

RAFAEL MATTOS

mitologia inventada, a Deusa e outras formas - uma trajetória na pintura de rua, entre a cidade e o campo

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
Novembro de 2014

RAFAEL MATTOS

mitologia inventada, a Deusa e outras formas - uma trajetória na pintura de rua, entre a cidade e o campo

Monografia apresentada como requisito para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientadora: Prof^a. Fernanda Goulart

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
Novembro de 2014

Dedico este trabalho à Terra, este ser que nos abriga.
Ao dedicar a ela dedico a todos nós.

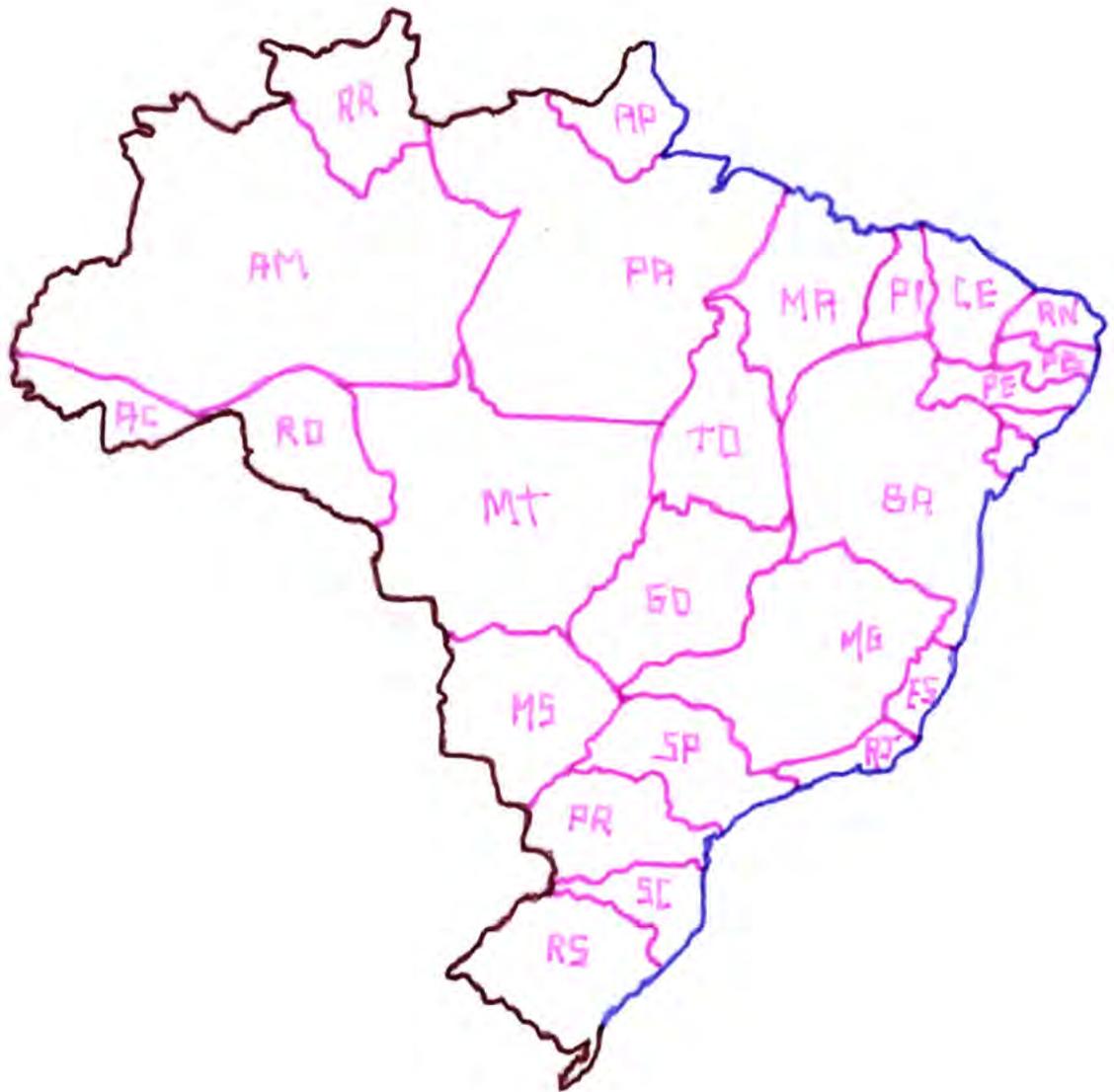
Eu tão isósceles
Você ângulo
Hipóteses
Sobre o meu tesão

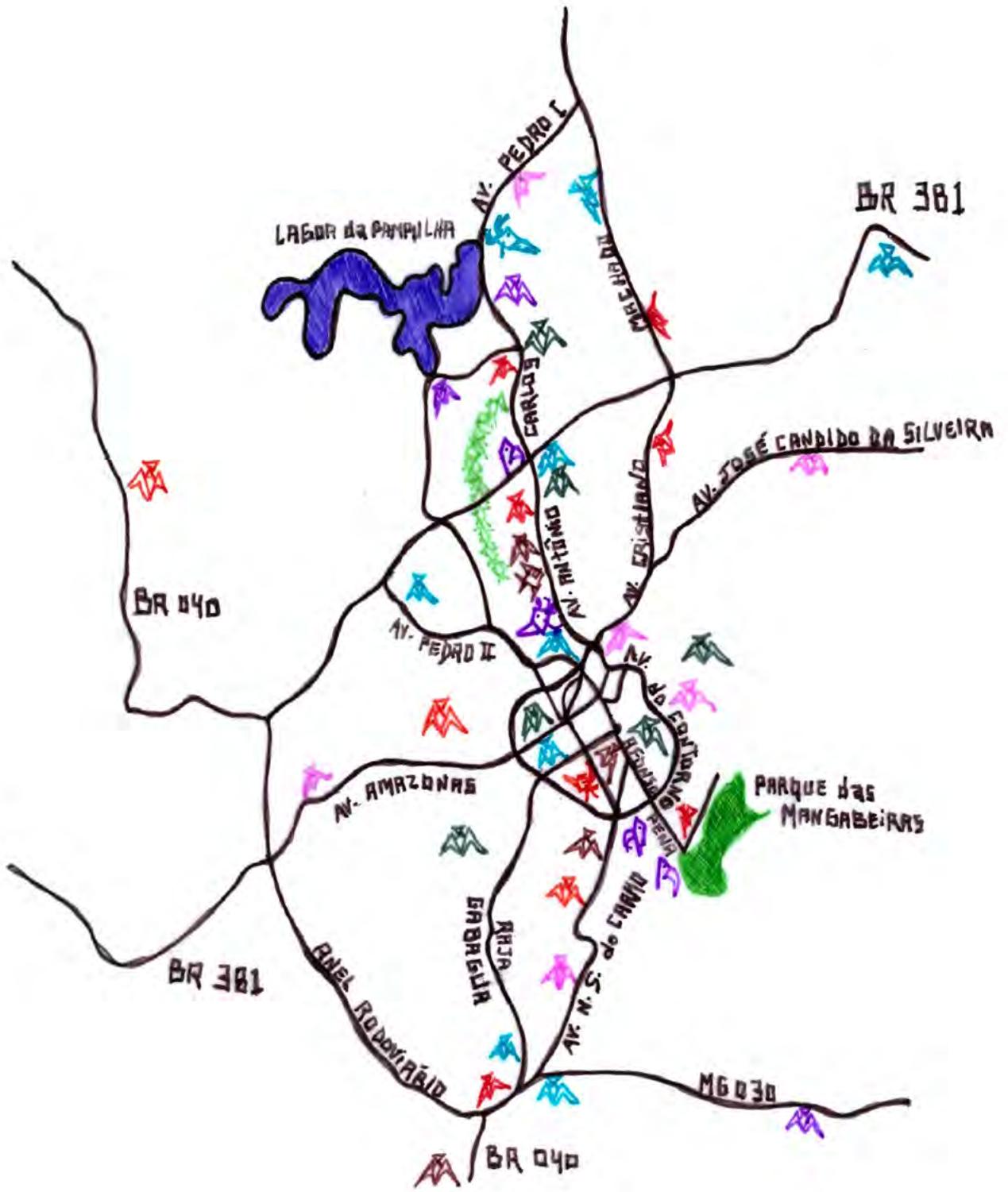
Teses sínteses
Antíteses
Vê bem onde pises
Pode ser meu coração

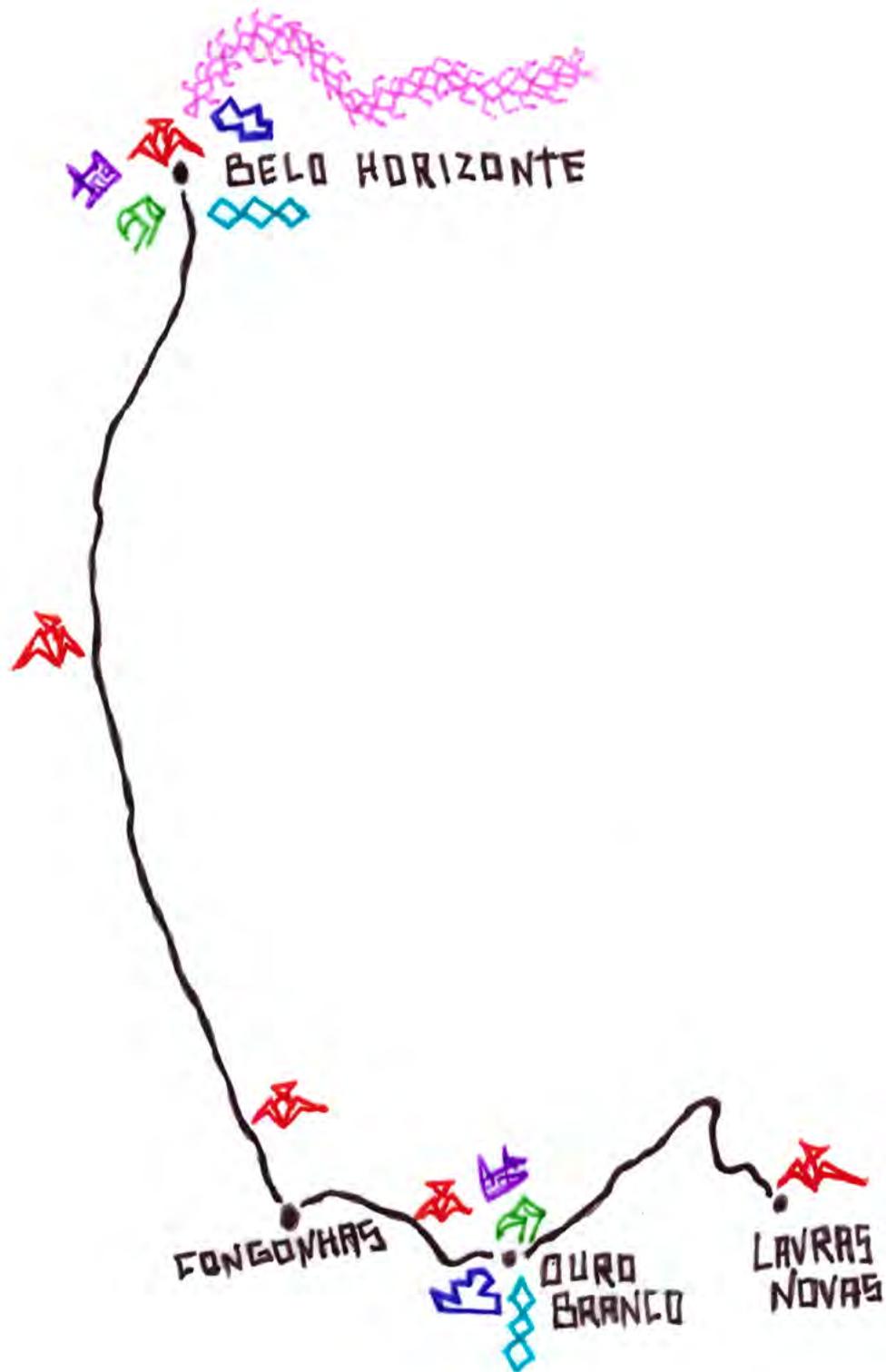
Paulo Leminsk

Cartografia do Processo

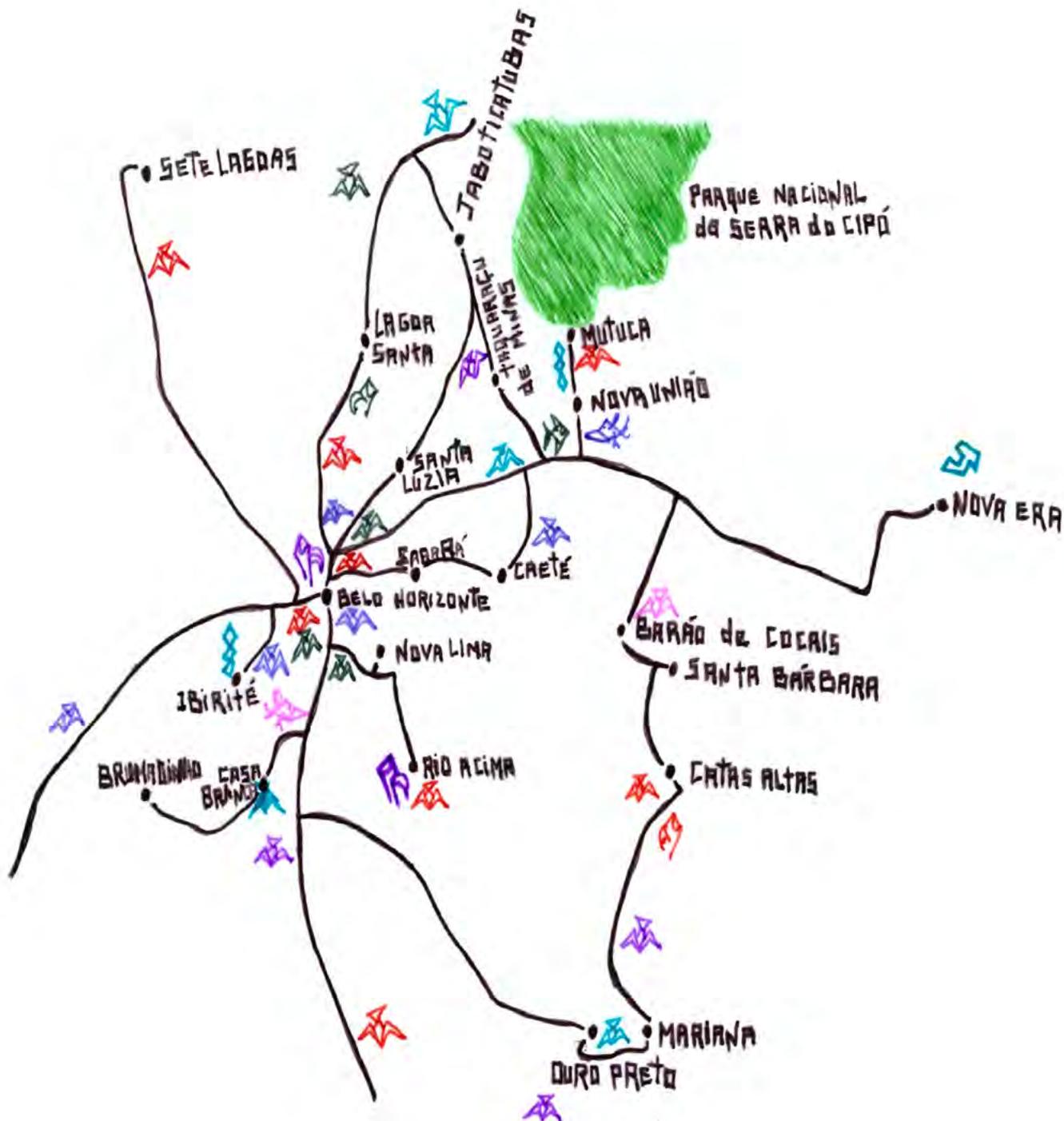




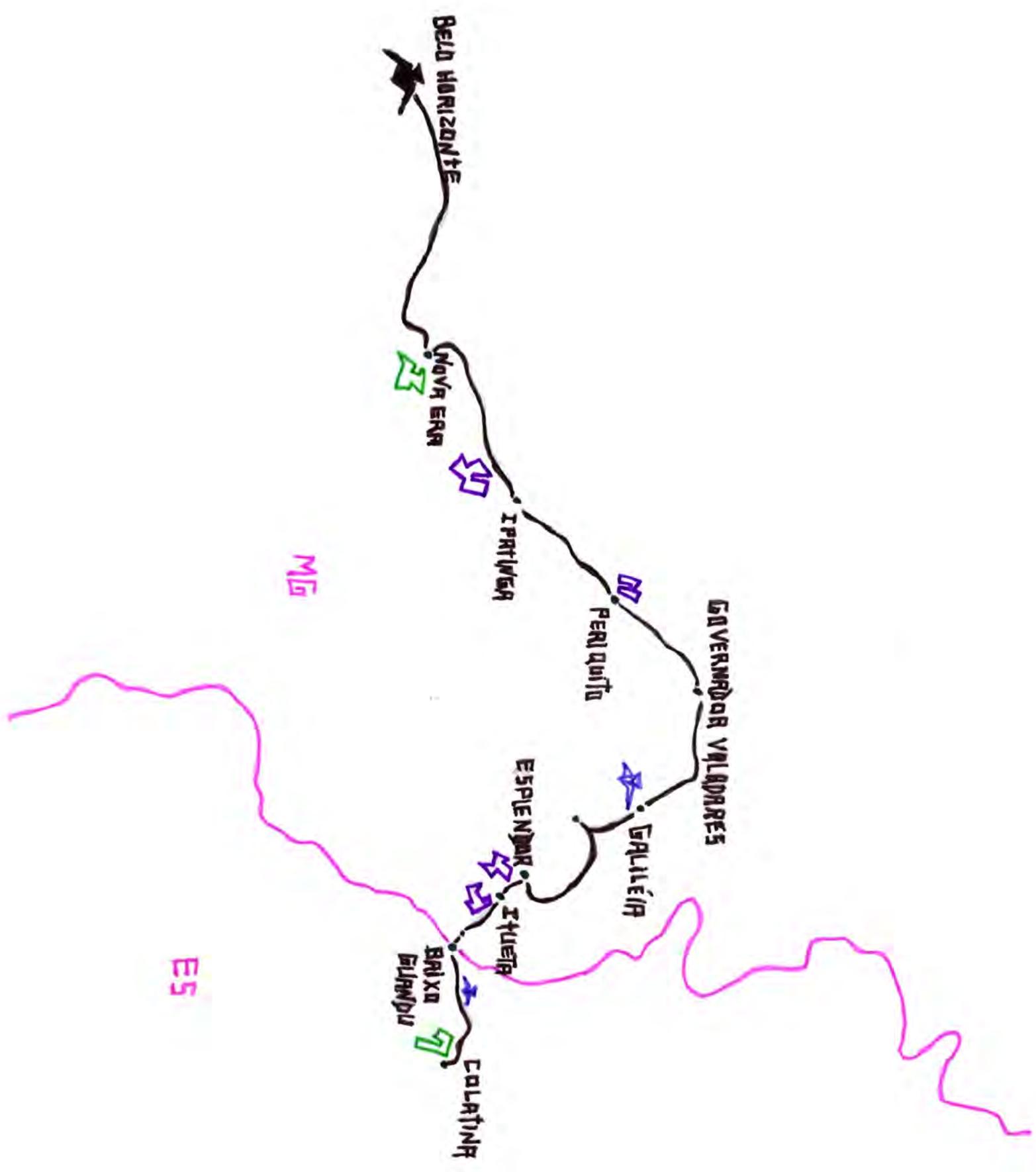


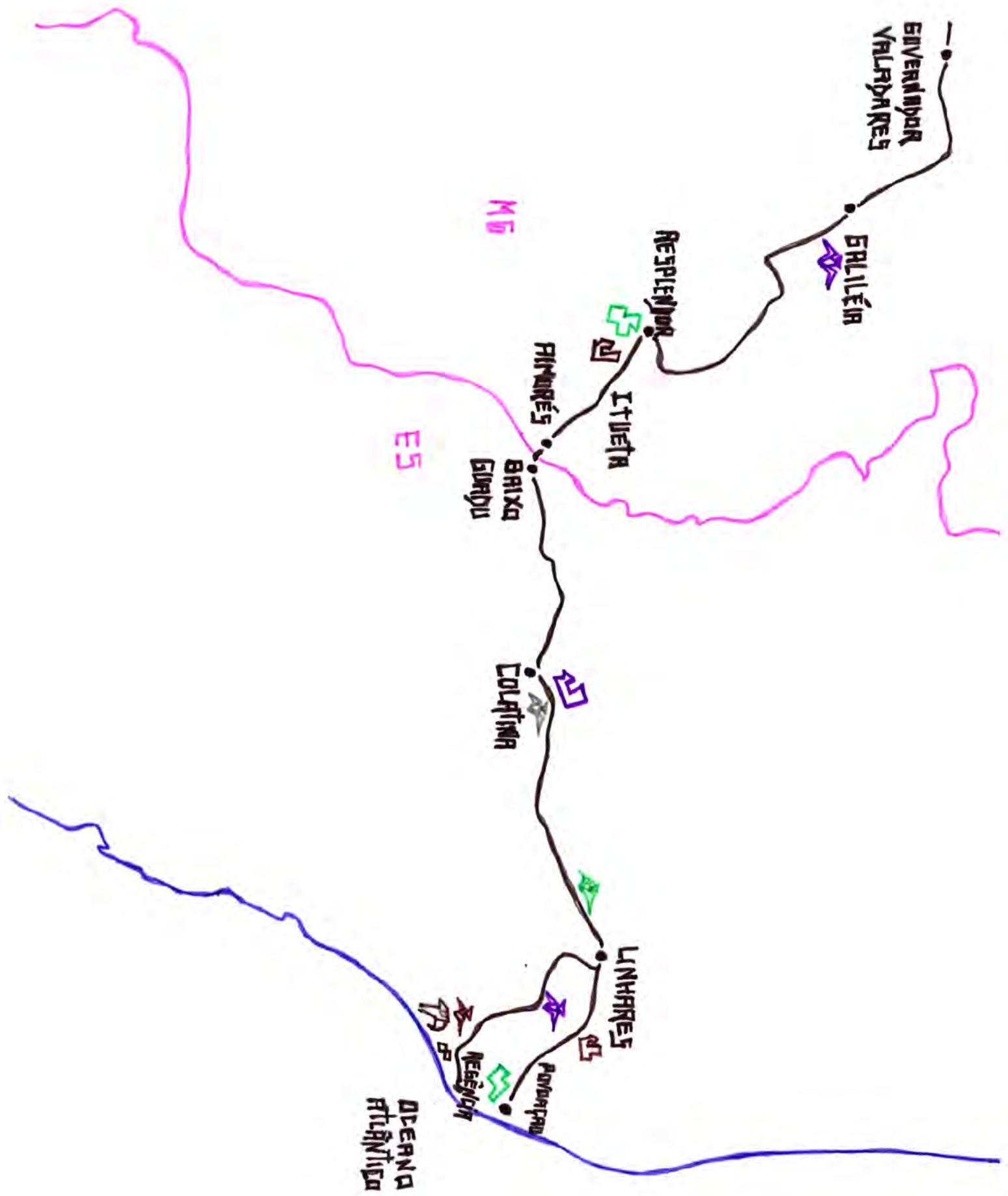


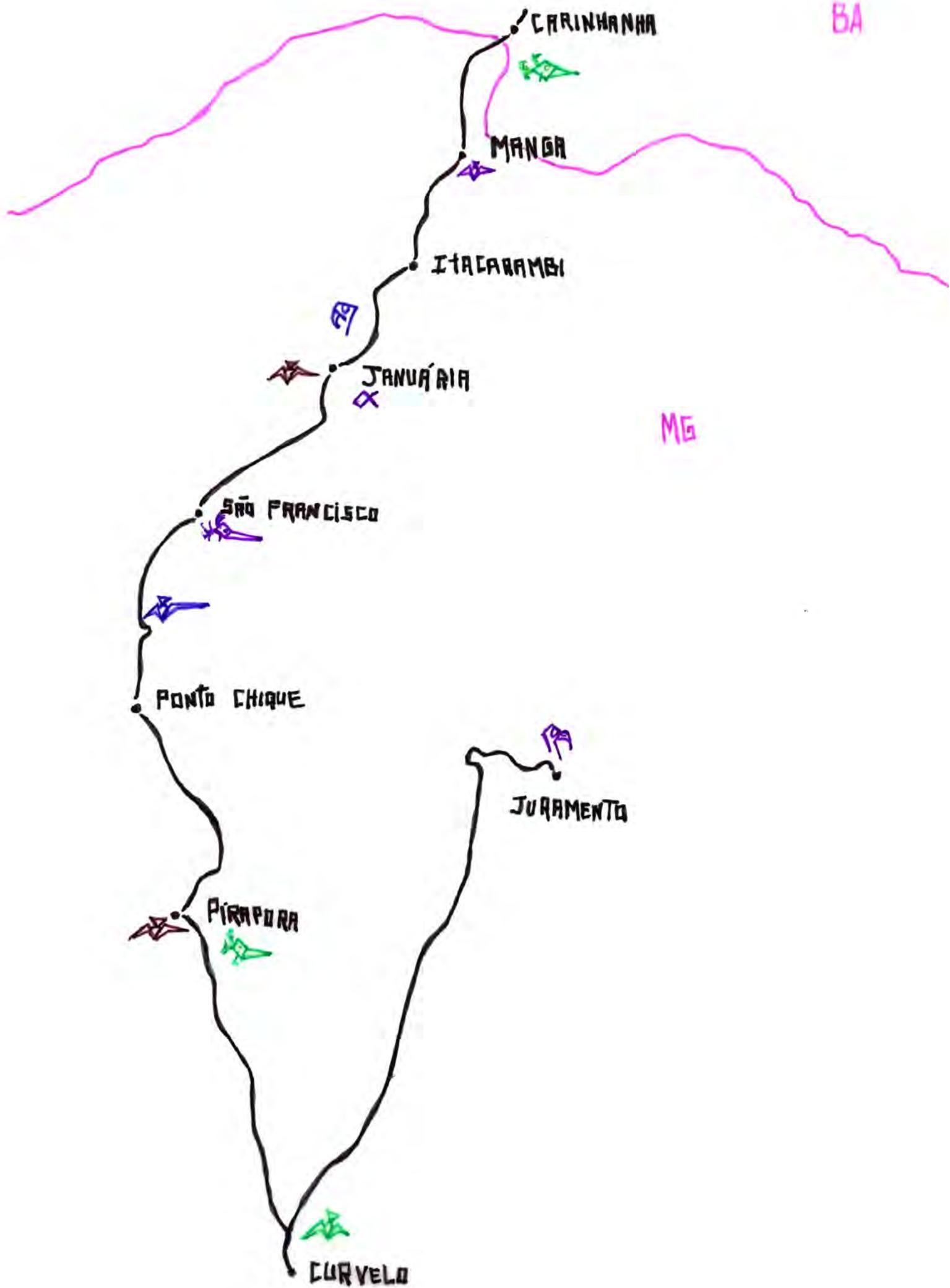


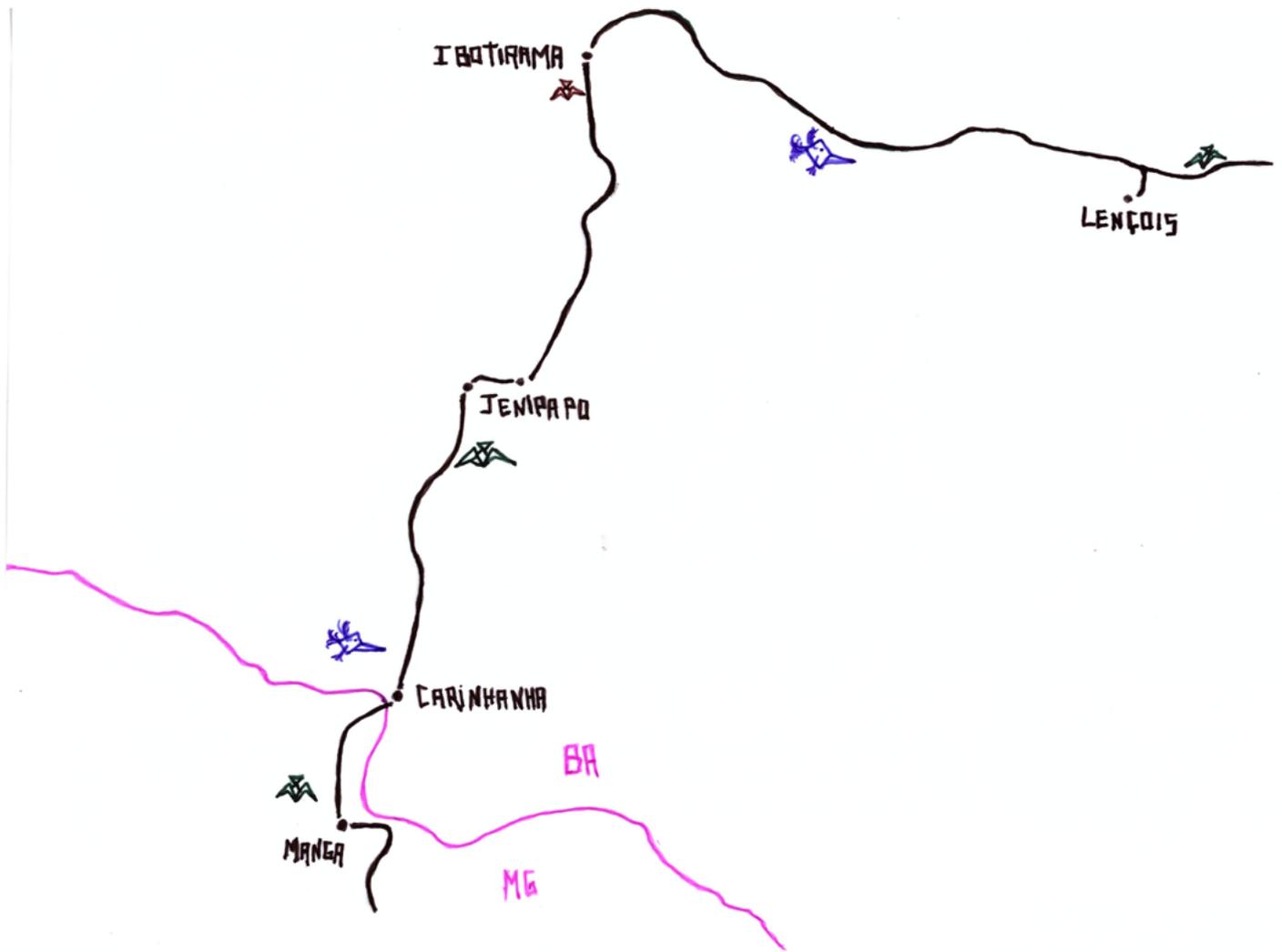


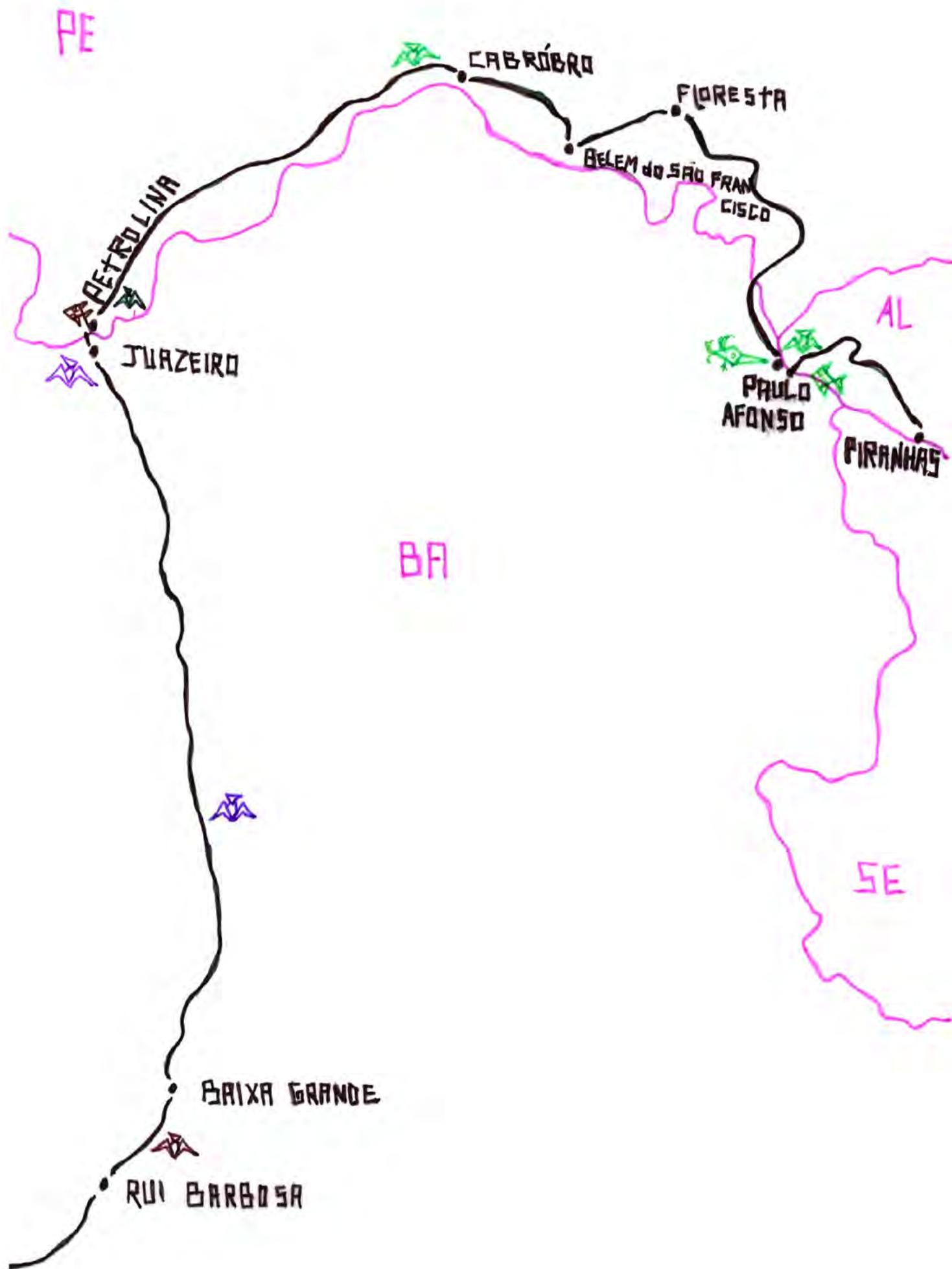


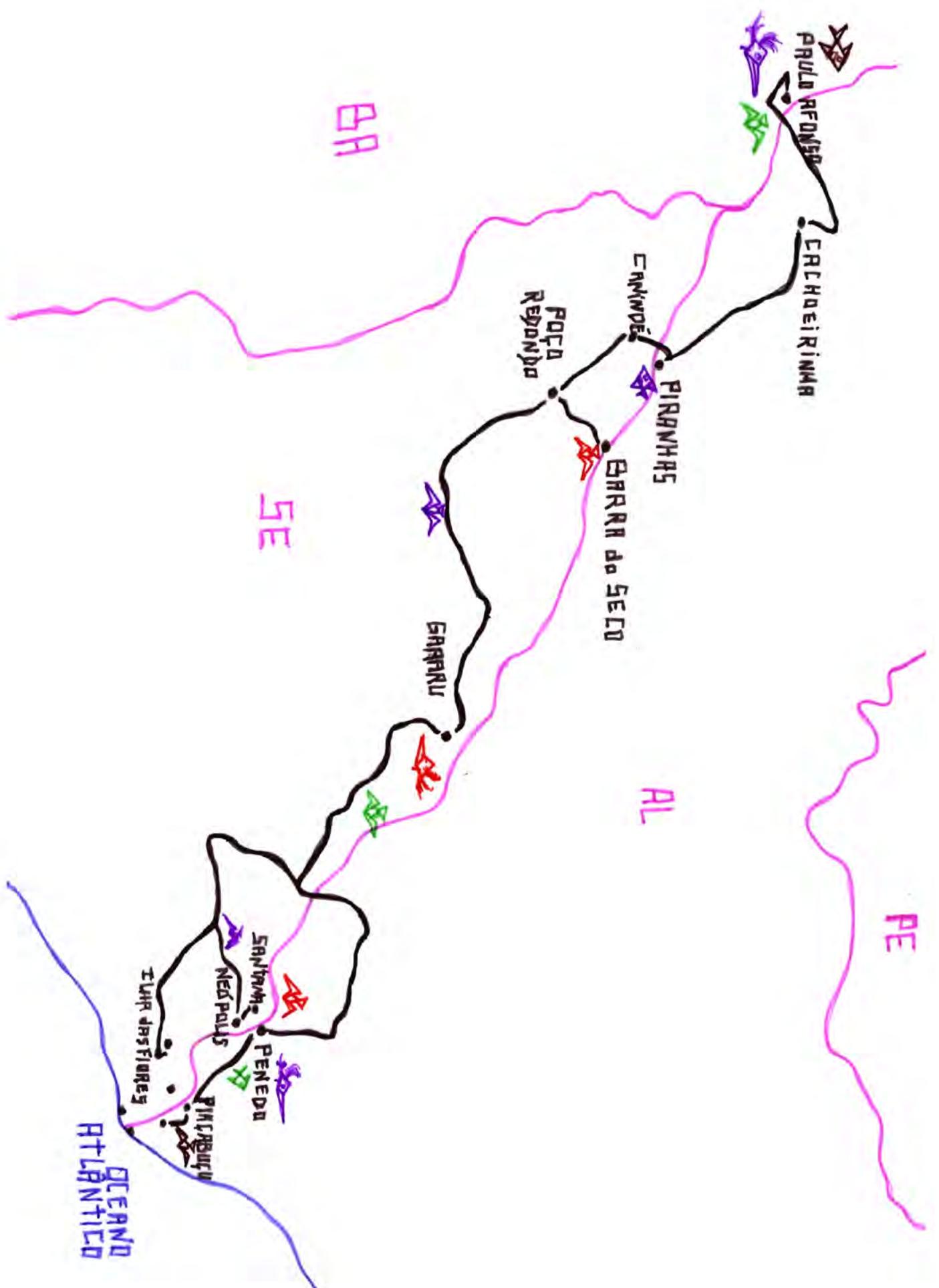




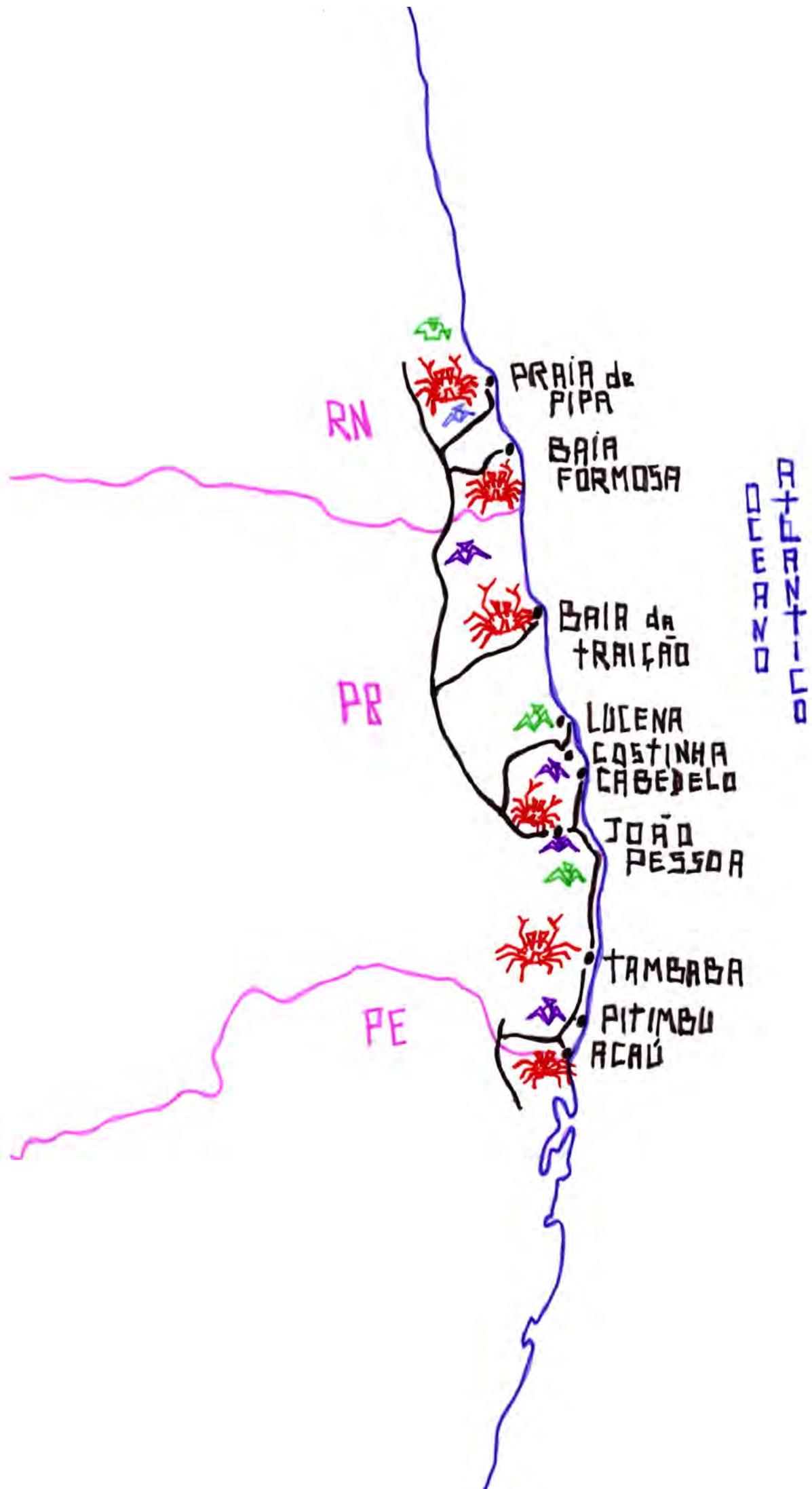












RN

PRAIA de PIPA

BAIÁ FORMOSA

OCEANO ATLANTICO

PE

BAIÁ da TRAIÇÃO

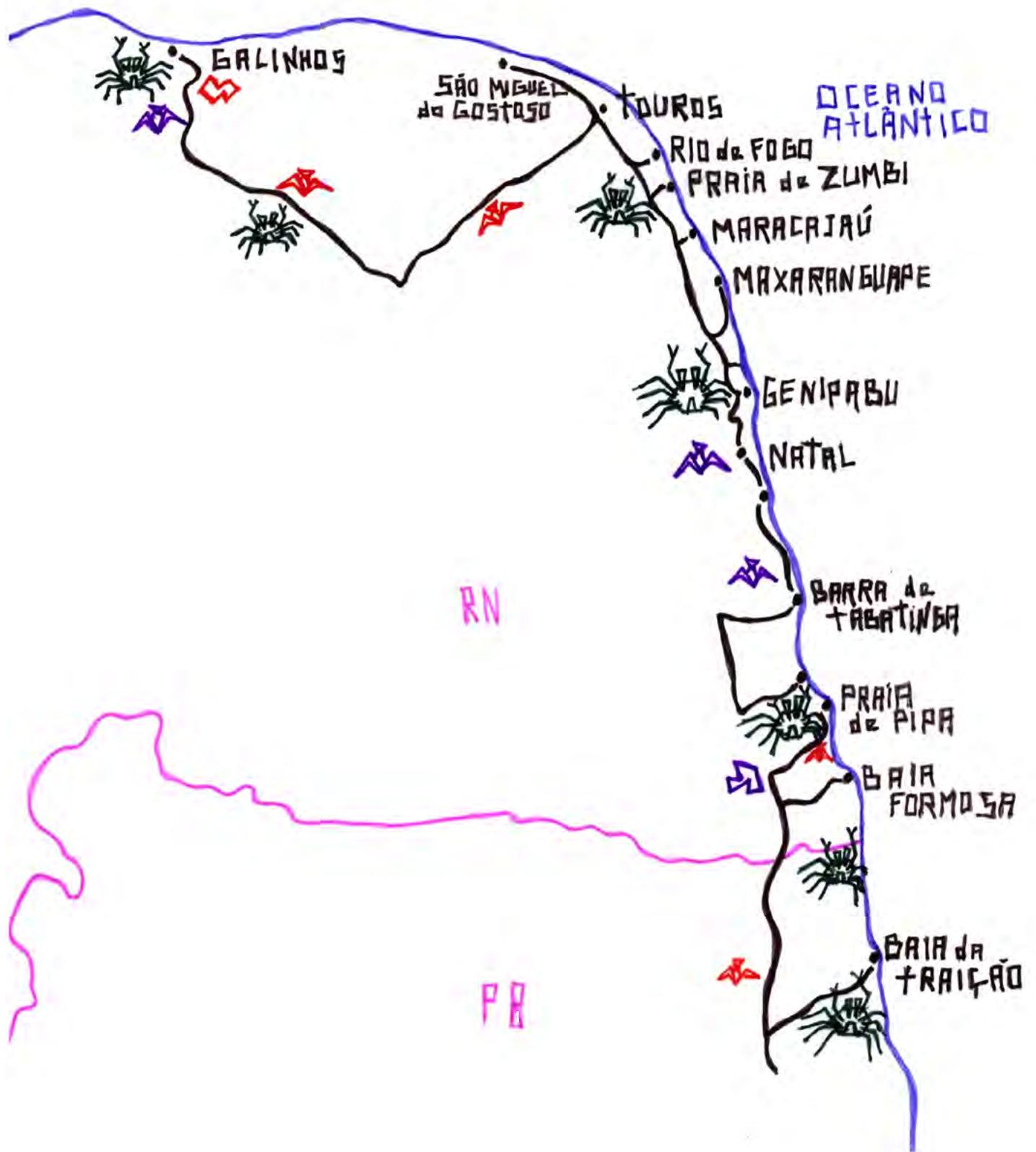
LUCENA
COSTINHA
CABEDELO

JOÃO PESSOA

PE

TAMBABA

PITIMBU
ACAÚ



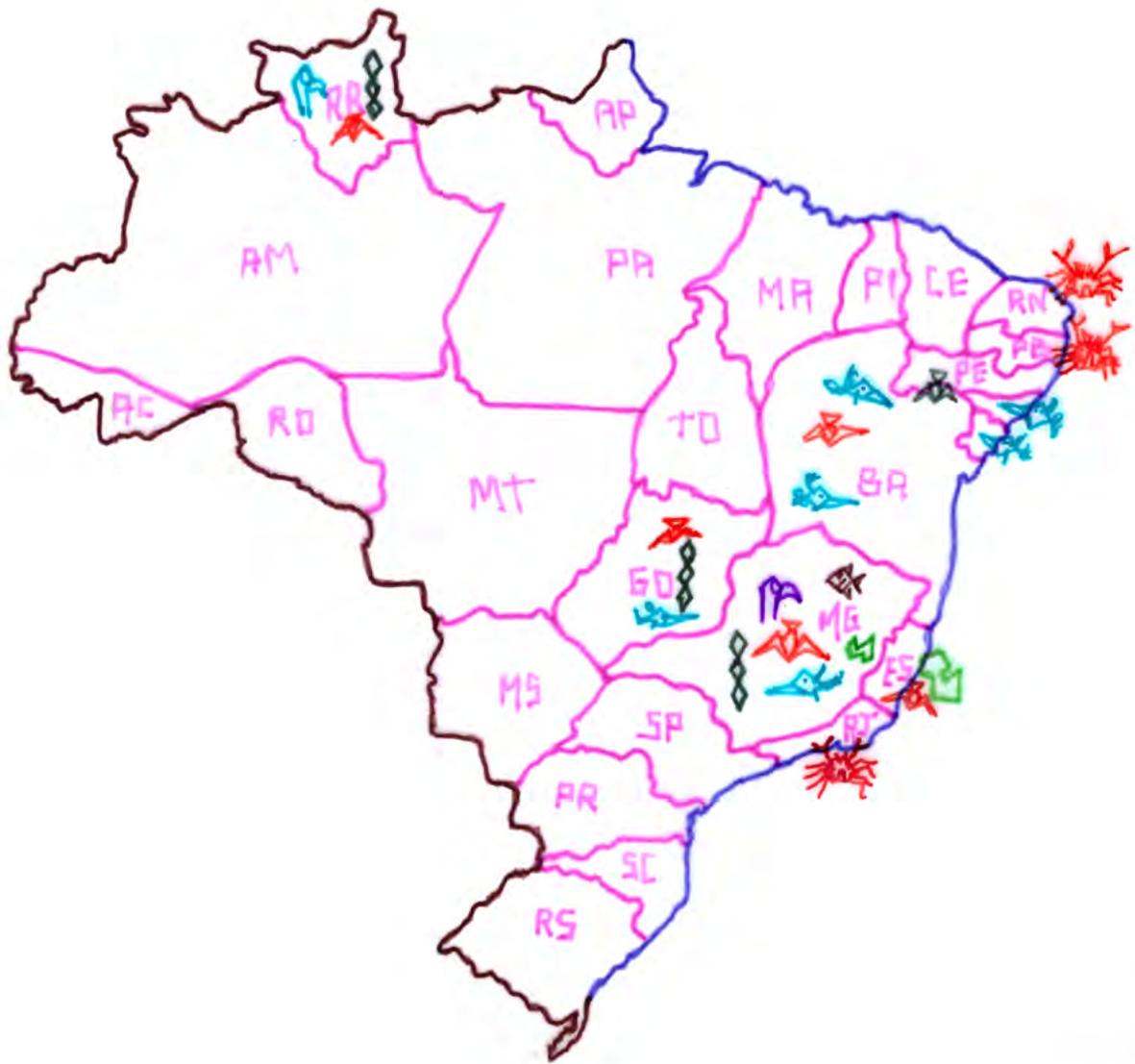


RJ

OCEANO
ATLÂNTICO



ILHA
GRANDE



SUMÁRIO

1. Introdução	02
2. A Pintura	05
2.1. Pintor	05
2.2. Rupestre	07
3. Iconografia (mitologias inventadas)	09
3.1. A Deusa	09
3.2. Fauna	11
3.3. Geométricos	14
4. A Rua	16
4.1. Pintura na Rua	16
4.2. Destruições	19
4.3. O público	21
4.4. Deslocamentos	23
5. A Fotografia: Guardando a rua	25
Referências	28

1. Introdução:

Esta monografia possui como objetivo refletir sobre os trabalhos que realizei ao longo de minha graduação em Artes Visuais na UFMG. Durante este período, produzi dois tipos distintos de pinturas: o primeiro se localiza na rua, ao passo que o segundo é realizado em outros suportes, principalmente telas. Vou tratar aqui dos trabalhos realizados na rua.

Nestas últimos seis anos desenvolvi, na rua, um repertório de imagens que são divididos em três grupos: a “Deusa” (forma feminina geométrica em posição de parto), a “Fauna” (animais geométricos) e os “Geométricos” (formas geométricas puras, não figurativas).



Todos estes trabalhos possuem a linha e a composição geométrica como principal fio condutor. Praticamente todas as figuras podem ser simplificadas nas formas básicas do triângulo e do quadrado. Outra característica marcante deste trabalho é a repetição constante das figuras.

No início do processo, as pinturas eram realizadas nas ruas de Belo Horizonte. A partir das experiências nesse primeiro território, desloquei minha arte para a Região Metropolitana, para o interior de Minas Gerais e para algumas regiões do Brasil.

Quando viajava pelo país, meu único objetivo era conhecer outras paisagens. Mas, com o desenvolvimento de meu trabalho de pintura, este passou a ser também parte das viagens. Neste sentido, as pinturas passaram a ser influenciadas e modificadas pelos lugares onde passei, participando intimamente e efetivamente dos meus

trajetos. Eu viajava e os trabalhos se deslocavam.



Esses trabalhos foram realizados inicialmente em um ambiente urbano, mas, no entanto, não se conformavam aos dois tipos principais de pinturas urbanas atuais, o graffiti e a pichação – apesar de haver diálogos com estes dois tipos de pinturas urbanas. Assim, neste mundo de definições e tribos, meu trabalho se localiza em um limbo, visto que não encontra pertencimento a nenhum movimento ou grupo de artis-

tas, como é comum na pintura urbana.¹ Nem mesmo o urbano pode caracterizar este trabalho, pois, em um segundo momento, passei a realizar as pinturas também em ambientes rurais.

Saliento que valorizo todas as etapas do processo de criação artístico como fundamentais para a construção de sentidos para o trabalho. Assim, esclareço que o processo, como o compreendo, abarca desde a preparação dos materiais, como mistura das tintas, preparo da superfície, até a fotografia final. Neste intervalo, existem o deslocamento, a escolha do local, os diálogos e interações com as pessoas e a execução do trabalho propriamente dito.

Em algum momento temos que finalizar alguns pensamentos e entregá-los para o mundo. A escrita é uma boa maneira de se apresentar algo, assim tentarei nesta monografia criar um texto que dialogue com as minhas intervenções na rua e possa suscitar indagações sobre este trabalho.

O grande desafio é conseguir transformar em palavras um trabalho espontâneo, executado intuitivamente, livre de teorias. Todo o trabalho foi realizado por uma necessidade interna de percorrer a rua, intervir neste meio, em detrimento das questões acadêmicas relacionadas à produção de arte. Nesse texto, tentarei manter o vigor que acredito acompanhar meu trabalho que se localiza na rua, força que lhe é conferida justamente por ser entregue às pessoas, ao tempo, à paisagem, ao mundo. Chamo a atenção para o fato de que a maioria das leituras apresentadas nesta monografia foram realizadas posteriormente à realização das pinturas, quando o trabalho já estava em desenvolvimento.

As Pinturas são em sua grande maioria efêmeras, visto que, depois de realizadas na rua, já não há mais nenhum meio de controle que garanta a sobrevivência delas. A forma de preservação destes acontecimentos, passa a ser minha leitura do trabalho por meio da fotografia. Assim é por este registro que vou trilhar, imergir e retornar às minhas criações, algumas das quais ainda se encontram nos caminhos percorridos.

1 Nas palavras de Pennachin (2011, p.156), "(...) a arte pública inclui as intervenções artísticas institucionais no espaço da cidade, como é o caso dos monumentos. Já a arte urbana é realizada por artistas que se apropriam por conta própria deste espaço para realizar seus trabalhos, mesmo que ilegalmente. Dentro do espectro de possibilidades de intervenção de arte urbana encontra-se o Graffiti, com suas especificidades técnicas, valores e códigos de linguagem e conduto próprios".

2. A Pintura

2.1. Pintor

Ao entrar para a EBA, eu tinha uma visão da arte restrita, sem referências, um olhar de uma pessoa do interior, que não possuía acesso às exposições, à arte urbana etc. A pintura era para mim a principal referência de arte.

Não conhecia pintores, escultores ou desenhistas, a não ser os cânones mais difundidos, como os Modernistas Brasileiros e os Europeus. Quando entrei para a escola de Belas Artes da Guinard, vivi o oposto desta situação, pois ingressei também na EBA e assim comecei a ser inundado por uma grande quantidade de informações e técnicas sobre arte.

Com este novo panorama, meu trabalho foi tomando caminhos muito diversos. Agora havia a pintura (na rua e na tela), a escultura, a fotografia, o diálogo com a land art e a arte ambiental.

Ao iniciar a graduação, comecei a pintar na rua por influência de um amigo de infância. Assim, neste momento, meu trabalho foi desenvolvido fora do ambiente acadêmico. Nesta circunstância aprendi sobre materiais, suportes, posicionamentos e técnicas.

Quando comecei a pintar na rua, eu utilizava basicamente tinta látex e trinchas para realizar as intervenções. Eu concebia a pintura na rua como se fosse em tela: andava com um galão de tinta branca, trinchas e vários pigmentos para misturar a tinta na hora, optando principalmente pelas cores primárias. Todo este processo era mais demorado e trabalhoso, pois não queria, neste momento, utilizar o spray, que se vinculava muito fortemente ao graffiti.

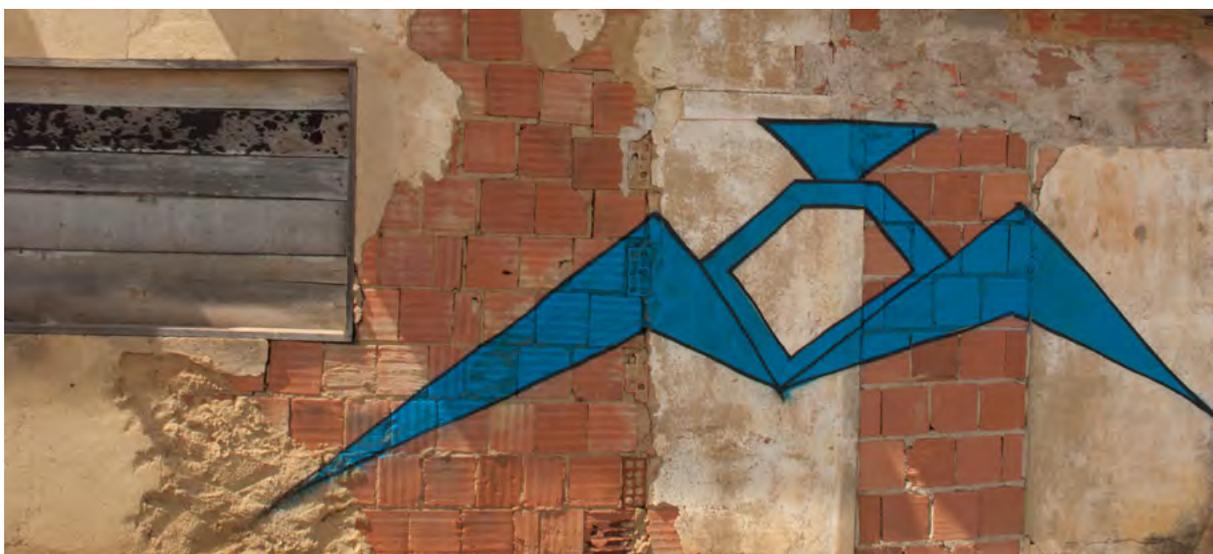
No exemplo abaixo, podemos observar um desses trabalhos.



Percebida a dinâmica da pintura urbana, com suas dificuldades de execução e com a agilidade no processo que muitas vezes é necessária, comecei a utilizar rolinhos para executar as pinturas. Também passei a preparar as tintas com antecedência, andando com garrafas de 1,5 L das cores primárias, branco e preto. A tinta era a látex acrílica e o pigmento serigráfico, pois apresentavam melhor qualidade, textura e durabilidade. Com o uso do rolinho a linha passou a ser privilegiada, devido a sua fácil execução e precisão. Como percebemos no exemplo a seguir.



Em um terceiro momento, o spray passou a ser o principal material utilizado. O uso do spray e o conhecimento das suas propriedades de cobertura e paleta de cores trouxe outra dinâmica para a produção, principalmente pela agilidade e pela escolha das cores em um momento anterior à pintura. Essa tinta permite a pintura em suportes com todos os tipos de texturas e relevos, possibilitando a rápida execução das pinturas. Abaixo alguns exemplos do uso deste material.



O suporte é, por sua vez, um elemento fundamental em minha pintura, oferecendo-me texturas variadas como chapiscos nos muros, descamamento de tintas ou marcas das mais diversas, ocasionadas pela ação do tempo e dos homens. Fornecendo os fundos para as pinturas, é como se toda a paisagem e o entorno do local escolhido fossem parte sine qua non do trabalho, do seu efeito e de suas reverberações.

2.2. Rupestre

Para localizar minha pintura na história da arte, regresso alguns milhares de anos, buscando afinidades e conexões com os pintores rupestres.

(...) o domínio da arte nas sociedades consideradas simples está particularmente integrado à rotina da comunidade, reforça tradições e tende a estar vinculada ao domínio ritual. Alguns arqueólogos chegam a sugerir que “arte” é um termo inadequado, sendo mais pertinente denominar as sinalações pelo termo “grafismo”. Considero “arte rupestre” uma expressão já consagrada e que pode ser mantida, principalmente se tratada no sentido sugerido por André Proust – ao enfatizar que as palavras “arte” e “artista” têm a mesma raiz latina de “artesão”, sendo arte o conhecimento de regras que permitem realizar uma obra perfeitamente adequada a sua finalidade. (GASPAR, 2003, p. 10)

Para Gaspar, a arte rupestre “consiste em manifestações gráficas realizadas em abrigos, grutas, paredões, blocos e lajes feitas através da técnica de pintura e gravuras”.² Grande parte destes povos eram nômades e realizavam suas pinturas nos locais pelos quais passavam a fim de registrar rituais, celebrações ou narrativas de acontecimentos considerados importantes, acentuando que a arte rupestre era “um domínio integrado aos demais aspectos da vida social do grupo que a produziu”.³ No entanto, os motivos que possibilitam compreender a intencionalidade deste fazer são de difícil acesso, para não dizer impossíveis, uma vez que os povos praticantes da pintura rupestre eram culturas eminentemente orais, não possuindo o domínio da escrita que permitiria o acesso às motivações de suas práticas sociais.

O paralelo que busco estabelecer aqui é entre os temas representados (a mulher, os animais e o abstrato). Tomando por exemplo a pintura rupestre encontrada no Brasil, é possível observar que as tradições apresentam representações da forma geométrica pura (abstrata), do antropomorfismo (representação do humano) ou do

2 GASPAR. *A arte rupestre no Brasil*, 2003, p. 15.

3 GASPAR. *A arte rupestre no Brasil*, 2003, p. 11.

Biomorfismo (representação de animais).⁴

Ao representar a figura humana simplificada, estou trabalhando um simbolismo ancestral, um tema recorrente nas pinturas rupestres. O próprio nome “Deusa”, como denominei a imagem, aponta para um caminho espiritual ao pintar. Os animais também são figuras recorrentes nas pinturas rupestres. Ao pintá-los estou celebrando a existência deles e a presença destes animais na Terra. Já os geométricos abstratos, estes encontram paralelos na arte rupestre brasileira, tendo em vista que há uma grande variedade de formas geométricas realizadas pelos antigos habitantes destas terras.



No entanto, se em um primeiro momento considerava meu fazer espontâneo, associado ao popular, hoje vejo que não há nada inocente no conjunto das minhas pinturas, mas, sim, um labor consciente. Dessa maneira, não posso vincular automaticamente o meu trabalho aos grafismos rupestres, tendo em vista que há diferenças marcantes na intencionalidade da realização destes dois modos de pintura. Contudo, como meu trabalho se integra a aspectos particulares da minha vida, posso dizer que, de certo modo, trata-se de uma celebração da existência, da arte, do movimento da terra, dos animais – fato que vincula minhas pinturas à função ritual atribuída à pintura rupestre.

⁴ Para uma introdução sobre as sete tradições da arte rupestre brasileira (Meridional, Litorânea, Geométrica, Planalto, Nordeste, Agreste, São Francisco e Amazônica), consultar o livro *A arte rupestre no Brasil*, de Madu Gaspar (GASPAR, 2003).

3. Iconografia (mitologia inventada)

A pintura, denominada “Deusa” surgiu, surpreendentemente, na prova de aptidão da EBA, em uma questão de criação em que a proposição para desenvolvimento era “brincadeira de adulto“. Assim, em um primeiro momento posso dizer que era este o único significado da pintura, uma brincadeira.

Os significados profundos da representação da forma feminina em posição de parto, de entrega, foram se revelando e se criando durante o desenvolvimento do meu trabalho. E neste momento, em que me debruço sobre esta monografia vão se consolidando em mim outras significações.

Após tal explanação, passo a descrever cada uma das séries de trabalhos conforme a ideia de uma cosmogonia⁵ inventada pela “brincadeira”, que o “adulto” não pode se esquecer: a criação.

3.1. A Deusa

Linhas, formas geométricas, manchas, um ícone, uma marca, uma impressão, repetição, uma ode à vida, uma deusa. Uma pintura, que começou de maneira despretensiosa, estruturou-se e tomou corpo a ponto de ser tratada nesta monografia. Esta pintura consiste na forma feminina em posição de parto, mas que, no entanto, não é facilmente reconhecível, estando no limite entre a representação e a abstração.



⁵ Relato da criação do Mundo, rico em símbolos. Toda religião, toda cultura tem suas teorias e seus mitos sobre a origem do universo ou o nascimento do mundo. A irrupção do ser para fora do nada, ou a aparição súbita do cosmo não podem ser objeto da história por serem, por definição sem testemunhas. (...) Toda origem é sagrada *a fortiori* a origem absoluta. Sua descrição pode assumir apenas a forma de um mito, imaginado pelo homem ou revelado pelo Criador. (CHEVALLIER, 1991, p. 295)

Desde a antiguidade, a mulher representa a fertilidade, a abundância, a reprodução. Vou tomar aqui, como exemplo, a escultura da Vênus de Willendorf (ou como é chamada atualmente, Mulher de Willendorf), que foi descoberta na região de mesmo nome, na Áustria, datada por estudiosos como feita entre os anos de 20.000 a 22.000 a. C. Especula-se que suas formas corpulentas estão vinculadas aos rituais de fertilidade e de abundância. Várias culturas da antiguidade também possuíam o hábito de deixar esculturas de formas femininas em suas lavouras, a fim de atrair uma boa colheita.

Para esclarecer o simbolismo da figura feminina em posição de parto, transcrevo abaixo alguns trechos de verbetes do Dicionário de Símbolos, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant:

Mulher: (...) ela está mais ligada do que o homem à alma do mundo, às primeiras forças elementares, e é através da mulher que o homem comunga com essas forças (...). (CHEVALLIER, ANO, p. 421)

Mãe: As Grandes Deusas Mães foram, todas, deusas da fertilidade. Gaia, Réia, Hera, Deméter (...). Encontra-se nesse símbolo da mãe a mesma ambivalência que nos da terra e do mar: a vida e morte são correlatas, nascer é sair do ventre da mãe; morrer é retornar à terra. A mãe é a segurança do abrigo, do calor, da ternura e da alimentação (...). (CHEVALLIER, 1991, p. 580)

Nudez: De fato, o simbolismo do nu desenvolve-se em duas direções: a pureza física, moral intelectual, espiritual, e a da vaidade lasciva, provocante, desarmando o espírito em benefício da matéria e dos sentidos. A nudez do corpo é na ótica tradicional, uma espécie de retorno ao estado primordial, à perspectiva central. (CHEVALLIER, 1991, p. 645)

A pintura da “Deusa” representa a própria terra, a nossa grande mãe. As pernas representam as montanhas, o tronco representa o céu e as águas, ao passo que a cabeça representa o sol.

A “Deusa” se auto-reproduz, gerando outras formas, outros seres. A partir de um mesmo pensamento gráfico, ou seja, a linha e a geometria, a “Deusa” dá origem e vida às formas geométricas abstratas e à Fauna (pássaros, peixes, centopeias, caramujos etc). Desse modo, a “Deusa” passa a criar seu próprio mundo. “Crescei e Multiplicai-vos”: uma deidade, que se transvestiu em muitas cores, posicionamentos e adaptações nas mais de 150 pinturas realizadas.

Podemos tratar de questões espirituais ao falarmos das formas geométricas que, para muitos, guardam conhecimentos, símbolos mágicos, fórmulas, etc. Podemos observar a execução geométrica em várias culturas ancestrais, inclusive em pinturas rupestres brasileiras.

Novamente, recorro ao Dicionário de Símbolos, a fim de reunir alguns dos significados arquetípicos e cosmológicos atribuídos às figuras geométricas:

As figuras geométricas (quadrado, círculo, cone, cruz, esfera, espiral triângulo etc.) (...) São carregadas de significação em todas as áreas da cultura e, particularmente, nas religiões anicônicas, que se mostram, por temor da idolatria, as mais hostis à representação figurativa dos seres vivos. (CHEVALLIER, 1991, p. 469)

O quadrado (...) é o símbolo da terra por oposição ao céu, mas também, num outro nível, o símbolo do universo criado, terra e céu, por oposição ao incriado e ao criador: é a antítese do transcendente. (CHEVALLIER, 1991, p. 750)

O triângulo equilátero simboliza a divindade, a harmonia, a proporção. (CHEVALLIER, 1991, p. 903) O triângulo com a ponta para cima simboliza o fogo e o sexo masculino; com a ponta para baixo, simboliza a água e o sexo feminino. (CHEVALLIER, 1991, p. 905)

Desde o período pré-histórico das cavernas de La Madeleine, segundo H. Breuil, o losango representa a vulva e, por conseguinte, a matriz da vida. (...) significa também a porta dos mundos subterrâneos, a passagem iniciatória para o ventre do mundo (...). Numa forma mais alongada, como dois triângulos isósceles adjacentes na base, o losango significaria os contatos e os intercâmbios entre o mundo superior e o mundo inferior, às vezes também a união dos dois sexos." (CHEVALLIER, 1991, p. 598)

A pintura da "Deusa" pode ser facilmente dividida na forma geométrica do quadrado e do triângulo, como narrado nas páginas seguintes em uma espécie de mito, que criei para narrar, a partir dos meus trabalhos, a história da criação da terra, da "Deusa", da Fauna e dos Geométricos.

3.2. A Fauna

Os animais presentes em minhas pinturas são mais facilmente reconhecíveis. Também compostos por figuras geométricas, eles se multiplicam e ocupam um lugar mais popular dentro do meu trabalho na rua, justamente por ter uma representação mais explícita e de fácil identificação para o público. Esta figuração se mostra ao primeiro olhar, pois são versões muitas vezes óbvias de temas facilmente apreensíveis, como pássaros e peixes. Os animais representam a abundância, a vida, o que o homem ainda guarda de seu contato com a natureza. De acordo com Chevalier:

(...) o animal, em sua qualidade de arquétipo, representa as camadas profundas do inconsciente e do instinto. Os animais são símbolos dos princípios e das forças cósmicas, materiais ou espirituais. (CHEVALLIER, 1991, p. 57)

Os animais, que tão frequentemente intervêm nos sonhos e nas artes, formam identificações parciais com o homem; aspectos, imagens de sua natureza complexa; espelhos de suas pulsões profundas, de seus instintos do-

O Mito da “Deusa” de criação da terra

No início era o vazio.

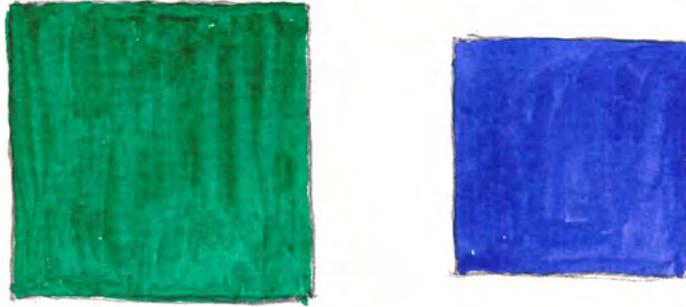
Foi quando a deusa em sua menstruação criou um quadrado vermelho (terra em lava)



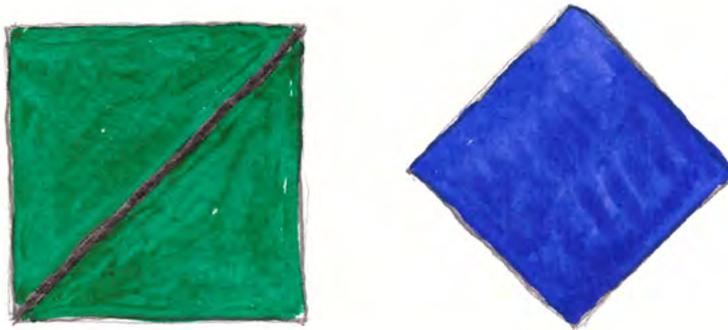
depois surgiu um quadrado azul (água) no centro do quadrado vermelho e ao mesmo tempo o restante do quadrado vermelho se tornou verde (vegetação).



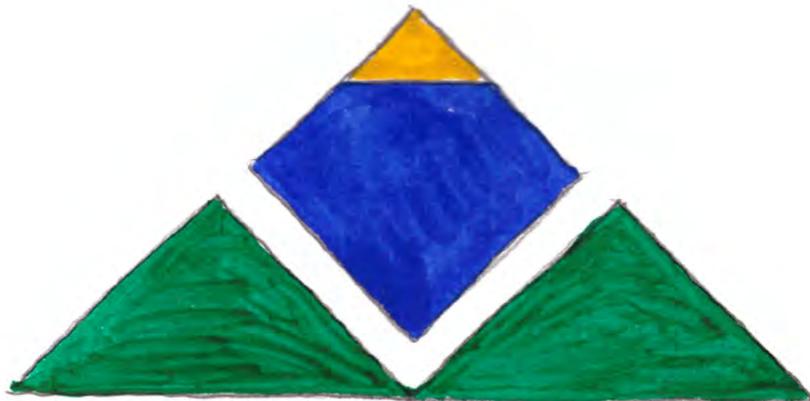
Então os dois quadrados se separaram.



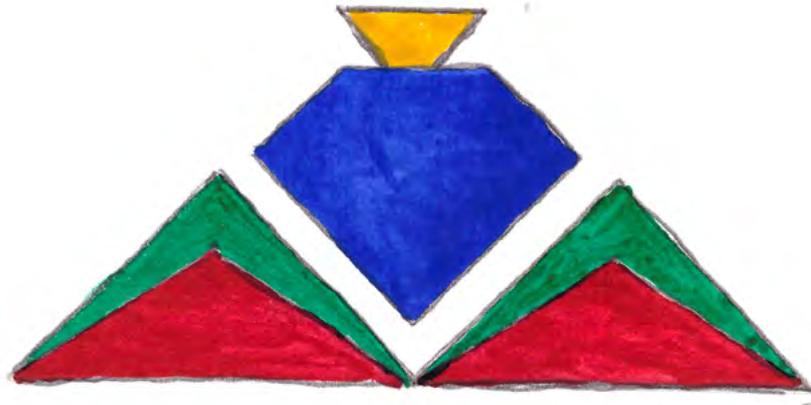
O primeiro quadrado (verde) foi cortado ao meio na transversal ao mesmo tempo que o quadrado (azul) se deslocou 90° formando um losângulo.



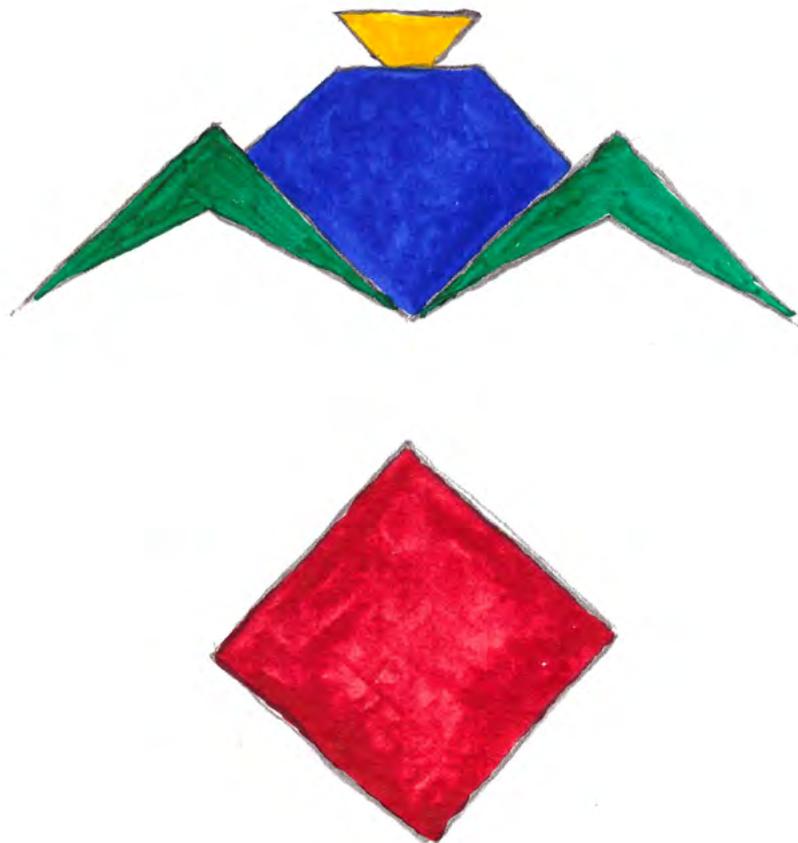
Os dois triângulos originados do quadrado foram colocados lado a lado (montanhas) e o losângulo foi deslocado levemente acima dos triângulos e foi cortado em sua ponta superior que se tornou um triângulo amarelo (sol).



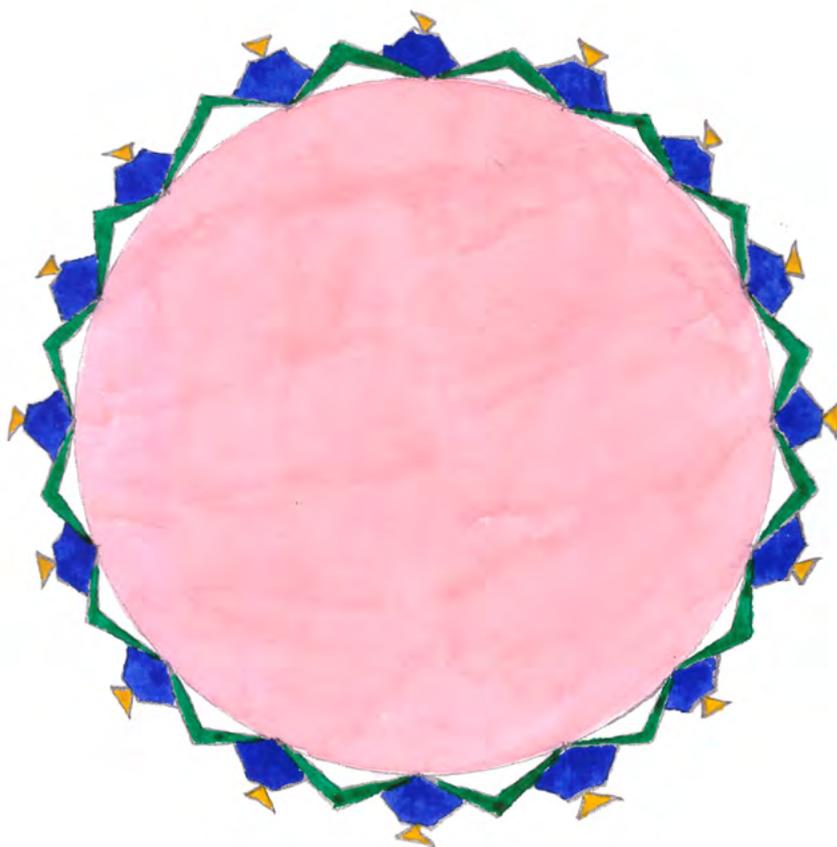
Os dois triângulos verdes foram divididos em duas parte formando dois triângulos vermelhos na base (centro da terra) e o triangulo amarelo foi girado 180° entrando um pouco dentro do pentágono azul.



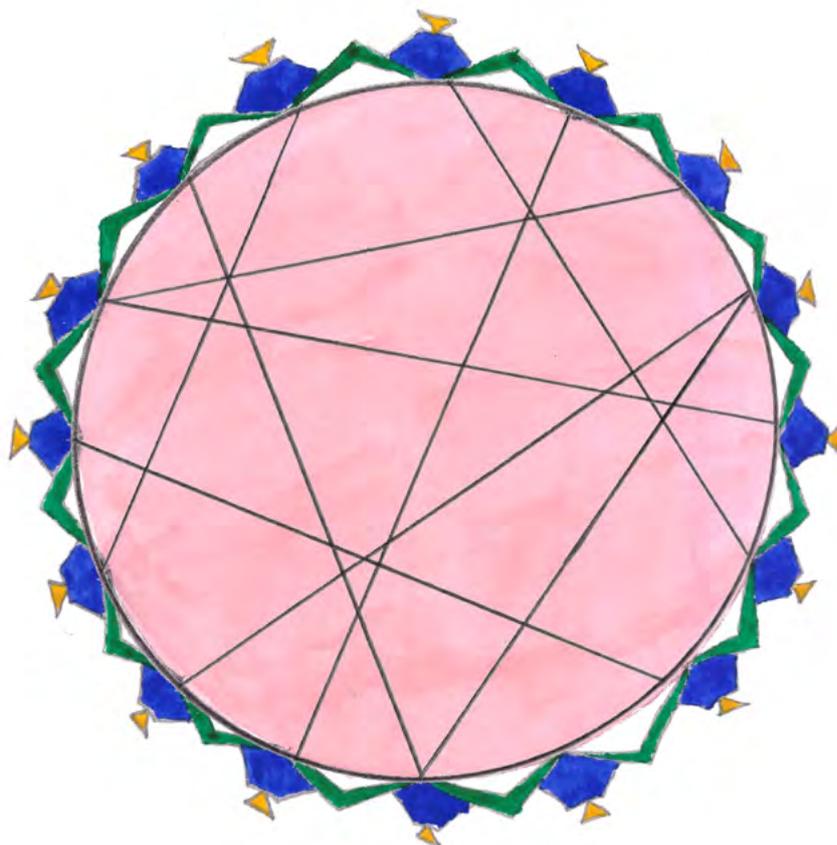
Os dois triângulos vermelhos giraram 90° e se encontraram, formando um novo quadrado e a forma azul e amarela se deslocou levemente para baixo e encostaram nos triângulos verdes, formando a terra.



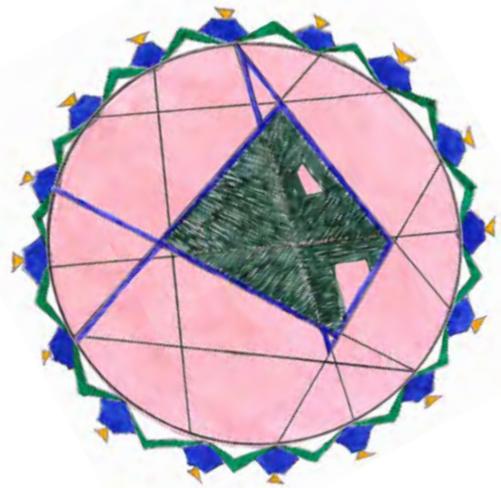
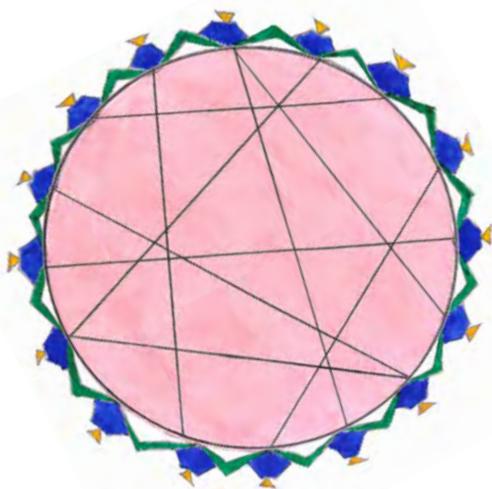
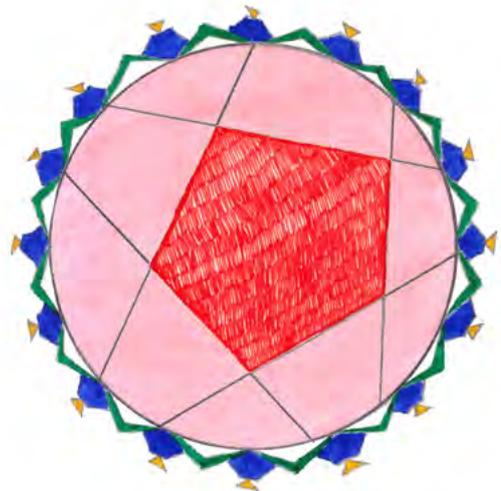
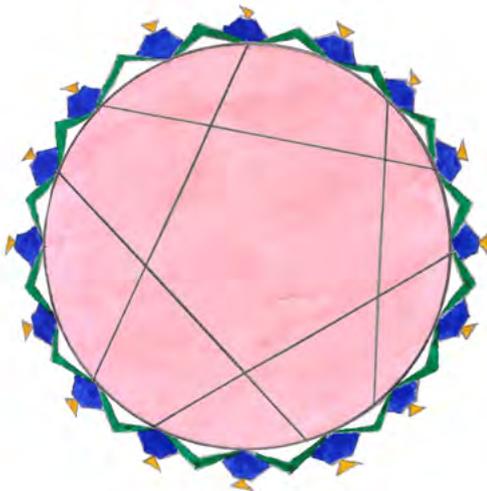
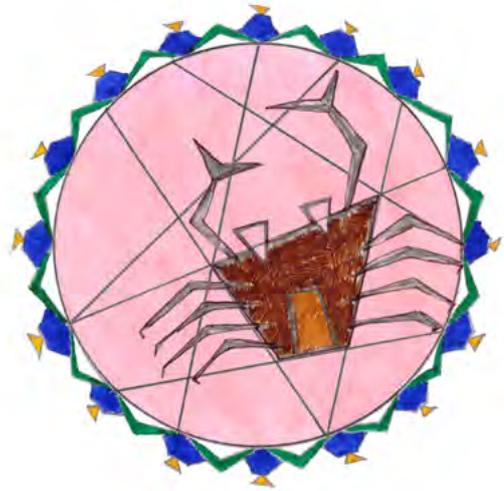
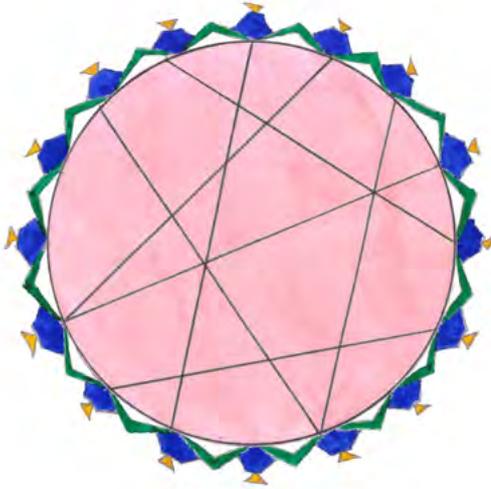
A Deusa, então, passou a se multiplicar até formar um círculo.

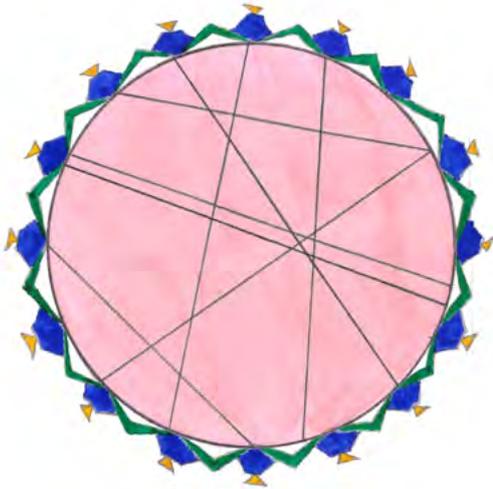
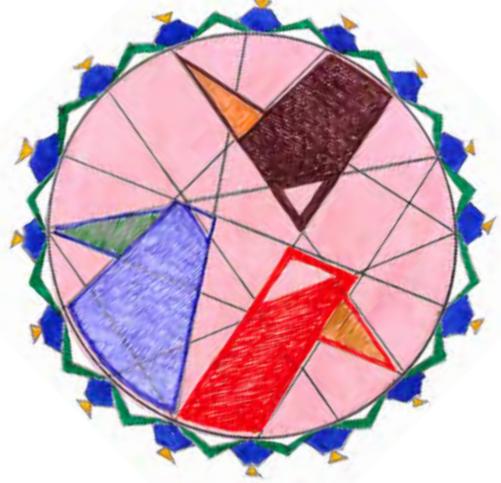
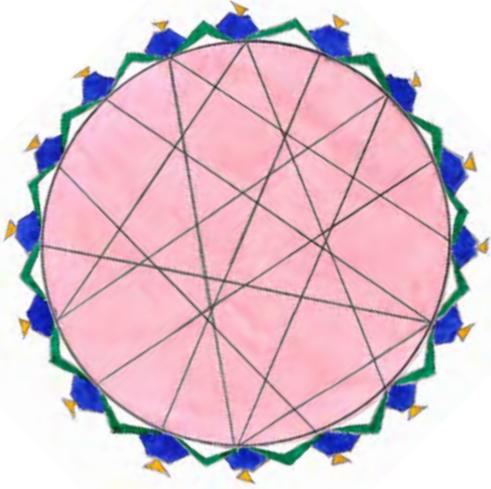


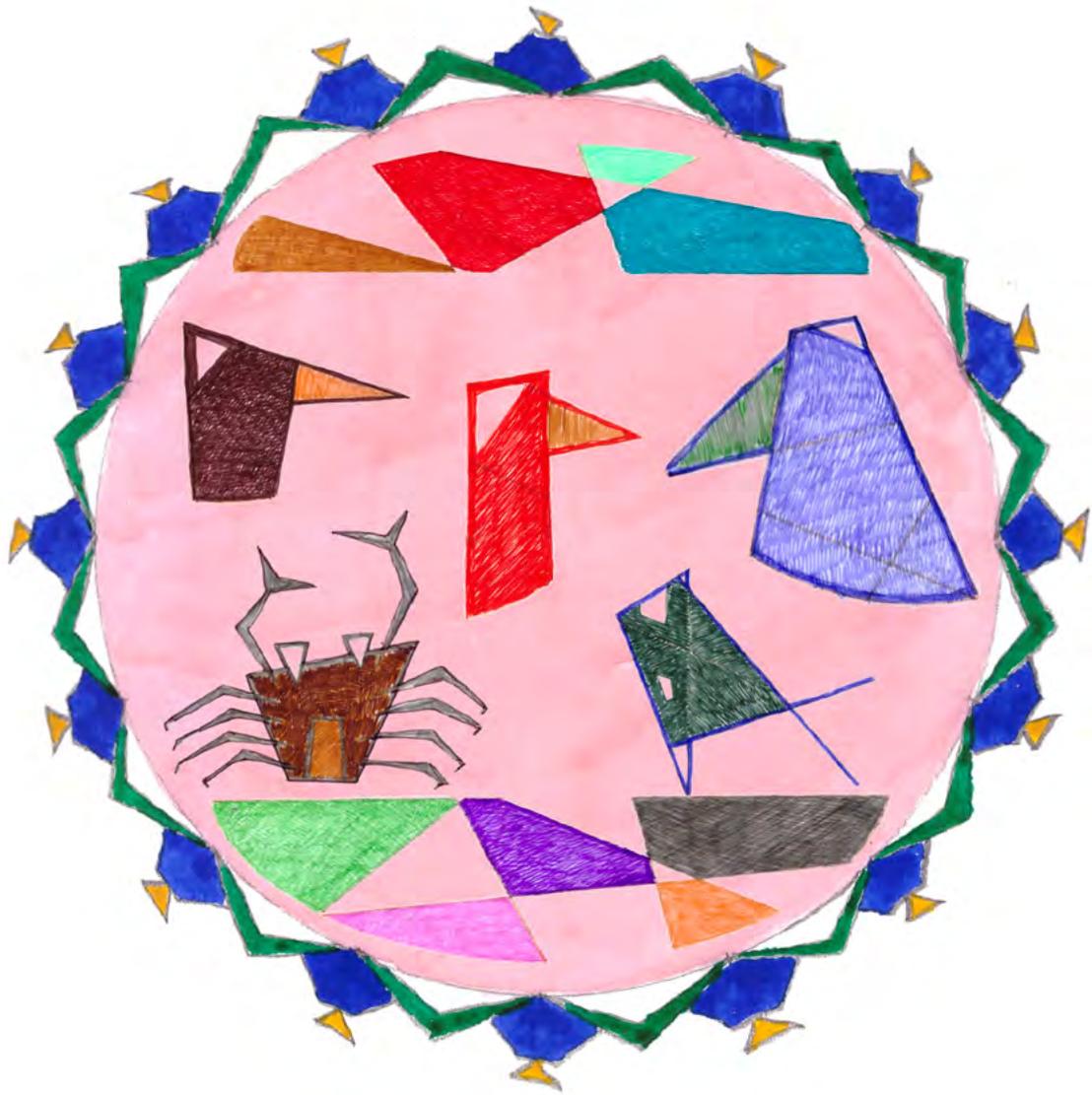
do centro de cada Deusa surge linhas retas que se ligam a outras Deusas aleatoriamente.



O cruzamento das linhas criam os animais e as formas geométricas







mesticados ou selvagens. Cada um deles corresponde a uma parte de nós mesmos, integrada ou por ser integrada na unidade harmônica da pessoa. (CHEVALLIER, 1991, p. 59)

O repertório de animais construído ao longo dos anos, em meu trabalho, representa o povoamento do mundo criado pela “Deusa”. Alguns foram criados em trajetos específicos pelo Brasil (como veremos adiante) e se desdobraram em várias versões do mesmo animal, a partir de um raciocínio representativo semelhante, como ocorre com os pássaros e os peixes. Neste universo também ganharam vida o caranguejo e a centopeia.



O “peixe de água doce” foi o primeiro peixe que realizei durante viagem à foz do rio Jequitinhonha ganhando, posteriormente, inúmeras variações. Inicialmente, o peixe surgiu de um emaranhado de linhas que abrigava um cardume. Em um segundo momento, as figuras ganharam independência do fundo. A imagem abaixo foi a primeira representação do desta obra. Já a segunda imagem mostra a execução mais simplificada do mesmo.



O segundo animal “criado pela Deusa” foi o pássaro, o “Chico” foi o primeiro deles. Ele surgiu em uma viagem que fiz ao longo do rio São Francisco. Este tema, acredito, já está um pouco saturado, pois podemos observar uma grande quantidade de trabalhos a tratar deste assunto, principalmente na rua.

Podemos observar a simplificação empreendida na representação do pássaro nas imagens a seguir.



Outro trajeto deu origem ao “nordestão”, caranguejo desenvolvido em um deslocamento litorâneo, ao longo da costa dos estados da Paraíba e Rio Grande do Norte.

Apesar de não fazer parte do meu cotidiano, este trabalho ganha mais sentido no percurso em que foi criado. Tanto que, quando realizei esta pintura na casa de uma senhora na vila de Genipabu, Rio Grande do Norte, ela começou a cantar uma catira sobre caranguejo que escutara de sua avó quando pequena. Contudo, infelizmente não tomei nota da canção.



3.3. Geométricos

Estas pinturas tiveram início também em um deslocamento, que ocorreu ao longo do Rio Doce, nas proximidades de Nova Era, em Minas Gerais, até a sua foz, na vila de Regência, no Estado do Espírito Santo. Aqui as linhas e os ângulos tomam conta de toda a leitura. Este trabalho é mais silencioso e, pelo que pude perceber, instigou bastante os passantes.



Esta série de trabalhos se diferencia das duas outras, descritas acima, por não ser figurativa. As séries da “Deusa” e da Fauna possuem uma representação figurativa, apesar da estilização geométrica, ao passo que a composição da série geométrica é abstrata e não possui, portanto, nenhuma outra representação para além da forma realizada.

Os geométricos podem ser divididos em dois grupos. O primeiro é constituído por formas geométricas, como o triângulo, o quadrado e o losango, que são formados basicamente por linhas. Já o segundo é composto por formas geométricas inventadas, tratando-se de polígonos, que na maioria das vezes, são completamente preenchidos em seu interior.



Busco realizar um abstrato geométrico menos racional, estudado e calculado, de modo a compor figuras mais subjetivas, intuitivas, que surgem juntamente com o movimento da mão e a formatação do suporte escolhido. Toda a composição é decidida no momento do primeiro traço, o que faz com que tenha que me adaptar tanto ao traço anterior como ao suporte/espço do muro.

4. A Rua

4.1. Pintura na Rua

Local público, metamórfico, fora de controle – assim é que entendo a rua, espaço que têm em sua característica coletiva e no fácil acesso suas principais forças. A rua é vista, aqui, enquanto misto de meio e suporte, conjunto de lugares e superfícies (muros, casas abandonadas, madeirites ou qualquer construção externa) em que se deu toda a produção da “Deusa”.



Gostaria aqui de falar um pouco sobre o graffiti e a pichação, movimentos que, juntamente com a arte rupestre, acredito serem as principais influencias para o meu trabalho.

Penso que meu trabalho se aproxima da pintura de rua a partir das técnicas utilizadas: tintas, pinceis, sprays e, principalmente, pelo suporte (todos os tipos de construções em qualquer estado e de qualquer material) e também pela repetição, que muitas vezes foi empreendida pelos produtores da pichação e do graffiti, como conhecemos hoje. No entanto, penso que minha produção não se enquadra nem como pichação, nem como graffiti, apesar de ter influencia destes dois movimento.

Opto pelo termo pintura de rua para falar dos meus trabalhos, termo que engloba o conjunto das pinturas realizadas na rua de todas as maneiras. Muitas vezes o traço simplificado, a rapidez, a ilegalidade de algumas pinturas, aproximam-me da pichação; outras vezes uma pintura que ultrapassa a assinatura, que percorre vários locais sem marcação territorial impositiva e as vezes com função decorativa, aproxi-

mam-me do graffitti.



A pintura urbana, tal como conhecemos hoje, teve seus precursores em Los Angeles e em Nova York. Ela se desenvolveu em profusão na cidade de São Paulo, onde há uma grande produção e tradição nesses tipo de pintura.

É interessante notar que as duas raízes principais da pichação e do graffitti estão intimamente ligadas à escrita. Em Los Angeles, o “Graffitti de gangue”, também conhecido como “escrita cholo”, era utilizado com a finalidade de marcação territorial, possuindo, ainda caráter de representação coletiva de grupos específicos. Já os grafismos de Nova York, conhecidos como subway graffitti, representavam a assinatura do indivíduo que era disseminada por toda a cidade, de modo a difundir a assinatura de seu autor.

No contexto brasileiro, a pichação e o graffitti são as principais referências de

pintura urbana. A diferenciação entre esses dois termos é confusa até mesmo para quem pratica a pintura urbana. Há uma fronteira que diferencia as duas vertentes, com linhas que as aproximam e as afastam.

A assinatura é o principal motivo das pinturas em Nova York e em Los Angeles, mas também da pichação. No meu caso, a pintura da “Deusa” acaba se transformando em uma espécie de assinatura, pois como propõe Deborah Pennachin, “Mesmo que ele seja ilegível ou assemelhe-se mais a uma imagem do que a uma sequência de letras, o graffiti é, basicamente, uma assinatura”.⁶ Essa “marca” acabou por caracterizar todo o meu trabalho na rua, pois a grande repetição e saturação das pinturas em vários locais da cidade de Belo Horizonte acabaram por torná-la uma “assinatura” conhecida.

Outra característica dos dois primeiros movimentos que expus acima e do graffiti e da pichação no caso brasileiro, são os riscos inerentes ao fazer e que se mostram refletidos na própria pintura. O ato de sair e de se aventurar na rua, todo este processo, passa a fazer parte do procedimento da pintura.

O graffiti e a pichação, de algum modo, também possuem raiz na arte rupestre. A necessidade de escrever no espaço coletivo aproxima os dois fazeres: as pinturas na rua e a pintura rupestre. Assim afirmou Pennachin:

Além das duas principais matrizes, Los Angeles e Nova York, diretamente relacionadas a uma cultura urbana específica que se formou ao redor da prática do graffiti e da pichação, sabe-se que a prática do graffiti é bastante antiga, remetendo, de acordo com alguns autores, até mesmo às pinturas rupestres encontradas nas paredes das cavernas e que possuíam qualidades ritualísticas. (PENNACHIN, 2011, p. 33)

Para exemplificar estes cruzamentos de forma mais clara, vou recorrer novamente à autora de *Subterrâneos e Superfícies da Arte Urbana*:

No graffiti contemporâneo existe uma ritualidade, na forma como os encontros entre escritores são arranjados, no trato dos instrumentos, como o rolinho, o marcador ou a lata de spray, na escolha dos alvos, no planejamento da ação como um todo e em seu registro por meio de fotografias e pela narrativa de como tudo aconteceu, invariavelmente compartilhada com outros escritores. Esta ritualidade parece ser bem distinta daquela de nossos ancestrais, na qual a pintura nas cavernas funcionavam como recurso mágico, uma invocação aos deuses pelo sucesso de lutas e caçadas. No entanto, a função mágica talvez esteja presente no trabalho de alguns artistas do graffiti que buscam, com suas intervenções, acrescentar na paisagem algo positivo, transmutando de alguma forma a atmosfera de espaços geralmente deteriorados (...). (PENNACHIN, 2011, p. 52)

6 PENNACHIN. *Subterrâneos e superfícies da arte urbana*, 2012, p. 102.

4.2. Destruições

Minha criação artística está intimamente relacionada aos locais deteriorados, destruídos ou em destruição que compõem o espaço (independente se rural ou urbano). A pintura na rua se desenvolveu paralelamente à minha aproximação da fotografia. Meu primeiro trabalho fotográfico partiu de uma vivência urbana e de transformação do corpo da cidade de Belo Horizonte. Ele aconteceu em 2009 e 2010, quando acompanhei as obras de duplicação da avenida Antônio Carlos.

A avenida Antônio Carlos foi o ambiente em que se deu a gestação da minha produção de pintura na rua. Ali foi a primeira vez que realizei dois gestos: pintei a figura da “Deusa” e efetuei uma grande repetição dos grafismos (foram realizadas mais de 50 pinturas neste período). Como a paisagem estava sendo modificada rapidamente, as pinturas que fossem realizadas estavam condenadas a desaparecer nessa paisagem temporária. Tais circunstâncias me proporcionaram uma grande liberdade na quantidade e até mesmo qualidade do que estava sendo executado. Assim, em certos momentos, preocupava-me mais com a pintura no contexto no qual estava sendo realizada, do que propriamente com a qualidade técnica desta.



Penso que essa configuração do espaço foi determinante para desenvolver meu posicionamento ao pintar na rua, pois me proporcionava um desprendimento em relação à durabilidade dos trabalhos, além da adaptação à precariedade dos suportes.

Pode-se trabalhar na rua a qualquer momento e o trabalho estará disponível durante (ao menos) o período em que permanece no muro, já que está constantemente correndo o risco de ser apagado, destruído ou substituído por outras pinturas. Ao mesmo tempo, a pintura se impõe aos olhos dos passantes. É como se eles não tivessem escolha: a imagem está ali, mesmo que não se veja mais com o decorrer do

tempo e com a assimilação da imagem pelo transeunte.

Os lugares complementam o trabalho e passam a dar sentido concomitantemente à pintura. Por exemplo, a textura e a composição dos suportes com grandes marcas do tempo, que apresentam ao primeiro olhar uma impressão de transitoriedade, imprimem toda uma carga de significado aos trabalhos. Os suportes destruídos e abandonados remetem-nos à ação humana ou da natureza sobre as construções, apontando para a inexorabilidade do tempo.



Fascina-me o lugar que é marcado pela ação do tempo e do descaso, construções que dificilmente serão reconstruídas, algumas delas ocupadas justamente pela consciência de que seriam rapidamente demolidas. O processo de destruição, portanto, faz parte de alguns trabalhos, bem como seu desdobramento fotográfico.



4.3. O público

Outro fator fundamental que me levou para a rua: público garantido! Na rua temos uma grande heterogeneidade de públicos, ela é frequentada pelos mais diferentes tipos de pessoas. Nem sempre conseguimos o retorno do que está sendo realizado na rua, mas as críticas chegaram aos meus ouvidos, muitas vezes motivadas pela grande repetição (ou mesmo pela representação) da “Deusa”.



No entanto, esta crítica partiu na maioria das ocasiões de um público do meio artístico – e não por parte do meio popular que habita as ruas. Muitas vezes as pinturas eram vistas e analisadas de forma individualizada e não se levava em conta a trajetória, as opções e o conjunto do trabalho. Era como se a pintura na rua já iniciasse a discussão um degrau abaixo da pintura “acadêmica”.



Sobre a questão da obra artística no contexto do espaço urbano, nos diz Brígida Campbell Paes, em sua dissertação Canteiro de Obras:

(...) o trabalho artístico, quando colocado no espaço urbano, não está mais exposto aos “olhos estáticos” dos iniciados, mas sujeito ao entorno. Pode assim, receber todo o tipo de interpretações, inclusive o não reconhecimento de que aquela ação seja obra de arte. (PAES, 2007, p. 25)

Vejo, ao pintar pelas ruas, que isto é uma necessidade do povo: as pinturas, as cores, as linhas despertam algo, criam uma curiosidade sobre o fazer artístico e seus significados. Penso que as pinturas na rua criam uma relação entre o mundo cotidiano e o mundo da “arte”. Ao mesmo tempo, parece-me que este público problematiza a pintura de uma maneira mais inocente e despreziosa.

Estar na rua permite um diálogo imediato, um retorno no momento em que se está criando, com toda a sorte de inconveniências que tal situação pode acarretar no momento da execução da pintura. Inconvenientes como a interrupção do pensamento ou do envolvimento com a pintura naquele momento, assim como os fatos de se estar muito exposto ou poder ser confundido com um pichador.

Há uma relação importante entre o público e a pintura da “Deusa”, pois ela não se entrega ao primeiro olhar, não são todos que conseguem captar a representação da mulher logo ao vê-la, e muitos nunca saberão o que representa esta imagem. Normalmente, a primeira pergunta que me fazem na rua é: o que significa isto? Na última ocasião que recebi esta pergunta de uma criança respondi: é um jogo, como uma adivinhação.



O fato de a pintura não ser reconhecível a um primeiro olhar ocasiona uma dúvida que, por sua vez estabelece um jogo entre o público e a obra. Este aspecto

lúdico se mostra claramente nas tentativas de descobrir o que representa a imagem. Escutei, durante a realização dos meus trabalhos, algumas ofertas de entendimento para minha criação, tais como: um pássaro, um diamante, uma aranha, um foguete, uma nave espacial, um vidro de perfume, entre outras.

A “Deusa” consegue despertar alguma curiosidade, uma interrogação, que percebemos nas outras perguntas que escuto frequentemente na rua: Já acabou? Você recebe para isto? Por que você está pintando este muro todo sujo? Por que pintar esta construção que vai ser destruída? Você estudou para isto?

4.4. Deslocamentos (cartografia)

Outra característica fundamental do meu trabalho são os percursos pelos quais pinte: mais da metade das pinturas foram realizadas durante viagens pelo Brasil. Neste processo, dispersava as pinturas por diversos territórios, fazendo circular as imagens. A “Deusa” se espalhou, os animais se reproduziram, a geometria se transformou, tudo mudou quando me desloquei.



Os trajetos normalmente foram no sentido de grandes biomas naturais, tais como o rio Jequitinhonha, o rio São Francisco, o rio Doce, o Monte Roraima, a Serra do Espinhaço, a Chapada Diamantina, o Oceano Atlântico, a Ilha Grande, além de locais urbanos, como a região metropolitana de Belo Horizonte, o interior de Minas Gerais, e as cidades pelas quais passava para atingir os ambientes rurais. Esses deslocamentos pelo país passaram a fazer parte do trabalho, influenciando em seu entendimento e execução.

Durante os deslocamentos eu problematizava minha produção, questionando-me sobre o sentido do trabalho como produção artística, sobre a simplificação das formas, sobre as técnicas e materiais utilizados. Passava, portanto, a experimentar outras formas a partir da minha vivência dos locais e do entendimento que se formava sobre o trabalho. Dessas viagens, surgiram os desdobramentos (fauna e geométricos) do primeiro pensamento gráfico (Deusa). Os desdobramentos foram se somando e formando o repertório de imagens.



Sempre que retornava de uma viagem, o trabalho já não era mais o mesmo, por vários motivos. Nesses percursos, propunha-me a criar novos elementos dentro do repertório que estou estruturando, o que modificava o conjunto do trabalho. Outra questão que surgia para mim, ao viajar, era a relação do trabalho com o lugar no qual este era realizado, pois em outros locais eu conseguia problematizar de modo diferente o espaço público, ocasionando, assim, novas possibilidades de compreensão sobre as pinturas e o suporte.

Apesar de estar na rua, cada lugar possui sua especificidade, suas regras, seus códigos. Outra questão que me fazia refletir nestes deslocamentos era o contato com as pessoas, com suas expectativas e realidades: em cada percurso, encontrava uma variedade de pessoas, cada uma com o seu entendimento, seu posicionamento sobre o mundo, seu modo diferente de ver as coisas.

5. A Fotografia: Guardando a rua

Como a fotografia de um trabalho pode extrapolar o puro e simples registro? Teria a fotografia, no caso da arte urbana, a capacidade de ir além da documentação pura e simples do trabalho? Como manter a mesma vida que o trabalho ganha ao estar na rua? Como fazer conviver a fotografia como arte e um trabalho de pintura?

Acho que a resposta é o movimento cotidiano. É a tentativa de apreender um ambiente, uma cena corriqueira, que mostra um pouco daquele local, com suas sutilezas. Tentar compreender o que ocorre naturalmente nos locais em que intervi, o que está entre as coisas e não a imagem, um frescor. O que acontece entre aquela paisagem real, a pintura e a máquina fotográfica.

Tanto um como outro são trabalhos distintos: um gráfico, entregue, livre, frágil, perece; outro fotográfico, estático, reproduzível, enquadrado, durável. Um provavelmente já se foi, o outro aqui está.

Nestes trabalhos fotográficos a pintura não é o tema principal, sendo apenas uma parte da paisagem, já que quem ganha o primeiro plano são as pessoas, os acontecimentos, as construções e as demolições. O que motiva minha relação com a fotografia é o desafio de fazer interagir a pintura com o dia a dia, fazer com que ela componha a paisagem.



A marca do artista é grafada e então imprime uma assinatura, que caracteriza toda a composição fotográfica. Assim, a pintura na rua imprime uma carga de significados na fotografia, ao passo que a fotografia não se restringe à pintura realizada.

Estes desdobramentos podem ser divididos em três grupos de fotografias. O

primeiro grupo é representado pelas casas e construções, que foram pintadas justamente por se saber que seriam destruídas. A fotografia neste caso se concentra no processo de destruição do ambiente e das pinturas.



O segundo grupo tenta apreender o cotidiano de algum local no qual foi realizada a pintura. Neste caso é necessário um segundo momento para a realização da fotografia, no qual a pintura já foi executada e as pessoas já estão envolvidas no cotidiano.



Já o terceiro trata de retratos de pessoas que estavam acompanhando a realização da pintura. Assim, quando eu finalizava o trabalho, pedia a observadores que posassem em frente à pintura.



Referências bibliográficas

BAPTISTA, Paulo; CAPUZZO, Heitor. *Panoramas da Serra do Espinhaço: um ensaio de mapeamento fotográfico da paisagem*. 2011. 192 f. : Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2010.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução: Ivo Barroso. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução: Vera da Costa e Silva [et al.]. 4ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

DEMPSEY, Amy, *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FEIST, Hildegard. *Arte rupestre*. São paulo: Moderna, 2010.

FRUTGER, Adrian. *Sinais e Símbolos: desenho, projeto e significado*. Tradução: Karina Jannini. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GASPAR, Madu. *A arte rupestre no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.

PAES, Brígida Moura Campbell; BIASIZZO, Maria Angélica Melendi. *Canteiro de obras: deriva sobre uma cidade-pesquisa habitada por práticas artísticas no espaço público*. 2008. 143 f. : + 1 CD-ROM Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2007.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Senac São Paulo, 2004.

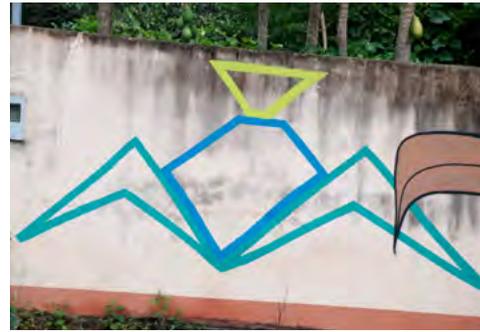
PENNACHIN, Deborah; VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Subterrâneos e superfícies da arte urbana: uma imersão no universo de sentidos do graffiti e da pixação da cidade de São Paulo (2002 a 2011)*. 2011. 430 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

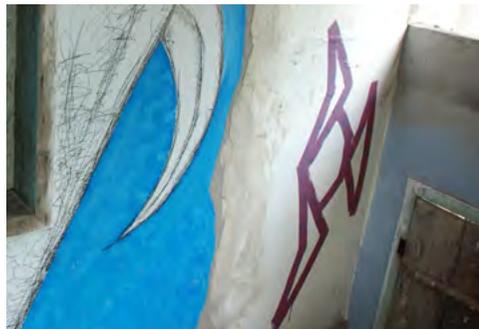
A DEUSA







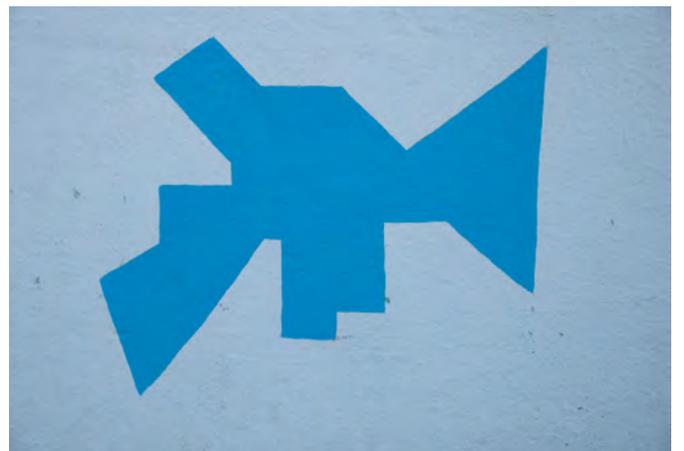




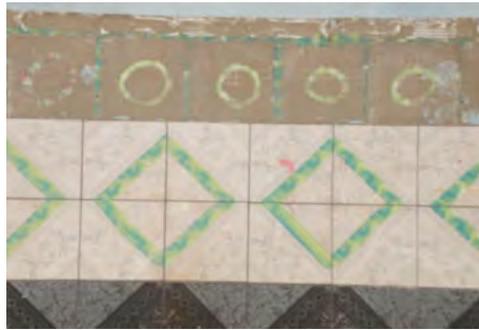
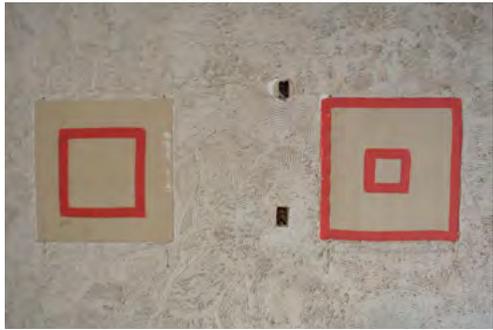
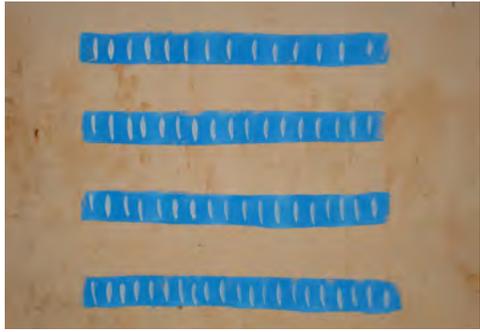


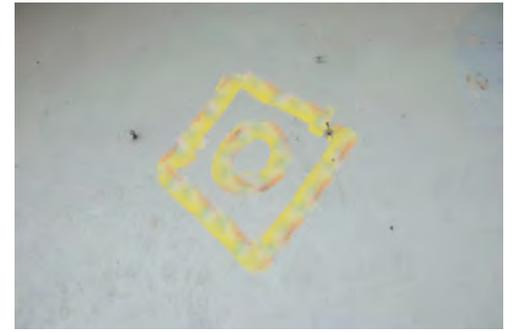
GEOMETRICOS











Fauna

















DESTRUIÇÕES









01.08 a 23.08.2014









