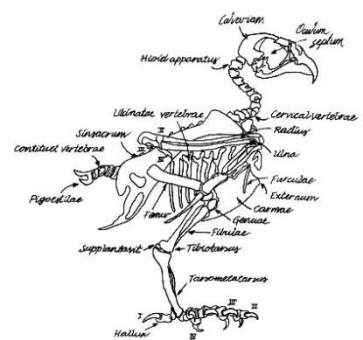
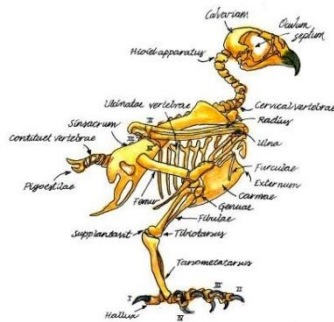
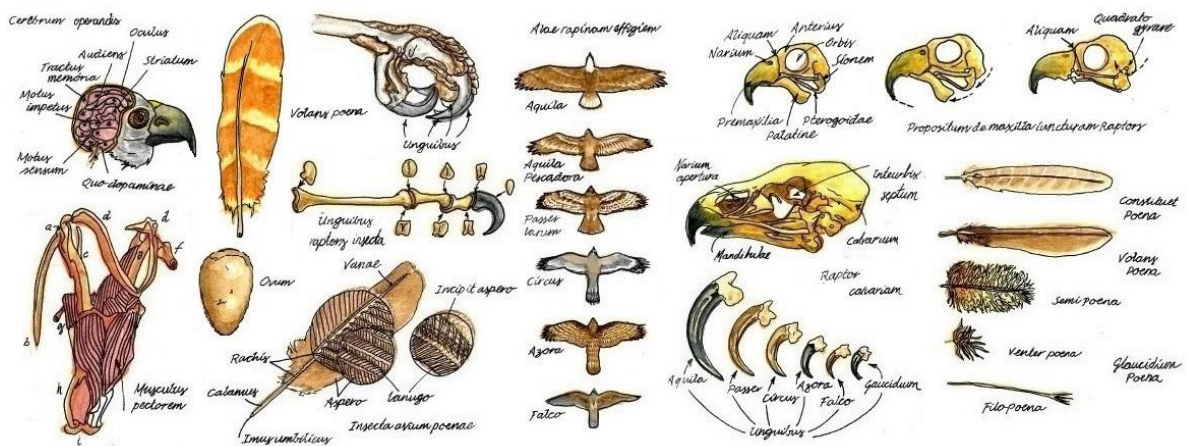




Pássaros e Ornitólogos



Fábio Bueno Araújo



Fábio Bueno Araújo

Pássaros e Ornitólogos

Universidade Federal de Minas Gerais

Escola de Belas Artes

Belo Horizonte

2014



Fábio Bueno Araújo

Pássaros e Ornitólogos

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Colegiado de Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Habilitação: Pintura

Orientadora: Prof. Christiana Quady Firmato Brant

Professor da disciplina: Prof. Lincoln Volpini

O recado que trazem é de amigos,
Mas debaixo o veneno vem coberto,
Que os pensamentos eram de inimigos,
Segundo foi o engano descoberto.
Ó grandes e gravíssimos perigos,
Ó caminho de vida nunca certo,
Que aonde a gente põe sua esperança
Tenha a vida tão pouca segurança!

*N*o mar tanta tormenta e tanto dano,
Tantas vezes a morte apercebida!
Na terra tanta guerra, tanto engano,
Tanta necessidade avorrecida!
Onde pode acolher-se um fraco humano,
Onde terá segura a curta vida,
Que não se arme e se indigne o Céu sereno
Contra um bicho da terra tão pequeno?

*E*i-los subitamente se lançavam
A seus batéis velozes que traziam;
Outros em cima o mar alevantavam
Saltando n'água, a nado se acolhiam;
De um bordo e doutro súbito saltavam,
Que o medo os compelia do que viam;
Que antes querem ao mar aventurar-se
Que nas mãos inimigas entregar-se.

Luis de Camões – “Os Lusíadas” (trechos)

AGRADECIMENTOS

Agradeço:

Aos meus pais que me deram a vida;

Aos meus filhos, que a ela deram sentido;

Aos meus familiares, que ficaram ao meu lado;

Aos meus amigos, que a tornaram mais suportável;

Aos meus colegas, que nela me deram sua companhia;

Aos meus professores, que me indicaram os bons caminhos;

Aos meus críticos, que me mostraram que eu podia fazer melhor;

Aos meus sonhos, que me levaram adiante, mesmo nas adversidades.

DEDICATÓRIA

Não dedico este trabalho aos meus pais, filhos, familiares, amigos, colegas, professores ou críticos, porque a eles eu já dediquei minha vida, minha amizade, minha lealdade, meu companheirismo e minha atenção.

Dedico este trabalho a todos aqueles que

sonham, pensam e agem na construção de um mundo melhor e, particularmente, aos Alunos Desconhecidos que, a despeito de todas as adversidades sofridas nas suas vidas, serão os agentes promotores do futuro.

RESUMO

O presente trabalho é um relato sucinto sobre a minha trajetória de vida no *universo da Pintura*, incluindo minhas pesquisas e vivências, nos *Ateliês de Pintura da Escola de Belas Artes*, muito enriquecidas com a minha visita pelas *disciplinas irmãs: Desenho, Escultura, Artes Gráficas, Fotografia e Cinema*. Este trabalho também relata parte da minha longa jornada no aperfeiçoamento da materialidade, inerente às imagens fixas. Acabando esta por convergir na concepção e desenvolvimento das *técnicas de pintura em planos sobrepostos* que, no ambiente acadêmico, me conduziram à execução da série de pinturas alegóricas *Pássaros e Ornitólogos*.

SUMÁRIO

Lista de Imagens	01
Introdução	04
Capítulo I – A materialidade nas imagens fixas	05
Santa Isabel	05
São Gustavo	06
Santa Angélica	08
Santos pintores renascentistas e barrocos	14
Êxodo para São João	18
Volta às origens e morte dos santos	22
Capítulo II – O universo dos paradigmas	26
Paradigmas fundamentais	26
Paradigmas e técnicas de materialidade nas imagens fixas	31
Desenho e Pintura	31
Codificação e decodificação das imagens fixas	33
Evolução da materialidade nas imagens fixas	34
Psicologia na formação da materialidade das imagens fixas	41
Capítulo III– Pintura em planos sobrepostos	47
Busca em mares nunca dantes navegados	47
Pintura em planos sobrepostos verticais	51
Pintura em planos sobrepostos horizontais	55
Olhar humano e olhar de máquina	61
Ser ou não ser	62
Pássaros e Ornitólogos	68
O olhar da máquina	69
Pássaros Pintores	70
– Coruja Barrada	70
– Caburé	71
– Esmerilhão	72
– Falcão de Coleira	73
– Gavião de Ombro Vermelho	74
– Gavião de Cooper	75
– Quiriquiri	76
– Açor	77
Pássaros Ornitólogos	78
– Tulli Verbera Vocationes	78
– Tulli Grapheocrates	79
– Falco Nulla Somnium	80
– Falco Superbus	81
– Accipter Occasionibus	82
– Accipter Carniflex	83
– Falco Derogat	84
– Accipter Sycophanta	85
Navegar é preciso	86
Bibliografia	89

LISTA DE IMAGENS

Capítulo I – A materialidade nas imagens fixas

01	– O Neófito (Le Néophyte) Água forte sobre papel / 60,3 x 70,3 cm / Musée des Beaux-arts / Ottawa – Canada	Gustave Doré / 1876	p. 07
02	– 1970 Chevy Camaro Peças e instruções do kit plástico / Escala 1/25 / Michigan – USA	Bill Grumpy Jenkins MPC ®	p. 09
03	– 1926 Ford model F Diorama / Escala 1/16 / California – EUA	Chuck Doan / 2009	p. 10
04	– Ex Orbis (O Mundo) Painel cerâmico / Aeroporto Salgado Filho / Porto Alegre – Brasil.	Regina Silveira / 2001	p. 11
05	– Máquinas de Voar Vinil adesivo / Escola de Artes Visuais do Parque Lage / Rio de Janeiro – Brasil.	Regina Silveira / 2009	p. 12
06	– Cosmic Thing (Coisa Cósmica) Instalação / Escala: 1/1 / Ciudad de México – México.	Damián Ortega / 2002	p. 12
07	– The Harrier (O Gavião) Instalação / Escala: 1/1 / Tate Gallery / London – England.	Fiona Banner / 2010	p. 13
08	– The Jaguar (A Onça) Instalação / Escala: 1/1 / Tate Gallery / London – England.	Fiona Banner / 2010	p. 13
09	– Vista explodida dos Componentes de válvula hidráulica Impresso sobre papel / 30 x 20 cm / Encarte de propaganda	Isuzu ®	p. 13
10	– Propositura das bodas no templo Afresco / 200 x 185 cm / Cappella Scrovegni / Pádua – Itália.	Giotto / 1304-06	p. 15
11	– São Pedro curando os doentes com a sua sombra Afresco / 230 x 162 cm / Cappella Brancacci / Florence – Itália.	Masaccio / 1426-27	p. 15
12	– São Pedro consagra São Lourenço como decano Afresco / 271 x 197 cm / Palazzi Pontifici / Vaticano.	Fra Angelico / 1447-49	p. 15
13	– Retrato de Giovanni Arnolfini e sua esposa Óleo sobre madeira / 82 x 60 cm / National Gallery / London - England.	Jan van Eyck / 1434	p. 17
14	– Jovem com brinco de pérola Óleo sobre tela / 46,5 x 40 cm / Mauritshuis / The Hague – Holand.	Johannes Vermeer / 1665	p. 14
15	– Noite Estrelada Óleo sobre tela / 74 x 92 cm / Modern Museum of Art / New York – USA	Vincent van Gogh / 1889	p. 21
16	– Monte Santa Vitória Óleo sobre tela / 73 x 92 cm / The Barnes Foundation / Pennsylvania – USA	Paul Cézanne / 1895	p. 22
17	– A Traição das Imagens Óleo sobre tela / 60 x 81 cm / Los Angeles Museum of Arts / Califórnia – USA.	René Magritte / 1928-29	p. 23

Capítulo II – O universo dos paradigmas

18	– Pintura paleolítica rupestre com cavalo e bisão Pictogramas e pigmentos minerais sobre rocha / Lascaux – França.	Autor desconhecido	p. 32
19	– Perspectiva Tinta sobre papel / Berkeley / California – USA.	Jan Vedreman de Vries / 1604-5	p. 35
20	– Mona Lisa (La Gioconda) Óleo sobre painel / Musée Du Louvre / Paris – France.	Leonardo da Vinci / 1503-5	p. 35
21	– Achim Eliud (detalhe) Afresco / Cappella Sistina / Vaticano.	Michelangelo Buonarroti / 1511-12	p. 36
22	– Prisão de Cristo Óleo sobre tela / 134 x 170 cm / National Gallery of Ireland / Dublin – Ireland.	Caravaggio / 1602	p. 37
23	– Retrato do Papa Julius II Óleo sobre madeira / 108 x 80,7 cm / National Gallery / London – England	Raffaello Sanzio / 1511-12	p. 37
24	– Peasants by the Carriage (Passantes e carruagem) Água forte sobre tecido / 18,6 x 29,7 cm / Russian Museum / St Petersburg – Russia.	Alexander Orlovski / 1815	p. 44
25	– Hilanderas (Fiadeiras) Óleo sobre tela / 167 x 252 cm / Museo Del Prado / Madri – Espanha.	Diego Velázquez / 1657	p. 44
26	– Subindo e descendo Litogravura / 25,5 x 35,5 cm / Museu Escher / Amsterdam – Holanda.	Escher / 1960	p. 46

Capítulo III – Pintura em planos sobrepostos

27	– Seixos em torno de um buraco Fotografia	Andy Goldsworthy / 1987	p. 48
28	– Sacco e Rosso Técnica mista sobre tela / Tate Gallery / London – England.	Alberto Burri / 1954	p. 50
29	– Creu I R Técnica mista sobre madeira / 165,5 x 162,5 cm	Antony Tápies / 1975	p. 50
30	– Campus da UFMG Foto digital	Fábio Bueno / 2010	p. 51
31	– Sem título Técnica mista sobre papel / 70 x 100 cm	Sérgio Machado / 2009	p. 52
32	– Campus Interditado Foto da pintura em processo / Tinta acrílica sobre tela / 16,5 x 60 cm	Fábio Bueno / 2010	p. 53

33	–	Campus Interditado Foto da pintura em processo / Tinta acrílica sobre tela / 16,5 x 60 cm	Fábio Bueno / 2010	p. 53
34	–	Campus Interditado Colocação de moldura no 2º plano	Fábio Bueno / 2010	p. 53
35	–	Campus Interditado 2º Plano concluído	Fábio Bueno / 2010	p. 53
36	–	Campus Interditado Esboço do 1º plano / Tinta acrílica sobre vidro / 46 x 97 cm	Fábio Bueno / 2010	p. 54
37	–	Campus Interditado Pintura do 1º plano / Tinta acrílica sobre vidro / 46 x 97 cm	Fábio Bueno / 2010	p. 54
38	–	Paisagem do Campus Tinta acrílica sobre tela e vidro / 46 x 97 cm	Fábio Bueno / 2010	p. 54
39	–	Happiness and Sadness Esquema do primeiro painel da série / Tinta a óleo sobre tela e folhas secas / 12 seções de 80 x 100 cm, cada uma.	Fábio Bueno / 2012	p. 56
40	–	Pegada humana no fundo do lago Tinta a óleo e resina sobre tela, papelão e folhas secas / 26 x 100 cm.	Fábio Bueno / 2013	p. 57
41	–	Pegada humana na areia da praia Tinta a óleo e resina sobre tela, papelão, estopa e isopor / 26 x 100 cm.	Fábio Bueno / 2013	p. 58
42	–	Pegada humana na pedra da rua Preparação do suporte	Fábio Bueno / 2013	p. 58
43	–	Pegada humana na pedrada rua Tinta a óleo e resina sobre tela, papelão, estopa e folhas secas / 26 x 100 cm.	Fábio Bueno / 2013	p. 59
44	–	Sand, Wind and Tide Series Técnica mista sobre madeira / Scottish National Gallery / Edinburgh - Scotland.	Boyle Family / 1969	p. 59
45	–	World Series Técnica mista sobre madeira / Nyord Gallery / London - England.	Boyle Family / 1972	p. 60
46	–	Lorry park Series Técnica mista sobre madeira / Scottish National Gallery / Edinburgh - Scotland.	Boyle Family / 2003	p. 60
47	–	Gato cinza Foto digital HD ("o olhar da máquina")	Eric Cheng / 2014	p. 62
48	–	Gato preto Foto digital HD ("o olhar da máquina")	Eric Cheng / 2014	p. 62

O olhar da máquina

49	–	Strix Varia Foto digital HD	Autor desconhecido	p. 69
50	–	Glaucidium Brasilianum Foto digital HD	Autor desconhecido	p. 69
51	–	Falco Columbarius Foto digital HD	Autor desconhecido	p. 69
52	–	Falco Femoralis Foto digital HD	Autor desconhecido	p. 69
53	–	Buteo Lineatus Foto digital HD	Autor desconhecido	p. 69
54	–	Accipter Cooperii Foto digital HD	Autor desconhecido	p. 69
55	–	Falco Sparverius Foto digital HD	Autor desconhecido	p. 69
56	–	Accipter Gentilis Foto digital HD	Autor desconhecido	p. 69

Série dos *Pássaros Pintores*

57	–	Coruja Barrada (primeiro plano) Pintura a óleo sobre tela recortada / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 70
58	–	Coruja Barrada (segundo plano) Pintura a óleo sobre tela / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 70
59	–	Coruja Barrada Pintura em Planos Sobrepostos / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 70
60	–	Caburé (primeiro plano) Pintura a óleo sobre tela recortada / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 71
61	–	Caburé (segundo plano) Pintura a óleo sobre tela / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 71
62	–	Caburé Pintura em Planos Sobrepostos / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 71
63	–	Esmerilhão (primeiro plano) Pintura a óleo sobre tela recortada / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 72
64	–	Esmerilhão (segundo plano) Pintura a óleo sobre tela / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 72
65	–	Esmerilhão Pintura em Planos Sobrepostos / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 72
66	–	Falcão de Coleira (primeiro plano) Pintura a óleo sobre tela recortada / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 73
67	–	Falcão de Coleira (segundo plano) Pintura a óleo sobre tela / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 73
68	–	Falcão de Coleira Pintura em Planos Sobrepostos / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 73
69	–	Gavião de Ombro Vermelho (primeiro plano) Pintura a óleo sobre tela recortada / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 74

70	–	Gavião de Ombro Vermelho (segundo plano) Pintura a óleo sobre tela / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 74
71	–	Gavião de Ombro Vermelho Pintura em Planos Sobrepostos / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 74
72	–	Gavião de Cooper (primeiro plano) Pintura a óleo sobre tela recortada / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 75
73	–	Gavião de Cooper (segundo plano) Pintura a óleo sobre tela / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 75
74	–	Gavião de Cooper Pintura em Planos Sobrepostos / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 75
75	–	Quiriquiri (primeiro plano) Pintura a óleo sobre tela recortada / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 76
76	–	Quiriquiri (segundo plano) Pintura a óleo sobre tela / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 76
77	–	Quiriquiri Pintura em Planos Sobrepostos / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 76
78	–	Açor (primeiro plano) Pintura a óleo sobre tela recortada / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 77
79	–	Açor (segundo plano) Pintura a óleo sobre tela / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 77
80	–	Açor Pintura em Planos Sobrepostos / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 77

Série dos *Pássaros Ornitólogos*

81	–	Tulli Verbera Vocationes (primeiro plano) Pintura sobre vidro / 29,7 x 42 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 78
82	–	Tulli Verbera Vocationes (segundo plano) Aquarela sobre papel / 29,7 x 42 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 78
83	–	Tulli Verbera Vocationes Pintura em Planos Sobrepostos / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 78
84	–	Tulli Grapheocrates (primeiro plano) Pintura sobre vidro / 29,7 x 42 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 79
85	–	Tulli Grapheocrates (segundo plano) Aquarela sobre papel / 29,7 x 42 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 79
86	–	Tulli Grapheocrates Pintura em Planos Sobrepostos / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 79
87	–	Falco Nulla Somnium (primeiro plano) Pintura sobre vidro / 29,7 x 42 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 80
88	–	Falco Nulla Somnium (segundo plano) Aquarela sobre papel / 29,7 x 42 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 80
89	–	Falco Nulla Somnium Pintura em Planos Sobrepostos / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 80
90	–	Falco Superbus (primeiro plano) Pintura sobre vidro / 29,7 x 42 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 81
91	–	Falco Superbus (segundo plano) Aquarela sobre papel / 29,7 x 42 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 81
92	–	Falco Superbus Pintura em Planos Sobrepostos / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 81
93	–	Accipter Occasionibus (primeiro plano) Pintura sobre vidro / 29,7 x 42 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 82
94	–	Accipter Occasionibus (segundo plano) Aquarela sobre papel / 29,7 x 42 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 82
95	–	Accipter Occasionibus Pintura em Planos Sobrepostos / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 82
96	–	Accipter Carniflex (primeiro plano) Pintura sobre vidro / 29,7 x 42 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 83
97	–	Accipter Carniflex (segundo plano) Aquarela sobre papel / 29,7 x 42 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 83
98	–	Accipter Carniflex Pintura em Planos Sobrepostos / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 83
99	–	Falco Derogat (primeiro plano) Pintura sobre vidro / 29,7 x 42 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 84
100	–	Falco Derogat (segundo plano) Aquarela sobre papel / 29,7 x 42 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 84
101	–	Falco Derogat Pintura em Planos Sobrepostos / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 84
102	–	Accipter Sycophanta (primeiro plano) Pintura sobre vidro / 29,7 x 42 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 85
103	–	Accipter Sycophanta (segundo plano) Aquarela sobre papel / 29,7 x 42 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 85
104	–	Accipter Sycophanta (serie Pássaros Ornitólogos) Pintura em Planos Sobrepostos / 26,5 x 42,5 cm.	Fábio Bueno / 2014	p. 85

INTRODUÇÃO

Acredito que
todos os pensadores
e artífices do mundo da Arte
deveriam ter consciência de que
operar os seus ofícios numa sociedade
livre consiste ter em mente certos fundamentos:
manter um código de valores, pensar e agir sempre
na perseguição da melhoria da condição humana e jamais
temer a possibilidade de revisão dos seus conceitos e práticas.

Um verdadeiro artista deve ser sempre aquele que soma...

...onde outros, apenas subtraem.

Capítulo I – A MATERIALIDADE NAS IMAGENS FIXAS

Registro do processo de tomada de conhecimento que ocorreu ao longo da minha vida, acerca de artistas, obras, técnicas e conceitos de referência que incorporaram a tridimensionalidade inerente ao mundo real na minha produção de imagens fixas.

Santa Isabel

Minhas primeiras lembranças de desenhos, gravuras e pinturas são resgatadas da segunda metade dos anos de 1960. Naquela época, minha família morava num pequeno apartamento do Conjunto IAPI, em Belo Horizonte, uma das primeiras obras do, então pouco conhecido e hoje renomado, Oscar Niemayer. Eu era o segundo filho, bastante inquieto, de uma família com poucos recursos, de orientação tradicionalmente católica.

Nesse contexto, *os tempos eram outros*. Tempos onde os rádios eram uma presença constante, quase como membros agregados, na vida de qualquer família. Tempos onde aparelhos de televisão e telefones fixos eram luxos reservados aos poucos afortunados que podiam pagar por eles. Tempos onde computadores pessoais, telefones sem fio, internet e conexões *wireless* sequer povoavam os sonhos de pessoas comuns, por mais visionárias que fossem.

Por outro lado, a despeito da minha existência naquela *pré-história tecnológica* da segunda metade do Século XX, as opções de socialização e lazer na vida de um garoto de nove anos eram imensas. A liberdade de poder brincar e conversar na segurança das ruas do bairro era incomparável. Essas ocasiões sempre foram o ponto alto daqueles meus primeiros anos de vida.

Entretanto, para ter acesso àquele *paraíso na terra*, comportar-se e fazer os deveres de casa era preciso, mas... Nem sempre isso acontecia.

Em resposta aos *atos infracionais* em algum daqueles quesitos, *juízos de exceção* eram perpetrados sem aviso prévio. Invariavelmente, ao final dos *atos de justificação*, quase sempre muito breves, seguiam-se sentenças sumárias, todas privativas de liberdade, sem a menor chance de recurso ao sagrado direito a uma apelação digna.

Na escala de dosimetria das minhas penas, ficar de castigo em casa, quase sempre perfazendo tarefas braçais indesejadas, era uma das sentenças mais frequentes. Já no lado mais gravoso do meu espectro de castigos, ser obrigado a acompanhar minha mãe numa das longas e chatíssimas visitas à casa de suas amigas, para mim, sem a menor dúvida, era a *pena capital*.

Certa feita, por conta de um desses *purgamentos*, eu fui compelido a fazer uma *visita de cortesia* ao apartamento de *Dona Isabel*, uma simpática senhora, na casa dos seus oitenta anos, que era a nossa *vizinha de porta*.

Num dado momento da visita, condoída com minha *condição penal* e também bastante sensível à minha inquieta presença, claramente evidente devido às *caras e bocas* decorrentes do meu tédio absoluto, a anfitriã permitiu que eu me distraísse folheando uma antiga enciclopédia portuguesa, subtraída da sua prateleira de livros.

Ninguém poderia supor que aquele singelo *ato de misericórdia* descortinaria em mim, o *pobre apenado*, um universo inusitado, pleno de conhecimentos e vastíssimo em termos de estímulos visuais. Fiquei tão maravilhado com a quantidade e a qualidade das imagens que me saltaram aos olhos daqueles livros que, ao final da *visita purgatória*, eu não queria voltar para casa e nem mesmo sair para brincar com meus amigos.

Daquele dia em diante, as visitas ao apartamento de *Dona Isabel* – proclamada ao honorável posto de *Santa Isabel* – foram necessariamente reclassificadas, deixando a execrável condição de *expedições purgatórias* para entrar no glorioso nicho dos *paraísos na terra*.

A antiga enciclopédia portuguesa desencadeou em mim uma mudança de tal magnitude que, mesmo nos dias de *purga doméstica*, que não eram poucos, lá ia eu bater à porta da *minha padroeira* para solicitar-lhe humildemente acesso aos valiosos tomos. Vale registrar que, nesses casos, eu sempre comparecia com alguma esfarrapada desculpa calcada em pendências escolares, nem sempre inexistentes.

São Gustavo

A *lusitana enciclopédia* era recheada com centenas de ilustrações – desenhos, bicos de pena, xilogravuras, litogravuras, aquarelas e outras imagens, exceto fotografias – que eu, na minha ignorância infantil, imaginava serem todos feitos com lápis ou, no máximo, com tinta nanquim.

Meus primeiros dias exploratórios naquele novo universo foram de puro deleite, abundantes em descobertas e cerimoniosos atos da mais pura contemplação. Em decorrência da minha natural inquietude, logo iniciei as primeiras tentativas de fazer cópias das gravuras preferidas, uma vez que, pelas regras da casa, os *livros mágicos* deviam ser devolvidos, impreterivelmente, até o anoitecer.

Numa daquelas primeiras *expedições*, não demorou muito para que algumas ilustrações em especial chamassem a minha atenção. Eram as magníficas gravuras do então desconhecido – para mim é claro – Gustave Doré¹.

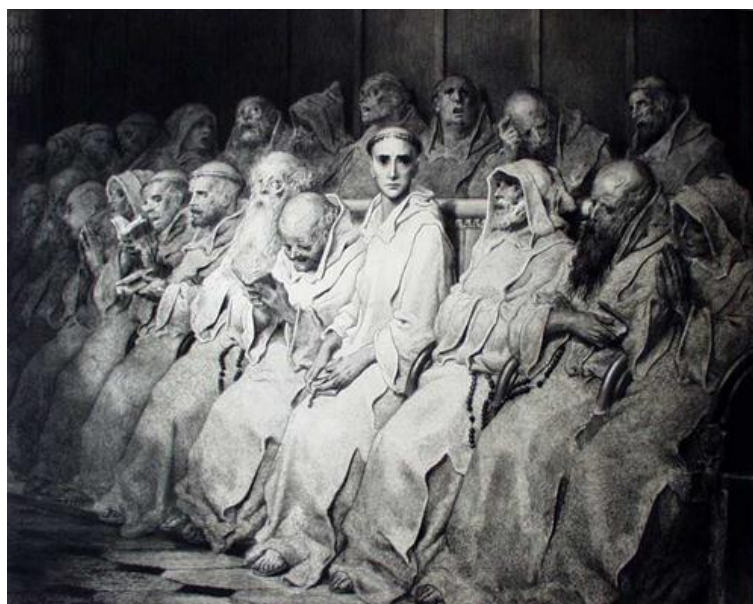


Figura 01: O Neófito / Gustave Doré / 1876

Gustave Doré me arrebatou. Despertou em mim uma série de questões que não paravam de pipocar na minha mente: Como ele pode desenhar tão bem? Como pode imaginar uma composição tão equilibrada das cenas? Como conseguia fazer a transição entre a luz e a sombra de forma tão perfeita? Como conseguia *imprimir tanta materialidade e profundidade* nas suas obras? Pessoas posaram para o seu desenho ou ele copiou tudo de fotos?

Nesse ponto, peço desculpas e abro um parêntesis, para discorrer um pouco sobre uma questão que durante muitos anos foi muito polêmica: a Fotografia.

Naquela minha fase infantil, avaliar uma questão como essa, das fotografias, já bastante corriqueiras e acessíveis a quase todos, era muito simples. Para mim, a despeito das fotografias serem filhas de *artefatos mágicos* (inexplicáveis para mim, como criança), qualquer um, inclusive meninos como eu, poderia produzi-las com o simples ato de *clicar um botão*. Verdade seja dita: era uma *mágica legal*, mas que, com a repetição e o passar do tempo, perdia toda sua graça.

Outra coisa, no entanto, era produzir imagens perfeitamente equilibradas ou cenas de tempos indefinidos, contando apenas com o uso das próprias mãos. Fotografias retratavam apenas o presente, ainda que por *pura magia*, mas

¹ **Louis Gustave Doré** (1832 – 1883). Artista francês, nascido em Estrasburgo, Gustave Doré foi um prodígio desde os seus quinze anos, tendo se notabilizado por suas caricaturas, desenhos, pinturas, gravuras, ilustrações, aquarelas e esculturas. Ilustrou livros de notáveis escritores como Rabelais, Perrault, Balzac, Milton, Dante, Shakespeare, Victor Hugo, George Sand (fig. 01), Eugene Sue, Lord Byron, Cervantes e Edgar Allan Poe. Também ilustrou com muito sucesso algumas versões da Bíblia e produziu excelentes gravuras de cenas da vida cotidiana de Londres no século XIX.

careciam do encanto peculiar aos desenhos, elaborados pela observação da realidade, ou apenas concebidos na mente do desenhista, para depois, serem transpostos ao papel com a ajuda de mãos habilidosas, lápis ou tinta.

Desenhar bem, com certeza, requeria sensibilidade e, além disso, um amplo leque de habilidades e conhecimentos, que deviam ser conquistados, mas que nem todos podiam ter acesso, considerando as dificuldades envolvidas.

Nesse contexto plástico e quase filosófico, Gustave Doré foi logo agraciado com muitos e prestigiosos títulos honoríficos: *Genuíno Explorador*, *Grande Operador da Máquina do Tempo* e, finalmente, *Fotógrafo Visionário*, de cenas e lugares que existiam apenas na nossa memória ou imaginação.

Daquele dia em diante, Batman, Homem Aranha e Super Homem deixaram o espaço reservado às minhas preferências e referências prediletas, e o *grande ídolo da minha infância* passou a ser Gustave Doré – *São Gustavo*.

Também foi nessa mesma época que a relevante questão da *materialidade nas imagens fixas*, particularmente no caso do desenho e da pintura, surgiu dentro de mim. Ela nasceu de uma maneira absolutamente espontânea, ingênua e infantil, é bem verdade, mas de lá, com certeza, nunca mais sairia.

Tudo estava resolvido: eu nunca mais deixaria de desenhar.

Santa Angélica

Algun tempo depois das minhas primeiras *expedições lusitanas*, meu irmão mais velho, Fernando, apareceu em casa com uma novidade: um pequeno *kit* de montagem, da antiga marca *Revell*, creio eu. Lembro-me que se tratava de um modelo de veículo antigo, tipo *Ford T*, ou coisa parecida, com as peças monocromáticas, todas amarelas e moldadas em plástico rígido. De pronto, aquela novidade despertou o meu interesse em três planos distintos.

O primeiro ponto de interesse era bem óbvio: tratava-se de um novo brinquedo. E justamente por esse motivo, meu irmão jamais deixaria que eu chegasse perto, pegasse e, muito menos, brincasse com ele. Eu logo deduzi que isso somente seria possível caso o mesmo quebrasse ou pior, depois que ele se cansasse dele, o que certamente levaria *uma eternidade* para acontecer.

O segundo plano de interesse era a questão da tridimensionalidade do modelo em si. Aquilo superava em muito meus carrinhos de brinquedo, comprados *prontos para uso* e que, em pouco tempo, perdiam a graça, permanecendo esquecidos em algum canto qualquer. Montar o meu próprio brinquedo, com tantos e tão meticulosos detalhes, significava para mim um novo universo a ser

explorado. Um imenso *passo tecnológico* que, adicionalmente, tinha o potencial de ser visto como uma espécie de *passaporte* para a vida adulta.

Entretanto, nesse plano específico, existia um obstáculo quase intransponível. A graça do *kit* residia, em grande medida, no processo inerente à montagem do modelo propriamente dito. Ambos, eu e ele, tínhamos plena consciência disso. Infelizmente, eu era o irmão mais novo. O *pirralho*, o *estabanado*, o *sem jeito*. Nesse contexto, pretender participar na linha de frente de um *empreendimento tão avançado* era uma questão que estava totalmente fora de cogitação. Pelo menos no pensamento do meu irmão.

Mas, felizmente, nem tudo estava perdido, pois ainda havia um terceiro plano de interesse da minha parte dentro daquela pequena caixa de papelão.

Junto com as inúmeras peças plásticas do *kit* ainda por montar, os seus esmertíssimos idealizadores tiveram a brilhante ideia de anexar alguns mapas esquemáticos, explicando todas as fases do *laborioso e altamente complexo processo de montagem, pintura e decoração* do modelo reduzido.

Eram esquemas maravilhosos. Nem tanto devido à discutível qualidade dos desenhos, que certamente deixariam *São Gustavo* vermelho de vergonha, mas antes pela disposição das peças do modelo no papel. As peças estavam desenhadas de tal forma que mostravam suas respectivas *posições relativas no espaço*, como se o modelo todo tivesse *explodido*. Aquele tipo de desenho era para mim algo plasticamente inusitado. Muito revolucionário. Genial.



Figura 02: 1970 Chevy Camaro / Grumpys Toy

Em resumo, dentre as possibilidades disponíveis para ter algum tipo de acesso àquela *maravilha tecnológica*, duas estavam fora de cogitação: brincar com o modelo já montado e manipular as preciosas peças para montá-las com ajuda de cola e encaixes. No entanto, restava uma derradeira alternativa: acessar

àqueles *engenhosos desenhos* para, com isso, me candidatar ao prestigioso cargo de *assistente de produção*, um *sábio leitor dos mapas de montagem*.

Fiquei absolutamente surpreso quando, ao expor minha proposta, houve uma veemente negativa inicial por parte do meu irmão. Entretanto, logo depois, uma reviravolta aconteceu. Meu irmão aceitou e homologou a minha propositura de participação naquele *importante projeto*, na desejada condição de *assistente*.

Vale registrar que, no intervalo de tempo entre o estrondoso *alarde proibitivo inicial* e o subsequente *ato comissionante* em meu favor, houve uma oportuna intervenção da nossa mãe: “*Fernando, caso o teu irmão não possa participar da brincadeira com você, vou recolher tudo isso e ninguém mais vai brincar.*” Mãe santa... Uma nova santa... *Santa Angélica*.

Depois disso, nos vinte anos que se seguiram, eu me aperfeiçoei muito na *complexa arte de construir modelos reduzidos*. Depois dos *kits* plásticos de automóveis, seguiram-se os navios, aviões, naves espaciais, figuras humanas, animais, utensílios, equipamentos e instalações.

Nesse processo eu aprendi a usar pincéis, aerógrafos (*outra mágica e quase incompreensível maravilha da alta tecnologia humana*), tintas, solventes e vernizes, até chegar ao *ápice na carreira* de qualquer *modelista sério*: conceber e construir *dioramas*².

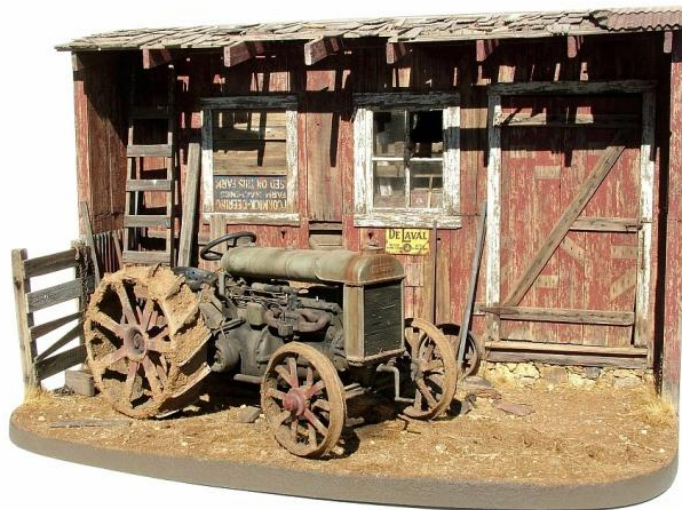


Figura 03: Ford modelo 1926 F / Chuck Doan / 2009

² **Diorama** é um modo de apresentação artística realista criada no século XIX que pretende recriar cenas da vida real para entretenimento ou instrução, podendo conter paisagens, equipamentos, plantas, animais, pessoas ou eventos históricos. Podem ser acompanhados de pinturas sobre telas de fundo curvo, de tal maneira que simulem um contorno real. Dependendo da iluminação aplicada, o diorama pode criar ilusão de movimento e profundidade, simulando a tridimensionalidade. Dioramas podem ser vistos em exposições de artes, instalações ou na maioria dos museus.

Depois de iniciado, o hábito de montar modelos e dioramas durou quase duas décadas da minha vida, somente sendo interrompido quando eu me casei, por dois motivos, na época, de difícil solução: falta de tempo e, principalmente, uma indisponibilidade crônica de espaço suficiente.

Lembro que, muitos anos depois, eu tentei passar o gosto e os conhecimentos adquiridos nessa *arte* para meu filho, Bertrand. Entretanto, logo pressenti que o desfecho daquela batalha inglória já estava traçado. Travar guerra contra os dispositivos e jogos eletrônicos que já se espalhavam como praga pelo mundo repercutiu num triste fracasso. A derrota só não foi total porque meu filho, uma década depois decidiu cursar Arquitetura, se saindo muito bem nas suas aulas de construção de maquetes na faculdade, imagino eu.

Ainda hoje eu tenho alguns *kits* de madeira ou plástico, além de dioramas, no meu ateliê. Alguns já montados, em boas condições, outros semidestruídos e outros ainda desmontados, com suas peças e mapas de montagem nas caixas.

Depois de tanto tempo, apenas um ponto continua inalterado: eu ainda guardo com carinho quase todos os *desenhos esquemáticos* das dezenas de *kits* que montei. Quem sabe algum dia eu ainda os use, dando-lhes um destino mais glorioso, assim como fez a artista plástica Regina Silveira³.



Figura 04: Ex Orbis / Regina Silveira / 2001

³ **Regina Silveira** (1939) Artista plástica contemporânea, graduada em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da UFRGS, fez o Mestrado e Doutorado na Escola de Comunicações e Artes da USP. Ensinou no Instituto de Artes da UFRGS, na Universidade de Porto Rico, na FAAP, em São Paulo, e é docente aposentada do Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP. Regina Silveira participou de bienais internacionais, exposições individuais e coletivas. Recentemente, ganhou o Prêmio MASP, pela trajetória de sua carreira. Nascida em Porto Alegre, Regina vive e trabalha atualmente em São Paulo.

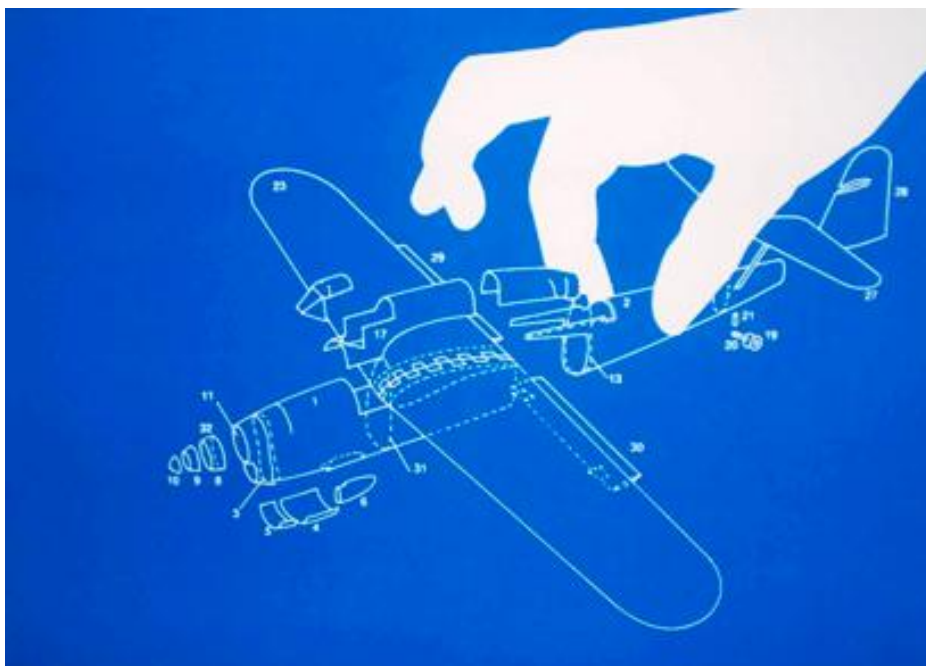


Figura 05: Máquinas de Voar / Regina Silveira / 2009

Ou Damián Ortega⁴, extrapolando os desenhos para a materialidade.



Figura 06: Cosmic Thing / Damian Ortega / 2002

⁴ **Damián Ortega** (1967) Ortega começou sua carreira como cartunista político. Hoje sua arte mantém o rigor intelectual e o senso divertido, associado com a sua ocupação anterior. Suas esculturas, instalações, vídeos e performances são inspirados numa ampla gama de objetos cotidianos, desde paredes de tijolos desfiguradas, latas de lixo transformadas ou comidas típicas, tudo submetido ao que tem sido descrito como um "processo malicioso de transformação e disfunção". Seu trabalho também explora situações econômicas, estéticas e, em particular, culturais, afetadas pelo consumo de exacerbado das *commodities*. Damián Ortega vive e trabalha na Cidade do México, onde nasceu, e em Berlim, na Alemanha.

Ou ainda Fiona Banner⁵, radicalizando na instalação com “modelos reais”.



Figura 07: The Harrier / Fiona Banner / 2010



Figura 08: The Jaguar / Fiona Banner / 2010

Vale registrar que, à época do *nosso* primeiro *kit*, meu pai passou a trabalhar como representante comercial de uma empresa fabricante de equipamentos e válvulas hidráulicas. Devido a essa sua nova atividade, ele passou a trazer para casa prospectos ilustrativos dos produtos que comercializava. Eram brochuras primorosamente desenhadas, com todas as suas peças *explodidas*, semelhantes aos esquemas dos *nostros kits* plásticos de montagem.

Desde então, eu também passei a guardar os esquemas de peças hidráulicas do meu pai, que ele, por algum motivo, de tempos em tempos, descartava.

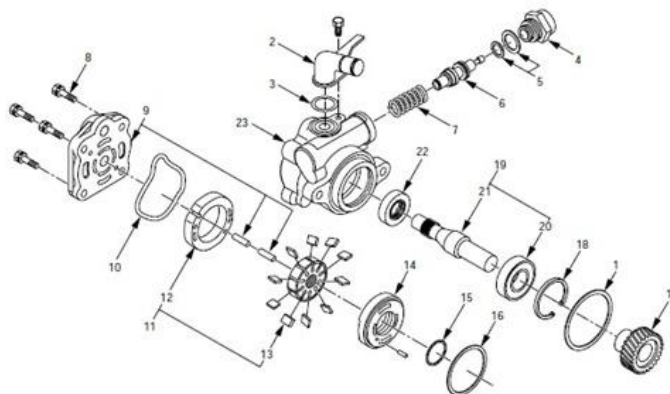


Figura 09: Vista explodida dos componentes de uma válvula hidráulica.

⁵ **Fiona Banner** (1966) Escultora e artista conceitual inglesa, nascida em Merseyside, fez sua primeira exposição individual em Londres (1994). Já no ano seguinte, participou da Bienal de Veneza, onde se destacou pelos seus 'wordscapes' – grandes obras de texto que contam tramas de filmes ou de outros eventos, apontando para o excesso de violência em filmes e o entorpecimento das faculdades críticas.

Santos pintores renascentistas e barrocos

Alguns anos depois da honrosa canonização de *Santa Angélica, Padroeira dos Kits*, já no início dos anos 1970, por sugestão do professor de História do meu irmão, muito provavelmente para evitar as *más companhias*, minha mãe autorizou a nossa adesão a um grupo de jovens católicos que se reuniam nos fins de semana para praticar esportes, assistir filmes, participar de debates e atividades culturais.

Numa oportunidade, depois de tomarem conhecimento do meu interesse pelos desenhos, eu fui apresentado a dois membros veteranos do grupo: Antônio Augusto e Pedro Ivo. Eram irmãos, ambos nascidos no interior de Minas, e que naquela época moravam em Belo Horizonte, onde cursavam Arquitetura.

Antônio Augusto, que era o mais novo dos dois, se dedicava nas suas horas vagas à pintura. Logo ficou claro que ele nutria especial interesse por certas técnicas de pintura desconhecidas para mim. Eram as técnicas usadas pelos mestres renascentistas italianos *Giotto*⁶, *Masaccio*⁷ e, principalmente, *Fra Angélico*⁸, cujas obras ele tentava reproduzir utilizando recursos apurados, aplicando, inclusive, finas folhas de ouro em determinadas partes da obra.

Na época com quatorze anos e, portanto, muito fácil de suggestionar, eu fiquei totalmente deslumbrado pela qualidade das pinturas concebidas seiscentos anos antes pelos renascentistas italianos, principalmente quanto ao *vigor* na expressão das pessoas retratadas, no *volume* e nas *perspectivas apuradas* das cenas, se comparados às pinturas medievais que as precederam.

Pedro Ivo, o irmão mais velho, era mais afeito à escultura em metal. Moldava muito bem os metais, usando forja e bigorna. Aprendi muita coisa com ele.

⁶ **Giotto** (1267 – 1337). Giotto di Bondone nasceu em Vespignano perto de Florença. Pintor, escultor e arquiteto, ele foi reconhecido como o primeiro gênio do renascimento italiano. Viveu e trabalhou numa época onde as pessoas começavam se libertar dos cânones góticos então em vigor. Sua obra tratou em grande parte de assuntos religiosos tradicionais, mas deu a esses temas toda a força e vigor do mundo que o cercava. Suas composições eram aparentemente simples, mas os planos de fundo estavam ligados aos temas e as faces das pessoas eram impregnadas de expressões emocionais.

⁷ **Masaccio** (1401 – 1427). Batizado Tommaso Cassai, nasceu em San Giovanni Valdarno, na região de Florença. Juntou-se à corporação dos pintores de Florença em 1422. Foi fortemente influenciado pela obra do arquiteto Brunelleschi (proporção matemática) e do escultor Donatello (bases da arte clássica em contraposição aos princípios do gótico). Detentor de um notável estilo individual foi o primeiro grande pintor do Renascimento Italiano, comparável ao mestre Giotto. Suas inovações, com o uso da perspectiva inauguraram a era moderna na pintura ocidental. A obra de Masaccio teve grande influência no futuro da arte florentina, particularmente na obra de Michelangelo.

⁸ **Fra Angelico** (1400 – 1455). Batizado Guido di Pietro, se tornou frade dominicano em Fiesole, perto de Florença. Ainda jovem foi treinado como desenhista de iluminuras por seu irmão Benedetto. Executou afrescos na sua abadia e depois se mudou para o mosteiro de São Marcos, em Florença. Atraiu a atenção do mecenas Cosimo de Médici que o comissionou para pintar os afrescos naquela abadia. Recebeu influência da obra de Masaccio. Pintou a capela do Papa Pio V, em Roma, onde morreu e foi enterrado. Canonizado em 1982, pelo Papa João Paulo II, foi declarado "Patrono dos pintores".



Figura 10: Propositura das bodas no templo
Giotto / 1304-06

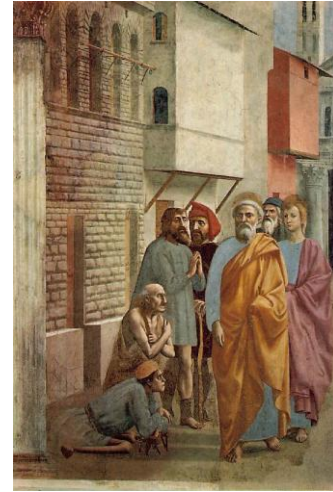


Figura 11: São Pedro curando doentes com a sua sombra
Masaccio / 1426-27



Figura 12: São Pedro consagra São Lourenço como Decano
Fra Angelico / 1447-49

Ainda naquela época, sob a orientação de Antônio Augusto, eu tive o meu primeiro contato com pincéis, telas e tintas. Foi uma experiência interessante e desafiadora até o ponto em que eu lhe mostrei minha primeira pintura: uma roda d'água, uma casa de moinho, um rio correndo no primeiro plano e um bosque. Uma cena copiada de uma folhinha caseira de *Santa Angélica*.

Depois de avaliar a obra na qual eu gastara muito tempo, esforço e materiais para terminar, os comentários dele, assim como o tom da sua avaliação, soaram para mim como "*um elogio demolidor*", seguidos de um rótulo que, diante da vastidão da minha ignorância naquela época, eu nem compreendi: "*Fábio, a sua pintura é, com certeza, muito impressionista*".

Como assim, "impressionista"? O que significa isto? Seria aquilo um elogio ou uma censura? Tomei como censura, afinal de contas aquele era apenas o meu

primeiro quadro, e nem eu estava totalmente satisfeito com ele. Envergonhado, eu não perguntei mais nada e também, pelo menos para ele, eu nunca mais mostrei qualquer pintura minha, a despeito de continuar pintando feliz, usando as mesmíssimas *pinceladas impressionistas*. Fosse o que fosse isso.

Faço nesse ponto um segundo parêntesis esclarecedor: A partir daquele crivo avaliador, três lições foram aprendidas e levadas comigo vida afora.

A primeira lição era ótima e tinha natureza técnica. Ela estava relacionada com o registro vigoroso das coisas comuns do mundo e a *simulação de volumes* a partir da aplicação dos princípios de perspectiva nas pinturas dos meus mais novos ídolos: os *Santos Pintores Renascentistas Italianos*.

As segunda e terceira lições eram igualmente valiosas, mas, diferentemente da primeira, diziam respeito à *natureza e à condição humanas*. O elogio cáustico dirigido ao meu primeiro quadro me fez enxergar que, na maioria das vezes, opiniões demasiadamente apaixonadas ou sectárias podem induzir juízos de valores equivocados e, de antemão, excluir tudo aquilo que não vai de encontro aos interesses das pessoas com esse tipo de comportamento.

Por fim, mas não menos importante, havia a lição que se relacionava com a vaidade, um dos *sete pecados capitais*. Aprendi muito cedo a importância de identificar, lidar e tomar sempre muito cuidado com esse tipo de desvio. Seja na voz ativa, seja na voz passiva. Esses cuidados me acompanhariam pelo resto da minha vida e, em muitas ocasiões foram muito uteis, principalmente no campo das minhas atuações profissionais, fora ou dentro do universo da Arte.

Voltando ao tema da pintura, depois do meu primeiro contato com os *Santos Pintores Renascentistas Italianos*, não demorou muito para eu descobrir um *Santo Pintor Renascentista Holandês: Jan van Eyck*⁹.

Um aspecto logo me chamou a atenção nas pinturas de *Van Eyck*: a despeito de ser católico devoto, ele imprimiu relativamente poucos aspectos religiosos nas suas obras, uma característica muito comum no Renascimento, conforme atestaram seus *primos, pintores italianos*. Achei aquilo muito interessante.

Os ares quase ingênuos, característicos nas obras dos pintores renascentistas italianos do século XIV e início do século XV, já não eram tão marcantes nas obras daquele pintor holandês. Por outro lado, a qualidade das tintas, o rigor técnico, as variações de luz e sombra, os detalhamentos, os simbolismos, os

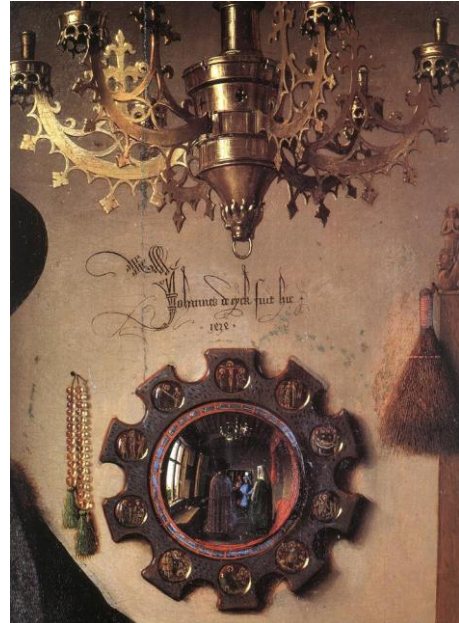
⁹ **Jan Van Eyck** (1390 – 1441) Van Eyck era holandês, mas residia em Lille, na França, quando passou a trabalhar para o Duque de Borgonha. Mudo-se para Bruges, na Bélgica, onde viveu e trabalhou até morte. Ao contrário da maioria dos artistas de seu tempo, que viviam de comissões, Van Eyck recebia salário regular, mas também produziu pinturas de encomenda para clientes particulares. O traço mais marcante da sua obra e que o diferenciou dos pintores renascentistas italianos, foi a renúncia à idealização clássica em favor da observação fiel da natureza e do ambiente que frequentava. À frente do seu tempo, assinava e datava suas obras, considerando isso como parte do seu trabalho.

aspectos da vida cotidiana, as expressões humanas e, principalmente, a *materialidade* das obras de *Van Eyck*, eram sem dúvida, muito mais evidentes. Suas pinturas pareciam aos meus olhos como *fotos coloridas feitas à mão*. Além disso, remetiam-me muito aos desenhos do meu querido *São Gustavo*.

E isso tudo me maravilhou, principalmente porque, afinal de contas, as pinturas do agora também santo – *São van Eyck* – foram produzidas há longínquos quinhentos anos, numa época onde, por exemplo, poder dispor de um banheiro dentro de casa era considerado um luxo acessível apenas a muito poucos.



Figura 13: Retrato do casal Arnolfini / Jan van Eyck / 1434



(detalhe da figura 13)

A distância entre a descoberta dos meus *Santos Pintores Renascentistas* e o barroco *Vermeer*¹⁰ foi muito curta. Suas obras também me seduziram. E isso se deu, em grande medida, por muitos dos mesmos aspectos de rigor estético observados nas obras de *São van Eyck*.

Entretanto, no caso de *Vermeer* a pintura ia além. A simplicidade, a coesão e a qualidade das suas pinceladas, resumindo e definindo detalhes, luzes, sombras e *volumes virtuais*, eram magistrais. Ainda sem ter muita consciência dos fatos, eu pressentia que a minha própria pintura se aproximava muito mais das obras de *Vermeer* do que a dos meus caros *Santos Pintores Renascentistas*.

Ainda nesse particular, ficou claro para mim que a nossa *sintonia* se dava em dois aspectos: O primeiro era a questão dos temas – muito mais mundanos, portanto, “*menos santos*”. Outro ponto de aproximação era a questão executora

¹⁰ **Johannes Vermeer** (1632 – 1675) Vermeer nasceu em Delft, Holanda. Depois de seis anos de estágio numa corporação foi autorizado a assinar e vender suas obras. No início sua pintura deu uma guinada para o gosto da classe média e o estilo de outros pintores de renome. No final dos anos 1650 optou por melhorar outras obras, a partir de suas próprias imagens. A independência financeira veio com o patrocínio de Pieter van Ruijven, que adquiriu metade da sua produção. Vermeer foi um mestre da perspectiva, da luz e das sombras. Infelizmente, apenas vinte e sete pinturas suas sobreviveram ao tempo.

das obras. Como se fosse possível comparar a genialidade de Vermeer com as minhas pobres “*pinceladas impressionistas*”. Só mesmo num delírio juvenil.



Figura 14: Jovem com brinco de pérola / Johannes Vermeer / 1665

Independentemente de quais fossem as respostas para aquelas questões, considerando a excepcional qualidade da sua pintura, *Vermeer* faria, sem a menor dúvida, parte do meu plantel particular de santos: *São Vermeer*.

Êxodo¹¹ para São João

Aos dezenove anos, como acontece com a imensa maioria dos jovens nessa idade, a vida passou a me impor outras prioridades, cobrar responsabilidades e exigir tomadas de decisão, todas nem sempre muito fáceis.

Começar a pensar e agir como adulto, buscar alternativas econômicas para robustecer a reduzida renda familiar, além de ter que tomar as primeiras decisões sobre os caminhos profissionais a serem trilhados por mim, era preciso.

Com essas questões em mente, considerei muito minha vontade de conciliar o desenvolvimento das minhas aptidões artísticas com uma profissão que fosse economicamente viável, decidindo-me, finalmente, por prestar vestibular para o curso de Arquitetura.

¹¹ **Êxodo** (do latim tardio *exodus*, do grego *éksodos*) Substantivo masculino, composto, na sua origem etimológica das palavras “fora” (*ék*) e “via, caminho” (*sodos*), significando partida. Essa palavra também está muito relacionada ao segundo livro do Antigo Testamento e do Pentateuco / Torá, que vem depois do livro de Gênesis e antes do livro de Levítico.

Vale registrar que essa minha decisão surgiu de uma infeliz conjugação de fatores, ou seja: duas percepções equivocadas da minha parte e a minha quase total ignorância, naquela época, sobre a existência e o conteúdo dos cursos superiores disponíveis.

Em primeiro lugar, havia um fato: as pessoas com as quais eu convivera até então, e que decidiram trilhar os caminhos das artes plásticas, quais sejam, os irmãos Antônio Augusto e Pedro Ivo, além da minha querida prima Penha, uma pintora com *traços e cores à lá Cézanne*, eram todos formados em Arquitetura.

Em segundo lugar, caso eu decidisse segui-los, escolhendo o *incontroverso* curso de Arquitetura, além de ter acesso a uma profissão “*reconhecidamente viável*”, nada me impediria de continuar desenhando ou pintando por puro deleite. Também vale a pena lembrar que “*tentar viver exclusivamente de arte*”, segundo diziam, não seria tarefa fácil, para não dizer, “*impossível*”.

Finalmente, houve um fator de total ignorância da minha parte: naquela época eu sequer imaginava que, em termos de formação profissional formal, estaria disponível uma opção mais adequada aos meus anseios: prestar vestibular para o curso superior de “*Belas Artes*”, renomeado, mais recentemente, como curso de “*Artes Visuais*”, após da adoção de novas disciplinas e habilitações.

Entretanto, além dessas questões a serem consideradas por mim, naquela fase de decisões críticas da minha vida, surgiram outras variáveis complicadoras. Apesar de sempre ter sido um aluno exemplar, eu não consegui passar no vestibular para o curso de Arquitetura. Vale mencionar que, naquele tempo, a procura dos candidatos pelo curso de Arquitetura foi a segunda mais elevada na UFMG, perdendo apenas para o curso de Medicina.

Além disso, meus pais eram idosos, estavam doentes, e eu, necessariamente, precisaria achar um trabalho formal para ajudá-los financeiramente. Para finalizar, havia a questão da minha convocação para prestar o serviço militar obrigatório.

A conjugação desses fatores obrigou-me a aceitar, sem maiores protestos, a minha convocação para fazer o Curso de Preparação de Oficiais da Reserva – CPOR. Pelo menos lá, eu receberia alojamento, alimentação, vestuário, algum treinamento profissional e uma boa remuneração. Além de poder continuar estudando para o próximo vestibular, no final do ano seguinte.

Concluído o curso no Exército, devido ao meu bom desempenho, fui convidado a trabalhar como oficial instrutor em São João Del Rei, no interior de Minas, e com isso receber uma remuneração altíssima para qualquer jovem da minha idade. Cerca de dez mil reais mensais, em valores atuais, estimo. Nada mal para um jovem inexperiente e com quase nenhuma perspectiva profissional.

Outro aspecto muitíssimo relevante naquele contexto vinha da minha decisão, consciente e desejada, de me afastar daquele grupo de jovens católicos, que já me incomodavam com as suas ideias, muitas vezes obscuras, contraditórias e até, sufocantes, todas de orientação radicalmente conservadora.

Nesse contexto deu-se o meu *êxodo para São João*.

Já instalado e trabalhando no interior de Minas, prestei com sucesso vestibular para o curso de Economia na então FUMREI, hoje UFSJ, Universidade Federal de São João Del Rei. Essa possibilidade jamais constou no rol das minhas opções profissionais. De qualquer forma, não era possível reclamar muito, visto ser a única opção viável dentre as poucas disponíveis naquela região.

Nesse novo trajeto da minha vida, a partir dos meus vinte anos de idade e pelos vinte e cinco anos que se seguiram – período que eu considero o meu exílio artístico – minhas atividades no campo das Artes ficaram totalmente restritas à leitura de livros, ao desenho e montagem de *kits* nos fins de semana, e fazer visitas eventuais a galerias e museus, sempre que eu viajava.

Entretanto, a despeito das dificuldades e daquele meu isolamento compulsório das atividades artísticas, foi naquela época que comecei a tomar maior conhecimento das quase infinitas possibilidades técnicas e referenciais disponíveis no meio artístico. Assim, iniciou-se dentro de mim o processo de rompimento dos limites que me haviam sido impostos, tanto pela formação católica tradicional, como pelas restritas referências estéticas dos meus caros *santos renascentistas e barrocos*.

A grande descoberta daquela fase e que, sem a menor dúvida, significou um enorme salto na direção do amadurecimento dos meus conceitos sobre a *materialidade das imagens fixas* foi, finalmente, *descobrir os impressionistas* e tudo que eles significaram para o desenvolvimento da Pintura.

Ainda hoje me questiono: como pude levar tanto tempo para perceber que aquele rótulo, de “*pintor impressionista*”, emitido em tom de censura, ainda na minha juventude, poderia soar tão bem? Uma pena. Eu devia ter pintado mais.

Lembro-me que meu primeiro *beato*¹² nessa fase de descobrimento, embora não impressionista, foi *Velásquez* – desculpe-me, mas o costume de nomear meus artistas eleitos nesse formato canônico ainda estava arraigado em mim.

Ele logo foi seguido por outros beatos de igual valor: *Rembrandt, Goya, Renoir, Monet, Manet, Degas, Matisse, Toulouse-Lautrec, Klimt, Schiele e Dali*, além

¹² **Beato** (do latim *beatum*, “feliz”, “bem-aventurado”) Beato é, no direito canônico da Igreja Católica Romana, um homem ou uma mulher com virtudes reconhecidas e cujo processo de beatificação foi concluído. Esse processo prossegue na direção da canonização do mesmo, caso se verifiquem todas as condições requeridas para o eleito. Em caso positivo, o candidato (ou candidata) será reconhecido como santo.

da *santa dupla*, Van Gogh¹³ e Cézanne¹⁴, os ídolos da minha maturidade. Bem ao lado de *São Gustavo*, o ídolo da minha infância, e dos *Santos Pintores Renascentistas e Barrocos*, os ídolos da minha juventude.

O processo de “*santificação*” de Van Gogh foi totalmente movido pela paixão. O uso aparentemente descomedido de tintas e cores, em volumes e combinações inusitadas, aliados às vigorosas pinceladas, nas mais surpreendentes direções e rompendo limites nunca antes confrontados, era delicioso.

Suas obras me ensinaram muito sobre a *supremacia da pintura feita com a alma* em detrimento da *pintura feita com os olhos*. De certa forma, foi ele quem promoveu o início do resgate daquele tipo de pincelada que era característico das minhas primeiras pinturas. *Beber* Van Gogh foi muitíssimo gratificante.



Figura 15: Noite Estrelada / Van Gogh / 1889

Em minha opinião, se por um lado, *São van Gogh* podia ser considerado “*um pintor movido pela paixão*”, por outro lado, *São Cézanne* seria “*o pintor movido pela razão*”. Melhor dizendo, “*movido pela escolha consciente*”. Exatamente por isso, a *canonização* de Cézanne foi processada lentamente, com muito prazer.

¹³ **Vincent Willem van Gogh** (1853 – 1890). Nascido em Groot Zundert, nos Países Baixos, van Gogh foi um pintor pós-impressionista, cuja vida foi marcada por fracassos em aspectos considerados importantes no seu tempo. Incapaz de constituir família, custear sua própria subsistência e até mesmo manter contatos sociais estáveis, van Gogh trabalhou muitos anos na França. Dono de uma técnica matérica, vigorosa e exuberante em cores, Van Gogh foi um dos pioneiros na ligação das tendências impressionistas com as aspirações modernistas. Sua influência foi reconhecida por expressionistas, fauvistas e abstracionistas. Aos 37 anos cometeu suicídio em Auvers-sur-Oise, na França.

¹⁴ **Paul Cézanne** (1839 – 1906) Nascido em Aix-en-Provence, na França, Cézanne foi um pintor pós-impressionista, cujo trabalho forneceu as bases para a transição das concepções do fazer artístico do século XIX para a arte radicalmente inovadora do século XX. Seu trabalho demonstra o domínio do design, cor, composição e desenho. Suas repetidas pinceladas, sensíveis e exploratórias, são características altamente reconhecíveis. Cézanne usou planos de cor e pequenas pinceladas acumuladas para formar campos complexos, com expressão direta das sensações e a abstração das cenas observadas.

Sua técnica incomparável despertou em mim a uma *benigna ânsia* na busca de *novas possibilidades matéricas*. Possibilidades que para minha grata surpresa, diante da observação de suas obras, podiam ser criadas a partir do uso meticuloso das cores e, principalmente, das formas fundamentais, *modificando o volume dos objetos*. Formas que depois de pintadas por Cézanne, nunca mais precisariam estar subordinadas às rígidas leis da perspectiva.

A famosa frase, atribuída a *Matisse* e *Picasso*, sumariando o fato de que o, recentemente canonizado, *São Cézanne* seria "*o pai de todos nós*", é muito justa e oportuna. Resume bem o conceito que eu tenho dele e da sua obra.



Figura 16: Monte Santa Vitória / Paul Cézanne / 1895

Volta às origens e morte dos santos

No final dos anos de 1980, depois de nove anos no interior de Minas, eu voltei a Belo Horizonte já formado em Economia. Casei-me e tive dois filhos – Bertrand e Giulia. Dezessete anos depois, me divorciei e, após atingir o auge da minha carreira profissional, desiludi-me. Cansei e me de *fazer economia*.

Já mais esclarecido e certo daquilo que eu queria e, sobretudo, do que eu não queria na minha vida, no final de 2008, prestei com sucesso o vestibular para Artes Visuais na EBA – a Escola de Belas Artes da UFMG. Essa decisão, ainda que, tardia foi com certeza uma das mais importantes e felizes da minha vida.

Já no percurso desse novo trajeto, um importantíssimo fato me ocorreu, tanto sob o ponto de vista pessoal, quanto no profissional. Ele se deu, num dia como outro qualquer, já na EBA, a partir de uma rotineira atividade acadêmica.

Aconteceu numa das aulas de Tridimensionalidade, ministrada pela querida Professora *Lilisa*, no contexto curricular do curso de *Artes Visuais*. Naquela oportunidade, ela nos propôs a execução de um exercício de “*Bi no Tr*”. O exercício era relativamente simples, quase banal, e consistia na escolha de uma pintura da nossa preferência, para depois tentar executá-la na forma tridimensional, ou seja: por meio de uma escultura ou instalação.

Minha intenção inicial foi recorrer a alguma obra de um dos *santos artistas* da minha preferência. Entretanto, essa opção preferencial foi logo descartada. Eu logo percebi que, caso decidisse seguir nessa direção, a tarefa proposta poderia se tornar um pesadelo de formas, volumes, cores e detalhes, todos muito trabalhosos de serem reproduzidos em três dimensões.

Dentre milhares de opções disponíveis, considerando o pouco tempo e os escassos recursos disponíveis, eu precisaria fazer uma escolha pragmática: simplicidade e facilidade de execução eram as palavras de ordem.

Pesquisando, eu logo achei aquela que me pareceu, ser a pintura perfeita para a tal tarefa. Era uma conhecida pintura de *René Magritte*¹⁵, cuja obra constava no meu rol de interesse, mas que não o qualificava como um dos *meus eleitos*.



Figura 17: A Traição das Imagens / René Magritte / 1928-29

“*A Traição das Imagens*” é uma pintura a óleo sobre tela, medindo 60 x 81 cm. Nela *Magritte* pintou a representação perfeita de um cachimbo e, logo abaixo dele, registrou em francês, com letra cursiva, uma frase sugestiva:

“*Ceci n'est pas une pipe*”
(*Isto não é um cachimbo*).

¹⁵ **René François Ghislain Magritte** (1898 — 1967) Nascido em Lessines, na Bélgica, Magritte foi um dos principais artistas da corrente surrealista. Pintava com tal nitidez que suas obras pareciam realistas. A admiração surrealista de Magritte aos paradoxos visuais, frequentemente transmitia a mensagem de que, embora as coisas possam dar a impressão de serem (ou estarem) normais, existem anomalias por toda a parte.

A figura do cachimbo, acompanhada daquela frase, aparentemente contradizia a verdade. Entretanto, se pensarmos bem, de fato, a representação pictórica de um cachimbo não seria um cachimbo real. Era apenas uma imagem.

Certo dia, questionado sobre essa sua obra, *Magritte* teria logo esclarecido:

*“É claro que não é um cachimbo. Tente preenche-lo com tabaco”*¹⁶.

Verdadeiro, direto, simples, óbvio, sutil, instigante e, sobretudo, sem limites.

Naquele momento, eu enxerguei com muita clareza um conceito precioso, que sempre vira sem, no entanto, até então, atentar para sua real dimensão.

Esse fato teve o imenso poder de romper dentro de mim o último elo que ainda me prendia às limitações e preconceitos *escravizantes* do meu passado, liberando-me, definitivamente, o acesso a uma infinidade de *mares proibidos e nunca dantes navegados*.

Nesse ponto, o processo de santificação de *Magritte*, motivado por uma única obra reveladora, e que, em outros tempos, seria dado como certa, não aconteceu. *Magritte* jamais receberia da minha parte a *tradicional honraria da canonização*, sempre reservada aos meus grandes heróis do passado.

Esse episódio abalou profundamente o meu conceito de *santidade artística*. Todos os meus *santos artistas* agonizavam e rapidamente seriam sepultados.

Quaisquer que fossem os conceitos que doravante se apresentassem diante de mim, eles nunca mais seriam tomados como dogmas ou verdades absolutas.

No entanto, vale registrar que o carinho e a reverência pela obra daqueles artistas, outrora eleitos como os *meus favoritos*, seja em termos de desenho, pintura, gravura, escultura, instalações ou qualquer outro tipo de expressão humana, eram imutáveis, permanecendo dentro de mim para sempre.

Entretanto, o *eixo do meu pensamento* havia mudado e devido a isso, graças a *Magritte*, centenas de outros artistas de todas as tendências imagináveis, muitos deles outrora execrados, se juntariam aos meus antigos heróis.

Imediatamente, no vácuo criado pela *ausência dos antigos dogmas das santidades artísticas*, proclamadas dentro de mim desde a minha infância, surgiram os *paradigmas*¹⁷.

¹⁶ Spitz 1994, p. 47

¹⁷ **Paradigma** (do grego “*paradeigma*”) é um conceito da ciência da epistemologia (a teoria do conhecimento) que define um exemplo típico ou modelo a ser seguido em determinadas situações. Para o filósofo grego Platão, um paradigma remete a um modelo relacionado com o mundo exemplar das ideias, do qual faz parte o mundo sensível.

Nesse ponto, ficou muito claro que, quaisquer que fossem os paradigmas, desde que adequadamente avaliados, eles sempre teriam o potencial de me ensinar algo: seja sobre como fazer, seja como não fazer alguma coisa.

E isso se daria, principalmente, nos processos de amadurecimento das minhas próprias ideias, conceitos e posturas, bem como nas minhas próprias práticas do *pensar e do fazer artístico*.

E, logo adiante, na esteira dos paradigmas, surgiriam os desafios.

Muitos desafios.

Mas eu não os temia, antes pelo contrário. Nessa fase da minha vida, eu já me sentia bem preparado e, na iminência de encontrá-los, muito desejoso de poder vencê-los.

Afinal de contas, nos *embates* certamente viriam, caso grandes obstáculos viessem a se apresentar diante de mim nessas minhas novas rotas, eu sempre poderia contar com a intercessão das minhas duas únicas santidades remanescentes: *Santa Angélica*, minha inseparável *Conselheira do Equilíbrio, da Ponderação e do Bom Senso*, além de *Santa Isabel*, a grande *Padroeira do Compartilhamento Irrestrito do Conhecimento*.

Capítulo II – O UNIVERSO DOS PARADIGMAS

Registro do processo de pesquisa, envolvendo os paradigmas que foram gerados ao longo dos últimos anos, e que serviriam de fundamento para o desenvolvimento das minhas próprias propostas, relacionadas à produção de imagens fixas.

Paradigmas fundamentais

Meu encontro inusitado com Magritte, *na esquina da traição das imagens*, pode ser entendido como um marco na mudança de eixo da minha forma de pensar e agir, saindo dos *obscuros claustros das santidades* para o iluminado *universo dos paradigmas*.

Entretanto, antes de partir para o trabalho, eu precisava refletir e, já sob o novo prisma dos paradigmas, revisei minha trajetória de vida, desde a infância.

A primeira constatação foi imediata, O *embrião* daquela *nova forma de pensar*, sempre esteve presente em mim. Isso foi de tal forma evidente, que me arrisco a diagnosticar: o *embrião revisionário* existe dentro de *todos*. Para encontrá-lo, basta procurar, ou contar com o acaso, *esbarrando* com ele numa das muitas *esquinas da vida*, exatamente como ocorreu comigo.

Entretanto, seja a partir do resultado de uma busca seja em decorrência de um *esbarrão*, todos que o encontram, invariavelmente, *são convidados* a tomar uma direção, dentre dois caminhos possíveis: ou fazem o *parto* e prosseguem a vida, de mãos dadas com a *nova criança*, no caminho da *evolução contínua*, ou o *abortam*, submetendo-se passivos à *cinzenta saga de passar pela vida*, sem *nunca gerar nada*, sempre na estéril companhia *dos seus próprios santos*.

Feita minha escolha pela *via darwiniana*, depois do *parto*, necessariamente, eu precisaria me desfazer de muito entulho e reorganizar conceitos e valores, armazenados dentro de mim ao longo de décadas.

Lembro-me bem que uma das primeiras reavaliações que fiz, envolveu alguns aspectos das *teses* formuladas por Gombrich¹⁸, nos seus “*Estranhos Começos*”, o primeiro capítulo do seu livro, “*A História da Arte*”. (p. 19).

¹⁸ **Ernst Hans Gombrich** (1909 – 2001) Gombrich foi um dos mais célebres historiadores da arte no século XX, especialmente por seus estudos sobre o Renascimento. Foi o autor de um dos livros mais populares dentre os adotados pelas instituições de ensino de História da Arte, em vários países: ***The Story of Art*** (A História da Arte), publicado pela primeira vez em 1950 em Londres e, desde então, com numerosas reedições e traduções.

“É impossível entender esses estranhos começos se não procurarmos penetrar nas mentes dos povos primitivos e descobrir qual é o gênero de experiência, que os fazem pensar em imagens como algo poderoso para ser usado e não como algo bonito para se contemplar¹⁹”. (p. 20)

Nesse ponto, faço vênua ao mestre *Gombrich*, e passo humildemente a discordar de uma parcela daquele seu enunciado. A despeito de reconhecer a validade da sua teoria da “*utilidade da Arte*”, bem como da análise psicológica dele, acerca da restrição da maioria das pessoas, diante de uma hipotética situação de desfiguração da imagem de um ente querido (o *herói*), não me agradava acatar passivamente a estrutura e a ordem daquela sua tese.

Concordo plenamente com ele, quando enuncia que “as imagens são algo poderoso para ser usado”. Entretanto, o complemento desse enunciado, “e não como algo bonito para se contemplar”, machuca e penetra fundo na alma. A ordem das coisas e a sua conclusão não me pareciam corretas. Incomodavam-me por que, no fundo, eu sabia que *não tinham eco algum dentro de mim*.

Respeito e posso até compreender as razões antropológicas elencadas por *Gombrich*, todas de fundo “*utilitário*”, que o levaram a enunciar essa sua tese. Entretanto, todas elas estão no campo meramente comparativo e especulativo. Ele próprio reconhece isso, mais adiante no seu livro, depois de tecer algumas hipóteses sobre os motivos que teriam levado povos primitivos a pintar: “*Isso, evidentemente, é uma conjectura*”. (p. 22)

Antes de passar aos argumentos da minha tese, acho importante esclarecer um ponto específico: o significado da palavra “*bonito*”, no contexto do texto de *Gombrich*. No meu entender o significado é amplo. Abrangente. Significando algo *desejável* de ser contemplado, pelos executores e/ou observadores das imagens. Portanto, o significado independe e vai muito além dos limites aceitos ou adotados, por cada pessoa, acerca dos conceitos de “*beleza*” e “*feiúra*”.

Voltando ao centro da questão, caso as imagens não fossem, *antes de tudo*, “*algo bonito para se contemplar*”, como explicar meus *devaneios infantis* diante das gravuras de Gustave Doré, sempre publicadas em complemento aos textos de inúmeros escritores, os quais, na época, eu desconhecia completamente?

Como justificar a minha *embriaguez juvenil* diante da *Noite Estrelada*, de Van Gogh, cuja vida, obra e contexto artístico me eram praticamente desconhecidos na época que a vi pela primeira vez?

¹⁹ **Contemplar** (verbo) / **Contemplação** (substantivo) – A palavra contemplação tem origem na palavra latina “*contemplatio*”, Essa última foi usada originalmente para traduzir a palavra grega “*teoria*” (*θεωρία*). Ao mesmo tempo, também teve origem em outra palavra latina, “*templum*” (templo), que reporta ao conceito de um espaço físico, o *altar*, consagrado ao *culto* (“*corte*”). Num sentido religioso, a *contemplação* é geralmente um tipo de oração ou meditação, mas no sentido laico corrente, significa “*admirar algo e pensar sobre isso*”.

Como avaliar a admiração profunda que atinge a maioria das pessoas diante dos registros humanos, feitos nas pedras das grutas de *Altamira*²⁰ e *Lascaux*²¹, ainda que sem o conhecimento comprovado dos motivos que teriam levado nossos ancestrais a fazê-los, nas difíceis condições daqueles lugares remotos?

Todas essas obras, assim como milhares de outras, nunca tiveram uma maior “*utilidade*” para mim, como para milhares de outras pessoas, imagino, a não ser dentro dos nossos próprios *universos de contemplação* e, particularmente, no meu caso, na humilde condição de *neófito* das artes.

Esse tipo de *admiração contemplativa* se apresenta diante de imagens que cada indivíduo reconhece, no seu próprio interior, como *objetos de interesse*. Neste caso, rogo, não se deve associar a contemplação ao conceito de *valor*.

Em minha opinião, diante da extrema subjetividade e abrangência do conceito do que seja Arte, apenas, e tão somente enquanto a *variável contemplativa* estiver presente, ainda que ela esteja restrita a uma única pessoa, em relação a uma única obra, *existirá Arte*. Caso contrário, não.

Podemos, por exemplo, falar de imagens (ou de Arte) como *objetos utilitários, itens decorativos, instrumentos políticos, ideológicos, de exercício do poder, investimentos* e até mesmo, como *hardware / software*²² “*no estado da arte*”.

A tecnologia e a estética envolvida na fabricação de um moderníssimo automóvel da *Ferrari*, por exemplo. Sim, claro. Por que não?

Considerando a, já mencionada, subjetividade e amplitude conceitual do termo “*Arte*”, isso é perfeitamente possível.

Isso também explica, por exemplo, os *ready made*²³, as *colagens*, alguns itens da *Pop-Art*²⁴ e, até mesmo, o vasto universo das fotografias. Numa situação tal,

²⁰ **Altamira** – Caverna localizada em Santillana Del Mar, na Espanha, na qual se conserva um dos conjuntos pictóricos mais importantes da Pré-História. As pinturas e gravuras da caverna pertencem ao Paleolítico Superior e podem ter sido feitas entre 14.000 e 35 600 anos atrás.

²¹ **Lascaux** – Complexo de cavernas no sudoeste de França, famoso por pinturas rupestres, pré-históricas, datadas entre 15.500 e 17.000 anos atrás. As pinturas representam, na maioria dos casos bovídeos, cavalos, cervos, cabras selvagens, felinos, dentre outros animais.

²² **Hardware** (equipamento) refere-se aos meios físicos (biológicos, mecânicos e/ou eletrônicos), enquanto que **Software** se refere ao conhecimento (regras, programas, sistemas operacionais e/ou editores), que torna o funcionamento do meio físico possível.

²³ O **ready made** nomeia a principal estratégia de fazer artístico de Marcel Duchamp e é uma forma ainda mais radical da **arte encontrada** (ou *objet trouvé*, no original francês). Essa estratégia refere-se ao uso de objetos industrializados no âmbito da Arte, desprezando noções comuns à arte histórica como estilo ou manufatura do objeto de arte, e referindo sua produção primariamente à ideia.

²⁴ **Pop art** (ou **Arte pop**) é um movimento artístico surgido na década de 1950 na Inglaterra, mas que alcançou sua maturidade na década de 1960 em Nova York. O nome desta escola estético-artística coube ao crítico britânico Lawrence Alloway. A Pop art propunha que se admitisse a crise da arte que assolava o século XX desta maneira pretendia demonstrar com suas obras a massificação da cultura popular capitalista. Procurava a estética das massas, tentando achar a definição do que seria a cultura pop, aproximando-se do que costuma chamar de *kitsch*.

onde objetos ou imagens podem nascer com um propósito específico (*“algo para ser usado”*), mas que depois de reapresentados, ainda que modificados e num contexto diferente do original, eventualmente, possam ser guindados ao nicho da Arte.

Reconheço que, também nesses casos, estaremos falando de imagens (ou de Arte), em conformidade com o já dito por Gombrich: como *“algo poderoso para ser usado”*. Nisso, eu concordo plenamente com ele, conforme já disse.

Entretanto, ainda assim, na minha concepção, isso se dá sempre como uma espécie de *“adjetivo”*, ou *“complemento”* da *“Arte Contemplativa”* (*“algo para se contemplar”*). Eu creio, portanto, que o *caráter contemplativo*, ao contrário do *caráter utilitário da Arte*, nasce muito antes, e independe do grau da *“beleza”* (ou da *“feiura”*) envolvida na concepção ou execução da obra.

Segundo Gombrich, num outro livro de sua autoria, *“Arte e Ilusão – Um estudo da psicologia da representação pictórica”*, citando os gregos, diz que *“se maravilhar é o primeiro passo no caminho da sabedoria, e que quando deixamos de nos maravilhar, estamos em perigo de deixar de saber”*. (p. 07)

Nada mais verdadeiro e oportuno, no amplo contexto da história da civilização humana, e que inclui, portanto, todos os povos, dos mais primitivos aos mais evoluídos. Em minha opinião, a *contemplação é fator precedente* e, ao mesmo tempo, *determinante* nos processos de *obtenção e utilização* do conhecimento.

Em resumo, no instante mesmo da *concepção artística*, ainda na *imaginação do artista*, e *antes mesmo que uma obra seja iniciada no plano material*, já existe *desejo (ou rejeição), admiração (ou repulsa) e questionamento* (*“admirar algo e pensar sobre isso”*), que são os fundamentos da *contemplação*.

Nasce aqui um dos meus mais importantes paradigmas: *a contemplação é inerente ao processo do conhecimento humano e, nesse contexto, está na própria essência do pensar e do fazer, Arte, inclusive.*

Nesse ponto, imagino eu, a criança que ainda existe dentro de cada um de nós talvez pense, ainda que inconscientemente, de uma forma mais assemelhada ao conceito sintetizado por Magritte na seguinte frase.

*“É uma união que sugere o mistério essencial do mundo. Arte para mim não é um fim em si, mas um meio que evoca esse mistério”.*²⁵

Isso, com certeza, também é *essência*, de natureza puramente *contemplativa*.

²⁵ *“It is a union that suggests the essential mystery of the world. Art for me is not an end in itself but a means of evoking that mystery”.* – Frase atribuída a René Magritte, durante uma entrevista, no ato de colocar objetos aparentemente não relacionados entre si, em posições justapostas. – Glueck, Grace, *“A Bottle is a Bottle”* (*“Uma Garrafa é uma Garrafa”*), *The New York Times*, 19 de dezembro de 1965.

Aprofundando a síntese conceitual feita por *Magritte*, é possível constatar que, em toda situação envolvendo *mistério*, a partir do processo de *contemplação*, emergirá nossa natural necessidade de tentar identificar, entender, equacionar, desvendar e, por fim, dominar todos os mistérios que nos sejam apresentados.

A partir disso, vem à luz outro paradigma de fundamental importância, graças a *Magritte*: a Arte não é um fim em si, mas um meio que nos permite evocar e tentar dominar todos os fatos e mistérios do universo.

Mais adiante, ainda nos seus “*Estranhos Começos*”, *Gombrich*, ao falar sobre o *poder das imagens*, nos apresenta outra constatação muito oportuna:

“Não é o padrão da capacidade artística desses artífices (os primitivos) que os difere dos nossos, mas as idéias deles. É importante entender isso desde o princípio, porque a História da Arte não é uma história do progresso da proficiência técnica, mas uma história de idéias, de concepções e de necessidades em constante mudança”. (p. 24)

Esplêndido! Esse pensamento se ajusta e explica perfeitamente o *cenário da morte dos meus antigos santos pintores*. Ele reforça a inconveniência de reservar espaços perenes, ou dogmáticos, para *qualquer santidade* no campo da Arte e, principalmente, no *contexto dos mistérios da vida*, ambos em constante evolução.

Se isso não fosse verdade, a partir da explosão tecnológica havida nos dois últimos séculos e, particularmente, a partir da segunda metade do século XX, principalmente, nos campos da óptica, da cibernética, das imagens impressas, dentre outras, os artistas das chamadas *Artes Plásticas* já se encontrariam num inexorável e irreversível processo de extinção.

Acontece que *Hardware* e *Software*, por si só, não criam nada. Não pensam, não questionam e, portanto, são incapazes de tomar decisões subjetivas, próprias da condição humana. *Hardware* e *Software* apenas executam protocolos. Simplesmente, racionalizando ou performando tarefas pré-programadas, com maior precisão e rapidez que a maioria dos humanos.

Com a Arte, em ciclos que já se repetem há tempos, esse tipo de fenômeno, *ou ameaça*, não é novidade alguma, mas ao contrário, é até salutar. Oxigena e faz a Arte evoluir, se comportando como uma *fênix*, compelida a um *permanente renascer*, a partir de suas próprias *cinzas*.

O pensamento de *Gombrich*, nos “*Estranhos começos*”, associada à já citada síntese de *Magritte*, nos remete ao nascimento de outro paradigma de crucial importância: a Arte é instrumento de idéias, de concepções, envolvendo necessidades humanas, todos em permanente evolução.

Desde a morte dos meus santos pintores, além desses, muitos outros *paradigmas*, de igual importância, *já ganharam vida*, e é provável que outros ainda *nasçam*. Nesse sentido, eu mal podia esperar para encontrar *novos embriões*, e *fazer-lhes o parto*.

Paradigmas e técnicas de materialidade nas imagens fixas

Desenho e Pintura

Nos processos de descoberta e desenvolvimento dos modos de representação bidimensional, nós humanos, percorremos um longo e exaustivo caminho, cuja origem remonta ao nosso passado pré-histórico, em tempos muito remotos e ainda imprecisos.

Historicamente, tanto o Desenho como a Pintura, adotaram o *ponto* como o seu elemento básico, onde os tamanhos, os distanciamentos e as cores permitiam representar linhas e manchas que variavam em densidade, cor e tonalidade.

O desenvolvimento das noções de ponto, linha, forma e plano, provavelmente, foram inspirados pelo contato dos humanos com objetos comuns, pedras ou gravetos, bem como pela manipulação de substâncias plásticas, como o barro.

A ideia do ponto como unidade, pode, por exemplo, ter decorrido da visão de pequenas pedras e grãos, ou ainda, da manipulação da argila. O conceito da linha deve ter sido decorrente da relação estabelecida entre os primeiros riscos acidentais ou de formas naturais alongadas, como por exemplo, as hastes de vegetais. Os riscos na terra ou em outras superfícies, provavelmente induziram as ideias de suportes e de planos. O reconhecimento do suporte e o processo de abstração e idealização desse elemento induziram o *conceito de plano* como *suporte idealizado*.

Desde as primeiras pinturas e desenhos, até hoje, a chamada *representação naturalista da realidade* foi determinada pelo uso da mancha pintada, que expressava, por contraste, as diferenças visuais entre as áreas pigmentadas e as áreas intactas, preservando o aspecto original dos suportes. Todavia, a *expressão gráfica da realidade* tem origem na linha decorrente do sulco feito na pedra ou noutras superfícies, o “*glifo*”, ou no sinal pintado sobre diversos suportes, o “*grama*” (GOMES, 1998).

A invenção do ponto e da linha, os elementos elementares da “*linguagem*” gráfica, simplificou o processo de representação bidimensional da realidade no plano, definindo a configuração das figuras unicamente pelo seu contorno, ou formato.

Essa “linguagem” gráfica desconsiderou os contrastes das áreas de cor, na configuração das formas, tão características e necessárias à pintura.

Observando a figura 18, podemos constatar duas grandes figuras de animais que dominam a maior parte da área do suporte, de pedra, enquadrado.

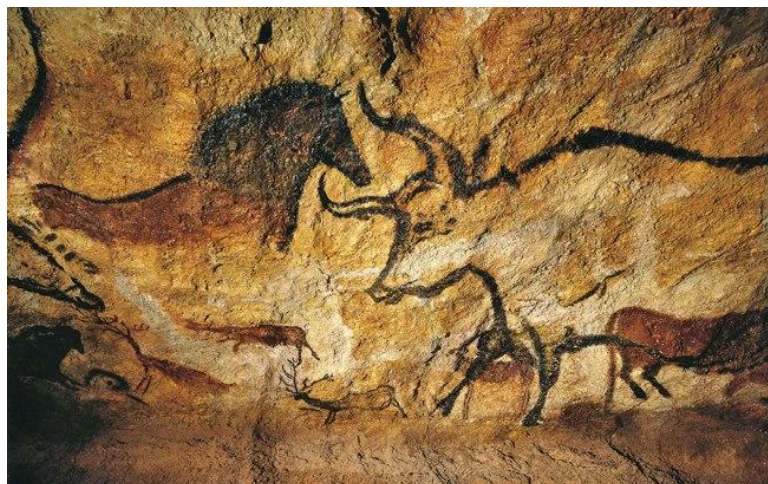


Figura 18: Pintura paleolítica / Complexo de Lascaux / França.

A primeira figura, à esquerda, sugere a representação da cabeça e dorso de um cavalo. Ela é configurada por **contraste de área**, compondo uma figura escura sobre o fundo mais claro. Já a segunda figura, à direita, sugere a representação da cabeça e torso de um bisão, que é configurada, basicamente, por **fechamento por linha**.

Na representação do bisão, a linha pode ser vista como uma marca expressiva, numa *função configurante*, e assinalando o seu *caráter abstrato* ou *artificial*. O *sentido artificial*, ou *idealizado*, da linha decorre da constatação da não existência de linhas circundando as imagens naturais.

Portanto, é justo supor que a linha definidora da representação daquele bisão não fazia parte da imagem original do animal, que inspirou o desenho. Em contrapartida, as tonalidades escuras da pintura representando o cavalo, muito provavelmente, foram percebidas diretamente no animal que inspirou a pintura.

O esquema simplificado, a seguir, resume esses dois conceitos.

Contraste de área	Fechamento e/ou preenchimento por linha
Pintura	Desenho

Os exemplos apresentados na figura 18 contemplam, portanto, os dois modos básicos de representação bidimensional. O primeiro modo, a representação do cavalo, denominado como “*modo pictórico-naturalista*”, tem base no contraste de área, que caracteriza as pinturas naturalistas e as fotografias tradicionais.

O segundo modo, a representação do bisão, denominado como “*modo gráfico-idealista*”, determinado pelo *fechamento por linha*, que caracteriza desenhos configurados pela *abstração linear*.

Apesar de ser configurado por linhas, o desenho do bisão representado na figura 18, sobreposto a outras representações menores incorporou parte da mancha de uma representação anterior. Esses elementos fundamentais estão didaticamente identificados na figura 18 (detalhe).

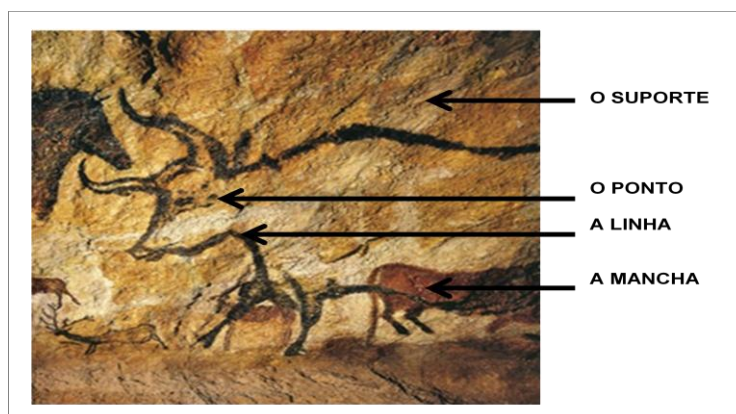


Figura 18 (detalhe): Pintura paleolítica / Complexo de Lascaux / França (detalhe).

No contexto pré-histórico da civilização, o domínio das técnicas de *contraste de área* e de *fechamento por linha*, ainda que rudimentares, somente foi possível, com a *contemplação* e a *abstração*, ambos, elementos intrínsecos à natureza humana.

Codificação e decodificação das Imagens fixas

Juntas, as nossas capacidades de *contemplação* e *abstração*, permitiram que as imagens formadas nas nossas retinas e memórias, num dado momento, pudessem ser reproduzidas (por marcação, gravação, aplicação de pigmentos, etc.), sobre todo tipo de suporte eventualmente disponível.

Independentemente de qual tenha sido a metodologia empregada no processo de representação de imagens – dos materiais utilizados, da qualidade técnica ou da semelhança delas com a realidade – a primeira representação imagética intencionalmente produzida pelo ser humano, naturalmente, induziu um *parto de gêmeos*, mais uma vez, *filhos da contemplação e da abstração*. Nasceram, simultaneamente, os processos de **codificação** e **decodificação de imagens**.

Nesse contexto, me vem à mente um antigo ditado: “*Ver é crer*”. Embora esse conceito seja *muito simplista*, e prescindida de credibilidade – conforme já restou demonstrado em inúmeros episódios da História da Humanidade, acerca dos

quais falarei mais adiante, nas considerações sobre a influência da Psicologia, na concepção e leitura das imagens – no caso dos povos primitivos, assim como ocorre com a maioria das crianças, ele sempre foi muito “*verdadeiro*”.

Ao representar, por desenho ou pintura, figuras concretas na pedra – sejam objetos, animais ou figuras humanas – tanto o executor da obra, como os seus eventuais observadores podiam, com facilidade perceber, instantaneamente, do que se tratava.

As litografias de *Altamira* e *Lascaux*, assim como milhares de outros registros produzidos pelos povos primitivos, independente da sua localização geográfica, do seu grau de civilização, ou da sua posição cronológica histórica (se mais primitivos ou mais contemporâneos), são uma prova cabal disso.

O *parto* seguinte, filho da mesma *cepa*, *contemplativa* e *abstrativa*, certamente, não levou muito tempo para ser comemorado: a descoberta das quase infinitas possibilidades de *significância simbólica* e (agora sim, *Gombrich*) da *utilização das imagens como “algo poderoso para ser usado”*.

Juntas, essas crianças, ainda muito jovens, serviram de base ao *paradigma mais elementar da materialidade das imagens: a “verdade matériaca” das imagens está, antes de tudo, nas mentes daqueles que as concebem, produzem, reconhecem, leem, interpretam e utilizam.*

Evolução da materialidade nas imagens fixas

No decorrer da história da representação bidimensional, a evolução simultânea de todos aqueles elementos procurou atingir uma verossimilhança cada vez maior, entre as imagens produzidas e as sensações derivadas da observação direta do mundo natural. Naquela etapa, o aprimoramento do conceito de *materialidade das imagens*, dá um importante passo além, que consistiu na ***identificação e representação dos volumes***.

Esse aprimoramento logo foi seguido pelas ***espacializações***, onde ***variações tonais*** procuravam representar ou simular as áreas de luz e sombras, próprias dos objetos e das situações representadas pelas mãos dos primeiros artistas.

O *próximo filho* nasceu mais adiante, ainda no contexto da antiguidade, em decorrência da descoberta e evolução de recursos gráfico-lineares, sugerindo efeitos de profundidade nas imagens e, portanto, conferindo-lhes materialidade, ainda que de natureza virtual. Deu-se nesse ponto, aquele que talvez tenha sido o parto mais longo e complexo: a descoberta dos ***princípios, conceitos e técnicas de perspectiva***, outro *filho ilustre da contemplação e da abstração*.

A despeito da “*menina*” *Perspectiva* florescer ainda jovem – na Mesopotâmia, Egito, Grécia, Roma e outras civilizações – em termos de imagens fixas, ela só atingiria sua maturidade plena no Renascimento. (figura 19).

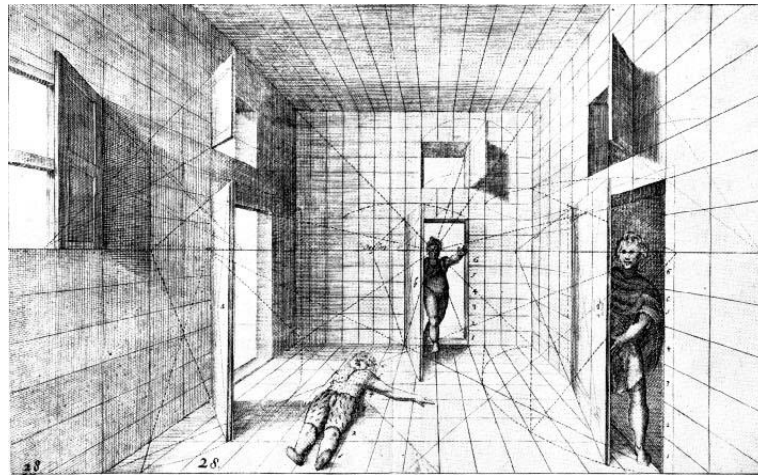


Figura 19: *Perspective* / Jan Vredeman de Vries / 1604-5

Já naquele período mais recente da História, *nascem e crescem juntos*, quatro primos italianos: ***sfumato***, ***cangiante***, ***chiaroscuro*** e ***unione***. Todos, grandes patronos dos *paradigmas da materialidade das imagens fixas*.

O *Sfumato* é uma técnica da pintura, cujo nome deriva do italiano “*sfumare*”, significando “esmaecer”, ou “evaporar como fumaça”. *Leonardo da Vinci*, o mais proeminente praticante do *sfumato*, descreveu a técnica como sendo um “*pintar sem linhas ou bordas, de maneira a esmaecer, desviar ou esconder o plano do foco*”. (figura 20)



Figura 20: *Mona Lisa (La Gioconda)* / Leonardo da Vinci / 1503-5

O *Cangiante* é também outra técnica de pintura, cujo nome deriva do italiano “*cangiare*”, significando “*mudar*”. Essa técnica caracteriza-se pela utilização de um matiz mais leve (ou pesado), quando não for possível *aplicar luz* (ou sombra) sobre a cor original. É importante lembrar que, na Renascença, as cores das tintas eram muito limitadas, tanto em termos de qualidade como de tipos, tons e matizes disponíveis. (figura 21)



Figura 21: *Achim Eliud* (detalhe) / Michelangelo Buonarroti / 1511-12

O *Chiaroscuro* repercute da expressão italiana equivalente à “*luz e sombra*” ou, mais literalmente, “*claro-escuro*”. Essa técnica foi uma estratégia inovadora da pintura de *Leonardo da Vinci*. A técnica se define na semelhança de triângulos de luz e brilho na representação de um objeto. Exige conhecimentos de perspectiva, dos efeitos físicos da luz em superfícies, do brilho da tinta e sua matização. O *chiaroscuro* define os objetos representados sem usar linhas de contorno, mas apenas pelo contraste entre as cores do objeto e do fundo.

A técnica faz parte de uma idealização que, de certo modo, contradiz a condição de linearidade que caracteriza a pintura do Renascimento – os personagens de *Leonardo da Vinci* existem num espaço definido pela luz, em oposição às estruturas definidas a partir da perspectiva, nas quais, os objetos são distribuídos individualmente.

O *chiaroscuro* reproduz na pintura a passagem da luz que ocorre nos objetos reais, ***simulando assim seu volume***. Percebemos um volume tridimensional a partir das luzes e brilhos nele refletidos. O problema da luz, como modeladora da imagem e da representação, levou os artistas do século XVI a considerar as *implicações psicológicas* e os problemas técnicos, para tentar categorizar a iluminação.

Desse modo, motivos escuros com iluminação dramática, por um foco de luz, vindo de apenas de uma fonte, geralmente não representada, caracterizou muitas pinturas daquela época.

Isso dá origem ao espírito do Barroco e o nascimento do movimento conhecido como *Tenebrismo*, onde o princípio do *chiaroscuro* é levado ao extremo. Nas naturezas mortas, frequentemente, percebe-se a necessidade de pintar objetos transparentes, metálicos e reflexivos, fato que pode ser interpretado como uma **crescente evidência da importância da luz**, que será cada vez mais percebida como **condição da forma**, em vez de um simples elemento, parte dela. (figura 22)



Figura 22: *Prisão de Cristo* / Caravaggio / 1602

Unione, palavra cujo significado, traduzido do italiano, significa “*união*”, é o ponto onde os contornos e as bordas dos objetos e do espaço, se encontram e se misturam na pintura. É o termo que define a técnica de pintura, criada em resposta ao *sfumato*, e que consiste em gradientes perfeitos de cor e luz, permitindo o uso de cores vivas e contrastadas. (figura 23)



Figura 23: *Retrato do Papa Julius II* / Raffaello Sanzio / 1511-12.

A partir desse ponto, depois de explicitadas quase todas as principais técnicas, que tornavam possível aos pintores imprimir materialidade e verossimilhança às imagens fixas, *a Pintura evolui muito mais em termos conceituais*, entre o final do século XVIII e a segunda metade do século XIX.

A primeira onda mais significativa, nesse contexto, veio com *Delacroix*²⁶, que acreditava ser **a cor mais importante do que o desenho, e a imaginação mais do que o saber**.

A segunda onda, veio nas composições pictóricas de *Millet*²⁷ e *Courbet*²⁸, onde o *ritmo calculado* e a *distribuição equilibrada das figuras representadas* conferia *estabilidade à composição das cenas*. A renúncia desses artistas aos efeitos fáceis, e na *representação do mundo tal como o viam*, encorajou muitos a **rejeitar o convencionalismo e obedecer à própria consciência artística**.

Por sua vez, *Manet*²⁹, já na segunda metade do século XIX, abandona o método tradicional das sombras suaves, em favor de *contrastes mais fortes e duros*, causando muito furor entre os artistas conservadores.

Manet inovou no **tratamento das cores ao ar livre e das formas em movimento**. A partir das obras de Manet e do seu grupo de amigos pintores, ocorre aquele que talvez possa ser considerado um dos partos mais dramáticos da História da Arte: nasce o Impressionismo.

A descoberta, pelos impressionistas, de que as sombras escuras não ocorrem à luz do sol e ao ar livre, os fez evoluir na direção de *promover a dissipação de contornos claros e definidos*.

Eles perceberam que bastaria **oferecer ao olhar a sugestão apropriada que ele se encarregaria de construir a forma geral que sabia estar presente**. Em duas palavras: **“materialidade sugerida”**.

²⁶ **Ferdinand Victor Eugène Delacroix** (1798 – 1863) Delacroix foi um pintor francês, considerado o mais importante representante do Romantismo. Na sua obra convergem voluptuosidade, refinamento, expressividade cromática e sentimentos patéticos. Procurou sublimar os sentimentos por meio da cor, acreditando que *a pintura nem sempre precisava de um tema*. Seu pensamento foi vital para as primeiras vanguardas da pintura.

²⁷ **Jean-François Millet** (1814 – 1875) Pintor, francês, Millet foi um dos principais representantes do realismo europeu surgido em meados do século XIX. Sua obra foi uma resposta à estética romântica, de gostos um tanto orientais e exóticos, e deu forma à realidade circundante, sobretudo a das classes trabalhadoras. Ficou conhecido pelas suas representações de trabalhadores rurais. Foi um dos fundadores da escola de Barbizon, na França rural.

²⁸ **Gustave Courbet** (1819 – 1877) Courbet era francês e, como pintor, acima de tudo, foi um expoente da representação da vida camponesa da sua região. Junto com Millet, ergueu a bandeira do realismo, contra a pintura literária ou de imaginação.

²⁹ **Édouard Manet** (1832 – 1883) Manet era francês e, ao longo de sua vida, foi pintor e artista gráfico. Os gostos de Manet não vão para os tons fortes utilizados na nova estética impressionista, da qual foi um dos precursores. Ele preferiu os jogos de luz e de sombra, restituindo ao nu a sua crueza e verdade, diferente dos nus adocicados da pintura de sua época. O trabalho das texturas é apenas sugerido, as formas, simplificadas. Os temas deixaram de ser impessoais ou alegóricos, passando a traduzir a vida da época. Em certos quadros seus, seguiu a estética naturalista de Zola e Maupassant.

“Todos os velhos chavões de ‘tema digno’, ‘composições equilibradas e desenho correto’ foram sepultados. O artista só era responsável ante sua própria sensibilidade pelo que pintava e como pintava”. (GOMBRICH, “História da Arte”, p. 413).

Naquela época, o desenvolvimento e popularização das técnicas fotográficas, trouxe uma contribuição inusitada para o sucesso da maneira impressionista de pensar e pintar. Além de ajudar a descobrir o encantamento da **cena fortuita** e do **ângulo inesperado**, os processos fotográficos impulsionaram os artistas para novas rotas de exploração e experimentação.

Adicionalmente, havia um fator de crucial importância. Conforme já suspeitava desde criança, contemplando as mágicas gravuras de *Gustave Doré*, com o advento da Fotografia, não havia mais necessidade dos pintores executarem tarefas que tais dispositivos podiam realizar, melhor, mais barato e mais rápido. Nesse contexto, os pintores se viram cada vez mais compelidos a explorar *novos mares*, onde as *retrógradas naves acadêmicas* não ousavam entrar e as *modernas embarcações da Fotografia* não pudessem acompanhá-los.

O próximo salto, na direção da materialidade das imagens fixas, foi dado por *Cézanne*. Seu empenho para entender e estudar **as relações entre as formas de volumes distintos**, representados numa mesma cena, e, ao mesmo tempo, **viabilizar a sensação de profundidade, sem prejudicar o brilho das cores**, foi determinante, dentro do seu propósito. No seu percurso, considerando que as convenções da perspectiva linear de *Brunelleschi*³⁰ prejudicavam seu progresso, *Cézanne* ignorou-as e, sozinho, operou o *maravilhoso parto dos principais paradigmas da materialidade da pintura moderna*.

*Georges Seurat*³¹, motivado pelas mesmas questões que instigaram *Cézanne* a tentar uma conciliação dos métodos impressionistas com a necessidade de ordem, fez uma opção pelo caminho científico dos estudos cromáticos. No seu percurso, criou obras com o uso de **pequenas pinceladas regulares, como num mosaico**. Essa opção, conhecida como *pontilhismo*, determinou uma **simplificação extrema das formas**, de maneira ainda mais radical do que na opção feita por *Cézanne*, mas implicando, em contrapartida, numa certa dificuldade de leitura das suas obras.

O próximo parto, ainda no *resguardo* do Impressionismo, veio pelas mãos de um holandês, radicado na França: o passional *Vincent van Gogh*. Ele também

³⁰ **Filippo Brunelleschi** (1377 – 1446) Brunelleschi começou a vida como ourives e foi, posteriormente, escultor e arquiteto, o pioneiro desta arte na Renascença. Entrou para a História ao concluir a Santa Maria Del Fiore, em Florença, uma das primeiras catedrais em estilo renascentista.

³¹ **Georges-Pierre Seurat** (1859 – 1891) Seurat era francês e, como pintor, foi o pioneiro do movimento pontilhista, também chamado divisionismo. Em 1880, Seurat passa a se inspirar na obra de Michel Chevreul: A lei do contraste simultâneo das cores. A técnica do pontilhismo serviu de base ao neo-impressionismo e foi extensivamente utilizada no século XX. Pode-se dizer que a teoria pontilhista foi precursora da televisão e da imagem digital. Tal como Mondrian e Leonardo da Vinci, Seurat também recorreu à técnica da simetria dinâmica usando retângulos de ouro nas suas pinturas.

absorvera as lições do Impressionismo, do Pontilhismo de *Seurat* e, também, fora influenciado, como muitos, pelas técnicas da pintura oriental. Ele gostava da técnica de pintar em pontos e pinceladas de cor pura, mas em suas mãos ela tornou-se bem diferente dos propósitos pretendidos pelos pintores parisienses, ou dos orientais, que até certo ponto, lhe serviram de inspiração.

Van Gogh **pintava com alma**, e usou suas **pinceladas para dispersar a cor**, comunicando sem maiores pudores, a excitação pela profissão que escolhera para si. Os grandes **volumes de tintas** aplicadas nos seus quadros foram absolutamente inusitados. A tinta, literalmente, **salta das suas telas**, e confere uma **"materialidade explícita"**, única nas suas pinturas.

"Antes dele, jamais um artista usara esse meio com tanta consistência e efeito. Ele foi o primeiro pintor a descobrir a beleza do restolho, das cercas viva e dos trigais, dos galhos descarnados das oliveiras e das formas escuras dos ciprestes, esguios e pontiagudos como labaredas". (GOMBRICH, "História da Arte", p. 437).

Van Gogh nunca esteve particularmente interessado na *representação correta*. Ele exigia que a sua pintura **expressasse o que ele sentia**. Caso a *distorção da imagem* o ajudasse a realizar tal objetivo, sem hesitar, ele a usaria.

Depois dos pós-impressionistas – Cézanne e Van Gogh – a partir do início do século XX, muitos "*movimentos*" procuraram, ainda que por bases e conceitos distintos, direcionar as principais manifestações da Arte. Nesse contexto mais recente, como se tratasse de uma espécie de *primavera da Arte*, nascem muitas crianças, todas maravilhosamente rebeldes e com nomes, convenhamos, bastante estranhos, para os ouvidos da maioria das pessoas comuns: *Expressionismo* ³², *Fauvismo* ³³, *Cubismo* ³⁴, *Futurismo* ³⁵,

³² O **Expressionismo** surge em reação ao Impressionismo. Enquanto neste último privilegiou a expressão das cores e formas causadas pelas imagens acerca das emoções e angústias humanas, sempre com uso de linhas e cores vibrantes, no Expressionismo, o enfoque foi dado na busca das sensações, com ênfase na exploração dos efeitos de luz e sombra.

³³ O **Fauvismo** foi um movimento que teve basicamente dois princípios: a simplificação das formas das figuras e o emprego das cores puras, sem mistura. As figuras não são representadas tal qual a forma real, ao passo que as cores são usadas da maneira que saem do tubo de tinta. O nome deriva de '*fauves*' (feras, no francês), devido à agressividade no emprego das cores.

³⁴ No **Cubismo** observa-se a mesma despreocupação em representar realisticamente as formas de um objeto, porém aqui, a intenção era representar um mesmo objeto visto de vários ângulos, em um único plano. Com o tempo, o Cubismo evoluiu em duas grandes tendências chamadas Cubismo Analítico e Cubismo Sintético. O movimento teve o seu melhor momento entre 1907 e 1914, e mudou para sempre a forma de ver a realidade.

³⁵ O **Futurismo** teve como conceito básico a expressão do real, assinalando a velocidade exposta pelas figuras em movimento no espaço. Foi um movimento que se irradiou por todos os campos das artes, exercendo influência sobre vários artistas que, posteriormente, criaram outros movimentos de Arte Moderna. Repercutiu principalmente na França e na Itália, onde diversos artistas se identificavam com os nascentes movimentos fascistas.

*Abstracionismo*³⁶, *Dadaísmo*³⁷, *Surrealismo*³⁸, *Op-art*³⁹ e *Pop-art*, dentre outros, todos assemelhados no propósito de *inovar a representação da materialidade*.

Todos esses movimentos e tendências artísticas do século XX, de uma forma ou de outra, em maior ou menor medida, contribuíram para ampliar e dar novas e inusitadas significâncias, ao já *vasto conceito de materialidade das imagens fixas*, em *permanente evolução* desde os primórdios da humanidade.

Tentar discorrer sobre cada um desses movimentos, em detalhe, neste espaço limitado seria, no mínimo, inapropriado, além de extrapolar, em muito, os meus propósitos, e o que meus orientadores esperam de mim pelo momento.

Psicologia na formação da materialidade das imagens fixas

Quaisquer que sejam as considerações que formulemos, sobre a influência de condicionantes psicológicas, no contexto da materialidade das imagens fixas, elas merecerão sempre a minha atenção imediata. Esse sempre foi um tema do meu interesse, desde os *primeiros encantamentos*, ainda na adolescência.

A despeito disso, se ousasse discorrer muito sobre esse tema, que me é tão caro, eu também incorreria no sério risco de extrapolar todas as minhas metas, limites e objetivos neste momento. Nesse caso, com toda certeza, eu ficaria exposto aos olhares de censura daqueles que foram *singelamente intimados* a me fazer companhia, no contexto desse *limitado trabalho acadêmico*.

Tendo feito essas ponderações, proponho-me apenas fazer algumas citações que considero muito oportunas, num tema tão relevante, economizando meus próprios comentários, muitas vezes substituídos por grifos, os quais estarão reduzidos ao limite mínimo da percepção de que ainda respiro.

³⁶ O **Abstracionismo** foi o movimento artístico que se opôs à arte figurativa ou objetiva. A principal característica da pintura abstrata é a ausência de relação imediata entre suas formas e cores da obra e as formas e cores de um ser. A pintura abstrata é uma manifestação artística que despreza a simples cópia das formas naturais.

³⁷ O **Dadaísmo** abrangeu muitos campos da atuação humana: artes plásticas, literatura, música, filosofia e política. Em princípio, o movimento não envolveu uma estética específica, mas as principais expressões do Dadaísmo foram o poema aleatório e o *ready-made*. O intuito deste movimento era protestar contra os estragos trazidos da guerra, denunciando de forma irônica toda aquela loucura que estava acontecendo. Como uma negação total da cultura, o Dadaísmo defendeu o absurdo, a incoerência, a desordem, o caos.

³⁸ O **Surrealismo**, um movimento artístico e literário dos anos 20, nasceu na França e foi inserido no contexto das vanguardas que viriam a definir o modernismo no período entre as duas Grandes Guerras Mundiais. A característica do movimento era unir uma combinação do representativo, do abstrato, do irreal e do inconsciente. Segundo os surrealistas, a arte devia libertar-se das exigências da lógica e da razão e ir além da consciência cotidiana, buscando expressar o mundo inconsciente dos sonhos.

³⁹ A **Op-art** foi um movimento artístico que combinou figuras geométricas, sobretudo em preto e branco, causando a noção de movimento na tela. Quando o observador da tela muda de ponto de observação, há a impressão que o traço da obra sofre transformações.

“Há muito chegamos à conclusão de que a arte não é produzida num espaço vazio, de que nenhum artista é independente de predecessores e modelos, de que ele, tanto quanto o cientista, ou filósofo, é parte de uma tradição específica e trabalha numa área estruturada de problemas. O grau de maestria nesse contexto e, pelo menos em certos períodos, a liberdade para modificar esses rigores são, presumivelmente, parte da complexa escala pela qual o êxito final é medido”. (KRIS, 1952).

Segundo Gombrich, “toda representação depende, até certo ponto, daquilo que chamamos de ‘projecção dirigida’”, exemplificando com os borrões de tinta e as pinceladas impressionistas que, segundo ele, “adquirem vida subitamente”.

Ainda no mesmo trecho, Gombrich nos explica que “os psicólogos classificam o problema da interpretação de uma pintura com aquilo que eles chamam de ‘a percepção do material simbólico’. (“Arte e Ilusão”, p. 175).

Para os estudiosos e executores de imagens, inúmeros experimentos acerca desses conceitos podem ser feitos e são relevantes, por mostrarem como, por exemplo, os contextos de ação, podem facilmente criar condições de ilusão nos observadores.

“Se tentarmos analisar nossas imagens mentais para encontrar seus constituintes primários, descobrimos que são compostos de dados sensoriais derivados da visão e de memórias do tato e do movimento. Qualquer tentativa por parte do artista de eliminar tal conhecimento é fútil, porque sem ele não poderia perceber o mundo. Sua tarefa consiste, ao contrário, em compensar a falta de movimento da sua obra com uma elucidação maior da imagem, de modo a transmitir não apenas as sensações visuais, mas também aquelas memórias do tato que nos permitem reconstruir a forma tridimensional em nossas mentes.” (HILDEBRAND, 1893).

Por outro lado, é senso comum que o pensar sobre o infinito nos remete a uma associação com os *mistérios do universo* e, não raras vezes, na concepção de alguns, com a maioria dos *conceitos religiosos*.

Em complemento a essa ideia, segundo Nietzsche⁴⁰, toda *pretensão de copiar a Natureza*, necessariamente, tende à *exigência da representação do infinito*, tanto “para fora”, na direção dos limiares do cosmo, quanto “para dentro”, no caminho oposto, em direção dos componentes mais elementares da matéria.

⁴⁰ Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844 – 1900) Filólogo, filósofo, crítico cultural, poeta e compositor alemão, Nietzsche escreveu textos críticos sobre religião, moral, cultura, filosofia e ciência. Sua filosofia central é a ideia de “afirmação da vida”, que envolve o questionamento de qualquer doutrina que drene uma expansiva de energias. Seu questionamento radical do valor e da objetividade da verdade tem sido o foco de extenso comentário e sua influência continua a ser substancial, especialmente na tradição filosófica.

Gombrich dá sequência àquela ideia básica, enunciada por Nietzsche:

“A quantidade de informações que nos chegam do mundo visível é incalculavelmente grande, e os meios à disposição do artista são inevitavelmente restritos e granulares. Mesmo o mais metódico realista pode acomodar apenas um número limitado de marcas no seu painel; e embora tente disfarçar a transição entre os toques do seu pincel para além do limiar do visível, acabará sempre por ter de contar com a sugestão quando se trata de representar o infinitamente pequeno”. (“Arte e Ilusão”, p. 188).

Mais adiante, Gombrich ilustra e conclui essa mesma ideia:

“Uma vez compreendido isso, fica mais fácil ver por que a grande quantidade de informações contida na pintura pode atrapalhar a ilusão tão frequentemente quanto à ajuda. A razão está precisamente nas limitações do meio, que podem, ocasionalmente, ficar atravessadas no caminho e contradizer a impressão que o pintor quis conjurar. Não é de admirar, portanto, que o maior de todos os protagonistas da ilusão naturalista da pintura, Leonardo da Vinci, seja também o inventor do sfumato, ou forma embaçada, que reduz a informação dada na tela e com isso estimula o mecanismo da projeção... “Que oscilam entre o visto e o não visto”, segundo Vasari⁴¹... “Que nos levam a compreender o que não se vê”, segundo Daniele Barbaro⁴², adaptando o elogio de Plínio⁴³ aos contornos de Parrásio⁴⁴, à técnica do sfumato.” (p. 191).

Conceito semelhante também pode ser aplicado às imagens em movimento, que um artista pretenda retratar numa obra, como, por exemplo, uma roda raiada girando. Neste caso, existirão duas opções possíveis.

⁴¹ **Giorgio Vasari** (1511 – 1574) Pintor e arquiteto italiano, conhecido, principalmente, por suas biografias de artistas italianos.

⁴² **Daniele Matteo Alvise Barbaro** (1514 – 1570). Também conhecido como **Barbarus**, estudou filosofia, matemática e óptica. Teve uma significativa carreira política, servindo ao governo veneziano como embaixador em Londres. Foi tradutor e comentarista de Marcus Vitruvius Pollio (arquiteto romano do século I a. C.), que deixou como legado a obra “*De Architectura*”, único tratado europeu do período greco-romano que chegou aos nossos dias, e serviu de fonte de inspiração a diversos textos sobre Arquitetura, Urbanismo, Hidráulica e Engenharia. Seus padrões de proporções e os seus princípios conceituais - “*utilitas*” (utilidade), “*venustas*” (beleza) e “*firmitas*” (solidez), inauguraram a base da Arquitetura clássica.

⁴³ **Gaius Plinius Secundus** (23 – 79). Conhecido também como **Plínio, o Velho**, foi um célebre naturalista, escritor, historiador, gramático, administrador e oficial romano. Escreveu “*Naturalis Historia*”, um vasto compêndio das ciências antigas distribuído em trinta e sete volumes, dedicado a Titus Flavius, futuro imperador de Roma. Nessa obra citou o conhecimento científico até o começo do cristianismo, com citação sobre 35.000 fatos úteis. Teria selecionado mais de dois mil livros de 146 autores romanos e 327 estrangeiros.

⁴⁴ **Parrasios (de Éfeso e depois Atenas)**. Pintor grego que viveu no século V a. C. Plínio, o Velho, conta que realizaram um concurso para determinar quem seria o maior artista, se ele ou **Zeuxis** (de Heraclea). Primeiro Zeuxis revelou sua pintura de uvas. Elas pareciam tão frescas e reais, que os pássaros próximos tentaram bicá-las. Em seguida Zeuxis pediu para Parrasios abrir a cortina que cobria sua pintura. Parrasios revelou que a própria cortina era a sua pintura. Zeuxis foi obrigado a reconhecer a vitória do seu adversário dizendo: “Eu enganei os pássaros, mas Parrasios me enganou.” Em outras palavras, enquanto que o trabalho dele tinha conseguido enganar os olhos dos pássaros, o trabalho de Parrasios tinha enganado os olhos de um artista.

O pintor pode optar por pintar os raios da roda, detalhadamente, como se todos eles estivessem “congelados numa determinada posição”, num lapso de tempo específico.

Opcionalmente, ele pode pintar os raios da roda em movimento, da mesma maneira que os olhos humanos os percebem, ou seja, “*distorcidos pela velocidade*”. Portanto, indistintos, apenas como lampejos dos objetos concretos que são.

As figuras 24 e 25 são exemplos típicos de cada uma dessas duas opções, do movimento “congelado” e do movimento “ilusório”, respectivamente.



Figura 24: *Peasants by the Carriage* / Orłowski / 1815



Figura 25: *Hilanderas* / Velázquez / 1657

No caso das pinturas de *Van Gogh*, as “condições de ilusão”, apropriadamente descritas por *Gombrich*, no final do Capítulo VII do seu livro, “*Arte e Ilusão*”, vão muito mais além:

“A descoberta feita por Van Gogh foi imensuravelmente maior. Ele descobriu que se pode ver o mundo visível como um vórtice de linhas. Para muitos de nós, campos arados e ciprestes sugerem Van Gogh. A representação é uma rua de mão dupla. Ela cria um elo, ensinando-nos a passar de uma interpretação para outra.” (p. 209).

Ainda no contexto psicológico das imagens fixas, não poderíamos deixar de fazer menção às importantes percepções de materialidade, causadas pelas *ambiguidades na representação da terceira dimensão*.

Outro importantíssimo tema, no contexto da *conformação da materialidade das imagens fixas*, o *trompe-l'oeil*⁴⁵, acerca do qual tratarei um pouco mais no próximo capítulo.

Adiantando-me um pouco, permito-me, tão somente, registrar as contribuições feitas por importantes nomes de referência, relacionados às ilusões geradas por certas imagens fixas, em diferentes épocas, contextos e tendências: *Dürer*⁴⁶, *Hogarth*⁴⁷, *Piranesi*⁴⁸, *Escher*⁴⁹, *Braque*⁵⁰ e *Picasso*⁵¹, dentre outros.

⁴⁵ **Trompe-l'oeil** é uma técnica artística que, com truques de perspectiva, cria uma ilusão óptica que mostre objetos ou formas que não existem realmente. Provém de uma expressão em língua francesa que significa “*engana o olho*” e é usada principalmente em pintura ou arquitetura.

⁴⁶ **Albrecht Dürer** (1471 – 1528) Gravador, pintor, ilustrador, matemático, e teórico de arte alemão ele foi, provavelmente, o mais famoso artista do Renascimento nórdico. É considerado como o primeiro grande mestre da técnica de aquarela, principalmente no que diz respeito à representação de paisagens. Partindo de estudos teóricos, ocupou-se principalmente com a elaboração de tratados sobre as medidas e as proporções humanas, perspectivas e geometria como elementos estruturantes.

⁴⁷ **William Hogarth** (1697 – 1764) Pintor, gravador e ilustrador inglês, seu trabalho variou de excelentes retratos realistas a histórias em quadrinhos, como na série de chamada “assuntos morais modernos”. Muito do seu trabalho, satirizou a política contemporânea.

⁴⁸ **Giovanni Battista Piranesi** (1720 – 1778) Famoso gravurista e arquiteto italiano, também célebre pela sua vertente mais humanística. Foi também desenhista, teorista, fisiocrata, engenheiro e arqueólogo. Seu trabalho revela talento na combinação de perspectivas dramáticas.

⁴⁹ **Maurits Cornelis Escher** (1898 – 1972) Humanista e artista gráfico holandês, ficou conhecido pelas suas xilogravuras, litogravuras e meios-tons, que tendem representar construções impossíveis, preenchimentos regulares do plano, explorações do infinito e metamorfoses – padrões geométricos entrecruzados que se transformam gradualmente para formas completamente diferentes.

⁵⁰ **Georges Braque** (1882 – 1963) Pintor e escultor francês, Braque iniciou a sua ligação às cores na empresa de pintura decorativa de seu pai. Em 1906 expôs as suas primeiras obras no estilo de formas simples e de cores puras (Fauvismo). Em 1907, conheceu Picasso, junto de quem fundou o Cubismo.

⁵¹ **Pablo Picasso** (1881 – 1973) Pintor, escultor, ceramista e desenhista espanhol, Picasso foi também poeta. Reconhecido como um dos mestres da Arte no século XX, ele foi considerado um dos artistas mais famosos e versáteis do mundo no seu tempo, tendo criado milhares de trabalhos, usando todos os tipos de materiais. Também ficou universalmente conhecido como um dos fundadores do Cubismo, junto com Braque.



Figura 26: *Subindo e descendo* / Escher / 1960

Daqui para frente?

Muito trabalho. Pesquisas ainda mais profundas... E o desejo de outros partos.

Partos que podiam trazer à luz, *novos tripulantes* para minha embarcação, lançada nessas águas desconhecidas, na tentativa de encontrar, confrontar e tentar vencer os inúmeros desafios que já despontavam nos meus *novos e promissores horizontes*... “*Por mares, nunca dantes navegados*”.

Capítulo III – PINTURA EM PLANOS SOBREPOSTOS

Registro do processo de pesquisa envolvendo referências, suportes, tintas, resinas e materiais, no decurso dos meus trabalhos no Ateliê de Pintura da EBA, que culminaram no desenvolvimento da *Pintura em Planos Sobrepostos*.

Busca em mares nunca dantes navegados

Muito antes da minha conversão, dos estreitos trilhos das santidades para os amplos caminhos dos paradigmas, eu já me sentia compelido a iniciar uma busca de novos destinos, onde pudesse agregar mais materialidade na produção de imagens, sem, no entanto, abrir mão das técnicas já conhecidas.

A principal questão que se impunha naquela fase era bem elementar: como romper os limites da bidimensionalidade, que é a característica mais óbvia na maioria das imagens fixas, sem, no entanto, deixar de fazer pintura?

Ainda no início da busca de respostas para essa questão, logo ficou claro para mim um fato inescapável: eu precisaria enfrentar o desafio de frente, *buscar novas rotas e empreender jornadas por mares nunca dantes navegados*.

O primeiro passo dessa saga foi tentar impor mais efetividade nas experiências vivenciadas no remoto ano de 2007 e, portanto, anteriormente ao meu ingresso na EBA, e tentar incorporar novos elementos aos meus processos de pintura.

Em 2009, já na EBA, quando buscava referências para uma aula da Professora Liliza, mais uma vez, por acaso, eu colidi com um livro muito interessante – “*A collaboration with nature*” (“*Uma colaboração com a natureza*”) – de Andy Goldsworthy, adepto da *Land Art*⁵², cuja abordagem me cativou muito.

⁵² A *Land Art*, também conhecida como *Earth Art* ou *Earthwork*, constitui-se numa tendência no universo da Arte em que o terreno natural é trabalhado de modo a integrar-se à obra. A *Land Art* surgiu em finais da década de 1960, em parte como consequência de uma insatisfação crescente em face da deliberada monotonia cultural pelas formas simples do minimalismo, em parte como expressão de um desencanto relativo às sofisticadas tecnologias da cultura industrial, bem como ao aumento do interesse às questões ligadas à ecologia. O conceito estabeleceu-se numa exposição organizada na Dwan Gallery, Nova York, em 1968, e na exposição *Earth Art*, promovida pela Universidade de Cornell, em 1969. Devido às muitas dificuldades de colocar em prática os esquemas de *Land Art*, suas obras muitas vezes não ultrapassam o estágio de projeto. Assim, a sua afinidade com a Arte Conceitual é mais do que apenas aparente. Dentre as obras de *Land Art* efetivamente realizadas, uma das mais conhecidas é a *Spiral Jetty*, de Robert Smithson (1970), construída no Grande Lago Salgado, em Utah, nos Estados Unidos.



Figura 27 – Seixos em torno de um buraco / Andy Goldsworthy / 1987

Entretanto, a despeito dos seus inegáveis méritos, as obras de *Goldsworthy*, assim como aquelas de tantos outros artistas que seguiram rotas semelhantes, trouxeram-me algumas inquietações.

O caráter transitório, intrínseco às obras dessa vertente, que “sobrevivem”, na maioria dos casos, apenas em fotos e filmes, mostrou o *caráter essencialmente escultural* da imensa maioria delas, no sentido mais amplo desse conceito, com muito pouca, ou quase nenhuma, participação da pintura.

Um ano depois desse contato exploratório na *ilha da Land Art*, prosseguindo nas minhas prospecções, aportei numa praia vizinha, a *praias* dos conceitos e das temáticas da *Pintura Matérica*⁵³, riquíssima em opções expressivas, e que interessaram muito mais naquele momento.

Não me foi necessário muito tempo ou esforço para notar que uma das principais características daquela vertente foi tentar capturar, simultaneamente, um caráter ambivalente nas obras (o “concreto” e o “abstrato”), fazendo uso dos mais variados recursos, incluindo, além das tintas e pigmentos habituais, materiais variados, tais como: areia, barro, estopa, sucata, tecidos, madeira, serragem, vidro e gesso.

Além de adicionar estes materiais *não tradicionais* ao processo pictórico, seus adeptos muitas vezes trabalhavam em obras que poderiam se apresentar *parcialmente destruídas* por cortes, furos ou rasgos. As tintas, resinas e pigmentos utilizados variavam e as diferenças de composição, entre disciplinas e áreas, aparentemente, não tinham uma maior relevância.

⁵³ Em linhas gerais, a *Pintura Matérica* foi uma tendência pictórica, relevante no contexto da informalidade europeia, logo após a Segunda Guerra Mundial, tendo se desenvolvido, principalmente, entre os anos de 1945 e 1955.

Aprofundando a pesquisa, foi possível constatar que seus adeptos abordaram certas questões da pintura não convencional, ressaltando alguns aspectos relacionados aos processos transformacionais da matéria, e dando ênfase à apropriação matérica, com ampla utilização de suportes e pigmentos naturais.

Considerando o contexto artístico europeu, na época em que surgiu e se desenvolveu, onde prevaleciam certas poéticas, ditas “*existenciais*” (*informais*), é oportuno pontuar que tais manifestações foram dominadas por intenções estreitamente ligadas a determinadas fruições do “*fazer artístico*”.

Ainda naquele caso, obra e realidade passaram a se concretizar com a ênfase atribuída ao gesto, aos signos e seus significados, ou na matéria propriamente dita.

Nesse contexto podemos inferir que a “*problemática da matéria*” surgiu no momento em que a forma artística deixou de representar apenas a realidade, passando a ser a própria realidade, tanto no sentido, como na forma. Via de consequência, *a matéria deixou de se constituir apenas no suporte ou vetor para a execução da obra*, passando a se configurar como uma “*obra em si*”.

No caso da *Pintura Matérica*, não há como deixar de fazer referência às obras de *Alberto Burri*⁵⁴, *Antoni Tàpies*⁵⁵, *Jean Dubuffet*⁵⁶ e *Lúcio Fontana*⁵⁷.

⁵⁴ **Alberto Burri** (1915 1995) – Italiano, estudou Medicina e, durante a 2ª Guerra Mundial, foi designado para servir na Tunísia. Feito prisioneiro, foi levado para um campo de concentração no Texas, onde fez suas primeiras pinturas. Suas colagens lembravam alguns princípios dadaístas e surrealistas. Tempos depois passou a integrar nos seus trabalhos uma grande quantidade de materiais, considerando que os mesmos possuíam qualidades pictóricas idênticas à das tintas, além de permitir a introdução de valores táteis (textura e brilho). Quase todos os trabalhos que realizou mostram uma dimensão simbólica e autobiográfica, em referência ao seu passado como médico. Suas colagens, que recordam feridas e ligaduras, apontam para sensações de sofrimento e destruição.

⁵⁵ **Antoni Tàpies i Puig, marquês de Tàpies** (1923 – 2012) Espanhol, Tàpies estudava Direito na Universidade de Barcelona, quando passou a dedicar parte do seu tempo à pintura e colagens, de conteúdo existencialista e surrealista, influenciado por Jean-Paul Sartre e Martin Heidegger. Em 1945, abandonou os estudos e, no ano seguinte, instala-se no seu estúdio em Barcelona. Em 1953, abandona sua vertente surrealista, adotando a corrente do informalismo europeu. Simpatizante da causa catalã, apoia alguns movimentos de protesto ao franquismo, que o levam à prisão por breves períodos, entre 1960 e 1970. Em 1990, depois de ver sua obra ser reconhecida mundialmente, inaugura a Fundação Antoni Tàpies, para divulgar a arte contemporânea.

⁵⁶ **Jean Philippe Arthur Dubuffet** (1901 -1985) Dubuffet foi o primeiro teórico da *Arte Bruta*. Aos quinze anos entrou na Escola de Belas Artes do Havre, e depois, na Academia Julian, de Paris, abandonou os estudos por achar que não lhe ensinavam o que precisava. Morou em Buenos Aires e, regressando à França, dedicou-se ao negócio familiar de vinhos. Em 1933 alugou um ateliê, em Paris, onde resolve dedicar-se exclusividade à Arte, passando a dominar o estilo de *Arte Bruta*. Rejeitava a ideia de que a Arte devesse ser esteticamente agradável ou, apenas, ilustrar a realidade visual. Seu estilo de desenho, deliberadamente seco, enfatizava um processo de criação lento e difícil. Rejeitava a facilidade e impulsividade dos pintores abstratos, em favor do estilo primitivo, cru e bruto.

⁵⁷ **Lucio Fontana** (1899 – 1968) Nascido na Argentina, sua família retorna à Itália em 1920. Seu trabalho é de difícil classificação, já que transita entre o barroco, o cubismo e o futurismo. Em 1947 publica o *Manifesto Blanco*, que influenciará muitos artistas abstratos a partir da década de 1950. Em Milão, cria o *Movimento Espacialista*. Trabalha sobre a aproximação da arte com o sagrado, como Matisse. A partir de 1949, começa a pintar superfícies em monocromia (uma só cor) e mutilá-las, fazendo buracos e incisões na tela. Essas ações inspirarão Yves Klein, que passa a queimar seus quadros. Fontana foi um dos primeiros artistas a falar de Arte Conceitual, privilegiando a ideia no lugar da obra executada.



Figura 28 - Sacco e Rosso / Alberto Burri / 1954

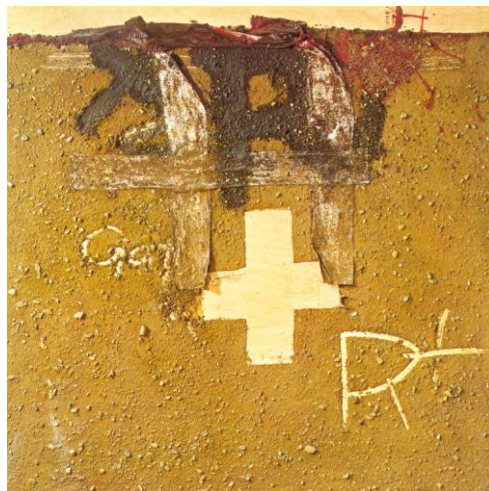


Figura 29 - Creu I R / Antony Tàpies / 1975

Para mim, assim como ocorrera no breve encontro com a *Land Art*, também na *Pintura Matérica* relevantes paradigmas foram revelados, passando todos a fazer parte da *minha tripulação* naqueles *mares de latitudes inesperadas*.

Observando um pouco mais atentamente através da minha *luneta de pesquisa*, na direção do *horizonte*, onde se mesclavam imagens e matérias, foi muito oportuno identificar alguns esclarecimentos adicionais de Argan:

“A matéria tem sem dúvida, extensão e duração, mas ainda não tem, ou já deixou de ter, uma estrutura espacial e temporal. Sua disponibilidade é ilimitada; manipulando-a, o artista estabelece com ela uma relação de continuidade essencial, de identificação. É verdade que não tem, nem pode adquirir um significado definido, isto é, tornar-se objeto; todavia justamente por ser e permanecer problemática, o artista nela identifica sua própria problemática, a incerteza quanto ao próprio ser, a condição de estranhamento em que é posto pela sociedade”. (ARGAN, p. 542)

Pude então perceber que, tanto a matéria bruta como a matéria transformada, podem conter em si grandes possibilidades existenciais de fruição e, ao mesmo tempo, reorganizar as próprias palavras, em novos conceitos e buscas.

Nesse ponto, eu sentia mesmo que o uso da matéria podia também instigar e provocar diferentes reações no *olhar do espectador*, intrigando-o pelo encontro de *algo de novo e inesperado*. Esse era um novo e bem vindo paradigma.

Eu estava feliz, porque encontrara nessa fase do meu desenvolvimento não apenas uma ou duas *ilhas*, mas um verdadeiro *arquipélago*, de *dimensões quase continentais*, repleto de novas potencialidades, inerentes ao pensar e fazer artísticos.

Pintura em planos sobrepostos verticais

No primeiro semestre de 2010, durante o meu percurso curricular na EBA, mais especificamente, no decurso das atividades da disciplina de *Pintura B*, sob a orientação da Professora *Christiana Quady*, surgiu uma ótima oportunidade de por em prática alguns paradigmas descobertos naqueles *mares esquecidos*.

Uma das propostas da disciplina, naquela época, era produzir uma pintura de paisagem *in situ*, dentro do campus da UFMG. A área escolhida recobria um trecho arborizado ao lado do prédio da Reitoria, incluindo parte do arruamento naquela região (Figura 30).



Figura 30 – Foto do Campus da UFMG / Fábio Bueno / 2010

Ocorre que naquele trecho, uma parte das vias de acesso estava parcialmente interditada por fitas plásticas listradas, em preto e amarelo, amarradas em cavaletes, postes e árvores adjacentes.

Ainda no início do trabalho de pintura, quando eu já trabalhava nos planos de fundo da cena, uma ideia me ocorreu. A inspiração *abalroou a minha proa* na esteira da lembrança de uma visita, que eu fizera no ano anterior, ao Espaço Cultural da Cemig.

Naquela incursão especulativa eu tive a oportunidade de visitar a exposição da série “*O Espelho de Sherazade*”, executada pelo artista plástico Sérgio Machado.

No caso, as obras expostas, todas em técnica mista (grafite e guache sobre papel), representavam cadeiras comuns envolvidas por fitas, utilizadas com frequência no isolamento de áreas (também listradas em preto e amarelo).

Dentre todas, uma delas, particularmente, chamou a minha atenção: a fita bicolor começou a ser pintada no lado esquerdo, na junção do *passe-partout* com a moldura, penetrando o suporte de papel, continuando seu trajeto pelo desenho das cadeiras, envolvendo-as, e saindo na direção oposta, até a junção do *passe-partout* com a moldura (Figura 31).

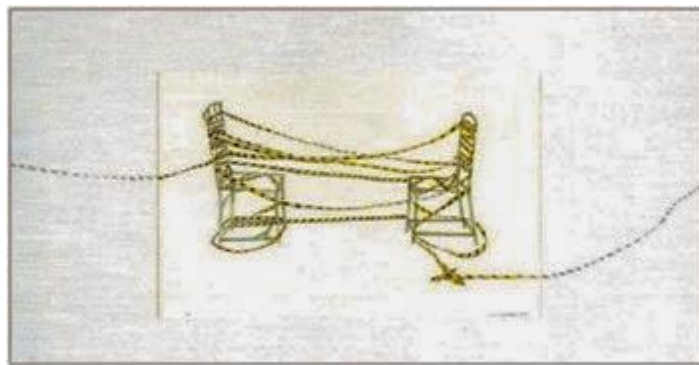


Figura 31 – Sem título / Sérgio Machado / 2009

Aquele recurso aparentemente simples me apresentou uma nova forma de representação da materialidade. Com ele, a pintura parecia “*saltar do suporte*” e, portanto, de certa forma, ultrapassar a representação da imagem fixa *na direção da realidade*, dando-lhe uma dimensão inusitada, e valorizando muito o resultado final da obra.

Entretanto, a inspiração, por melhor que fosse, parou nesse ponto, visto que eu não pretendia, de forma alguma, fazer uma simples cópia do conceito. Eu me senti compelido a tentar ir além. Não podia deixar passar aquela oportunidade de avançar. Com entusiasmo, *desfraldei as velas da minha nau* e dei um *salto adiante*.

Minha pintura teria uma proposta diferente, e que seria, necessariamente, mais trabalhosa. Isso se daria na medida em que a estrutura composicional seria concebida e executada em dois planos verticais distintos, afastados e superpostos entre si, além de incorporar o conceito apresentado no “*Espelho de Sherazade*”, onde os limites do suporte convencional foram rompidos.

O primeiro passo foi isolar alguns elementos da paisagem à minha frente: fitas bicolores, cavaletes e a figura humana deitada na grama (no caso, um colega de turma pintando paisagem, como eu).

Entretanto, diferentemente do trabalho do Sérgio Machado, esses elementos seriam pintados em camadas invertidas, do primeiro plano para o plano de fundo, na parte interna de um vidro, que estaria integrando a moldura, *protegendo* a paisagem geral, alocada no segundo plano, ao fundo.

A evolução daquele trabalho de pintura se deu na seguinte sequência e forma:

2º Plano vertical: Pintura da paisagem.



Figura 32 – Paisagem do Campus (2º plano em processo) / Fábio Bueno / 2010



Figura 33 – Paisagem do Campus (2º plano em processo) / Fábio Bueno / 2010



Figura 34 – Paisagem do Campus (colocação da moldura no 2º plano) / Fábio Bueno / 2010



Figura 35 – Paisagem do Campus (2º plano) / Fábio Bueno / 2010

1º Plano vertical: Pintura dos elementos provisórios da paisagem.

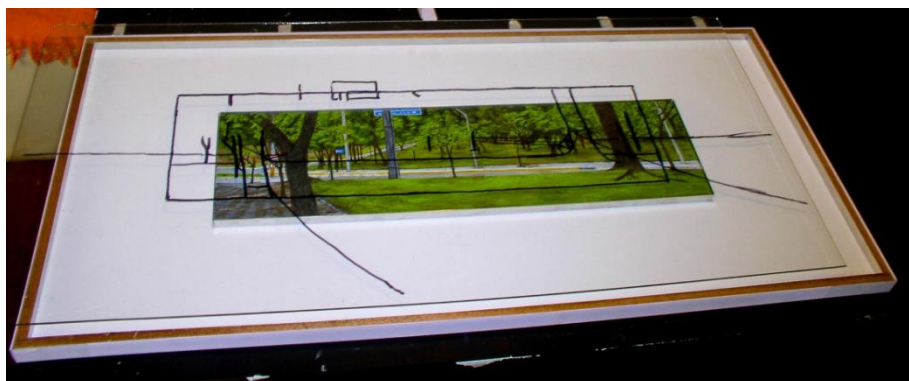


Figura 36 – Paisagem do Campus (esboço do 1º plano no vidro) / Fábio Bueno / 2010

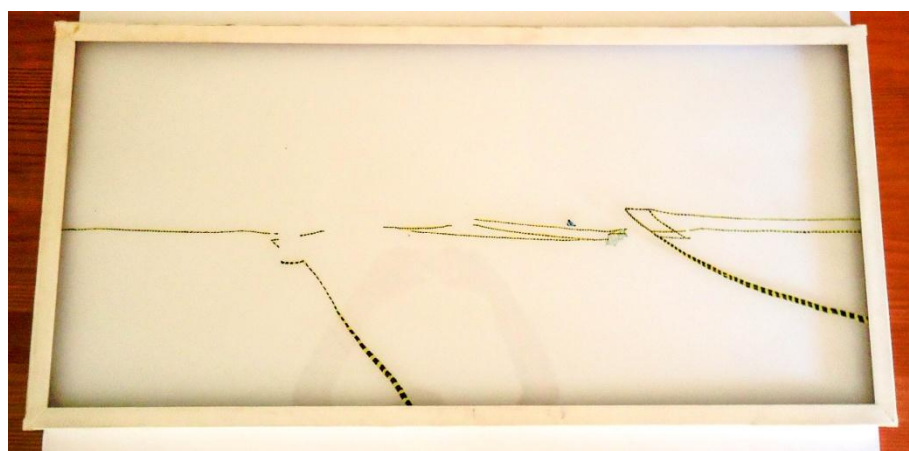


Figura 37 – Paisagem do Campus (pintura dos elementos do primeiro plano sob o vidro) / Fábio Bueno / 2010

E, finalmente, já com os dois planos verticais sobrepostos:



Figura 38 – Paisagem do Campus / Fábio Bueno / 2010

Pintura em planos sobrepostos horizontais

Em 2013, no Ateliê II de Pintura, conduzido pelo Professor *Mário Zavagli*, tendo em mente outro projeto de pintura em planos sobrepostos, eu avalei as conformações de suportes que podia utilizar no meu processo de pintura, de forma a integrá-los, o quanto fosse possível, às tintas e resinas que iria utilizar.

Nessa altura, eu já tinha uma noção segura sobre as rotas que eu devia trilhar para desenvolver aquele novo projeto, tentando dar uma materialidade ainda mais densa e relevante na minha pintura.

Dentre os materiais que eu pretendia utilizar, considerando a temática que eu tinha em mente, aquele que poderia me proporcionar mais materialidade, consistia de folhas secas, com uso de ácidos, as quais eu já possuía em boa quantidade, desde 2006, época em que efetuei as minhas primeiras pesquisas com o uso de suportes naturais reais e, portanto, absolutamente matéricos.

Minha proposta consistia numa série de painéis de grandes dimensões (dez ou doze painéis, provavelmente, medindo 3,2 x 3,0 metros, cada um), nos quais seriam representadas figuras humanas em escala real, vistas a partir de um plano superior, deitadas na mesma posição, de costas, sobre fundos variados.

Daí o conceito da pintura em planos sobrepostos horizontais.

Decidi nomear essa série de painéis como *Happiness and Sadness (Felicidade e Tristeza)*. Ela consistia na representação de uma mesma figura humana em situações distintas. Essas situações procuravam relacionar determinadas emoções humanas com situações climáticas e ambientais assemelhadas.

Os primeiros problemas confrontados, ainda na fase de planejamento da obra eram, basicamente, de natureza técnica, e diziam respeito às áreas totais que cada painel ocuparia, repercutindo diretamente na soma dos pesos agregados (chassis, suporte, tintas, resinas e materiais) que, portanto, considerada a grandeza das respectivas dimensões, seria muitíssimo relevante.

Outro problema detectado, ainda nessa fase de planejamento, implicava numa situação peculiar: o processo de aplicação dos materiais e pintura demandaria um espaço tempo considerável, inerente ao processo de secagem e, sem o qual, a obra, enquanto úmida, corria o risco de entrar em colapso. Para tanto, impunha-se o fato de que a pintura desses grandes painéis fosse executada, obrigatoriamente, no plano horizontal.

Esse fator trazia a reboque, uma variável adicional, de difícil solução: a área física disponível no Ateliê de Pintura da EBA era muito limitada, considerando a

quantidade de alunos matriculados, simultaneamente, nas três disciplinas em curso naquele espaço.

Conversei sobre isso com o Professor *Mário Zavagli*, apresentando-lhe uma solução que, naquela época, nos pareceu óbvia e racional: dividir cada painel em doze seções adjacentes e complementares entre si, medindo cada uma 100 x 80 cm, e que seriam pintadas separadamente, no seguinte esquema:



Figura 39 – Esquema geral das seções do primeiro painel da série “Happiness and Sadness”

Dois meses depois de iniciada a tarefa, em decorrência dos trabalhosos e demorados processos simultâneos de colagem e pintura (a óleo) das folhas secas sobre os suportes (tecido cru, reforçado com papelão rígido), apenas três, das doze seções do primeiro painel, estavam concluídas e, mesmo assim, os resultados obtidos não me pareciam muito bons. (figura 39)

Os principais problemas confrontados eram a insatisfatória homogeneidade cromática entre as seções contíguas do mesmo painel (que foram pintadas isoladamente), além das junções entre as seções, que acabaram ficando *excessivamente marcadas*.

Era óbvio que esses problemas não eram insuperáveis, uma vez que medidas corretivas pertinentes, todas relativamente simples de serem aplicadas, podiam ser tomadas posteriormente, após a conclusão da primeira fase da pintura, ou seja, das doze seções contíguas do primeiro painel, no plano de fundo.

Nesse ponto, já considerando o grande volume de tempo e espaço que seria necessário para terminar a obra, bem como das exigências inerentes à

conclusão da disciplina em um semestre, de comum acordo com o Professor Mário Zavagli, eu tomei a decisão de mudar a minha estratégia no processo de desenvolvimento daquela nova técnica de pintura.

Decidi suspender (mas não abandonar) os trabalhos do projeto “*Happiness and Sadness*” no âmbito da disciplina curricular. Em substituição, eu executaria três estudos práticos de pintura (em escalas mais modestas e, portanto, mais compatíveis com o tempo disponível na disciplina), onde eu pudesse avançar na pesquisa para incorporação de novos suportes e materiais na minha pintura.

A nova proposta consistia na execução dos três painéis, em escala natural, medindo cada um 100 x 26 cm, onde seriam representadas pegadas humanas, vistas a partir de planos superiores, sobre “*fundos úmidos*” variados.

O principal objetivo dos estudos era avaliar o comportamento e a integração de diferentes suportes (tecido cru, papelão rígido, madeira, etc.), materiais (folhas secas, estopa, minerais, etc.) e tintas (a óleo, acrílica, resinas, etc.), na perseguição da, tão desejada, *maior* materialidade da pintura.

No primeiro painel foi aplicada uma camada de massa acrílica onde, por compressão, foi registrado o relevo de uma pegada humana. Depois de seco, esse relevo foi pintado com tinta acrílica em tons terrosos. Esse relevo foi recoberto com folhas secas, simulando o fundo lamacento de um lago raso.

Para simular a água sobre o fundo do “lago”, sobre as folhas pintadas, foi aplicada uma camada de resina transparente. Depois de seca, sobre a resina foi aplicada uma nova camada folhas secas, posteriormente pintadas com tinta a óleo. O resultado desse primeiro estudo é apresentado na figura 40.



Figura 40 – Pegada humana no fundo do lago / Fábio Bueno / 2013

No fundo do segundo painel, da praia, foram aplicadas camadas de papelão e gesso acrílico. Igualmente por compressão, registrei o relevo de uma pegada humana e as ondulações da “areia” abaixo da “lâmina d’água”, próximo à “arrebentação das ondas”. Da mesma forma que no estudo anterior, depois de secos, os relevos foram pintados em tons de “areia” (áreas “secas” e “úmidas”).

Para simular a “espuma da água do mar” nas “bordas da onda” e sobre certas partes da “areia”, foram coladas meias esferas de dimensões variadas,

simulando as bolhas da “espuma da onda”. Para representação dos volumes correspondentes aos “detritos de algas”, espalhados na “areia seca da praia”, foram utilizados pedaços de estopa desfiada.

Depois da secagem dessas camadas, para simular a “lâmina d’água da onda”, foi aplicada uma grossa camada (3 cm) de resina transparente. A finalização desse painel foi feita com a pintura, dos relevos já conformados e secos, com tinta a óleo. O resultado desse segundo estudo é apresentado na figura 41.



Figura 41 – Pegada humana na areia da praia / Fábio Bueno / 2013

No caso do terceiro estudo, a preparação dos moldes da superfície de uma rua e da calçada adjacente foi, consideravelmente, mais trabalhosa.

A razão para tanto se deu devido às peculiaridades do solo que seria representado: a junção do piso de uma rua pavimentada com granito e uma calçada revestida de pedras portuguesas, recortadas e aplicadas num padrão geométrico bicolor, tudo isso recoberto por vestígios úmidos de uma “chuva”.

Outra característica peculiar desse estudo era o fato de que ele requereria uma posição elevada (cerca de cinco centímetros), entre a calçada e o piso da rua. Para produzir o *efeito volumétrico* requerido pelo suporte, este foi *estruturado* com madeira (nas bordas) e peças de papelão recortado (figura 42).

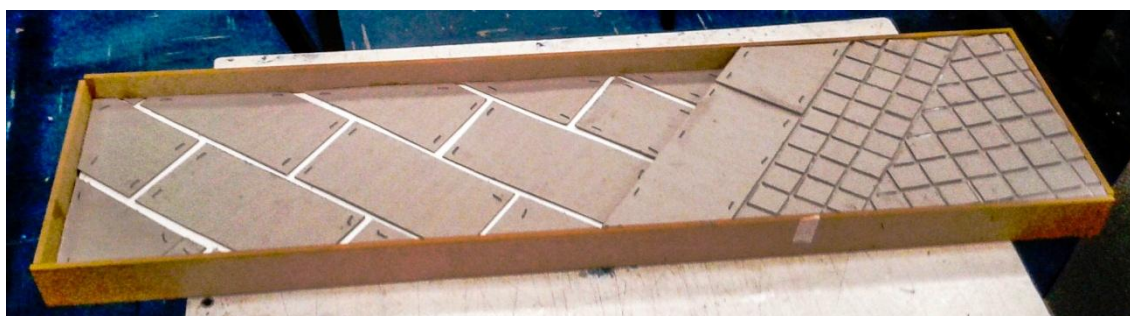


Figura 42 – Pegada humana na pedra da rua (em processo) / Fábio Bueno / 2013

Nas áreas onde seriam representados detritos (folhas, talos de madeira, limo, etc.), foram utilizadas folhas secas e estopa. A pegada humana foi pintada com tinta acrílica (apenas como um “registro úmido”), depois recoberta com resina incolor. Ao final da obra, as bordas de madeira do chassi foram removidas.

O resultado desse terceiro estudo é apresentado na figura 43.



Figura 43 – *Pegada humana na pedrada rua* / Fábio Bueno / 2013

Durante a execução desses três estudos, já ciente do conceito de pintura que eu estava fazendo, o Professor *Mário Zavagli* me indicou, uma excelente referência para os meus estudos: as obras da *Família Boyle*⁵⁸, que segundo consta, fizera muito sucesso, nos anos sessenta, durante uma das edições da Bienal de São Paulo.



Figura 44 – *Sand, Wind and Tide Series* / Boyle Family / 1969

⁵⁸ A **Família Boyle** se propôs fazer arte, considerando qualquer tema que tivesse algum interesse potencial. Ao longo de muitos anos, seus membros trabalharam com os mais diversos temas: terra, ar, fogo e água; animais, vegetais, minerais; insetos, répteis, criaturas aquáticas; seres e sociedades; elementos físicos e fluidos do corpo humano. Os meios usados incluíam performances, eventos, instalações, dioramas, filmes, gravações, fotografias, desenhos, colagens, pinturas e esculturas. A família Boyle ficou mais conhecida pelos seus estudos da Terra: dioramas de lugares da superfície terrestre, que registram locais aleatórios, com grande precisão. Estas obras combinam materiais reais obtidos diretamente nos seus locais de interesse (pedras, poeira, galhos etc.) com tintas e resinas, preservando a conformação do terreno para criar peças únicas e pontuais. Suas obras sugerem novas interpretações do ambiente, ao combinar estruturas conceituais poderosas com a presença física e visual nos seus locais de interesse, obtendo resultados impressionantes e surpreendentes.



Figura 45 – *World Series / Boyle Family / 1972*



Figura 46 – *Lorry park Series / Boyle Family / 2003*

Apreiei com especial interesse a abordagem e a concepção dos trabalhos da *Família Boyle* e, embora até então eu não os conhecesse, com certeza, eles tinham o mesmo apelo estético que me induziram a iniciar *minha navegação na fronteira entre os dois continentes primos: a bidimensão e a tridimensão*.

Minha pesquisa sobre a trajetória e obras dos Boyle tinha apenas começado, devendo se estender muito mais ainda, em termos de tempo e profundidade.

Olhar humano e olhar de máquina

Durante o Ateliê de Pintura IV, no segundo semestre de 2013, embora eu desejasse prosseguir na pintura da série *Happiness and Sadness (Alegria e Tristeza)*, motivado, principalmente, pelas referências proporcionadas pela *Família Boyle*, as lições aprendidas com os problemas dos espaços limitados dos ateliês da EBA, já vivenciados nos semestres anteriores, lembravam-me que isso não seria prudente naquele momento.

Feitas essas considerações, tomei a decisão de seguir em frente e explorar outras possibilidades de *navegação pictórica*, que fossem mais compatíveis com a realidade de espaço e tempo, no âmbito do ateliê acadêmico.

Com isso em mente, empreendi buscas *ébricas, erráticas e cambaleantes* na vastíssima *galáxia da internet*, onde as minhas intenções pragmáticas foram *convenientemente temperadas com generosas gotas de comodidade*.

Os temas que se apresentaram diante dos meus olhos eram *quase infinitos*, a maioria deles sob a forma de fotografias: figuras humanas, paisagens urbanas e rurais, naturezas mortas, animais, objetos... Praticamente tudo. Bastaria eu estender a mão e escolher algo.

Mas, não. Escolher paisagens, objetos, animais, figuras humanas ou mesmo manchas abstratas, para depois, *na cômoda sombra do ateliê, apenas deitar meus pinceis numa tela*, não era exatamente o tipo de *desafio* que eu queria, ou precisava. Aquilo não era uma situação que exploradores sérios pudessem aceitar de bom grado.

Cansado pela busca, quase me rendendo ao que parecia inevitável, encontrei algumas ótimas fotos, em *HD (high definition – alta definição)*, de animais. Mamíferos, peixes, aves, insetos, praticamente tudo que respira, caminha, nada, voa ou se arrasta pela superfície do nosso planeta. Comecei a selecionar fotos, a partir de uma escala pessoal de valores estéticos (cor, forma, postura, etc.), no intuito de amealhar referências imagéticas para uma série de pinturas.

No ponto em que a minha pré-seleção já se resumia às famílias das borboletas e dos pássaros, subitamente, um aspecto comum a quase todas àquelas fotos – e que tantas vezes eu já vira, sem, no entanto, prestar muita atenção – explodiu diante dos meus olhos.

O *olhar da máquina*, por mais sofisticado que fosse o equipamento utilizado, era totalmente diferente do *olhar humano*.

As distorções causadas em algumas das fotos escolhidas, em decorrência da *profundidade de campo*⁵⁹, promoviam uma *materialidade diferenciada* nas imagens fixas das fotos, e que, virtualmente, eram impossíveis de ser captadas, da mesma forma, pelos olhos humanos (figuras 47 e 48).



Figura 47 – Gato cinza / Eric Cheng

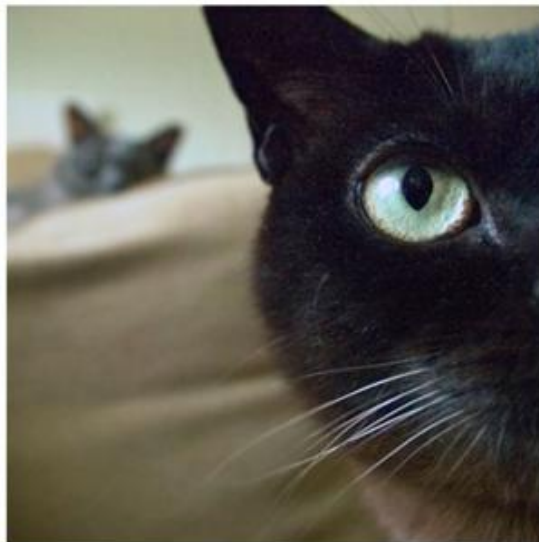


Figura 48 – Gato preto / Eric Cheng

Uma nova e inesperada rota de exploração fora aberta bem diante dos meus olhos, proporcionando, de certa forma, o *acasalamento de seres com DNA distintos: a abstração impressionista e o realismo narrativo*.

Com as *velas* da minha *nau* já totalmente *desfraldadas* e a *proa* orientada naquela direção, restava-me apenas uma tarefa: escolher os novos tripulantes.

Ser ou não ser

Minha escolha temática se deu, em primeiro lugar, por razões de natureza puramente contemplativa, ditadas por questões estéticas e, em boa medida, por motivos simbólicos e filosóficos: escolhi tripular minha nave com pássaros.

Entretanto, à medida que a pintura evoluía, a partir de uma série de conversas havidas no âmbito do Ateliê de Pintura, com o Professor *Mário Zavagli* e alguns colegas de turma, acerca da confusão de meios e propósitos que davam sustentação ao desequilíbrio de disciplinas, exigíveis aos alunos de *Artes*

⁵⁹ **Profundidade de campo** é a zona à frente e após o plano de melhor foco indicado pela objetiva do equipamento fotográfico, na qual objetos apresentam uma nitidez aceitável. Apesar de precisa, essa definição não transmite nada da capacidade que a *profundidade de campo* tem para transmitir idéias visuais. Pode-se, por exemplo, usá-la para expressar uma sensação de espaço, dando proximidade à ação ou ênfase à separação dos elementos dentro da área reproduzida.

Visuais, a orientação conceitual do tema que eu escolhera deu uma forte guinada, tomando direções e dimensões completamente inusitadas.

Em razão de uma questão existencial clássica (“*Ser ou não ser*”), com a qual eu me deparei, desde os primeiros dias em que comecei a frequentar aulas na EBA, a escolha dos pássaros incorporou, naquele momento, um caráter totalmente alegórico⁶⁰, que ia além da minha pintura.

Minha escolha pessoal de abandonar a *segurança* da Economia em favor, das *trilhas incertas* da Arte, feita há dez anos, não se deu por motivos casuais, circunstanciais e, muito menos, em função da falta de alternativas. Foi uma escolha consciente, gerada e nascida do fundo da minha alma. A alma de um artista plástico, no sentido tradicional do termo. Uma alma de pintor.

Não me parece oportuno e não pretendo adentrar agora, mais profundamente, na descrição detalhada dos fundamentos das minhas alegorias, cuja enorme abrangência, com facilidade, supriria um livro de grandes proporções.

Entretanto, tais alegorias tem fundamento em fatos, que eu testemunhei no ambiente universitário, os quais sempre me causaram muito desconforto.

O flagrante despreparo, desconhecimento fático e insuficiência vivencial de alguns professores da EBA, associado ao descaso, quase generalizado, com o ambiente acadêmico, em todos os seus aspectos, trouxeram sofrimento e, por vezes, desesperança, tanto para mim, como para muitos outros colegas, ao longo desses últimos cinco anos.

A ignorância, desinteresse, preguiça ou omissão de uma boa parcela do corpo docente da EBA, não raras vezes motivados por pura comodidade, conveniência pessoal, aliadas a um brutal excesso de burocracia inútil, era exasperante. Um *infanticídio* quase criminoso, quando eram mortos os sonhos e as esperanças de muitos dos meus colegas, ainda no nascedouro.

A situação chegou a tal ponto que, por exemplo, sem motivos válidos, certos professores criavam do nada, algumas aulas ou seminários “vazios”, quase sempre conduzidos pelos próprios alunos que, em princípio, ali se matricularam para receber, e não doar conhecimento (ou experiências) que, a propósito, muito poucos detinham, era um exemplo flagrante daquela situação.

O abandono das metas institucionais da EBA (já presenciei alguns professores, escarnecerem abertamente das *disciplinas plásticas tradicionais* – Desenho,

⁶⁰ Uma **alegoria** (do grego, *allos*, "outro", e *agoreuein*, "falar em público") é uma figura de linguagem de uso retórico, que produz a virtualização do significado, ou seja, sua expressão transmite um ou mais sentidos que o da simples compreensão ao literal. Diz “*b*” para significar “*a*”. Uma alegoria não precisa ser expressa no texto escrito. Pode dirigir-se aos olhos e, com frequência, encontra-se na pintura, escultura ou noutras formas de linguagem. Embora opere de maneira semelhante a outras figuras retóricas, a alegoria vai além da simples comparação da metáfora. A fábula e a parábola são exemplos genéricos de aplicação da alegoria, às vezes acompanhados de uma moral, que deixa claro a relação entre o sentido literal e o sentido figurado.

Pintura e Escultura – em favor exclusivo de algumas manifestações da Arte Contemporânea – Instalação, Performance ou Literatura, que, a propósito, considero boas, legítimas e necessárias), passando pelo sucateamento das instalações e o desperdício de preciosos recursos materiais, de toda ordem, sejam prediais, materiais ou didáticos, quase me levam às lágrimas.

Tentando não me estender muito mais sobre essas dolorosas questões, me permito apenas pontuar apenas três, dentre muitos, fatos icônicos vividos ali:

A extinção da nossa saudosa Galeria da EBA, que servia como um prazeroso centro de referência, tanto para alunos, como para professores e eventuais visitantes, em favor do alojamento, mal improvisado, de algumas mesas e muitas prateleiras de arquivos, foi um ato lamentável. Quase um *genocídio* de aptidões, idéias, conceitos e manifestações artísticas dos alunos.

Ser obrigado a presenciar *uma dezena de aulas*, ministradas simultaneamente por três professoras (com mestrado e doutorado), para tratar, exclusivamente, da aplicação das Normas da ABNT, relacionadas, e supostamente exigíveis, à produção acadêmica de textos (assunto de natureza técnica e burocrática, que evolui constantemente, podendo, com facilidade, ser acessado pela internet), para mim, que entrei na EBA pretendendo ser pintor, soou como um *réquiem*.

Ser compelido a fazer, ao longo de anos, centenas de fichamentos vazios (que, sabidamente, raramente eram lidos), sob a duvidosa alegação de que isso seria uma maneira de *obrigar* ou *garantir* que os alunos pudessem *aprender* ou *reter conhecimento*, nos faz parecer seres abobalhados, à beira da insanidade.

Quem pretende ser um bom profissional, em qualquer área do conhecimento humano, deve sim, ter consciência que a busca desse conhecimento depende unicamente dele e do seu esforço. Quem pensa e age de forma diferente, pode até graduar-se, mas, com certeza, não irá muito longe.

Antes de tudo, a despeito das críticas, eu tenho muito que agradecer pela oportunidade que me foi dada de, por cinco anos, frequentar o ambiente acadêmico da EBA. Ali eu aprendi muito, adquiri conhecimento, recebi ótimos conselhos e orientações, fiz boas amizades, abandonei conceitos inúteis, me desfiz de preconceitos estéreis, troquei minhas santidades pelos paradigmas e, enfim, tomei coragem de empreitar por rotas nunca antes desbravadas.

Entretanto, tenho consciência, e hoje estou seguro, de que uma das principais rotas da minha vida sempre foi a Pintura. *Eu quero aprender a viver, me comportar e voar como um pássaro pintor, humilde tripulante de naves exploratórias, simples operador de tintas e pincéis, que possam, quem sabe, trazer às pessoas do meu tempo, muito mais perguntas do que respostas.*

Porque acredito que, muito antes das respostas, são os questionamentos que realmente motivam e promovem o nosso processo evolutivo como seres humanos e, sobretudo, como seres sociais que somos.

Não desejo jamais ser obrigado a me transformar num **pintor ornitólogo** – que, no lado mais sombrio e mesquinho da minha alegoria, vive tão somente da acumulação de títulos e conhecimentos, não raras vezes vazios, pouco aplicáveis, questionáveis ou estéreis, a luz de textos apenas especulativos, ou de *gostos pessoais*, acerca do que seja ou não Arte. Ou pior, apenas aproveitando as *cálidas brisas* advindas de requisições pontuais do *establishment*⁶¹, ou de *modismos*, ditados por certas *tendências do momentum*.

Nesse ponto, é preciso esclarecer que, embora eu goste muito de ler, escrever e estudar, as nobres (eu reconheço) e, por vezes, **necessárias tarefas** de *dissecar cadáveres, esmiuçar carcaças, descrever morfologias, separar tecidos ou teorizar acerca de comportamentos e atos dos pássaros artistas*, não são para o meu bico, embora sejam *amigas íntimas dos pássaros ornitólogos*.

Mas, pelo que pude perceber, a custa de muito sofrimento, certas imposições acadêmicas, quase *nos obrigam* a tomar esses rumos, *nem sempre desejados*.

A série “**Pássaros**” nasceu nesse contexto e, rapidamente, metamorfoseou-se na *alegoria crítica* representada na nova série: “**Pássaros e Ornitólogos**”.

O primeiro conjunto de imagens representa, alegoricamente, os **Pássaros Pintores**. Elas foram pintadas com tinta a óleo sobre tela, originalmente, em dois planos verticais independentes e sobrepostos, com espaçamento previsto, após a colocação das molduras, de cerca de um centímetro entre si.

O segundo conjunto de imagens representa, igualmente por alegoria, os **Pássaros Ornitólogos**, tanto os de bons propósitos, como os de objetivos duvidosos, equivocados, sombrios, distorcidos ou, até, perversos.

As imagens do plano de fundo apresentam esqueletos, nas mesmas posições, dos pássaros representados na primeira série de pinturas (*Pássaros Pintores*). Acompanhando esses esqueletos pinteí alguns esmiuçamentos técnicos, muito comuns nos trabalhos dos naturalistas, ou nos tratados de ornitologia. Essas imagens foram pintadas em aquarela sobre papel.

⁶¹ **Establishment**, em sentido mais abstrato, refere-se à ordem ideológica, econômica e política que constitui uma sociedade ou um Estado. Em sentido depreciativo, designa uma elite social, econômica e política que exerce forte controle sobre o conjunto da sociedade, funcionando como base dos poderes estabelecidos. O termo se estende às instituições controladas pelas classes dominantes, que decidem ou cujos interesses influem fortemente sobre decisões políticas, econômicas, culturais, etc., e que, portanto, controlam, no seu próprio interesse e segundo suas próprias concepções, as principais organizações públicas e privadas de um país, em detrimento da maioria dos eleitores, consumidores, pequenos acionistas, etc. Em sentido mais restrito, pode referir-se a um grupo de indivíduos com poder e influência sobre determinada organização ou campo de atividade. Na origem, o termo dizia respeito a uma aliança entre a burguesia urbana e grupos da aristocracia rural britânica, que tradicionalmente concentrava os meios de ação no país, sendo pouco aberta a inovações em todos os campos e hostil ao compartilhamento do poder com outros grupos.

Os grafismos do primeiro plano são constituídos exclusivamente por palavras e textos em *Latim*, além de sinais gráficos e esquemas indicativos, de forma muito semelhante às aquelas que constam nos antigos livros, tratados e textos científicos, particularmente, da Biologia.

Esses grafismos deviam ser desenhados, primeiramente, com tinta específica para aderir a folhas de acetato transparente, logo depois, substituído pelo vidro.

As palavras e textos, apresentados no primeiro plano da Série “**Pássaros Ornitólogos**”, foram concebidos, considerando os seguintes propósitos:

Primeiro: o objetivo imediato de remeter as pessoas que observam as obras ao ambiente visual e analítico, muito próprio aos estudiosos de aves (Ornitólogos), que as dissecam e descrevem, sob o ponto de vista técnico e científico.

Segundo: o objetivo alegórico. Embora a maioria das palavras e frases ali apresentados sejam fidedignos, alguns apresentam conceitos e nomes com incorreções propositais. Essas incorreções são apenas perceptíveis aos olhos dos *verdadeiros ornitólogos*, ou de pessoas versadas naquela língua morta.

A intenção neste caso, ainda no espírito da minha alegoria, foi fazer uma alusão velada, às inúmeras barbaridades que eu já tive o desprazer de ouvir em salas de aula (algumas veladas, outras misturadas a conceitos e dados verdadeiros), todas advindas de onde menos poderíamos esperar: alguns dos mais arrogantes “*Pássaros Ornitólogos*” de plantão, e que, quase sempre, se julgam numa espécie de pedestal, acima do “*comum dos mortais*”, como se fossem os “*Únicos e Infalíveis Senhores (ou Senhoras) do Conhecimento*”.

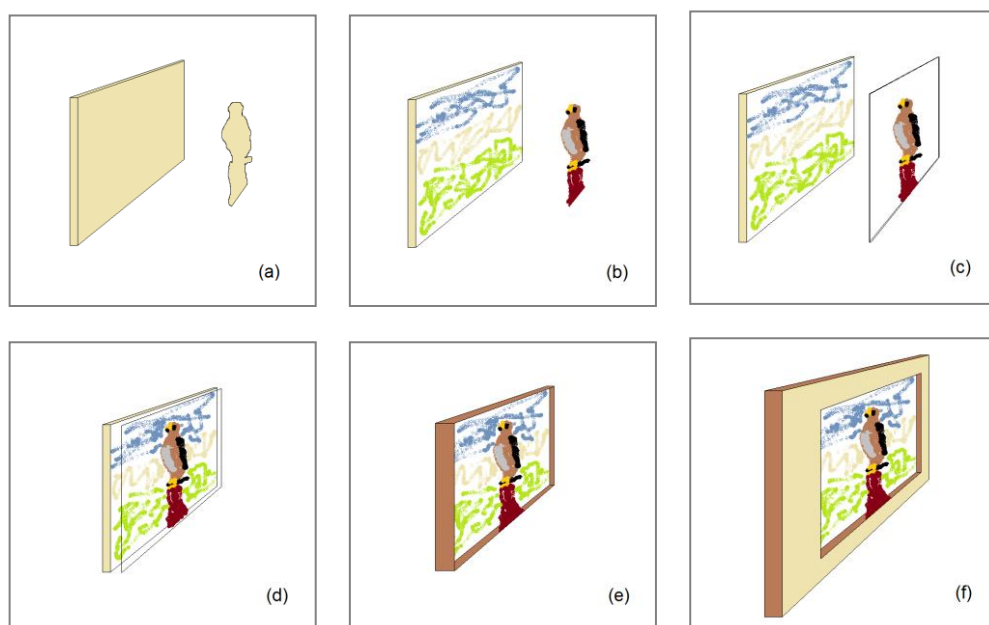
E, finalmente, numa sutil homenagem ao Professor Mário Zavagli, esse sim, um “*Pássaro Pintor*”, por excelência. Neste caso, faço referência a duas passagens vivenciadas no meu convívio com ele, no Ateliê de Pintura da EBA.

Uma antiga série de pinturas dele, de animais e plantas fantásticas, todos eles nascidos da sua imaginação criativa, com um pano de fundo muito debochado e, por vezes, erótico, as quais eu só tive conhecimento pelo registro em slides.

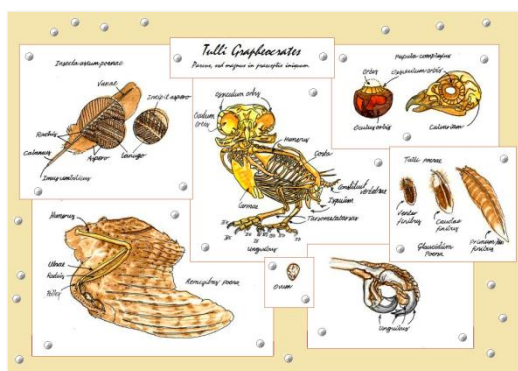
Também como uma homenagem a ele, acerca de algumas das suas mais inspiradas palavras em sala de aula: “*Eu não me considero um artista plástico. Eu sou Pintor. Nasci Pintor e vou morrer pintando. Se tiver a chance, numa outra “encadernação”, eu quero voltar novamente como Pintor. E, caso vocês um dia também desejem se tornar pintores, livres como pássaros, eu estarei sempre por aqui, para tentar ensiná-los a se comportar, voar e viver como pássaros, não como ornitólogos*”.

Os dois planos verticais dessa subsérie, a dos *Pássaros Ornitólogos*, são independentes e sobrepostos entre si, espaçados em cerca de um centímetro. Os esquemas de cada uma das fases, das duas séries de pintura, são:

- Preparação dos suportes (1º e 2º planos) com tela sobre papelão rígido (no caso da série dos *Pássaros Pintores*), ou papel de aquarela e vidro plano (no caso da série dos *Pássaros Ornitólogos*);
- Pintura dos planos, separadamente, com tinta a óleo (no caso da série dos *Pássaros Pintores*), ou aquarela e tinta gráfica (no caso da série dos *Pássaros Ornitólogos*);
- Aplicação de vidros sobre as imagens do 1º plano. No caso, “as aves” da série dos *Pássaros Pintores*, ou os *grafismos técnicos*, no caso da série dos *Pássaros Ornitólogos*, pintados diretamente sobre o vidro;
- Aproximação dos planos para as posições de montagem (01 cm);
- Montagem das molduras internas;
- Montagem das molduras externas e, respectivos, passe-partout.



Nota: Na série dos *Pássaros Ornitólogos*, considero ainda a aplicação de outros dois planos. Um deles, intermediário entre planos anteriores, onde eu pintaria os contornos virtuais das bordas simuladas de “papeis”, representando notas dos elementos descritivos das morfologias dos pássaros. O quarto plano (que, na verdade, passaria a ser o primeiro) seria uma nova lâmina de vidro, onde colaria cabeças de tachinhas (dessas utilizadas em quadros de aviso), simulando que os mesmos estivessem “prendendo” os “papéis” do plano anterior (*trompe-l'oeil*), conforme representados no esquema abaixo.



Pássaros e Ornitólogos

O Olhar da Máquina



Figura 49 – Strix Varia



Figura 50 – Glaucidium Brasilianum



Figura 51 – Falco Columbarius



Figura 52 – Falco Femoralis



Figura 53 – Buteo Lineatus



Figura 54 – Accipiter Cooperii



Figura 55 – Falco Sparverius



Figura 56 – Accipiter Gentilis



Figura 57 – 1º plano / Pintura a óleo sobre tela recortada

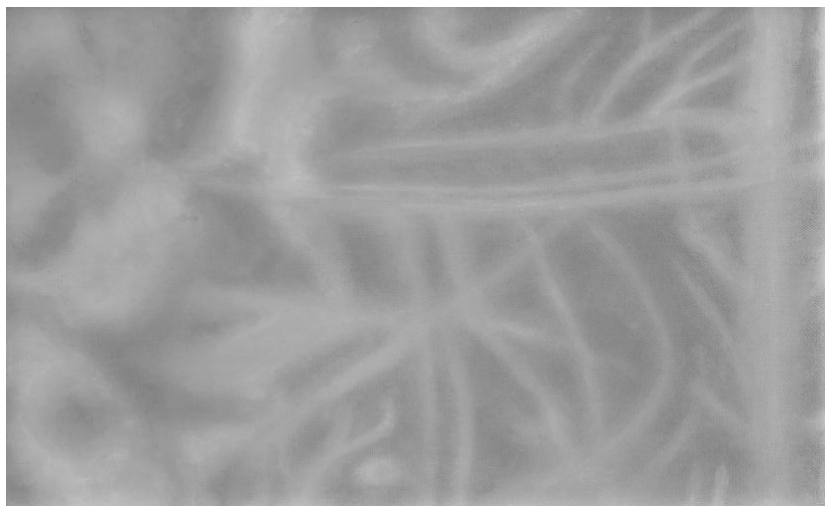


Figura 58 – 2º Plano / Pintura a óleo sobre tela



Figura 59 – Pintura em Planos Sobrepostos



Figura 60 – 1º plano / Pintura a óleo sobre tela recortada



Figura 61 – 2º Plano / Pintura a óleo sobre tela



Figura 62 – Pintura em Planos Sobrepostos



Figura 63 – 1º plano / Pintura a óleo sobre tela recortada



Figura 64 – 2º Plano / Pintura a óleo sobre tela



Figura 65 – Pintura em Planos Sobrepostos



Figura 66 – 1º plano / Pintura a óleo sobre tela recortada

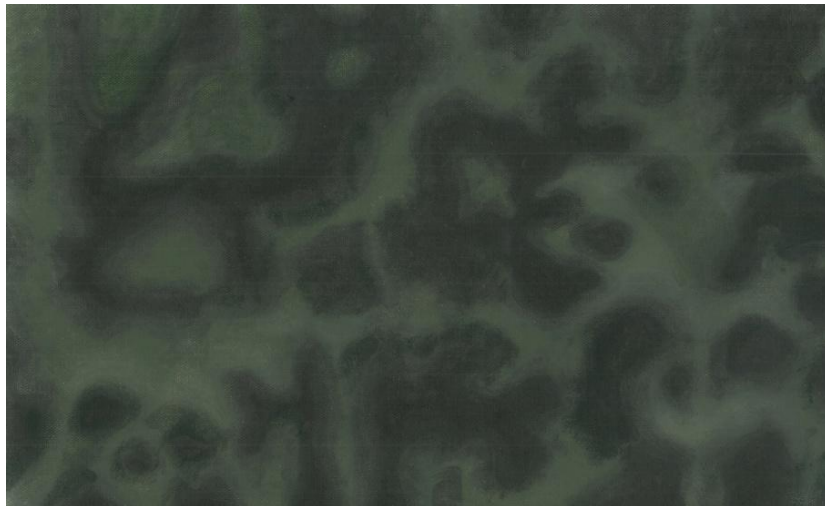


Figura 67 – 2º Plano / Pintura a óleo sobre tela



Figura 68 – Pintura em Planos Sobrepostos



Figura 69 – 1º plano / Pintura a óleo sobre tela recortada

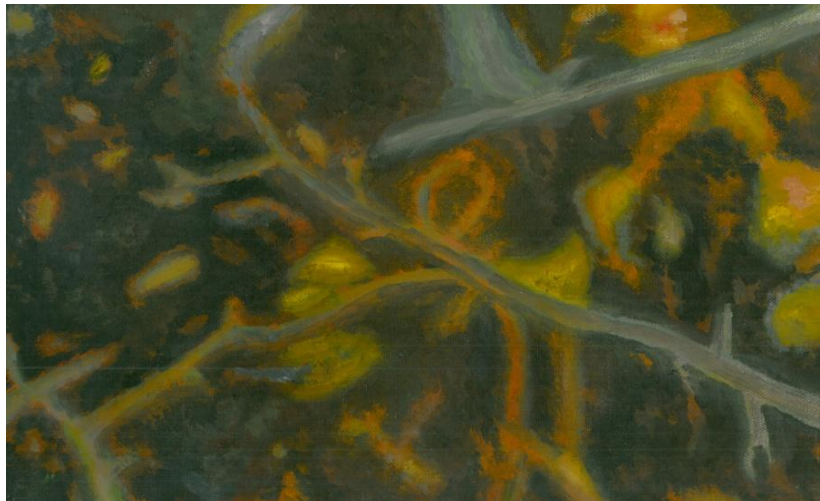


Figura 70 – 2º Plano / Pintura a óleo sobre tela



Figura 71 – Pintura em Planos Sobrepostos



Figura 72 – 1º plano / Pintura a óleo sobre tela recortada



Figura 73 – 2º Plano / Pintura a óleo sobre tela



Figura 74 – Pintura em Planos Sobrepostos



Figura 75 – 1º plano / Pintura a óleo sobre tela recortada



Figura 76 – 2º Plano / Pintura a óleo sobre tela



Figura 77 – Pintura em Planos Sobrepostos



Figura 78 – 1º plano / Pintura a óleo sobre tela recortada



Figura 79 – 2º Plano / Pintura a óleo sobre tela



Figura 80 – Pintura em Planos Sobrepostos

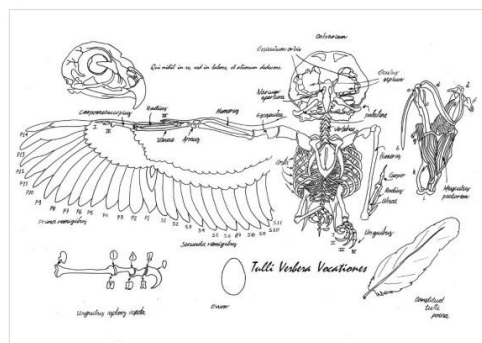


Figura 81 – 1º plano / Pintura com tinta gráfica sobre vidro

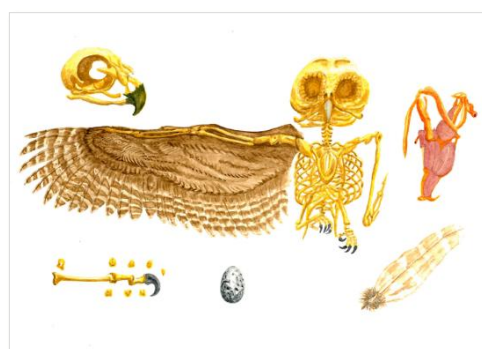


Figura 82 – 2º plano / Pintura com aquarela sobre papel

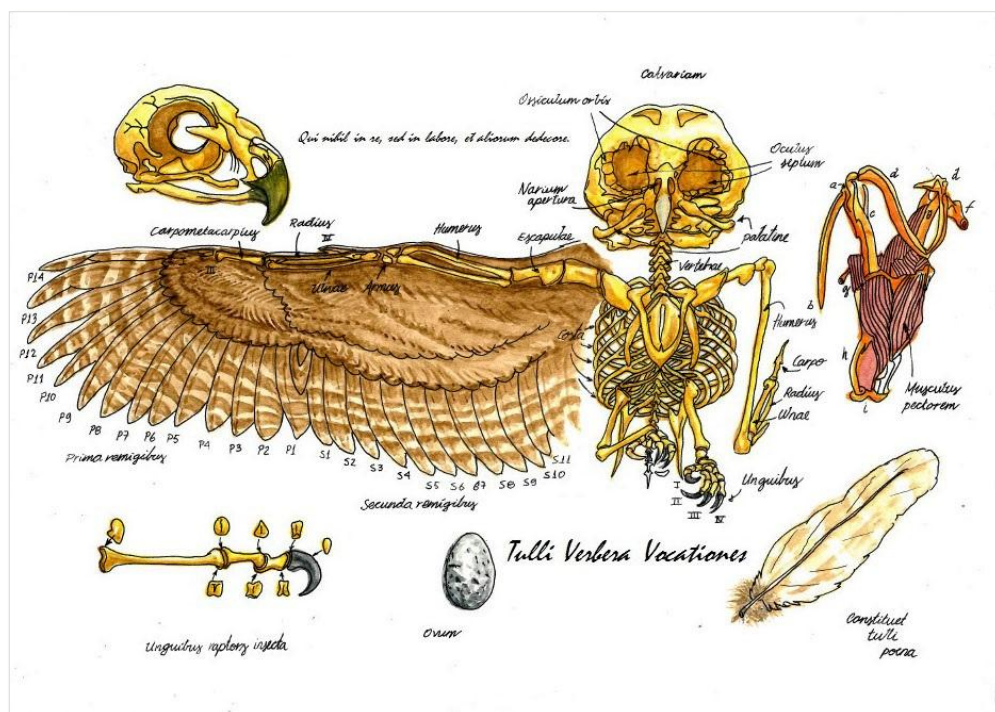


Figura 83 – Pintura em Planos Sobrepostos

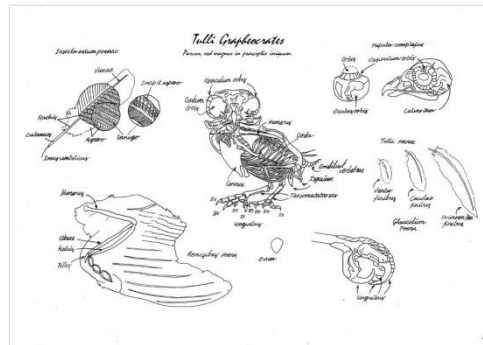


Figura 84 – 1º plano / Pintura com tinta gráfica sobre vidro

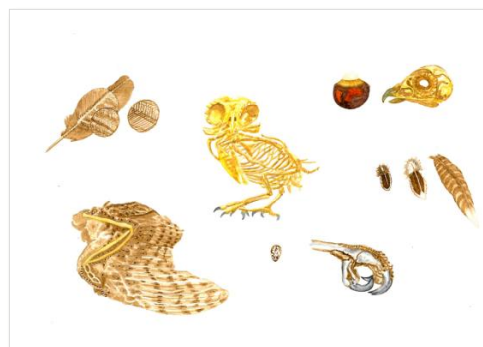


Figura 85 – 2º plano / Pintura com aquarela sobre papel



Figura 86 – Pintura em Planos Sobrepostos

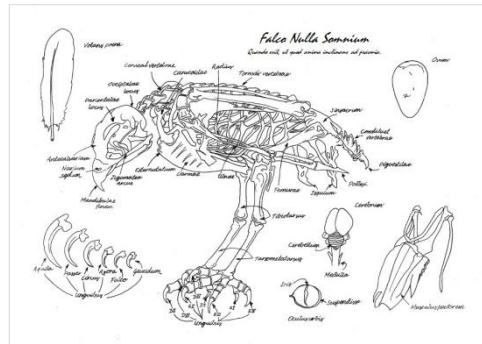


Figura 87 – 1º plano / Pintura com tinta gráfica sobre vidro



Figura 88 – 2º plano / Pintura com aquarela sobre papel

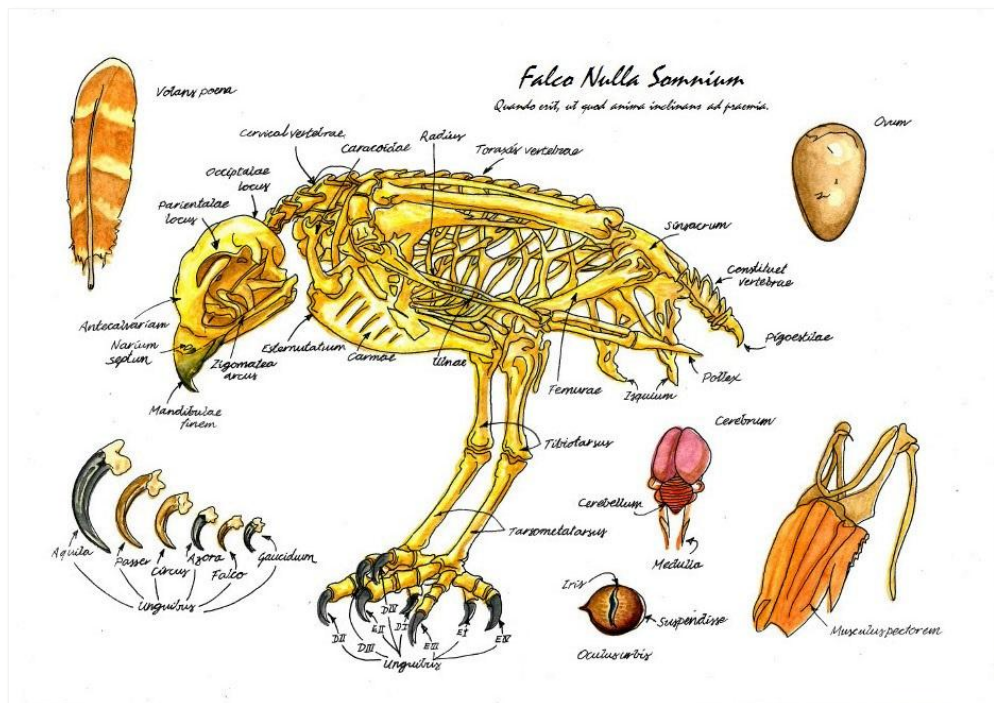


Figura 89 – Pintura em Planos Sobrepostos

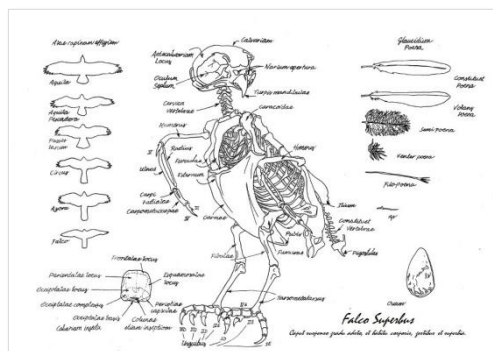


Figura 90 – 1º plano / Pintura com tinta gráfica sobre vidro

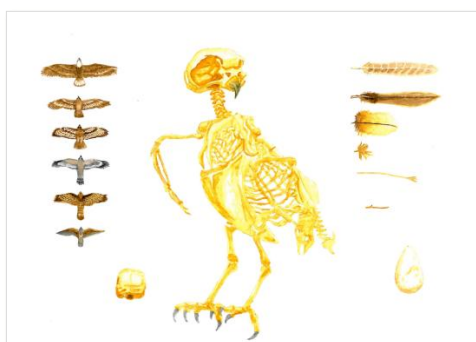


Figura 91 – 2º plano / Pintura com aquarela sobre papel

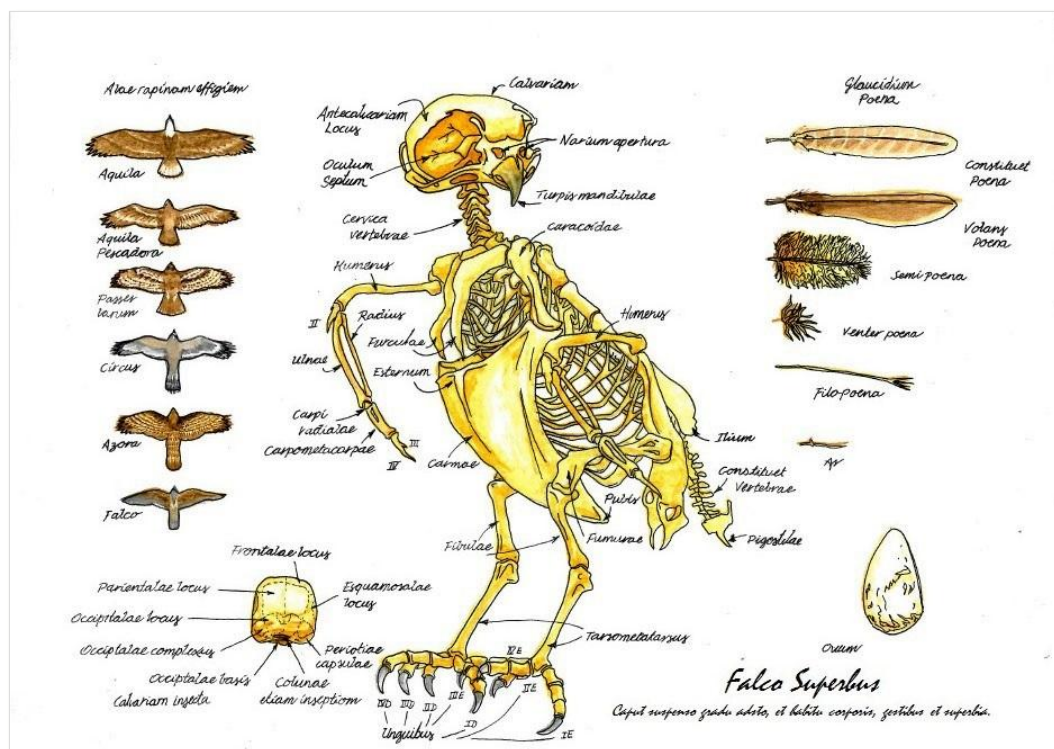


Figura 92 – Pintura em Planos Sobrepostos

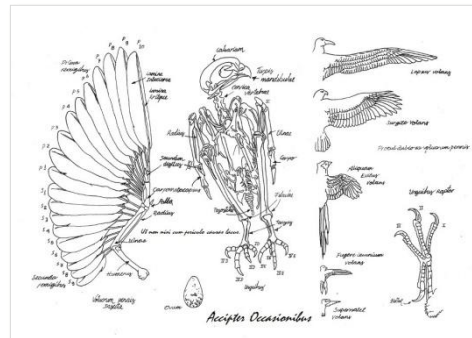


Figura 93 – 1º plano / Pintura com tinta gráfica sobre vidro

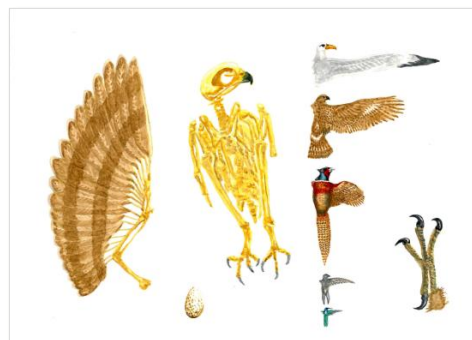


Figura 94 – 2º plano / Pintura com aquarela sobre papel

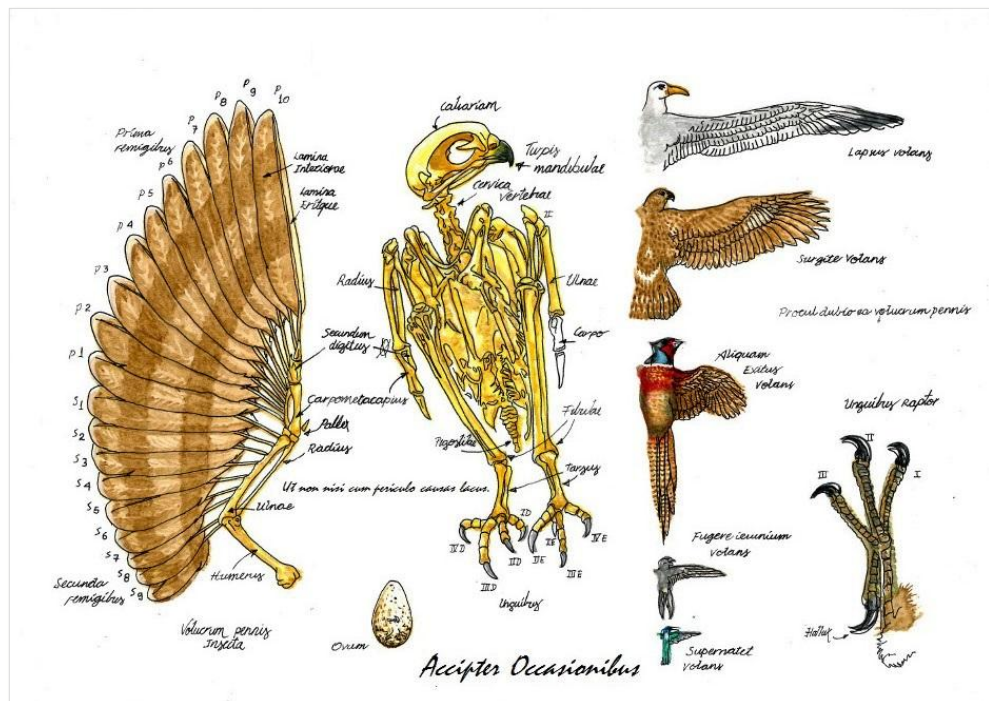
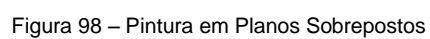
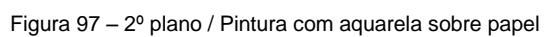
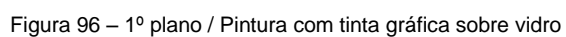


Figura 95 – Pintura em Planos Sobrepostos



Pássaros Ornitólogos

Falco Derozat

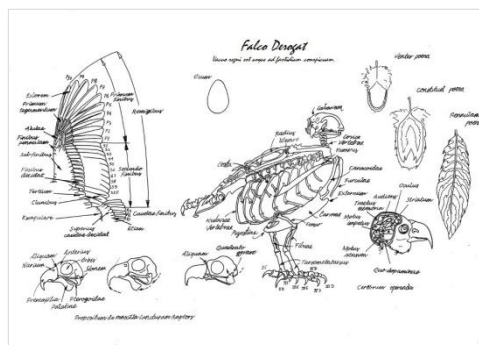


Figura 99 – 1º plano / Pintura com tinta gráfica sobre vidro

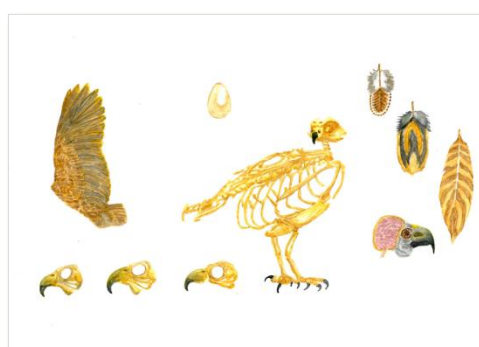


Figura 100 – 2º plano / Pintura com aquarela sobre papel

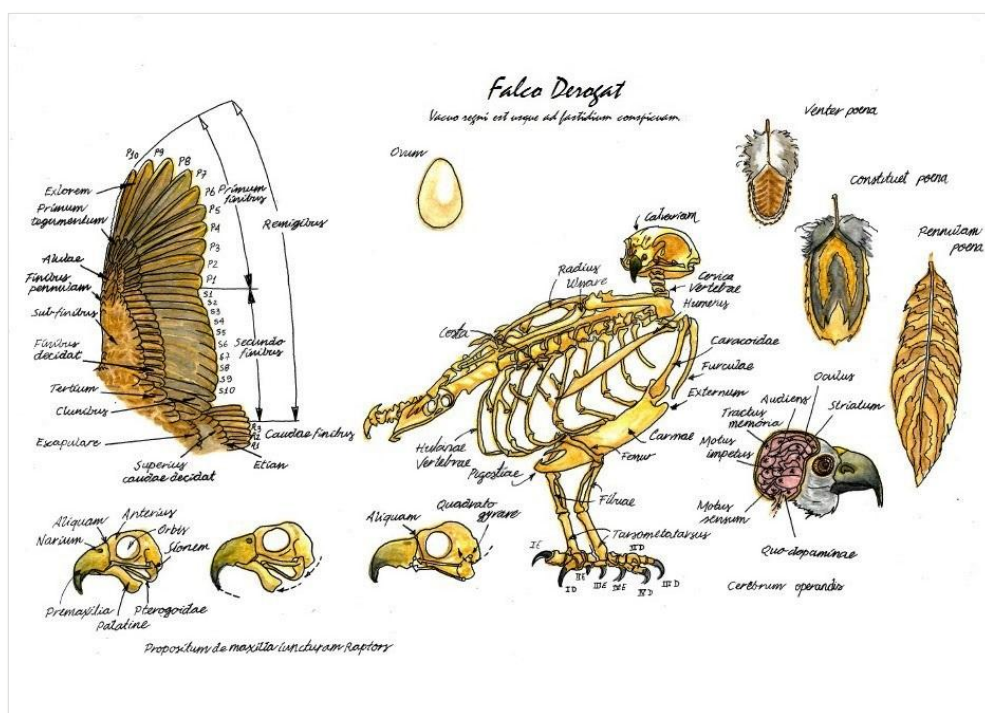


Figura 101 – Pintura em Planos Sobrepostos

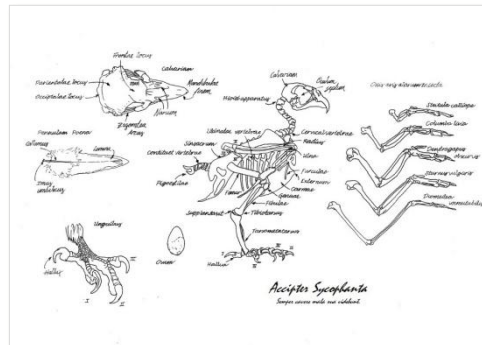


Figura 102 – 1º plano / Pintura sobre vidro

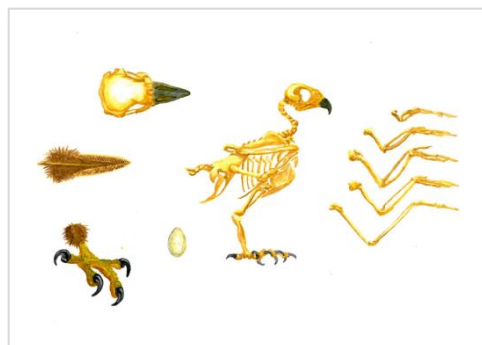


Figura 103 – 2º plano / Pintura com aquarela sobre papel

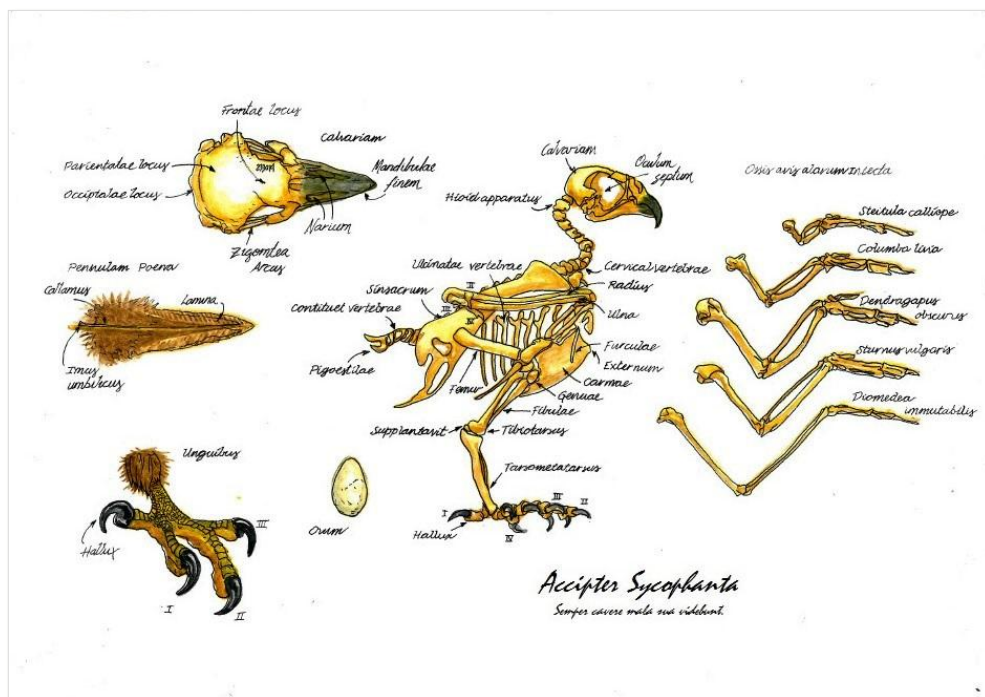


Figura 104 – Pintura em Planos Sobrepostos

Navegar é preciso

Para concluir, voltando ao campo dos conceitos estéticos, ainda no contexto da materialidade das imagens fixas.

Nesse particular, vale registrar o meu aplauso aos comentários feitos por *Kristine Stiles*⁶², nas suas *Teorias e Documentos da Arte Contemporânea – Um Livro-Fonte de Escritos de Artistas*, acerca de uma declaração, com ares dogmáticos, proferida por *Greenberg*⁶³, à sua época:

“Por agora, parece já estar estabelecido que a irredutibilidade da arte pictórica consista em duas convenções ou normas constitutivas: a planaridade e a sua delimitação”. (p. 197)

No meu entender, considerando a bagagem de materialidade que, a custo de muito sacrifício, eu persegui e acumulei ao longo de quase cinco décadas de explorações, *terrestres e marítimas*, desde o *claustro das santidades*, até o *universo dos paradigmas*, acho tal assertiva absolutamente equivocada.

Portanto, concordo *in totum* com ela, *Kristine Stiles*, quando contrapõe à visão míope de *Greenberg* com a realidade, principalmente, nos trechos a seguir:

“Ele (Greenberg) apresentou um conceito que jogou por terra os projetos multifacetados das vanguardas históricas europeias, resultando em um modernismo homogêneo, privado de engajamento político e social. Essa redução não conseguiu refletir nem a complexa situação histórica, nem as ricas formas nas quais o meio cresceu a partir da tradição nas primeiras décadas do século XX. Apesar da pobreza de sua versão de modernismo, a sua fórmula tem sido amplamente adaptada para caracterizar as vanguardas, por acadêmicos, críticos e estudantes”. (p. 197)

“A expansão sem precedentes dos meios no campo das artes contribuiu, pelo menos em parte, para a alteração da categoria

⁶² **Kristine Stiles** (1947) Historiadora de Arte, curadora e artista contemporânea, Stiles é conhecida pelos seus trabalhos, escritos e performances, sobre a destruição, a violência e o trauma na arte.

⁶³ **Clement Greenberg** (1909 – 1994) foi um influente crítico de arte dos Estados Unidos, ligado ao Modernismo. Em 1939 publicou o ensaio, *Avant-Garde and Kitsch*, que atraiu muita atenção ao declarar que o Modernismo era uma forma de combater o rebaixamento cultural causado pela propaganda capitalista. O ensaio também foi uma resposta à destruição da chamada *arte degenerada* pelos nazistas. Depois da II Guerra Mundial voltou a causar polêmica ao afirmar que o melhor das vanguardas modernas estava sendo produzido nos Estados Unidos e não na Europa. Foi um dos primeiros a aclamar Jackson Pollock, chamando-o de o melhor pintor de sua geração. Em 1955, no ensaio *American-Type Painting*, defendeu o expressionismo abstrato. Greenberg participou na elaboração do conceito de especificidade de meio, o que levou ao desenvolvimento de uma escola de pintura “plana”, sem o ilusionismo da tridimensionalidade. Para ele o abstracionismo era a mais avançada forma de arte. Foi uma personalidade importante na crítica de arte até os anos 60, sendo uma referência para toda uma nova geração de críticos. Entretanto, sua oposição ao Pós-Modernismo fez com que perdesse prestígio.

das artes visuais, que agora abrange desde a pintura e a escultura, até formas híbridas e materiais anteriormente impensados...” (p. 198)

“Finalmente, alguns artistas nem escreveram e nem deram entrevistas: Cy Twombly é um exemplo... Mas o silêncio é também instrutivo e serve como um documento significativamente cultural, sobretudo em um período no qual as vozes são tão abundantes”. (p.199)

“A substituição da autoridade autoral pela teoria teve sucesso, particularmente, na área dos textos de artistas, uma categoria de teoria, na qual as novas práticas metodológicas e teóricas raramente têm sido aplicadas. Assim, negligenciar algo é uma das forças mais poderosas (e quase invisível) para manutenção da autoridade, um fato ilustrado por uma das piadas padrão entre os historiadores: ‘o melhor artista é um artista morto’, pois eles não retrucam. Os significados da teoria e da arte do artista ausente podem ser cooptados e lidos através de um infinito número de narrativas, sem a autoridade contraditória de uma criatura viva, que pode se colocar. Quando a autoridade em si é negada, então a competição pela narrativa mais artística é uma competição pela autoridade, sobre o texto e sobre o trabalho artístico. Em outras palavras, a crítica pode então reter a voz autoral”. (p. 202)

“Artistas vivos debatem, rejeitam e refutam diretamente interpretações sobre o seu trabalho. Isso é precisamente o que Georgia O’keeffe fez durante sua vida, ao negar repetidamente a interpretação, tanto do conteúdo erótico, quanto da intenção feminista do seu trabalho”. (p. 202)

“As afirmações e teorias de artistas são uma parte da evidência material e do aparato conceitual de seu trabalho, devendo ser entendidas como um componente integral da teoria artística, histórica e crítica”. (p. 203)

“Em um período carregado de condições sociais e culturais contraditórias, ideologias políticas e práticas textuais e visuais tão diversas, as teorias dos artistas – o que eles escrevem ou declaram – são parte do processo através do qual a cognição e a percepção tornam-se um registro da consciência e da condição humana”. (p. 204)

“E, como última frase do Group Material afirma, no último texto selecionado neste livro: ‘Nós convidamos a todos a questionar toda cultura que tomamos como certa’; e assim a asserção e a

imaginação dos artistas possibilitam uma visão mais responsável da cultura". (p. 204)

Enfim, acho que devemos deixar de lado pessoas que, como Greenberg, pensem de forma tão limitada, prosseguindo com a nossa saga de *navegar por mares nunca dantes navegados*. Sempre.

E se, durante a *navegação por essas águas*, *turbulências* forem criadas pelos *Maus Pássaros Ornitólogos de plantão* – *corujas algozes de vocações*, *corujas burocratas*, *falcões sem sonhos*, *falcões soberbos*, *gaviões oportunistas*, *gaviões vampiros de inspirações*, *falcões depreciativos* ou *gaviões bajuladores* – todos *exímios predadores*, que *quase nada produzem* e apenas *sobrevivem à custa dos sonhos*, *potencialidades* e *trabalhos alheios*, despedaçados sem clemência pelos seus *bicos* e *garras afiadas* – penso que devemos ignorá-los, *embriagando-nos* na contemplação de *novos horizontes* que se descortinam.

"Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa: 'Navegar é preciso; viver não é preciso'. Quero para mim o espírito desta frase, transformada a forma para a casar como eu sou: Viver não é necessário; o que é necessário é criar. Não conto gozar a minha vida; nem em gozá-la eu penso. Só quero torná-la grande, ainda que para isso tenham de ser o meu corpo e a (minha alma) a lenha desse fogo. Só quero torná-la de toda a humanidade; Ainda que para isso a tenha de perder como minha. Cada vez mais assim penso. Cada vez mais ponho da essência anímica do meu sangue o propósito impessoal de engrandecer a pátria e contribuir para a evolução da humanidade. É a forma que em mim tomou o misticismo da nossa Raça." (Fernando Pessoa)

Remeto aqui à *Raça dos Pássaros Artistas*. Sejam eles *Pássaros Pintores*, *Desenhistas*, *Escultores*, *Gráficos*, *Fotógrafos*, *Atores*, *Cineastas*, *Instaladores*, *Músicos*, *Dançarinos*, *Performistas*, *Conservadores de Obras* e todos os outros pássaros artistas genuínos, nos seus pensamentos e nas suas obras.

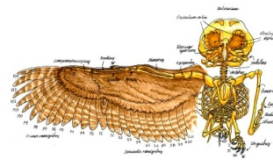
Incluo aqui, até mesmo, a imensa *Família dos Pássaros Ornitólogos*, desde que os *espécimes* que se nos apresentem, sejam de boa índole, providos de sólidos conhecimentos e bons propósitos.

Enfim, conto com as *raças* de todos os *pássaros* que realmente agregam valor, no ininterrupto voo dos indivíduos de bem, na sua eterna busca e conquista de um mundo mais justo, mais feliz e, portanto, melhor de se viver... E morrer.

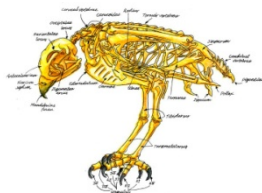
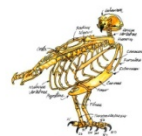
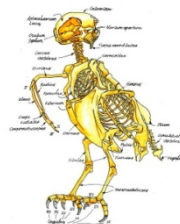
BIBLIOGRAFIA

- CAMÕES, Luis de** – ‘*Os Luzíadas*’
São Paulo – Brasil, Klick, 1999.
- ECO, Humberto** – ‘*A Definição da Arte*’
São Paulo – Brasil, Martins Fontes, 1986.
- SAND, George**⁶⁴ – ‘*Spiridion*’
London – UK, Kessinger Publishing, 2010.
- ZAFRAN, Eric** – ‘*Fantasy and Faith – The Art of Gustave Doré*’
Washington – USA, Library of Congress, 2007.
- EIMERL, Sarel** – ‘*The World of Giotto, C. 1267 – 1337*’
London – UK, Little Brown & Company, 1967.
- SPIKE, John T.** – ‘*Masaccio*’
New York – USA, Cambridge Companion, 1996.
- SPIKE, John T.** – ‘*Angelico*’
New York – USA, Abbeville, 1996.
- HARBISON, Craig** – ‘*Jan Van Eyck: The Play of Realism*’
London – UK, Reaction Books, 1999.
- SCHNEIDER, J. N.** – ‘*Vermeer: The Complete Paintings*’
Köln – Deutschland, Taschen, 2004.
- CHARLES, Victoria** – ‘*Vincent van Gogh*’
London – UK, Sirrocco, 1978.
- BRODSKAYA, Nathalia** – ‘*Paul Cézanne*’
London – UK, Sirrocco, 1978.
- HAMMACHER, A. M.** – ‘*René Magritte*’
Michigan – USA, Abrams, 1985.
- ILLIAMS, Bernard** – ‘*Platão*’
São Paulo – Brasil, FEU – UNESP, 1979.
- GOMBRICH, E. H.** – ‘*História da Arte*’
São Paulo – Brasil, Círculo do Livro, 1972.
- GOMBRICH, E. H.** – ‘*Arte e Ilusão – Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*’
São Paulo – Brasil, Martins Fontes, 1986.
- GOMES, Luiz Vidal N** – ‘*Desenhando: um panorama dos sistemas gráficos*’
Santa Maria – Brasil, UFSM, 1998.
- HILDEBRAND, Adolf Von** – ‘*O problema da forma nas Artes Figurativas*’
Strassburg – Deutschland, Heitz & Mündel, 1901.
- KRIS, Ernest** – ‘*Psychoanalytic Explorations in Art*’
New York & London, Generic, 1952.
- JANSON, H. W.** – ‘*A História Geral da Arte*’
São Paulo – Brasil, Martins Fontes, 2001.
- BECKETT, Wendy** – ‘*A História da Pintura*’
São Paulo – Brasil, Ática, 1997.
- BARTHES, Roland** – ‘*O Prazer do Texto*’
São Paulo – Brasil, Perspectiva, 1977.
- GOLDSWORTHY, Andy** – ‘*Collaboration with Nature*’
New York – USA, H N Abrams, 1990.
- SERAFINI, Giuliano** – ‘*Alberto Burri*’
Milano – Italia, Edizioni Charta, 1999.
- FRÉMON, Jean** – ‘*Tapiès ou la poétique de la matière*’
Paris – France, Bibliothèque Nationale de France, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo** – ‘*Arte e Crítica de Arte*’
Lisboa – Portugal, Editorial Estampa, 1993.
- MARK, Boyle** – ‘*Journey to the Surface of the World*’
Haia – Nederland, Haags Gemeentemuseum, 1970.
- ANG, Tom** – ‘*Fotografia digital – Uma Introdução*’
São Paulo – Brasil, Editora SENAC, 2007.
- FRYE, Michael** – ‘*In the Footsteps of Adams and Great Masters*’
Burlington – USA, Local Press, 2010.
- STILES, Kristine** – ‘*Teorias e Documentos da Arte Contemporânea*’
Belo Horizonte – Brasil, Tradução de Mário Azevedo, 2006 – 2007.

⁶⁴ **George Sand** pseudônimo usado por **Amandine Aurore Lucile Dupin**, baronesa de Dudevant, aclamada romancista e memorialista francesa, considerada uma das precursoras do feminismo.



*"Maravilhar-se é o primeiro passo no caminho da sabedoria.
Quando deixamos de nos maravilhar, estamos em perigo de deixar de saber."
Platão*



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Belo Horizonte
2014

