção de um efeito difuso, ao mesmo tempo que mostra, apaga para reivindicar um novo olhar que, portanto, não funciona como glorificação da imagem geradora. A relação entre o visível e o dizível é efetuada segundo um fazer de interposições e sobreposições materiais e simbólicas. É nesse sentido que “[...] a alegoria é concebida tanto como uma atitude quanto uma técnica, uma percepção quanto um procedimento.” (OWENS, 2004, p. 114)

O impulso alegórico – caracterizado pela fragmentação, pela melancolia e pela ironia – evidencia-se pela construção de uma trilha de referências que estabelecem conexões textuais/visuais/conceituais entre fragmentos/peças que compõem um todo expressivo. A alegoria determina correspondências entre o contexto dito “original” desses fragmentos e esse novo ambiente no qual esse signo renovado, mas também o anterior, compõem o discurso. O impulso alegórico, portanto, é um processo de acúmulo de camadas de significação. Esse procedimento de realocação de significados, em um sentido *lato*, pode ser entendido como um método de trabalho de “apropriações”. É desse modo que reconhecemos várias práticas contemporâneas de criação artística. Não porque encerre o plano conceitual de toda produção contemporânea, mas porque expõe um traço irremediavelmente presente em várias práticas atuais. Esse impulso tem uma dinâmica similar à sintaxe. Dificilmente podemos construir uma frase sem que algum elemento não tenha atualizado seu sentido conforme as exigências do contexto.

Hal Foster em “Marcas Indiciais e Impulsos Alegóricos” (2014, p. 88-94) ressalta a importância da fala de Craig Owens em “O impulso Alegórico”, descrevendo-o como um modelo descritivo da arte pós-moderna. Foster reconhece a relevância do “modelo” proposto por Owens no que se refere à confirmação de suas próprias convicções a respeito das mudanças dos paradigmas da arte moderna e pós-moderna, enquanto uma “virada textual”, ou seja, no contexto da *autonomia* e *arbitrariedade* do signo pós-modernista como resultados do processo de reificação e fragmentação inerentes ao capitalismo. Faz, no entanto, algumas ressalvas no tocante aos pressupostos conceituais e abrangência histórica do modelo alegórico apresentado por Owens. Conforme indicado por Foster, Owens relacionaria a fragmentação pós-modernista

na arte ao descentramento pós-estruturalista na linguagem, em função da visão benjaminiana de alegoria. Conforme Foster, esse modelo (alegórico) seria problemático em termos de definição - ao opor o impulso simbólico do modernismo ao impulso alegórico do pós-modernismo - e de método - ao desconsiderar em seu modelo alegórico as “forças” que operam sobre o processo de dissolução do signo. Segundo Foster, Baudelaire - no seu texto icônico “O Pintor da Vida Moderna” (1863) - traria em sua definição do “moderno” indicações sobre a complementaridade dos dois impulsos: o alegórico e o simbólico, o que sobreporia uma possível oposição. Ainda conforme Foster, Benjamin - referência conceitual dos trabalhos de Owens sobre a alegoria - em “A origem do Drama Barroco Alemão” (1928 [1984]) traria uma amplitude em suas análises sobre as práticas artísticas que pressupõe a atenção, tão cara a Foster, aos fatores socioeconômicos, culturais e históricos presentes em sua abordagem sobre a alegoria. Amplitude essa possivelmente ignorada por Owens ao desconsiderar, por exemplo, o impacto do capitalismo avançado na dinâmica de dissolução e fragmentação do signo, ou seja, a “genealogia do signo sob o capitalismo”. (FOSTER, 2014, p. 82)

No entanto, é possível observar que Owens não opõe de modo rigoroso o modernismo - e seu modelo simbólico - ao pós-modernismo - e seu impulso alegórico. Na verdade, Owens afirma que “[...] ao menos na prática, o modernismo e a alegoria não são antitéticos, pois é na teoria apenas que o impulso alegórico tem sido reprimido”. (2004, p. 119) Conforme seu texto nos informa, o estruturalismo teria papel decisivo na negação da alegoria durante o modernismo, pois as ideias de “essência” - os valores de unidade entre forma e conteúdo - e de “intuição” relacionadas à obra de arte (teoria da causalidade expressiva) seriam incompatíveis com a dinâmica alegórica (de arbitrariedade do signo), a qual encontraria terreno fértil no ambiente do pós-estruturalismo.

É importante verificar que Owens afirma a persistência (ofuscada e estereotipada durante o modernismo), bem como o ressurgimento (no sentido de um novo e potencializado fôlego) das práticas alegóricas nos procedimentos e conceitos artísticos pós-modernos. A alegoria, em seu “jogo de significantes” (FOSTER, 2014, p. 91), não parece excludente, mas assimilativa/acumulativa. Ou seja, torna-se um modelo flexível devido ao seu movimento de realocação/atualização dos significados. E se é verdade que a fala de Owens sobre a alegoria é um tanto “cega para a dinâmica capitalista que repercute em seu objeto” (FOSTER, 2014, p. 91), talvez possamos entender essa abordagem pelo fato desse texto ser uma primeira e breve abordagem sobre o tema, preocupada tão somente em verificar a genealogia estética do impulso

alegórico, sua negação no modernismo e seu “ressurgimento” incorporado às práticas artísticas contemporâneas.

É justamente pelo caráter assimilativo, de apropriação e de acúmulo de possibilidades que o modelo alegórico encontra-se vinculado à poética de *Incursões*. Esses trabalhos acontecem conforme tomadas e retomadas, configurações e reconfigurações visuais e de sentido, em uma lógica de expansão e de contração, de inserções e respostas, ou melhor, de entrelaçamento. A “alegoria”, portanto, é o modelo mais apropriado para descrever esse jogo de ressignificação. A flexibilidade proposta por esse modelo se dá pela absorção de camadas de significado. Isto é, pelo acúmulo de sensações, dizeres e perspectivas. Esses trabalhos falam de atravessamentos de significados – o retorno da onda que cria o movimento complexo do entremeado da água, da inter-relação de sentidos.

Ainda nesse caminho da dissolução do signo, deflagrada do que Foster chama de “virada textual” – a partir das práticas artísticas iniciadas durante a década de 1970 – e, portanto, no que se refere à separação entre significante e significado, podemos fazer menção à fala de Michel Foucault sobre a obra de René Magritte (Bélgica, 1898-1967). Em “Isto não é um Cachimbo” (1988), o filósofo francês tece algumas considerações a respeito da obra desse artista, tendo como ponto central a série de pinturas e desenhos em torno do emblemático trabalho que dá nome ao livro. Nele, verificamos uma descrição sobre (o que seria) a recorrente metodologia de trabalho de Magritte acerca da relação entre o signo linguístico e a imagem.

Foucault apresenta, desse modo, as características comuns que aproximariam os trabalhos de Paul Klee (Suíça, 1879-1940) e Wassily Kandinsky (Rússia, 1866-1944) aos de Magritte. Em Klee, ressalta a criação de uma linguagem visual à maneira de uma sintaxe na qual verificaríamos a não subordinação (ou a indiscernibilidade) entre imagem e texto: “Barcos, casas, gente, são ao mesmo tempo formas reconhecíveis e elementos de escrita.” (Foucault, 1988, p. 40) Essa noção de visualidade se oporia a um dos dois princípios que teriam regido a pintura ocidental desde o século XV até o século XX: a separação – por hierarquia - entre representação plástica e referência linguística.

Kandinsky, por sua vez, refutaria o segundo princípio: da “equivalência do fato da semelhança e a afirmação de um fato representativo”. (FOUCAULT, 1988, p. 41) – ou seja, o princípio da representação. De acordo com Foucault, tanto as obras de Kandinsky quanto as de Klee aparentemente em nada se assemelhariam às de Magritte. Com efeito, percebemos nestas

últimas tanto o reconhecimento das figuras quanto a separação entre texto e imagem. Um olhar mais detido, porém, logo nos mostraria que o pintor belga conseguiria opor aqueles dois princípios de um modo particular. E essa operação acontece, por exemplo, com um enunciado (*ceci n'est pas une pipe*) que, enquanto nega a representação (parece um cachimbo mas “não é” um cachimbo), faz-se imagem no espaço plano da pintura.

Foucault ressalta ainda dois princípios relevantes na obra de Magritte: os conceitos de “semelhança” e de “similitude”, para os quais o próprio pintor lhe escreveu uma carta a fim de esclarecer a (sutil) diferença entre essas qualidades da obra. Desse modo, a ideia geral de “semelhança” determinaria uma espécie de manifestação do pensamento, a qual, em sua poética, definiria assim uma “afirmação” concebida conforme uma “inspiração”. E essa manifestação sensível do pensamento – essa “imagem da semelhança” – se mostraria ainda sem qualquer conotação implícita. Isto é, seja qual for a reunião de elementos e circunstâncias no quadro (por exemplo), indicariam uma *afirmação* (explícita). Para Magritte, a pintura seria a “arte da semelhança” e, desse modo, produziria imagens *semelhantes* (inspiradas) ao (no) pensamento. A “similitude”, no entanto, seria da ordem da *repetição*, definindo relações no plano estritamente objetivo. Denotaria, por conseguinte, a variação do aspecto geral de algo, mas apenas no tocante a sua aparência: as ervilhas (como no exemplo citado por Magritte) apresentariam relação de similitude entre si. Por isso, como afirma o pintor: “As ‘coisas’ não possuem entre si semelhanças, elas têm ou não têm similitudes.” (MAGRITTE *apud* FOUCAULT, 1988, p. 82)

Essa afirmação observada em seus trabalhos acontece por intermédio de reafirmações em torno do pensamento. É assim que Foucault também se serve da ideia de *caligrama* para descrever (em parte) a estratégia visual de diversas pinturas de Magritte: “Em sua tradição milenar, o caligrama tem um tríplice papel: compensar o alfabeto; repetir sem o recurso da retórica; prender as coisas na armadilha de uma dupla grafia.” (FOUCAULT, 1988, p. 20) O dizer e o ver em Magritte seriam, então, uma forma de tautologia, por empregar dois artifícios para dizer a mesma coisa. Diferente, portanto, da retórica, a qual teria o objetivo de “dizer duas coisas diferentes com uma única e mesma palavra”. E completa: “a essência da retórica está na alegoria”. (FOUCAULT, 1988, p. 20-21)

Para Foucault, então, a alegoria determinaria uma espécie de excesso discursivo. Em *Incurções*, é justamente essa qualidade ignorada pelo filósofo francês que estrutura essa poética: a possibilidade de dizer duas (ou diversas) coisas com uma única investida. Ou melhor, a

capacidade de perceber que existe uma outra verdade subentendida em cada fragmento da realidade. Vemos, assim, uma aproximação ao signo linguístico.

Escolhi trazer neste excerto a referência de Magritte por ocasião das junções imagem/texto para a afirmação (negação) do cachimbo. Assim, o propósito deste trecho seria o de dizer/sobrepôr a dualidade da imagem e a disjunção entre o dizer e o ver. De certo modo, Magritte – nessa perspectiva de Foucault – fixa (ou tenta fixar) um conteúdo arbitrário ao seu trabalho. Considerando-se que a pintura, conforme a inspiração do artista, daria a ver algo *semelhante ao pensamento*, teríamos um enunciado rigorosamente objetivo do pintor, o qual acabaria por ignorar qualquer interpretação que diferisse das suas próprias *afirmações*. Esse método faz lembrar o “modelo pedagógico da eficácia da arte”, conforme Rancière (2000b, p. 53), no qual o espectador é conduzido a ler na obra aquilo que lhe seria determinado pelo artista.

O termo “semelhança” em Rancière, todavia, ganha um outro significado, pois não remete necessariamente ao pensamento, assim como não a vincula obrigatoriamente às imagens da arte. Para esse autor, a semelhança confere uma relação simples de algo com um original (um *outro*), o suficiente para substituí-lo (ou representá-lo). As imagens “próprias da arte”, por sua vez, são o produto de um “jogo” o qual gera alterações na semelhança: “As imagens da arte são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança.” (RANCIÈRE, 2012, p. 15) Essa distância, todavia, confere o espaço de disjunção necessário para a construção de novas conexões entre significados e imagens. É ainda em função dessas possibilidades que podemos observar como algumas imagens funcionam conforme o ambiente no qual estão inseridas. Aqui trago o exemplo de *Frase-Menino-Bandeira* (Figura. 2), pintura que compõe o conjunto da pesquisa para *Incursões*. Trata-se da imagem de uma criança apoiada em uma longa haste de madeira a qual exhibe, na outra extremidade, uma bandeira. Ao fundo, a linha do mar e as ondas que vêm dar à praia, onde, em pé, encontra-se o menino que observa o horizonte (um clichê figurativo). A essa imagem poderíamos atribuir um sentido de alegoria nos moldes tradicionais, mas é importante lembrar que a mesma compõe um fragmento, um dos elementos que ajudam a compor o todo da pesquisa. Seu significado fica, assim, suspenso, esperando pelas conexões que lhe farão ser inserido em uma fala mais ampla. Desse modo, a realocação dos signos determinam a metodologia do processo criativo de *Incursões*, em uma reinterpretação ao mesmo tempo irônica e melancólica de imagens que, de modo atravessado e arbitrário, propõe a sintonia com esses signos visuais. Recorre-se, então, às suas potências individuais e à força do conjunto (a série) para a construção dessa “frase” que guarda o conceito geral da poética,

uma montagem de elementos que busca sua unidade na diversidade aglomerada da frase-imagem.

Mas essa coerência também pode ser entendida por intermédio do tratamento pictural das imagens. Assim, novamente encontramos a materialidade da pintura na sintaxe singular da tinta no suporte. E mais uma vez tentamos relacionar palavra e pintura, o que não significa, porém, negar a autonomia da arte. De fato, foi a partir da definição dessa autonomia que se pôde anular a submissão entre o discurso estético e as formas visuais, visto que é no regime estético da arte – em oposição ao regime das semelhanças que, em resumo, são definidos pela mímese – que as formas ganham independência. Assim, a ausência de submissão de uma parte à outra acaba por definir outro tipo de relação entre os signos visuais e verbais. Esse novo tipo de relação “é a potência que escava a superfície representativa para fazer aparecer a manifestação da expressividade pictural”. (RANCIÈRE, 2012, p. 86) Novamente Rancière afirma a dualidade da imagem. Ao falar sobre a visibilidade da pintura, descreve o caráter de modificação do visível (desfiguração, dessemelhança) como condição elementar da relação entre “superfícies de exposição das formas e superfície de inscrição das palavras”. (RANCIÈRE, 2012, p. 89) Assim, o “pictural” seria o que está sob a representação, aquilo que dá a ver uma “presença” a qual articula signos e formas. Essas formas tornam evidente a materialidade da pintura, ou seja, a exposição dos seus meios e a busca pela “conquista” do espaço pictural por meio dos gestos com a tinta “lidos” como “tropos da matéria”:

As palavras não mais prescrevem, como história ou como doutrina, o que devem ser as imagens. As imagens são feitas para transformar as figuras do quadro, para construir essa superfície de conversão, essa superfície das formas-signos que é o verdadeiro meio (*medium*) da pintura que não se identifica à propriedade de nenhum suporte, de nenhum material.

(RANCIÈRE, 2012, p. 98)

Desse modo, a conexão entre palavra e imagem é determinada por algo equivalente à metáfora subjacente ao que seria próprio da pintura (tinta, gesto, marcas, suporte) e ao sentido que nele “vemos” subentendido. A “nova pintura”, conseqüentemente, demonstraria uma nova forma de visibilidade que também podemos entender no “diagrama pictural” de Deleuze (1981). Ao deter-se sobre o processo de trabalho de Bacon, Deleuze nos põe a par das questões pré-pictóricas (a pintura antes da pintura), do acaso e da busca daquele pintor por um ideal de figurativo que rejeita os clichês da representação. Para o filósofo francês, algo já está sobre a

tela antes que a pintura comece: os dados figurativos e as probabilidades que antecedem a pintura (o próprio pintor já está na pintura antes da pintura). Com isso, ele afirma que o pintor realiza a pintura mesmo antes de tocar a tela.

O diagrama é (insisto) o trabalho preparatório “invisível, silencioso” e “intenso”. Como esboços ou marcações que antecedem a pintura e que são resultado das experiências e dos conhecimentos sobre a imagem. É nesse espaço que encontramos a primeira figuração, o clichê de imagens pré-pictóricas que precisa ser superado a peso de manchas ao acaso do trabalho manual. Surge então a segunda figuração, da figura pictórica propriamente dita que reconfigura o clichê. Propõe marcas materiais sobre *marcações mentais*, probabilísticas, para realocar os dados figurativos e, assim, trazer à tona a pintura. Entre a primeira figuração e a segunda, acontece o jogo de marcações e remarcações casuais, não figurativas, “traços de sensações” que definem o “diagrama”, o qual funciona na fronteira entre as ideias pré-pictóricas (o clichê) e as marcações de manchas intuitivas sobre o suporte que fariam surgir, pela renovada condução do olhar, as possibilidades da pintura que tem por meta superar a figuração em favor da figura⁸.

“O diagrama é então o exemplo operatório das linhas e das zonas, dos traços e das manchas assignificantes e não representativas. E a operação do diagrama, sua função, diz Bacon, é a de “sugerir”. Ou, mais rigorosamente, é a de introduzir *possibilidades de fato*”. (DELEUZE, 1983, p. 52)

Assim, o diagrama (deleuzeano) funcionaria como uma espécie de *metodologia* da dessemelhança de Rancière. No entanto, existem outras leituras sobre o Diagrama e sua acepção sobre a arte. Tatiana Roque (2015) fala sobre o regime diagramático e sua capacidade de conceber um realidade desvinculada de uma representação convencional, o que instaura uma dialética entre conteúdo e expressão desvinculada das noções de linguagem verbal e representação. Da ordem do porvir, das sensações, o diagrama (conforme a autora indica) pode ajudar a explicar a imanência do capitalismo, além de funcionar como ferramenta para a “produção de novas relações de força” e “conexão de línguas minoritárias”. Assim, Roque fala da perspectiva semiótica do diagrama que pertenceria à ordem dos ícones, juntamente com as imagens e as metáforas. Desse modo, o diagrama é comparado a um esqueleto relacional, “esboço das relações do objeto”, não excluindo sua associação com as imagens (representações)

⁸ Deleuze faz uma diferenciação entre “figuração” e “figura”. A “figuração” diria respeito à *ilustração* ou à *narrativa*, o que Rancière entende segundo o “regime representativo”, ao que Deleuze opõe as acepções de “abstração” e de “figura”. E para esta última ele também identifica como “sensação”, a figura como uma “forma sensível relacionada à sensação.”, àquilo que “age diretamente no sistema nervoso”.

e as metáforas (similaridade sem semelhança com o objeto). Esses objetos configuram entre si um relação inteligível de dados sensíveis. No entanto, determinam um outro tipo de realidade (mais uma vez) entre objetos concretos e abstratos, ou melhor, sobre regimes de dizibilidade e de visibilidade. Assim, o diagrama funcionaria também como método de apreensão e de especulação da realidade, pois trata de sua imanência. É desse modo que, por não ter uma natureza de todo concreta, o diagrama funcionaria como uma “chave” para pensar as organizações sociais, os novos tipos de movimento que negariam a regência das codificações capitalistas. Assemelha-se, então, a um sentimento que criaria conexões e uma espécie de linguagem comum apropriada ao “devir minoritário”, o que geraria uma consciência coletiva conectada pela identificação de problemas comuns.

2.2 PINTURA, POLÍTICA E LUGAR DE FALA

Incursões, de certo modo, integra os aspectos políticos e operatórios do diagrama como definidores do seu processo criativo. Do ponto de vista de sua metodologia, o diagrama organiza o pensamento ao viabilizar possibilidades diversas de montagem dos elementos expressivos. Seus aspectos políticos são definidos pela linguagem comum estabelecida pelo meio pictórico. Mesmo que essa pintura figurativa, a princípio, aponte para um paradoxo em relação ao diagrama, devido sua natureza não representativa, essa incongruência na verdade é resolvida pela busca da figura, da dessemelhança de imagens que não apelam para o virtuosismo da representação.

A pintura, de fato, exerce um poder de encantamento, pois aproxima, convida à leitura. Meio de investigação particularizado pela gestualidade, pela maneira como o corpo age acumulando matéria sobre o suporte, fazendo surgir a imagem. O tipo de imagem que é a pintura, sua extensa difusão nos mais variados nichos sociais, faz dela um meio apropriado para a disseminação do pensamento. Imagem muda que carrega sentidos adensados, duais, como matéria-palavra:

Os dados figurativos são muito mais complexos do que poderíamos ter pensado antes. Sem dúvida são maneiras de ver: quanto a isto, são reproduções, são representações, ilustrativas ou narrativas (fotos, diários). Mas já vale notar que elas podem operar de duas maneiras; por semelhança ou

por convenção, por analogia ou por código. E, seja lá como procedam, elas são elas mesmas alguma coisa, existem em si mesmas: não são só meios de ver, são elas que vemos, e por fim não vemos nada exceto elas. (DELEUZE, 1983, p. 47)

Desse modo, este projeto de pesquisa aponta para o acúmulo de trabalhos e para a construção de significados. Esses mesmos que instauram um partilha do sensível que indica o “outro”, mas que, do mesmo modo, acentua a figura do “eu”. Assim, cabe ressaltar a maneira como a experiência particular do autor molda as escolhas do processo de trabalho. A começar pela pintura, tendo em vista a possível anacronia desse meio expressivo tradicional e o possível descompasso entre arte e realidade apontado pelas vanguardas artísticas. No entanto, a essa indagação responde-se com uma afirmativa: não existe arte descolada da realidade. Na pintura isso se torna mais evidente ao se notar que essa relação, esse processo de trabalho indicaria uma maneira de “dialogar” com o cotidiano, como um mirar o mundo. O “estar-no-mundo”, portanto, atento, interessado em qualquer referência que, como tal, surge como possível objeto de pesquisa para o processo de trabalho.

Desse modo, podemos considerar que a arte tem um modo peculiar de nos fazer lidar com as coisas do mundo, isto é, com as outras esferas da realidade que não lhe concernem estritamente. Integra o campo dos fenômenos culturais a partir do qual vem incrementar as experiências sensível e simbólica. Desse modo, a arte infiltra-se no cotidiano dos modos produtivos, da construção de saberes e, fundamentalmente, das relações interpessoais e, portanto, conectada à política. Em certos momentos legitimando relações de poder, em outros, como instrumento agregador, dando forma a questionamentos sobre relações econômicas e culturais de dominação. É a esse viés revolucionário que o artista tem sido reiteradamente convocado – ou vem insistentemente se propondo – a agir usando os meios próprios de sua atividade para contribuir respondendo a certos pressupostos mais ou menos consensuais sobre arte política:

A arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social etc. (RANCIÈRE, 2012, p. 52)

Rancière salienta a capacidade de contestação da arte, mas também observa a possibilidade de dissolução de seus meios no fluxo comum das “práticas sociais”. Assim, se a

aproximação entre arte e política segue uma tendência inquestionável, essa relação não acontece sem ruídos. Afinal, os pontos de contato dessas instâncias da vida social demonstram se não os limites claros, pelo menos as limitações evidentes da arte ao tentar provocar mudanças profundas nas estruturas políticas e sociais – o horizonte perseguido pelo ativismo. Esse entrelaçamento torna-se mais confuso se pensarmos que até mesmo o sistema (de arte), por vezes criticado pelo artista, sustenta e valida suas práticas. O que torna relevante tentar perceber a partir de qual escala poderíamos reconhecer, sob esse ponto de vista, o êxito transformador desse enlace. Ou até que ponto seria correto falarmos em parâmetros de sucesso ou fracasso de ações artísticas as quais, ainda que impregnadas de crítica, diluem-se em circunstâncias que lhe prescindem. Melhor dizendo, os manifestos, as reivindicações, os questionamentos levantados sobre as mais diversas problemáticas sociais, nada disso depende necessariamente da arte e de seus mecanismos ou lhes são intrínsecos. Existe nessa relação, portanto, outro elemento que a justifica: a pessoa, o indivíduo que em determinado contexto – ou em função dele – assume as atribuições de artista. Essa figura peculiar que também tem gênero, naturalidade, referências e experiências específicas, ou melhor, que nos faz admitir, no cerne das discussões a respeito de arte política, a perspectiva da identidade de uma fala, anterior às generalizações. Assim, *Incursões* implicaria uma prática particular em pintura. Não particularmente inovadora do ponto de vista de sua visualidade e densidade conceitual, técnica e estética (por se tratar de um meio criativo bastante tradicional), mas essencialmente individual por se tratar da manifestação criativa de um “nortista” da periferia de Belém, de formação técnica precária e que decide ocupar um lugar diferente daquele que lhe seria pré-determinado, além do reconhecimento de um lugar de fala que se manifesta por intermédio da pintura. Desse modo, temos um outro aspecto da relação arte/política, uma vez que ser artista também se configuraria, por si só, uma posição política.

Esses questionamentos exigem um abrangência difícil de confrontar, tendo em vista que o material que se tem por objeto de estudo é bastante volátil, repleto de camadas e de fronteiras cada vez mais complexas de discernir. Ou seja, o desafio é gigantesco. Desse modo, as reflexões de Rancière sobre os “Paradoxos da Arte Política” (2012, p. 51-82) podem orientar uma abordagem mais clara dessa relação, pois ajuda a distinguir trilhas nesse emaranhado de perspectivas. Ali, o autor trata da atual tendência de repolitização da arte. Mas enxerga essa relação com desconfiança ao tratar das várias instâncias nas quais podemos perceber os descompassos entre as ações políticas do artista e os resultados dessas ações. Indica, então,

certa tradição vinculada ao “modelo mimético” que estabeleceria um caminho recorrente de causa e efeito linear entre as ações dos artistas e suas respostas frente ao espectador. Caberia ao artista, nessa tendência, não só a função de orientador, mas também a de facilitador da compreensão de aspectos críticos da vivência social – a obra e as ações do artista não deveriam estabelecer apenas parâmetros ético e crítico, mas também combustível reativo. É desse modo que Rancière passa a abordar as “formas de eficácia” da arte política. A primeira forma corresponderia a uma “pedagogia da mediação representativa”. Nessa abordagem, o “dispositivo representativo” cumpriria uma função didática na qual o artista delinearía com os seus meios uma informação de caráter crítico e revelador sobre dada problemática de cunho social e ético. O espectador, em contrapartida, dotado dessa informação, seria impelido a confrontar o problema.

Nesse sentido, Jean Galard (2007) questiona o sentido político da atividade artística, expondo seus questionamentos sobre o possível poder transformador da arte: “será que determinadas obras de arte têm a capacidade de deflagrar alterações no, cada vez mais vasto, sistema coletivo, no qual estão intrincadas as nossas existências?” (GALARD, 2007, p. 47) É assim que este autor afirma a associação entre arte e política. Trata, portanto, da função da arte na exaltação do poder do Estado, assim como, por outro lado, da assimilação por parte do artista de um “ideal de autonomia” e do seu papel renovado enquanto agente transformador – ou estimulador – das mudanças na estrutura de poder.

Assim, esse outro lugar de associação entre arte e política posicionaria o artista ombro a ombro com o “proletariado” em um apelo de virtude e “generosidade”. É assim que Galard, então, cita Benjamin (1934) em relação às propostas de intervenção nos meios produtivos tendo como propósito a superação do “aparelho da cultura burguesa”. (GALARD, 2007, p. 48) Galard, desse modo, dá prosseguimento à sua fala relacionando a transformação das técnicas artísticas à utilização de novos meios na arte do século XX, em contraposição à utilização dos suportes tradicionais. Com essas novas ferramentas, o artista passaria então a determinar objetos e problematizá-los. Não mais “ao lado do proletário”, mas independente, atuando a partir desse lugar próprio ao artista, do qual se faz perceber enquanto observador crítico ao implementar obras contundentes lastreadas em conformidade com suas próprias convicções. Galard traz como exemplo, assim, os trabalhos de León Ferrari (Argentina, 1920-2013, Figura. 17), para quem as críticas à religião e à intolerância se fizeram lugar comum em sua trajetória.

No entanto, conforme Galard, posicionamentos como os de Ferrari mostram-se exceções no amplo leque de poéticas contemporâneas, as quais encontrariam seus significados repousados na “reclusão da arte em sua própria esfera”, onde o artista, sempre ávido por legitimação e reconhecimento profissional, “suplantou a preocupação para com os seus poderes reais de intervenção sobre o mundo externo”. Ainda segundo Galard, essa postura é resultado do hermetismo da “chamada arte conceitual” e do surgimento de inúmeras propostas de caráter autobiográfico. Porém, não seria correto afirmar que essas propostas desvinculam ou impossibilitam abordagens de cunho político. Afinal, poderíamos dizer que, *ao lado* de abordagens poéticas autobiográficas, a assimilação do viés político confirmaria a ideia de alargamento das fronteiras da arte. E ainda seria razoável afirmar que as asserções poéticas vinculadas ao plano íntimo do artista – suas referências e demais questões de sua biografia – poderiam muito bem mostrar-se como reflexos ou índices dos planos do convívio social e das relações de poder.

Assim, se Galard deixa claro que podemos desconfiar do uso das artes como ferramentas efetivas de transformação social, não podemos duvidar, todavia, das suas qualidades como importante mediadora nas discussões de problemáticas sociopolíticas. Rancière, quanto a esse aspecto, ressalta outra possibilidade de incursão no campo político, ao nos apresentar o modelo pedagógico da “immediatez ética”. Segundo esse regime, é necessário superar o regime da mediação representativa e, com isso, suprimir a distância entre espectador e artista. Mesmo com os melhores propósitos e correção ética presentes na ação artística, considerando-se o esquema argumentativo do regime de mediação representativa, isso não seria suficiente para refutar a ideia do possível “abismo” entre autor e espectador. O trabalho ainda seria dirigido ao (suposto) “ignorante”. A imediatez ética significaria uma mudança em direção a um novo paradigma, o qual envolveria não apenas a dissolução da relação mediada pela obra, mas também a vontade de fusão entre arte e vida. Sem negar a figura do artista, aponta para a equiparação de graus de importância na estrutura social. Temos com isso a afirmação de um tipo de ativismo na arte no qual o artista vincularia sua prática a atos diretos de manifestação política, atuando no calor das ações reivindicatórias, auxiliando no design de suas ferramentas simbólicas. O que nos conduz à fala de Marcelo Expósito (Espanha, 1966-).

Em sua palestra intitulada “A arte como produção de modos de organização” (2014) esse artista ativista propõe romper com o enfoque que privilegia o objeto nas práticas da arte, na sua historiografia e na crítica de arte em favor do desenvolvimento de modos de organização.

Uma ideia que se fundamentaria nas reflexões de Walter Benjamin em dois de seus textos mais importantes: “O Autor como Produtor” e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Para Expósito, ambos os títulos são considerados equivocados, posto que não teriam como objeto nem o “autor” nem a “obra de arte”, respectivamente, mas, na verdade, a “subjetividade espectral” e o “modo de produção” das práticas artísticas. Ou melhor, estariam direcionados à organização de modos de produção centrados na figura do espectador e suas potencialidades, tendo em vista a transformação de suas condições sociais. Ou seja, a obra seria um meio, um instrumento para organizar a “produção social”, e o artista, o articulador desse tipo de instrumentalização da obra.

Para Expósito, portanto, o artista deveria efetivamente intervir nos modos de produção, mas conforme as necessidades de grupos organizados, implementando “modos de organização” que fariam surgir intervenções coletivas difundidas por movimentos sociais. É assim que Expósito cita a ação denominada *El Siluetazo*⁹ (Figura 18): “foi um movimento de invenção de dispositivos de sinalização, de denúncia, de auto-organização, verdadeiramente fabuloso”. E ainda: “O *Siluetazo* obriga a organizar o protesto de uma determinada maneira, é um modo de organização.” (EXPÓSITO, 2014) Desse modo, Expósito aborda o ativismo artístico a partir do uso dos meios artísticos, das competências técnicas e criativas do artista, para a articulação de práticas coletivas e materiais de protesto e de denúncia. À maneira de Benjamin, trata do caráter objetivamente produtivo da atividade do artista. Demonstra, então, como determinadas iniciativas estéticas podem incitar a organização. Propõe, portanto, extravasar as figuras do autor e da obra (centrais no processo artístico da modernidade) para além das questões envolvendo sua “tradição objetocêntrica”. Cabe esclarecer que, embora o exemplo das silhuetas indiquem a produção de objetos, estes cumprem sua função de denúncia sendo, em seguida, descartados. Essa ação também discute a questão de autoria, pois, mesmo tendo seus idealizadores, apenas se fez presente como prática compartilhada e reproduzida por inúmeros manifestantes. Assim, como efeito imediato dessa prática voltada para a organização da cooperação, podemos notar o trabalho coletivo interpondo-se à figura do autor/criador, ou mesmo da dualidade artista e não-artista. Assim, como diz Expósito:

Não estamos produzindo um objeto, não estamos produzindo uma coisa

⁹ Ação estética idealizada por três artistas (Guillermo Kexel, Júlio Flores e Rodolfo Aguerreberry) e incorporada aos protestos deflagrados pelas “Mães da Praça de Maio” em sua “marcha da resistência” (Argentina, 1983), a qual, no contexto da ditadura cívico-militar, cobrava respostas em relação aos desaparecidos políticos.

tangível, estamos produzindo tangíveis e intangíveis. Um tangível que é este dispositivo para poder cooperar, para poder produzir conhecimento cooperativamente. E estamos produzindo um intangível, que é o próprio fato de cooperar produzindo conhecimento, o conhecimento que se produz cooperativamente. (EXPÓSITO, 2014, p. 04)

O artista, dessa maneira, contribui tornando-se disponível ao viabilizar os conhecimentos que acumulou. Sejam eles, *a priori*, artísticos ou não. Desta forma, o autor determina certa noção de eficácia referente aos “dispositivos de comunicação”. Ou seja, ressalta a função organizadora da prática artística, ao mesmo tempo que relativiza a importância de sua existência concreta enquanto objeto de/para arte. Assim, a arte extrapolaria o binômio autor/obra para evidenciar a potência do “outro” determinada pela dinâmica dos “modos de ser da comunidade”¹⁰.

Hal Foster (2014), por sua vez, lembra Benjamin em “o autor como produtor”, salientando a “relação entre autoridade artística e política cultural”. Ressalta ainda o sentido dado por aquele à palavra “estetização”. Nele, o imperativo moderno (vanguarda) faz do termo “estetizar” um processo de desfuncionalização, posto que o fascismo atuaria como estetização da política. Foster indica como os escritos de Benjamin foram retomados no início da década de 1980 por alguns artistas e críticos. Nessas novas abordagens, as oposições apontadas por Benjamin envolvendo “qualidade estética e relevância política”, “forma e conteúdo” – que teriam sido substituídas, sem efeito, pelo termo “produção” – encontraram um outro tipo de antítese: “teoria *versus* ativismo”. Em comum, o sentido de engajamento, mas agora atualizado no pensamento sobre intervenções político-culturais como estratégias de reação à “capitalização da cultura e à privatização da sociedade”. No entanto, Foster chama atenção para as transformações meramente simbólicas dessas ações quando observadas fora do campo estrito de atuação artística. Daí depreende-se a questão da eficácia, ou melhor, da amplitude dos efeitos das ações estético-políticas, o real poder de transformação pretendido pelo ativismo artístico.

O pós-guerra, contudo, implantaria atualizações ao modelo do “autor como produtor” benjaminiano. Pois, se o ponto de contestação envolvendo a “instituição de arte capitalista-

¹⁰ Nesse sentido, cabe ressaltar novamente o lugar de fala do pintor na perspectiva do trabalho em *Incursões*, e, assim, pensar sobre o que seria essa desvinculação dos “modos de ser da comunidade”. Talvez seja razoável pensar que o artista encontra modos de interação com o “outro” (pré-condição da ação artística) e que esses modos tem em si, inevitavelmente, um aspecto político relevante. Seja para criticar ou mesmo ratificar as relações de poder.

burguesa” ainda permaneceria evidenciado, o mesmo não se pode dizer sobre a relação do artista (engajado) com “aquele por quem ele luta”. Foster indica um novo modelo estrutural sedimentado na ideia da “alteridade”, envolvendo o “outro cultural e/ou étnico”: o paradigma do “artista como etnógrafo”, que trata do *outro* em termos de identidade cultural e não mais (apenas) em termos de relação econômica, como anteriormente observado em Benjamin. Foster adverte, no entanto, que o novo pressuposto do artista com etnógrafo, centrado na figura do outro e embalado pela “virada etnográfica” na arte e na crítica – entendida como idealização dos seus procedimentos e objetos de investigação – pode provocar distorções de cunho racista, eurocêntrico, transformando o outro cultural em um estereótipo primitivista.

É importante verificar, ainda que a “superidentificação” – ou “autoalterização” redutora – não funcionaria como antídoto da “desidentificação” (do mesmo modo redutora) do artista/crítico. Propõe na verdade, como medida possível, a “distância crítica” ou “reflexividade da arte contemporânea”, mesmo que, como efeito colateral, possa levar a um hermetismo que “apaga” o outro na referência do “eu” crítico, narcisista. Assim, a alteridade estabeleceria a articulação do artista com esse outro cultural por ocasião do reconhecimento da condição singular de um *outro* mediante a condição também singular e diferente do *eu*. Essa outra medida de eficácia determinaria, portanto, a questão política na esfera do indivíduo, ou melhor, na esfera interpessoal dos sujeitos com suas diferenças e similitudes. Esse gatilho da relação com o outro, mediada pelas atividades artísticas, poderia acontecer ainda através de ações coletivas que porventura não tenham a arte como foco, ou que talvez a assimilem de maneira que se converta o gesto estético em uma espécie de manifestação, de certo modo (e por isso mesmo), potencializada.

Com esse escopo em mente, trago o exemplo de uma ação descrita na publicação “O que é uma ação estético-política?” (2017), no qual Jorge Vasconcellos e Mariana Pimentel descrevem o que chamam de uma “ação estético-política”. Acima de tudo uma ação, um ato essencialmente político e que está além da arte (e seu sistema), ou mesmo da ideia de artista e seu ato criador. Falam na verdade de proposições performáticas que ignoram o plano da arte e se assentam na vontade expressiva, na afirmação contundente da liberdade. Descrevem como exemplo a “suposta performance” realizada pelo Coletivo Coiote no dia 28 de maio de 2014¹¹,

¹¹ Em meio à festa denominada “Xereca Satânik”, vinculada à programação do Seminário de INVESTIGAÇÃO & CRIAÇÃO do Grupo de Pesquisa / CNPq práxis estético-políticas na arte contemporânea, na cidade de Rio

no qual corpos masculinos e femininos executaram uma espécie de ritual envolvendo danças, músicas e intervenções viscerais e lesivas em seus corpos, fazendo alusão à temática do estupro e à violência do Estado. Esse coletivo, contudo, não se reconhece como grupo de artistas, além de negar qualquer vinculação ao ambiente da arte. Seria razoável talvez percebê-los como um grupo de ativistas que escolhe agir de modo denso, crítico, violento/enfático e que ocupa o lugar que decide/precisa ocupar. Além disso, suas ações suprimem a ideia de orientação ou exemplo de uma parte a outra, espectadores e artistas. Não existe esse “outro”, mas também não é o caso de super identificação. Algo foi manifestado, gerou reações, mesmo que esse algo não tivesse como meta respostas ou reações, pois sugere na verdade um estado de suspensão das hierarquias de uma didática de convencimento, sugere muito mais uma “partilha do sensível”, violenta, performática, simbólica, mas ainda assim um compartilhamento. Mesmo que, sob alguns ângulos, esbarre nos regimes ético e representativo, pois o ato não deixou de ser performático e formador de uma narrativa ficcional.

Pode-se aferir dessa ação um dado mimético caracterizado pela violência de alguma maneira reproduzida ou representada. Mas, para além disso, esse tipo de ação estético-política ativa uma espécie de *dissenso*. Produz um outro tipo de expectativa com respeito ao sistema da arte e às funções ou lugares do artista e do espectador. Na verdade, a suspensão acontece exatamente aí, fazendo essa divisão perder o sentido por não enfatizar ou requerer um contexto cultural artístico. Talvez, como diz Joseph Beuys, fosse o caso apenas de entender que todos são artistas, o que também significa dizer que ninguém o é.

A ação estético-política, dessa maneira, desarma os discursos que se pautam no sistema da arte e nas materialidades, gestos e processos poéticos para concentrar-se no ativismo político como forma de experimentação ao mesmo tempo sensível e crítica do cotidiano. Mesmo negando os dizeres da arte e esgueirando-se dos seus rótulos, é difícil fugir de sua capacidade de assimilação e estetização das experiências humanas. É dessa maneira que esse tipo de manifestação é incluída (também) no escaninho da arte, como ativismo estético-performático. Desse modo, talvez seja possível considerar que esse ajuste das proporções entre arte e política – o quanto se pende para cada lado – talvez seja um equívoco reducionista tanto em relação à arte quanto à política, visto que muitas vezes acabam tornando-se elementos distintos e, até

mesmo, imiscíveis da vivência.

Dessa maneira, temos algumas variações da dialética entre arte e política. Outro modo de conceber (talvez suavizar) essa relação poderia ainda admitir o simples fato de que produzir arte já é um ato político. Ou seja, independentemente do meio ou objetivo, reivindica para si qualidades políticas, da mesma maneira que o faz qualquer atividade humana. Ser artista significa assumir um papel na sociedade a partir de uma perspectiva, de um lugar que o define e o referencia. É assim que entendemos que o projeto *Incursões* não é definido apenas pelos seus meios técnico e material ou pela temática, mas também por se tratar de um ponto de vista, do fato de assumir um dizer, um lugar de fala. Esse lugar poderia implicar outra divisão do já fragmentado campo de discussões sobre as minorias e a necessidade de conquista do direito de expressão. Mas, na verdade, trata-se de algo mais simples, entender que a série de pinturas que se tem por objetivo implementar evidencia uma identidade indicada pelos elementos que compõem sua poética: os gestos da tinta sobre o suporte, as escolhas temática e de repertório de imagens e referências (matrizes), além da construção plástica e conceitual. Esse lugar é o lugar de artista, nesse domínio que sempre acontece na relação com outros campos da vida social, que só faz sentido porque não ignora o outro, apenas faz sentido a partir da articulação com o outro na formação de uma ética da produção plástica que envolve o pensamento sobre a materialidade sem estar cego para a necessidade de reflexões críticas a respeito das demais esferas da vivência. Nesse sentido, Iberê Camargo (Brasil, 1914-1994) afirma:

“Minha contestação é feita de renúncia, de não-participação, de não convivência, de não-alinhamento com o que não considero ético e justo. Sou como aqueles que, desarmados, se deitam no meio da rua para impedir a passagem dos carros da morte. Essa forma de resistência, se praticada por todos, se constituiria uma força irresistível. O drama, trago-o na alma. [...] Por que sou assim? Porque todo homem tem um dever social, um compromisso com o próximo. [...] Para mim arte e vida confundem-se.” (CAMARGO, 1998, p. 184)

Portanto, os elementos que compõem essa visibilidade também enunciam dizeres sobre o sujeito da ação, que são, entretanto, diferentes de uma iconografia da introspecção profunda e hermética – a solidão do ateliê – ou de uma visibilidade descritiva regionalista. Com isso, solicita-se a admissão desse “eu” específico, crítico e ético que ocupa um lugar e, a partir dele, estabelece o vínculo com o “outro”, considerando a equivalência de saberes por

intermédio do jogo alegórico, esse instrumento que realiza uma forma de dissenso. É dessa maneira que *Incurões* apoia-se na mediação dos objetos (as pinturas), portadores dos dizeres que conectam os dois sujeitos (autor e espectador). Assim, se o renovado interesse na arte política indica a vontade de transformação das condições sociais, talvez esse desejo deva garantir primordialmente essa “partilha do sensível”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Já se falou sobre as questões que deram início ao projeto *Incursões*; também comentou-se a respeito das questões temáticas e conceituais que primordialmente integram essa série de pinturas, bem como este projeto de pesquisa. Venho me deter aqui, nesta etapa, mais diretamente no processo de trabalho, o caráter manual (físico, artesanal) da atividade de pintor, a organização da metodologia de trabalho, suas qualidades intrínsecas. Não significa, contudo, vivenciar um caminho paralelo e descolado das questões políticas e estéticas, mas configurar a correspondência (ou o ajuste) entre a materialidade da pintura e sua manifestação enquanto signo de uma fala. Ou seja, demonstrar o imbricamento dessas questões à maneira de uma disposição complexa de *dizeres* dos gestos, dos signos e do silêncio das imagens. Isso significa reafirmar uma prática de formação do vocabulário próprio dessa poética de imagens-carcaças impregnadas de dualidade.

Na verdade, esse caminho é adensado à medida que percebemos a pintura como *uma experiência* singular que eleva as coisas do mundo – via interpretação pictórica – do fluxo das experiências ordinárias. Também podemos observar, nesse processo, o diálogo com outras experiências, outros processos de trabalho os quais sinalizam referências visuais, temáticas, conceituais e procedimentais. Desse modo, as obras e falas de outros artistas configuram esse espaço anterior que sedimenta a tradição da pintura e que, de alguma maneira, mostra-se gravada no processo de trabalho de *Incursões*. Assim, dentre as referências para uma visualidade complexa de junções de imagens, tenho como parâmetros fundamentais as obras de Robert Rauschenberg (Estados Unidos, 1925-2008) e Thiago Melo (Brasil, 1981-)¹². O artista

¹² Evidentemente que as referências são diversas. Outras muitas ainda poderiam ser vinculadas, mesmo se considerássemos apenas nossa breve história de produção pictórica. Mas devo reafirmar que estas citações mostram apenas um recorte – pessoal de referências diretas –, conforme as necessidades pontuais deste item da descrição da pesquisa em *Incursões*.

norte-americano tem como sua principal contribuição no âmbito da pintura suas *combine paintings*. Precursor da *Pop Art* ainda na década de 1950, seu método de trabalho discutia os limites entre escultura e pintura e entre vida e arte ao reunir objetos (cama, pneu, recortes de impressos, animais empalhados etc) e a massa pigmentária. Também incluía em seu repertório técnico a serigrafia, utilizada para realizar impressões de imagens fotográficas na tela. Desse modo, podemos perceber que suas obras marcaram uma tentativa de dissolver as fronteiras entre gêneros tradicionais da arte e entre esta e a vida. No entanto, é a pintura que articula material e conceitualmente essas instâncias aparentemente díspares. Assim, seu contato com essa materialidade pictórica parecia nortear suas práticas de interação com imagens fotográficas, impressos e objetos apropriados. A persistência e a necessidade da pintura, o uso de imagens fotográficas, a ideia de apropriação e manipulação ressignificando o objeto comum, são características que aproximam Rauschenberg das pretensões da pesquisa em *Incursões*. Assim, duas pinturas desse artista norte-americano podem exemplificar essa referência poética: *Factum I e II*, de 1957 (Figura 19). Nelas, contamos com os elementos já citados, mas o que realmente chama atenção é a repetição ou, como prefiro nomear, a retomada dos signos (frases) visuais¹³. Vemos assim, dois trabalhos que mostram uma junção de referências as quais se conectam pela lógica do suporte da pintura. Temos ainda, a ironia a respeito das reprodutibilidade técnica em confronto com a artesanania do processo de trabalho. Outro exemplo de referência direta em *Incursões* pode ser indicada pela obra de Thiago Melo. Evidentemente que os quesitos temático e técnico são pontos distantes dos procedimentos e assuntos empregados na poética que apresento aqui. Repletas de símbolos que evidenciam elementos da sexualidade, sincretismo religioso e referências históricas, conforme uma cultura de violência e conflitos sociais latino-americanos (Figura 20). Mas é no tocante à organização espacial de suas obras – com o ajuste de figuras e citações no plano da pintura – e ao fundo alegórico – conforme a leitura que venho implementando – que podemos observar a referência para o processo de trabalho em *Incursões*.

Essas duas referências – além de outras citadas no decorrer desta explanação – apenas revelam alguns exemplos que objetivam destacar alguns aspectos desta pesquisa em pintura. Se considerássemos, por exemplo, os assuntos representados em cada obra, tais quais, cadeira, lustre ou bandeira, poderíamos citar ainda algumas dezenas de outros artistas os quais fizeram uso de soluções formais bastante similares. No entanto, não foi proposta deste projeto de

¹³ Nesse aspecto, poderia trazer o exemplo de Iberê Camargo (Brasil, 1914-1964) com suas séries de carretéis e de ciclistas, mas nelas as questões de expressividade do gesto pela densidade da matéria pictórica e estilização das figuras indicam um caminho demasiado diferente.

pesquisa realizar essa espécie de apanhado geral de obras assemelhadas ou precursoras daquilo que podemos identificar em *Incursões*. Efetivamente, essa série de pinturas não demonstra interesse em um tal “mito” de originalidade absoluta. Tratando-se de pintura, os meios já estão dados, os procedimentos e os assuntos somam uma cartilha já bastante definida. Desse modo, mais uma vez chamo atenção para como entendo próximas a literatura e a pintura. Novos livros são escritos assim como temos sempre novas pinturas; contudo, cada escritor ou pintor organiza de maneira particular seus elementos. Retratos são sempre retratos, surgem aos milhares, mas são também sempre novos retratos.

Com efeito, o que se pretendeu aqui foi organizar uma fala sobre a metodologia de trabalho dessa série de pinturas. Demonstrar que os dizeres visuais, as imagens, cada imagem em si, instaura um campo enorme de possibilidades de fala. E que as figuras, nascendo no suporte por meio da pintura, a manipulação de cada unidade estrutural, compõem os enunciados da matéria pictural, a narrativa das figuras, a expressão das dualidades (o “qualquer coisa” alegórico). Também mostrou-se relevante ressaltar neste percurso descritivo-especulativo que a poética é um caminho adensado por um tipo de consciência cambiante de escolhas, entre o rigor da lógica objetiva e a tensão dos movimentos intuitivos.

Desse modo, em relação aos dados conscientes, julgo importante destacar três eixos que, a princípio, nortearam (e continuam orientando) esse processo. Um eixo temático referencial, alusivo ao conceito de “alegoria”, vinculado a uma iconografia referenciada nas manifestações políticas, resultando em uma consequente pesquisa de repertório de elementos visuais. Um segundo eixo formal relativo à ideia de “diagrama” e à formação de uma estrutura objetiva coerente das inter-relações entre as imagens. E um terceiro eixo material, que considera as soluções pictóricas e estilísticas – o tipo de tinta e forma de aplicação, os suportes, os recursos figurativos etc. – os quais remetem aos resultados expressivos formais da consumação do trabalho. Os três eixos, portanto, diretamente vinculados às imagens e à efetivação da proposta poética, são as bases norteadoras que garantem (ou garantiriam) a unidade do conjunto, ou seja, dão um sentido de “série” ao montante de obras que compõem esta proposta de trabalho¹⁴. Formam, contudo, ordenações flexíveis do conteúdo, visto que a natureza desse processo – talvez de qualquer processo – é decididamente permeável na medida em que garante a

¹⁴ Nota-se, contudo, que os artistas e obras que relacionam-se por similitude e fundamento para a série *Incursões* estão vinculados de modo transversal a todos os eixos norteadores. Tanto como exemplo de soluções formais, quanto de princípios pré-pictóricos ou ainda como de aproximação temática.

ampliação das possibilidades e eventuais atualizações de sua estrutura¹⁵.

Dessa maneira, o eixo temático referencial está submetido aos dizeres da imagem. Suas falas flutuam na incerteza das implicações entre significante e significado mediadas pelo contexto (circunstancial) de manifestação, resultando, assim, o caráter dual das representações. Portanto, um menino apoiado em uma bandeira, uma pedra aleatória, uma garrafa, cadeiras etc., todos esses elementos, essas frases rearticulam combinações de dizeres que, aqui, tratam do imaginário dos protestos. O teor alegórico, conseqüentemente, funciona como um aval para se explorar uma variedade de imagens as quais terão seus sentidos suspensos, apontados para um novo significado. Não como metáforas, pois elas não passam a representar de modo enviesado a manifestação, mas sempre como possibilidades interpretativas que somam o que elas são (pedras, tecidos e recipientes) e o que poderiam ser (por razão do contexto atualizado). Esse é o tipo de jogo alegórico que *Incursões* pretende mostrar, um jogo de quebra de expectativas ou de invenção de dessemelhanças.

O eixo formal refere-se à inter-relação objetiva e sígnica entre os elementos desse repertório de imagens. Fala de uma estrutura que alude à constante propagação e interferência mútua desses elementos, um princípio que mantm o jogo de significados em estado de constante atualização.  também uma solução técnica que pretende quebrar a rigidez das representações (assim como o retorno da onda modificando a natureza das ondas as quais se encontra nesse percurso), explorando, com isso, os limites de forma e de significados de cada fragmento da série. De modo prático, acontece pela inserção mútua de fragmentos das imagens – silhuetas, sombras, reflexos, pequenas intervenções no desenho geral da composição, sobreposições e superposições – dos quadros entre si. Isto é, algo de uma imagem é repetido, ressurgindo em outro quadro.  revisto, portanto, em uma nova configuração, e então, em um outro arranjo de significados.

O terceiro eixo, material, concerne à fatura empregada na construção das imagens, o que envolve modos de aplicação da tinta (gestual, ritmo), as escolhas cromáticas, as relações figura/fundo, o tratamento do suporte (dimensões, preparo), os empastes e velaturas, ou seja, os elementos que formam a superfície da tela. Essa mudez das imagens, carregada de potência,

¹⁵ Na verdade, isso tem acontecido desde o início das pesquisas para este projeto. A cada nova leitura, outros autores e artistas foram sendo agregados ao trabalho, assim como outros foram sendo descartados ou substituídos a fim de encontrar uma noção mais clara daquilo que se pretende empreender.

apresenta-se nas escolhas cromáticas, nas relações figura/fundo, no tratamento do suporte (dimensões, preparo), nos empastes etc. Ou seja, nos elementos que formam a superfície da tela. Trata, por conseguinte, das correspondências entre as imagens e o discurso, as variações de dizeres que se têm por objetivo de algum modo pronunciar.

Na verdade, esses eixos conferem uma abordagem lógica objetiva do processo de trabalho. São, portanto, marcações que tentam consolidar certo grau de coerência ao conjunto específico de trabalhos para assim reuni-los na perspectiva de uma série. Dessa maneira, essas instâncias ajudam estruturar o trabalho, formando a trama de elementos que dão suporte a este processo de criação. No entanto, é importante ter em mente que as referências e descrições aqui apresentadas formam sempre um escopo, um apanhado sempre parcial dos componentes dessa malha. Isso acontece por ocasião da dinâmica nem sempre lógica, coerente e pragmática do processo de trabalho. Visto que invariavelmente as soluções pensadas para os trabalhos ganham outra configuração quando defrontadas com a matéria, com os acasos, com a intuição e com a subjetividade (o diagrama). Assim, é no percurso entre uma ideia inicial (geralmente vaga) e uma meta (da mesma maneira imprecisa) que as obras vão ganhando forma e sentido.

Portanto, ainda que parâmetros como temática, conceitos e meios funcionem como âncoras para manter um mínimo de coerência entre as obras que compõem a série, os mesmos são generalizações que não respondem aos pormenores (gesto a gesto) da criação visual. Assim, nem tudo pode ser descrito de maneira clara, pois, por força da intuição, não definem ações totalmente conscientes da tomada de decisões, além de não se fecharem a interpretações únicas. Desse modo, as motivações e implicações do trabalho são variadas, deixando margem possível apenas para uma descrição particularizada – embora privilegiada – do processo. Assim, essa descrição do autor sobre seu trabalho ganha feição de depoimento, visto que representa uma perspectiva pessoal dos impulsos, escolhas, acertos e inseguranças que tomam lugar na realidade desse processo de trabalho.

REFERÊNCIAS

ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BUCHLOH, Benjamin. *Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico*. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.19, 2009. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wpcontent/uploads/2012/01/ae22__Benjamin_Bochloh-.pdf

CAMARGO, Iberê. *Gaveta dos guardados*. São Paulo: EDUSP, 1998.

COLETIVO 28 DE MAIO. *O que é uma ação estético-política (um contramanifesto)*. *Revista Vazantes*, v. 1, n. 1, 2017.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Lisboa: Editora ORFEU NEGRO, 2011 [1981].

EXPÓSITO, Marcelo. *A arte como produção de modos de organização*. Transcrição e tradução Milla Jung da apresentação de Marcelo Expósito no Musac – Museu de Arte Contemporânea de Castilla y León, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GALARD, Jean. *Ao lado da arte: poderes e impoderes da arte política*. In CANTON, Katia; PESSOA, Fernando (Org.). *Sentidos e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Associação Museu

Ferrovário Vale do Rio Doce, 2007.

GROIS, Borys. *On Art Activism*. *Revista E-Fluxus*, n. 56, 2014. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/>

OWENS, Craig. *O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo*. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 11, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ROQUE, Tatiana. Sobre a noção de diagrama: matemática, semiótica e as lutas minoritárias. *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência*. v. 8, n. 1, 2015.

SINGER, André. *Brasil Junho de 2013: classes e ideologias cruzadas*. Dossiê: mobilizações, protestos e revoluções. 2013.

ANEXO



Figura. 16 - George Rodger, Oficial alemão de Bergen-Belsen forçado a transportar os cadáveres para o enterro, 1945



Figura 17 - León Ferrari, A Civilização Ocidental e Cristã, 1965.

Plástico, óleo e gesso, 200 x 120 x 60 cm.

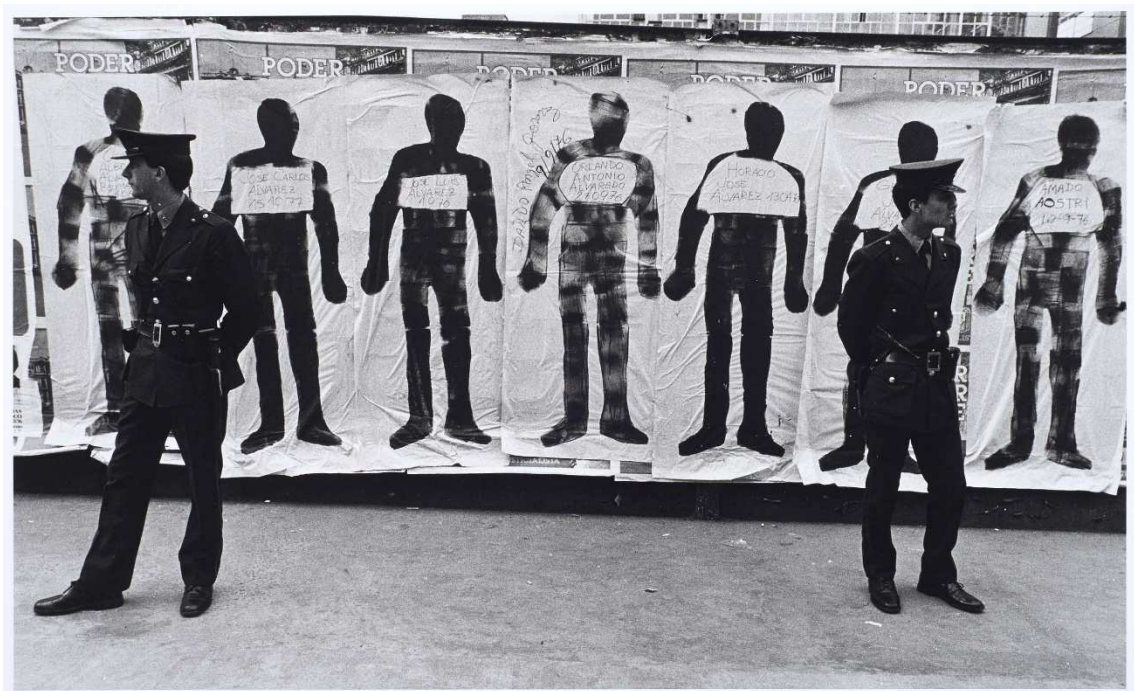


Figura 18 – Ação Coletiva, *El siluetazo* (Buenos Aires), 1983.

Fotografia de Eduardo Gil.



Figura 19 - Robert Rauschenberg, 1957.
Mista sobre lona e papel, 157x 90 cm cada.



Figura 20 - Thiago Melo, A Sodomia da Brancura na Capelinha do Coronel, 2011.
Óleo sobre tela, 200 x 140 cm.