



**TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO - PAULO FIOTTI**

Paulo Henrique Leite de Souza

## ***Armadilllis inaturalis***

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 Visual.

Habilitação: Pintura  
Orientação: Prof. Mário Azevedo



Dedico este texto aos meus gatos, Mee e Guru,  
e a todos aqueles que acharam um significado prático para a vida,  
uma utilidade para o saber fazer, ou para o *ser*.

Agradeço especialmente aos Professores Lincoln Volpini, Mário Azevedo e  
Mário Zavagli, pelo acompanhamento e contribuição aos meus trabalhos e,  
conseqüentemente, ao texto que vem a seguir.

“Os perigos estão em uma outra parte [em] uma preocupante fragilização e desestabilização emocional dos indivíduos. O hiperconsumo desmantelou todas as formas de socialização que antes forneciam referenciais a eles”.

LIPOVESTSKY, Gilles. Os Tempos Hipermodernos. São Paulo. Barcarolla, 2004, p.122

## SUMÁRIO

1 - Apresentação.....	1
2 - Introdução.....	9
3 - Dinheiro, o início e fim.....	14
4 - Paradoxo e incoerência na <i>hipermodernidade</i> .....	17
5 - A Imagem que vende. A marca que vende.....	20
6 - O Ópio Social.....	24
7 - O Tempo relativo.....	30
8 - Morte – O vício que não sai de moda.....	32
9 - Referências Bibliográficas.....	38



“...from distances, engines cry their way to me...”  
“... nas distâncias, motores gritam seus caminhos até mim...”  
(Claes Oldenburg, in OSTERWOLD, Tilman. *Pop Art*, Taschen, 2003.)



## 1 - Apresentação:

Tento me lembrar de quando foi que escutei o som de um carro de corrida pela primeira vez. Na verdade, era um kart, em meados da década de 60, numa daquelas corridas organizadas pelas ruas de Belo Horizonte. Meu pai saía para passear comigo e meu irmão nos domingos de manhã e sempre íamos ver aquela barulheira infernal que esses pequenos e rápidos veículos faziam. As pistas, sempre improvisadas em praças e avenidas da capital, eram demarcadas com pneus velhos e a segurança era muito precária, seja para público ou pilotos (Figura 1) <sup>1</sup>. Naquela época corriam pilotos como Toninho da Matta, Marcelo Campos e vários outros que não ficaram gravados na memória. Sempre torcia para que nesses passeios de domingo encontrássemos uma corrida dessas pelo trajeto.



Figura 1: o meu interesse pelo automobilismo veio a partir dos karts nas ruas de Belo Horizonte.

Desde minha época pré-escolar e já cursando o grupo escolar, sempre demonstrei muita afinidade com automóveis, aviões e naves espaciais, criando e montando modelos em papel recortado ou materiais diversos que achava pelos cantos da casa ou nas oficinas do bairro onde morava. Lembro-me de quando fizemos um teste vocacional na escola e nos pediram para desenhar

---

<sup>1</sup> Auto Esporte, n.34, 1967. Rio de Janeiro: Efecê Editora, capa.



alguma coisa em que a gente estava pensando: desenhei um disco voador com vários seres engraçados, muito coloridos e dentro de um fecho de luz (Figura 2). Depois que todos os testes foram reunidos, o resultado foi que eu *teria muita facilidade com as ciências e com a criatividade*.

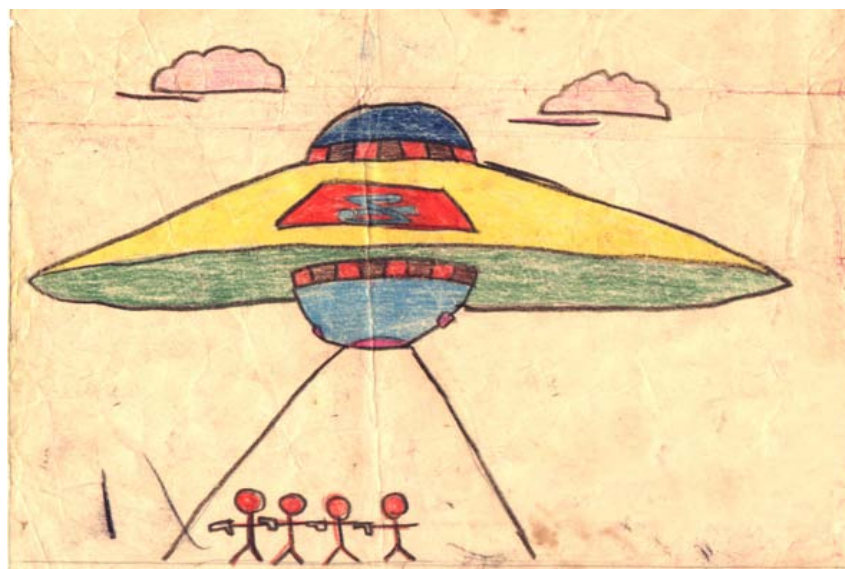


Figura 2: parte do desenho feito no pré-primário.

No período das férias escolares eu ia para o interior do estado e me juntava aos primos. Fazíamos muita *farra de menino* e outras coisas que faziam alguma diferença nos anos posteriores. Comprávamos cadernos sem pauta e ficávamos horas desenhando aviões, navios, carros e paisagens. Meu pai tinha uma coleção de revistas *LIFE* que era uma fonte inesgotável de referências para desenhar *certo*, o mais fielmente possível à imagem que estávamos vendo. Havia um dos meus primos, já mais velho, que fazia umas miniaturas de carros, aviões e máquinas fotográficas, cavando a madeira dos antigos caixotes de maçã com o canivete. Aquilo me despertava muita curiosidade e em pouco tempo já estávamos, cada um com seu canivete comprado na venda da esquina, esculpindo fuselagens de aviões a jato, carrocerias de automóveis esportivos e, claro, pequenas câmeras fotográficas. Chegamos ao ponto de utilizar a pontinha de um bulbo de lâmpada de lanterna como lente dessas pequenas *preciosidades*.

Mas minha paixão pelos carros de corrida foi ficando mais forte e o sonho de

ser piloto só esbarrava na opinião do meu pai (que valia muito naquela época) e na falta dos recursos financeiros para me iniciar nesse esporte (valia também a opinião dele nesse ponto: *paitrocínio*, eu nunca teria). Era um esporte caro, de alto risco, e ele queria ter um filho engenheiro, médico, advogado, físico nuclear ou até mesmo artista plástico. Assim, minha primeira entrada na UFMG foi para a Física. Dois anos mais tarde tentei Belas Artes e larguei a Física. Vinte e quatro anos depois de também abandonar as Belas Artes, tentei novamente Artes Visuais e cá estou escrevendo este texto.

No final da década de 60 começaram a acontecer corridas de automóveis no entorno do Mineirão (Figura 3) e, desde então, passei a assistir verdadeiros carros de corrida nas pistas, bastante modificados e preparados. Durante quatro anos pudemos ver alguns pilotos famosos correndo no que era chamado *Autódromo Municipal Marcelo Campos* (homenagem ao piloto mineiro morto em um acidente nos treinos para uma corrida, em janeiro de 1970).



Figura 3: A prova *100 Milhas da Independência* em 1969. Ao fundo o prédio da Reitoria, no campus da UFMG.

Em 1971 assisti ao filme que iria confirmar para sempre essa paixão pelo automobilismo de competição. Estive em três sessões seguidas de *Le Mans*<sup>2</sup>, financiado e estrelado por Steve McQueen. Hoje, tenho o DVD com o filme e o assisto com o mesmo entusiasmo que há 39 anos atrás. As cenas da largada

---

<sup>2</sup> “As 24 Horas de Le Mans”. (BR 108958). Paramount Home Entertainment (Brazil) Ltda. Manaus, 2003. Plástico rígido, dolby digital, estéreo.

são algo indescritível para quem é apaixonado pelo assunto como eu (Figura 4).



Figura 4: A largada das 24 Horas de Le Mans em 1970, *cenário* para o filme de McQueen.

Foi entre as idas e vindas para o Mineirão, que descobri uma *pintura* de Frederico Bracher Junior, um mural de cerâmica em uma das paredes da loja Pneus OK, na Av. Antônio Carlos, hoje demolido para as obras de ampliação das vias de trânsito (Figura 5). Ainda existia uma outra pintura sua, numa filial da mesma empresa, na Rua Rio Grande do Norte no bairro Funcionários e, com o fechamento da loja, provavelmente será vítima da especulação imobiliária. Esses dois trabalhos sempre me chamaram bastante a atenção por reproduzirem cenas clássicas das competições automobilísticas em um formato *enorme e grandioso*.



Figura 5: Foto feita durante a demolição do mural de Frederico Bracher Junior, na loja Pneus OK, na Av. Antônio Carlos em Belo Horizonte, hoje destruído.

Com toda essa história e juntando todas as economias que consegui, comprei um velho kart em 1976. Gastava todo o dinheiro que tinha (e o que não tinha) para sustentar as barulhentas voltas pelo bairro nas manhãs de domingo, até que, numa esquina, um amigo entrou com o meu *veículo* debaixo do carro de um deputado que morava próximo à minha casa. Felizmente foram só uns óculos e todo o motor do kart quebrados. Acabaram-se as corridas de carro para mim como piloto.

Em 1974 meu pai comprou um sistema de som quadrifônico e minha discoteca começou a crescer, com alguns LPs dos Beatles, Creedence Clearwater Revival, Alice Cooper, Led Zeppelin e Pink Floyd. Cresci ouvindo música clássica e Beatles (não tinha nada de MPB e detestava Bossa Nova), brincando de astronauta e construindo engenhocas mirabolantes. Não me identificava com as músicas *comportadas* da MPB (o *boom* do rock brasileiro só foi em meados da década de 80).

Aquela foi uma época em que os lançamentos musicais estrangeiros chegavam ao Brasil com seis meses de atraso. Íamos todo dia à Pop Rock (uma célebre loja de discos em Belo Horizonte, nos anos 70) perguntar se já havia chegado o disco novo de tal grupo. Lembro-me bem de quando comprei meu primeiro exemplar do *Dark Side of the Moon* (já o tinha gravado em fita K7, que escutava com fones de ouvido, em um volume que assustava quem *estava de fora*). Esse LP que eu acabava de comprar era gravado no sistema quadrifônico, o que me empolgava bastante. Até que um audiófilo, amigo meu, perguntou: “De que adianta quatro caixas se você só tem dois ouvidos?”. Ele tinha um exemplar em vinil (um *direct to disk*) importado, com pôsteres e uma grande foto das pirâmides de Gizé (Figura 6). Achava aquilo tudo fantástico e associava aquela imagem à minha iniciação no conhecimento da arte egípcia, nas aulas de Educação Artística.

Escutávamos aqueles dois discos no equipamento da minha casa e começamos a perceber algumas diferenças na mixagem e na reprodução sonora. Isso me levou a comprar, mais tarde, um outro LP estereofônico convencional, que já veio com uma outra capa. Fui percebendo também as



tantas modificações que foram feitas nas capas do disco (Figura 7) ao longo de suas reedições.



Figura 6 : As pirâmides de Gizé, em foto que fazia parte da primeira edição inglesa do “Dark Side”: uma imagem que acompanhou meus primeiros estudos da arte egípcia.



Figura 7: A capa inicial (no alto à esquerda) foi várias vezes relançada com algumas modificações. Nota-se que o espectro da luz branca apresentava apenas seis cores. Na versão comemorativa dos 20 anos do álbum, em 1993, além de já aparecerem as sete cores no espectro, o prisma era uma foto real e as difrações foram compostas digitalmente.

Meu primeiro contato com o áudio desse disco foi quando vi na TV uma propaganda com um *Dodge Dart* subindo a estreita estrada da Serra da Piedade (Figura 8). A música era “The Great Gig in the Sky “ com a bela voz de Clare Torry sobre a melodia criada por Richard Wright. Aqueles poucos segundos ficaram muito marcados em mim, pois conseguiram reunir um carro, uma música e uma montanha, em especial, a maior montanha que eu já tinha visto até aquele momento. Acho que isso criou em mim relações fortes com a música desse disco. Havia muitos detalhes ocultos entre as faixas, vozes, passos, sons diferentes do que eu costumava ouvir nos discos de rock comuns que já conhecia. Foi a partir desse disco que iniciei minha coleção de discos do Pink Floyd e sempre fui atento aos avanços e descobertas que suas músicas me proporcionavam. Tudo se tratava de uma questão muito técnica, muito complexa e bem trabalhada, que não se encontrava com muita facilidade naqueles tempos (vim a conhecer alguma coisa no mesmo sentido, mas com um estilo totalmente diferente, na música do Jethro Tull; sem tanto apuro tecnológico, mas com um detalhamento de execução altamente elevado e profundas influências da música celta, além de uma flauta inigualável no contexto do rock).



Figura 8: “PIEADADE”, a Serra que eu cruzava quando ia a Caeté ou Itabira (aquarela em papel Arches Satiné – 38 x 28 cm – 2009).

Minha pesquisa sobre o *disco do Prisma* foi tomando rumos que me levaram a associar os temas propostos em suas letras aos trabalhos de pintura que estava desenvolvendo na Escola. Havia uma relação entre as *armadilhas* e as críticas que Waters fazia à sociedade capitalista da época e que ainda se encaixam perfeitamente nos dias de hoje. Além disso, o disco é sinônimo de sucesso. Em 30 anos de existência, cerca de 30 milhões de cópias foram vendidas; permaneceu 724 semanas na lista dos álbuns mais vendidos do mundo. Na Inglaterra, uma entre cinco residências possuía o disco. Numa época em que o termo *globalização* ainda era desconhecido, a revista *Q* publicou:

(...) com tantas cópias vendidas, era ‘virtualmente impossível que se passe um minuto sem que Dark Side toque em algum lugar do planeta.’<sup>3</sup>

Não passo uma semana sem escutar esse disco, sem consultar alguma coisa no livro de John Harris sobre o assunto, ou assistir ao DVD que nos mostra o *making of* da obra.

Ele pode ser o disco conceito definitivo, porque o conceito, as canções, os espaços na música estão lá, mas ele não tira nada da imaginação.<sup>4</sup>

Apesar de o disco trazer uma mensagem sobre a empatia do ser humano diante de situações adversas, nem os próprios músicos, nem eu, encaramos essas adversidades com a devida coerência. No que me diz respeito, existe sim, uma dose relativamente grande de intolerância em relação à sociedade na qual vivo. Fica aqui a questão colocada por Waters e que eu também coloco: será o ser humano realmente capaz de *ser humano*?

---

<sup>3</sup> HARRIS, John. The Dark Side of the Moon (Os bastidores da Obra prima do Pink Floyd). Rio de Janeiro, Zahar Ed., 2006, p. 8.

<sup>4</sup> PINK FLOYD – THE DARK SIDE OF THE MOON. (BW 1000). ST2 Music Ltda. Manaus, 2003. Plástico rígido, dolby digital, estéreo.



## 2 - Introdução:

Nos últimos quatro anos investi uma boa parte do meu tempo em trabalhos ligados à Escola de Belas Artes, ao Curso de Artes Visuais que agora estou finalizando. Nesse período, foram várias as dúvidas e várias as vezes em que me vi diante de considerações nada fáceis (muitas delas colocadas sem um mínimo de sensibilidade ou com a mesma que um açougueiro retalha a carne gelada de uma rês abatida há quatro dias). Tais considerações poderiam levar um aluno menos *vivido* à desistência do curso: “Você está no lugar errado!” não é a melhor frase que se pode ouvir de uma professora, quando você já está cursando o terceiro período da faculdade.

Passei a fazer uma comparação entre o que vivia na Escola e fora dela (um mundo que a Academia parece ignorar), quando alguns parâmetros relativos à sociedade, na qual o consumo cada vez maior aponta para a extinção de qualquer forma de relação humana verdadeiramente *humana* (incluindo-se aí o *conhecimento*, como um *objeto de consumo* ou *produto acadêmico*) foram se tornando muito fortes para mim. Considero aqui a semelhança dos *processos acadêmicos* com a linha de montagem em série de uma indústria: tudo segue uma orientação que deixa ao operário apenas a opção de fazer como lhe é imposto. Como na produção do *conhecimento*, em que as regras impostas pelo sistema o tornam pouco acessível a grande parte dos possíveis consumidores.

Por um tempo, desenvolvi um trabalho mais voltado à representação de automóveis de competição e os resultados foram bastante satisfatórios, tanto em si mesmos, enquanto uma experiência de mercado, como *produtos* que encontrariam seu público sem muito esforço, uma vez que eu já estava inserido dentro de um contexto potencialmente consumidor desse tipo de arte (ou “baixa arte” como me disse aquela mesma professora). Nesse ponto me lembro de algumas palavras de Nietzsche em “Humano, Demasiado Humano II”, quando ele escreve: “(...) *Há duas espécies de arte e de artistas*”<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Humano, Demasiado Humano II, São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 149.

Esse tema (os automóveis de competição) está ligado à minha atual atividade profissional: fabricar e montar miniaturas dessas incríveis máquinas. Por isso coloquei anteriormente a questão de um mercado possivelmente interessado, ou favorável ao tipo de imagens com que trabalho. Acho interessante colocar que foram várias as ocasiões em que esse tema foi motivo para o distanciamento de professores em relação à minha produção em desenvolvimento. Isso me parecia um tanto preconceituoso em relação a um tipo de imagem à qual não conheciam o universo ou mesmo imagens que não pertenciam ao universo da *grande arte*. O fato é que assim, desenvolvi alguns trabalhos em aquarela durante os Ateliês II e III, também aproveitando o acompanhamento técnico do Prof. Mário Zavagli. Pude trabalhar com diversos papéis, tintas e soluções que me deixaram satisfeito após a sua finalização.

Um outro fato curioso e, até certo ponto pertinente ao que pretende essa crítica à sociedade, é exatamente a incoerência em que mergulhamos sem perceber e até que ponto essa incoerência, essa hipocrisia coletiva, interfere nas nossas atitudes. Vejo vários exemplos: como ativistas que brigam pela não instalação de mais uma antena de celulares nas imediações de suas casas, mas não deixam de utilizar seus próprios celulares por nada; ou ambientalistas que utilizam o automóvel ou a motocicleta como opção de lazer cortando montanhas; ou *protetores* ambientais que defendem o extermínio dos gatos que vivem aqui na UFMG; ou ainda, um *fanático* por automóveis de corrida que condena a utilização do automóvel em centros urbanos e até mesmo a sua produção em larga escala, como nos dias de hoje. Essa última me perturba em alguns casos; mas enxergo que, na realidade, somos todos muito fracos e só daremos a mão à palmatória quando sucumbirmos ao crescente número de automóveis nas ruas.

Consegui também definir que o que me atrai nos automóveis é algo que não existe mais neles mesmos. Pode-se afirmar que os carros atuais não têm personalidade. Não existe mais uma forma própria, um barulho próprio, um jeito próprio em cada uma dessas *máquinas* produzidas hoje. Volto às décadas de 50, 60 e 70, quando ouvíamos de longe que um determinado veículo se aproximava. Mesmo à distância também podíamos definir sua forma, sua

marca ou seu estilo. Essa *personalidade* do automóvel, tal como defino, deixou de existir também nas pistas de corrida. Hoje as diferenças estão pasteurizadas, com formas e avanços determinados pelos computadores. No passado, você observava dois carros com concepções mecânicas totalmente diferentes, formas e dimensões distintas, e com um desempenho igualado. Existia mais criatividade na busca por soluções, mais interação entre o construtor, o carro e o piloto. Havia um ambiente mais *humano*, mesmo num esporte que às vezes causava mortes e tragédias. Esse é o automóvel de corrida que estudo, trabalho e reproduzo (Figura 9).

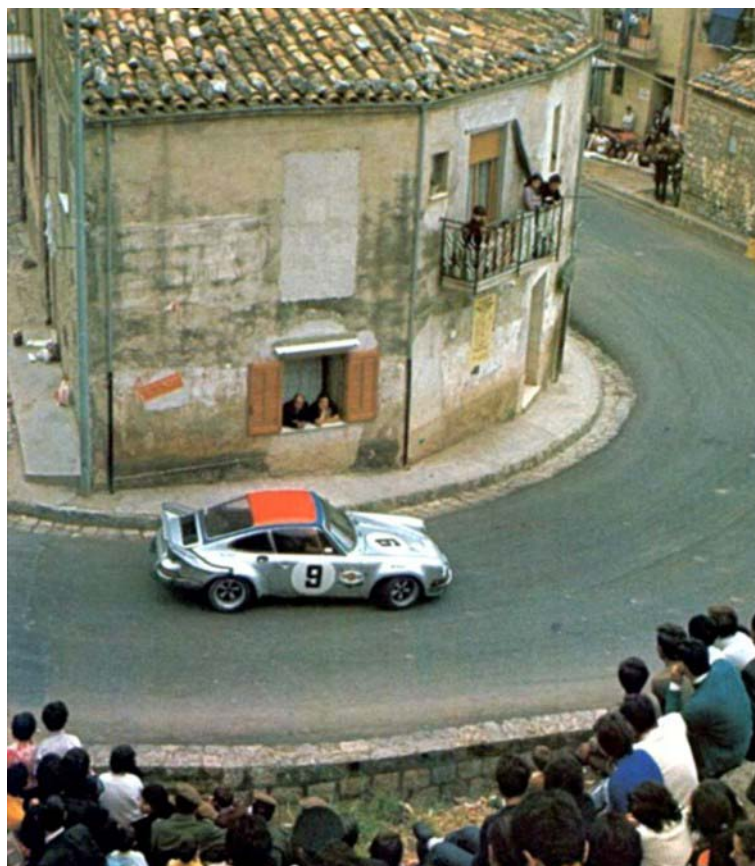


Figura 9: Colesano, Sicília – Targa Florio 1973. Um outro automobilismo; muito mais *humano*.

Mas o *produto* que eu gostaria de apresentar, de fato, nesse primeiro momento, é o resultado do meu trabalho de pintura, que está associado diretamente à sociedade consumista e à Academia, como parte de um sistema cada vez mais interessado em formar conhecimento teórico ao invés de investir no desenvolvimento de uma mente prática. Isso promove uma grande busca pela especialização, distanciando cada vez mais o sistema dos significados das

palavras Universo, Universidade, Universalidade. Vejo pelo número cada vez maior de doutores e pós-doutores sem o mínimo conhecimento, vivência prática daquela especialização supostamente atingida. E assim o que importa mesmo é o *título* obtido. Nesse sentido é interessante a crônica de Mário Prata, “Uma Tese é uma Tese”, na qual ele coloca:

Orientados e orientandos (que nomes atuais!) são unânimes em afirmar que toda tese tem de ser - tem de ser! - daquele jeito. É pra não entender, mesmo. Tem de ser formatada assim. Que na Sorbonne é assim, que em Coimbra também. Na Sorbonne, desde 1257. Em Coimbra, mais moderna, desde 1290. Em tese (e na prática) são 700 anos de muita tese e pouca prática.<sup>6</sup>

No meu primeiro dia na Universidade, me lembro bem da vice-reitora dizendo que aquele era “um local para produção do conhecimento”. Pensei: que verdade mais medíocre! Quando falamos em *tomar conhecimento de algo*, nos vem a idéia de uma coisa bastante superficial, de passagem, de escutar ao longe. Acho mesmo que o saber, o saber fazer, está muito além do conhecimento, do título acadêmico que o especialista ostenta, do rótulo que a sociedade coloca sobre a superfície de um *produto de consumo*, especificamente de um título conquistado.

Deixo bem claro que os pontos colocados acima são observações pessoais e que podem ser modificados a partir do momento que novas experiências me indiquem alguma mudança. O que continuo a ver é exatamente o privilégio da quantidade sobre a qualidade, de um maior número de produtos para um maior número de consumidores, de uma oferta cada vez maior para o consumo cada vez maior. Nesse ponto a qualidade cede espaço para a pouca eficiência da quantidade. É assim no âmbito da produção em larga escala; e penso que é assim no processo de produção do *conhecimento* acadêmico.

“*Armadilllis inaturalis*”, na forma de nomenclatura científica das espécies, é o título que dou a uma determinada série de *artefatos artificiais* que aprisionam valores criados pela sociedade, e que, no meu entender, induzem o indivíduo ao consumo, à superficialidade e à dependência de conceitos teóricos. O

---

<sup>6</sup> O Estado de São Paulo, 7 de outubro de 1998.

dinheiro que paga, o rótulo que vende, o vício que paralisa, o imediatismo do tempo ou até a capacidade do ser humano em *ser humano*. Essas relações surgiram da formulação de uma proposta de transformação de cada um desses artefatos em armadilhas que, por todo o contexto teórico que as originou, devem ser descritas como espécies não raras (menos ainda em extinção) da sociedade moderna.

Os trabalhos que serão apresentados aqui foram desenvolvidos durante meu período de Habilitação em pintura na Escola de Belas Artes-UFMG (entre 2006 e 2010), como propostas de trabalhos para os Ateliês de Pintura I, II, III e IV. Essas imagens foram minhas primeiras tentativas com a atividade de *pintar*, as primeiras experiências com materiais que antes eu só havia *tomado conhecimento*, mas nunca havia experimentado. A pintura para mim aparece como uma grande e saborosa novidade, que me surpreende em alguns casos. É interessante perceber o quanto elas nos dizem, principalmente depois que as deixamos solitárias por algum tempo, vivas por si mesmas, nos enviando recados através do que quer que seja. Só então é possível perceber se realmente fizemos algo, transformamos algo.

### 3 - Dinheiro, o início e fim:

A era do hiperconsumo está cada vez mais condicionada pelo *fastfood*, pelo *download*, pelo *wireless*, pelo *overbook* ou pelo *pendrive*, pelo *drive through*, pelo *flat* e pelo *rush* ou pela *golden cross*; a era do scanear, do celular, do deletar. O consumo é cada vez mais imposto e induzido, evoluindo em armadilhas que a sociedade renova, desde os tempos da revolução industrial. Produzir, vender, produzir mais, vender mais; consumo; hiperconsumo!

O tema do consumo me veio com “Money”, o trabalho com as notas antigas do Cruzeiro (Figura 10), buscando uma relação com o valor que atribuo ao dinheiro; prezo muito mais esse *valor* do que a ele próprio como *dinheiro*. Esse é o trabalho que deu origem à série.

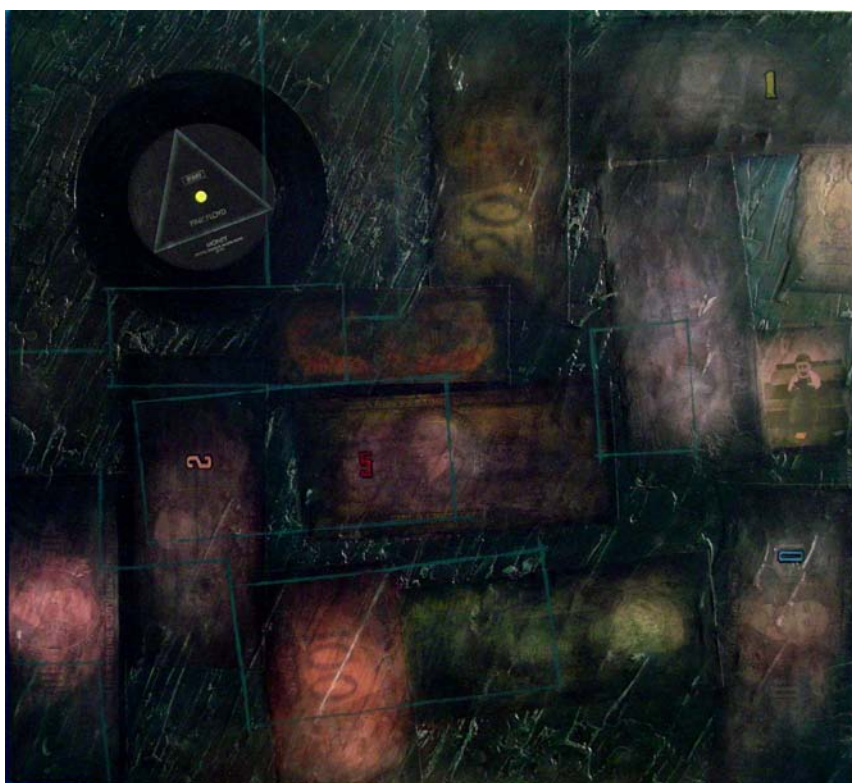


Figura 10: “MONEY” (colagem e acrílica sobre MDF – 55x60 cm - 2008).

Essa pintura foi a minha primeira experiência com a colagem. Fiz cópias ampliadas das notas antigas de Cruzeiro (poderia utilizar as próprias originais, mas preferi amplia-las para uma composição melhor). As cópias eram em preto e branco e apliquei cores com tintas acrílicas diluídas sobre cada uma delas, com áreas bastante escuras nos intervalos.

No conjunto entraram também outras duas imagens, como elementos dessa composição: uma foto minha aos dois anos de idade, deixando todo o dinheiro no chão e ficando com a *maravilhosa* carteira do meu pai nas mãos (cho que isso já demonstrava o que viria a significar o *valor monetário* para mim nos anos seguintes). Um outro elemento foi passível de algumas discussões, que resultaram numa mudança: inicialmente era uma imagem copiada de um disco compacto que narrava a vitória de Emerson Fittipaldi em Monza, em 1972, quando ele sagrou-se Campeão Mundial de Fórmula 1 (o primeiro brasileiro a conquistar esse título). O Prof. Lincoln Volpini achava que isso estava completamente fora do contexto. Concordei então em partir para uma integração plástica mais direta entre esses elementos, criando um rótulo diferente para o tal compacto. Surgiu então a imagem triangular que figura no rótulo do LP “Dark Side of The Moon”, lançado em 1973 pelo Pink Floyd. Criei um rótulo particular para o meu trabalho, com os dizeres referentes à música “Money” (Figura 11) que faz, acima de tudo, uma alusão crítica ao consumismo, à cobiça, aos valores que a sociedade da época atribuía à vida. Isso apareceu antes da definição do projeto que viria a seguir (mas já situando um *ambiente* favorável à crítica do sistema).



Figura 11: Detalhe do rótulo criado para o trabalho “MONEY”, observando a mesma tipologia, proporções e elementos do original.

Um ponto de foco plástico interessante nessa pintura veio com a adição do amarelo limão no pequeno orifício central do compacto, que acaba *chamando* o



olhar para si, destacando-o no emaranhado de linhas e sombras escuras, enevoadas, que circundam as notas.

Posso dizer que a inclusão desse item (o *fantasma* Pink Floyd) incomodou a algumas pessoas na escola. Criticaram-me por estar utilizando um elemento que tinha sido feito “há mais de trinta anos, num outro contexto”. Pensei: como pode a escola adotar um livro como “Escritos de Artistas” <sup>7</sup> (por três concursos de pós-graduação seguidos) e *idolatrar* textos que nem mesmo quem os escreveu pensa da mesma forma ainda, esquecendo-se de que esses textos também foram escritos em outros contextos, há mais de 30 anos (me lembro agora daquela música que diz para não confiar em alguém com mais de trinta anos)... Por que o meu *texto* não poderia ser utilizado como referência? Foi a partir daí que brotou minha descrença nesse *sistema*, percebendo o quanto ele se adequa aos interesses dele mesmo. “Na arte tudo pode”, nos disse uma professora na sala de aula. Sim, desde que não interfira na *paz reinante* do sistema, digo eu.

Um exemplo: certo final de semestre, na mostra dos alunos formandos, foi exposto um trabalho que era composto por uma pistola automática dentro de uma caixa de primeiros socorros. Esse mesmo *sistema* censurou a peça, requisitando sua retirada da galeria. E o que então dizer sobre Marina Abramovich e seus trabalhos lá nos idos de 1970/1980? Como esse *sistema* reagiria se eles estivessem na galeria da Escola?

Passei a perceber, daí em diante, o quanto essa Academia trazia de hipocrisia no que *pregava*, no que fazia, no que permitia e incentivava acontecer. Essa maneira de agir pode ser vista também como uma poderosa armadilha, à par do conceito que coloquei sobre os artefatos criados pela sociedade de consumo.

---

<sup>7</sup> FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escrito de Artistas 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006

#### 4 - Paradoxos e incoerências na *hipermodernidade*

Foi nessa mesma época que apresentei a uma professora a idéia que havia surgido num bate papo entre alguns colegas: realizar uma feira de artes na escola, onde os alunos de toda a Universidade pudessem ter acesso ao que era produzido aqui e, até mesmo, comprar algum desses trabalhos. Isso desencadeou uma discussão acalorada na cantina, pois essa professora tomou a defesa da *alta arte*, julgando que todo aquele *processo de comercialização* abaixaria o nível dos trabalhos colocados na feira. O certo é que essa discussão acabou se transformando em algo não muito saudável para uma amizade, e para tanto, a tal feira nem chegou a acontecer. Algum tempo depois, com muita surpresa, recebi o convite para uma discussão sobre o *mercado de arte* e uma feira que se realizaria no espaço central da Escola de Belas Artes, onde os alunos pudessem vender, ou negociar ali, seus trabalhos. Com maior surpresa ainda recebi pessoalmente outro convite verbal para participar dessa feira. Na hora, não tive, felizmente, nada a declarar.

A palavra “*armadilha*” surgiu de um comentário feito pelo Prof. Lincoln durante uma rápida passagem por esse trabalho e à qual, imediatamente, liguei a imagem de uma ratoeira, sobre a qual já vinha pensando a algum tempo.

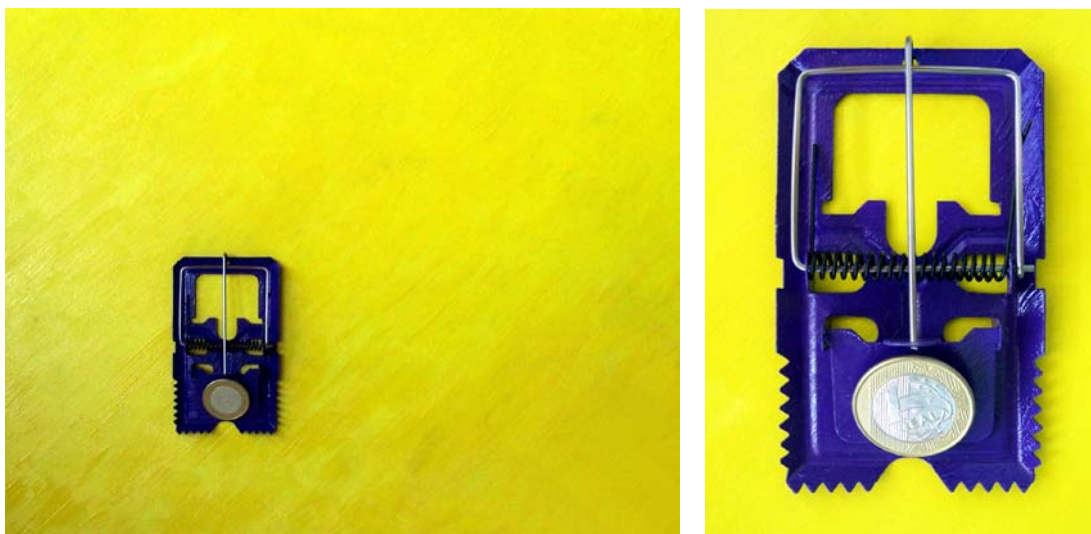


Figura 12: A moeda de R\$ 1,00 como isca da “RATO-EYRA 1”(óleo e acrílica sobre painel entelado, 31 x 40 cm - 2008).

No decorrer do processo de elaboração desse trabalho resolvi transformar uma primeira pintura com a ratoeira (Figura 12) em um díptico (Figura 13), fazendo um jogo de contrastes de cores e utilizando uma nota de 100 dólares como isca. O material e método seriam os mesmos da primeira ratoeira.

A idéia inicial com a nota de dólar deu lugar a uma outra idéia que corria paralela e que teria muita ligação com o símbolo *dólar* e também com o luxo, a sofisticação, o requinte e o desempenho que muitas notas dessa moeda poderiam comprar, além de trazer também o automóvel, um dos símbolos mais fortes da sociedade consumista (Figura 14). Não era somente um automóvel, mas um automóvel notadamente considerado como modelo de excelência. Um Porsche, em miniatura, que simbolizaria a união da sofisticação, do luxo e da performance esportiva. Um anúncio publicitário da marca diz: “se fosse para todo mundo não seria o que é”. *The Best Luxury Sports Car*, diz o título de uma matéria sobre ele numa revista especializada.

Esses dois trabalhos foram feitos em técnica mista. Iniciei-os com a idéia de uma tela, mas depois adotei um suporte rígido para melhor fixação dos objetos, as ratoeiras. Revesti com tecido de algodão os painéis de MDF e preparei uma base com látex branco. Todo o fundo foi feito em óleo e as ratoeiras foram recobertas com tinta acrílica. A moeda de R\$ 1,00 foi copiada em resina e pintada com esmalte dourado com aplicação de alumínio auto-adesivo (*Bare-Metal Foil*) na parte central. O verso da moeda não foi copiado, como um artifício para não caracterizá-la como falsificação, além do seu peso.



Fig. 13: O díptico “RATO-EYRAS” (óleo e acrílica sobre painel entelado, 31 x 80 cm – 2008).

O pequeno Porsche colocado na outra ratoeira é um modelo em escala 1:87 produzido pela *Auto Art*. Escolhi a cor prata por se tratar de um carro alemão e por ser tradicionalmente utilizada pela marca em competições até 1965. Eu já tinha uma miniatura que seria utilizada, mas considerei que estava um pouco fraca para simbolizar o que ela precisava. Investi então em uma miniatura de *primeira linha* e nesta escala, é difícil achar algo melhor que ela.



Fig. 14: O Porsche como isca da “RATO-EYRA 2” (óleo e acrílica sobre painel entelado, 31 x 40 cm - 2008).

Mas ao contrário da ratoeira real (quase sempre mortal), a armadilha do consumo aprisiona, pela dependência, pelo desejo ou pelo impulso da compra (que também seria fatal).

## 5 - A imagem que vende. A marca que vende:

Já escrevi aqui sobre minha paixão por automóveis de competição e por esse carro em especial – a Ferrari 312 PB de 1971 – um dos primeiros modelos em miniatura a serem produzidos e comercializados por mim.

Quando iniciei esse trabalho que apresentarei agora, o objetivo era apenas representar um carro de corrida em preto e branco. Foi feito em aproximadamente oito dias, com uma rapidez bastante facilitada pelo uso de poucas cores. Essa imagem também continha um elemento comum à pintura da Coca Cola da qual falarei a seguir: uma forma circular bem forte na sua composição (Figura 15). Foi durante esse trabalho que a idéia de uma série contendo as tais *armadilhas* começou a se definir melhor para mim.



Figura 15: “FERRARI 312 PB” (óleo sobre tela 80 x 120 cm - 2009)

Já com a idéia de incluir esse trabalho na série *Armadillis*, fiz alguns estudos de aplicação da cor no logotipo da Ferrari (na verdade o brasão da escuderia que vai sempre aplicado às laterais dos carros). Concluí que esse brasão deveria ser em cores, basicamente o amarelo e preto, com as faixas superiores nas cores italianas. Isso puxaria a atenção do espectador para a marca, para a *griffe* que vende, deixando todo o restante da imagem como uma espécie de *fundo neutro*.

Nessa época também estava lendo sobre o significado das marcas e *griffes* no mundo atual. A citação, por sinal, é bastante pertinente em relação à Ferrari:

... a competição esportiva automobilística é a ilustração exemplar. Relembremos que o valor colossal dos orçamentos das escuderias de Fórmula 1, que ultrapassam geralmente cem milhões de euros, para atingir quatro vezes essa soma no caso da Ferrari. Ninguém ignora que essas despesas não são perdidas, mas realizadas em vista da notoriedade das marcas e dos patrocinadores. Mas não é menos verdade que é em espetáculos ou em façanhas baseados no desafio, na competição e no risco que elas se concretizam.<sup>8</sup>

Essa foi a maneira que encontrei para inserir o trabalho na série sobre o *consumo*. E claro, também poderia funcionar separadamente como uma pintura de um carro de corrida em preto e branco com o alerta da marca.

Por alguma razão (que não seja apenas uma coincidência), a grande maioria dos trabalhos que fiz com as *Ferraris* retrata o piloto belga Jack Ickx que competiu até finais da década de 80. Não o tinha como um ídolo especial, mas era muito arrojado, combativo e deteve o recorde de vitórias nas 24 Horas de Le Mans até 2007. Para minha satisfação porém, esse trabalho está no site oficial do piloto ([http://www.jacky-ickx-fan.net/web/site\\_gal\\_art.php?id=6](http://www.jacky-ickx-fan.net/web/site_gal_art.php?id=6)), o que me deu um prazer especial.

---

<sup>8</sup> LIPOVETSKY, Gilles. *O Luxo Eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 62.



Um outro fato curioso é que demonstra certa preferência nos meus trabalhos sobre automóveis de corrida é a localização cronológica dos carros retratados. Isso vale também para todos os estudos e projetos futuros. Os carros escolhidos sempre estão situados antes de meados dos anos 80. Isso aponta minha atenção pelos ícones do passado recente, da história, de uma época mais *poética* e/ou amadora do automobilismo. Em 1968 Jackie Stewart se empolgou ao receber um prêmio de US\$ 1.000, 00 pela primeira posição na ordem de largada. Não que os investimentos em dinheiro não existissem no esporte naquela época; mas significavam muito menos do que hoje. O próprio Stewart disse mais tarde: “No money, no race” (“Sem dinheiro, sem corridas”).

Atualmente as carrocerias nos carros de corrida são quase que *tomadas* pelas marcas dos patrocinadores. Até mesmo os números, antes bem visíveis, deixaram de aparecer, assim como uma harmonia no design do modelo (Figura 16) que atualmente passa a ter a interferência de sofisticados computadores.



Figura 16: Os diferentes *visuais* nos carros de corrida. Na Ferrari de 1967 não existem outras marcas além daquelas da própria fábrica. Já em 2008, a carroceria torna-se uma importante vitrine para divulgação de outras marcas.



Com os altos investimentos nas competições os interesses aumentaram muito também, colocando as equipes e o próprio piloto, cada vez mais à parte de uma convivência verdadeiramente *humana* dentro do sistema do esporte. Aqui reaparece para mim a questão do *relacionamento humano*, ressurgem a questão do tempo, da incoerência e, claro, do consumo exacerbado. Já havia focado meu pensamento em algum outro objeto que pudesse ser transformado em armadilha. Dentro das propostas ligadas ao *Dark Side* havia a possibilidade de construir uma arapuca, uma armadilha para aprisionar passarinhos, que na sua forma piramidal já remetia diretamente a um dos temas do álbum do Pink Floyd – o poder – e que se identificava plenamente com o prisma de sua capa. Nessa suposta armadilha colocaria um aparelho de telefone celular como isca. Estava, de certa maneira, buscando acumular armadilhas em um só trabalho e deixando que a pintura se transformasse em um objeto pintado. A arapuca seria toda em varetas pretas com seis delas pintadas na seqüência de cores do espectro de luz derivado do prisma (o disco do *Prisma* novamente vindo à tona). Lembrei-me então de uma de suas melhores músicas, “Time”: o tempo que nunca para, que sempre é pouco, que rege todo o processo de vida no planeta e que foi comparado ao dinheiro, que nunca conseguimos parar “Every year is getting shorter, never seem to find the time”.<sup>9</sup> (“Cada ano está ficando menor, parece que nunca temos tempo”.)

---

<sup>9</sup> PINK FLOYD. Time (7.05 minutos). MASON, Nick, WATERS, Roger, WRIGHT, Richard e GILMOUR, David. *The Dark Side of the Moon* (31 c 064 05249d). Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1973, faixa n.3. Vinil, 33 rpm, microsulco, estéreo.

## 6 - O ópio social

Em seguida vou apresentar três trabalhos; dois deles completamente inseridos na série *Armadillis* e, um terceiro, que passou a ter uma validade dentro da crítica à sociedade e ao sistema no qual os valores humanos estão se perdendo cada vez mais, sobre a qual continuei a trabalhar.

“Coca-Cola” surgiu com uma idéia que a partir de algumas fotos que fiz num intervalo de aula. Era a minha primeira pintura em dimensões maiores. As imagens tinham uma luz lateral muito forte, algumas delas definindo bem a logomarca estampada na lata e outras, com certa penumbra, escondendo um pouco as letras que formavam o logo do produto, tão conhecido mundialmente. Estudei essas imagens e optei por uma na qual a lata estava apoiada lateralmente sobre a base. Quando fiz a impressão dessa imagem para utilizar como referência, a saturação das cores e o escurecimento do fundo acabaram por esconder mais ainda a marca e isso me deixou mais satisfeito em relação às possibilidades que surgiam (Figura 17).

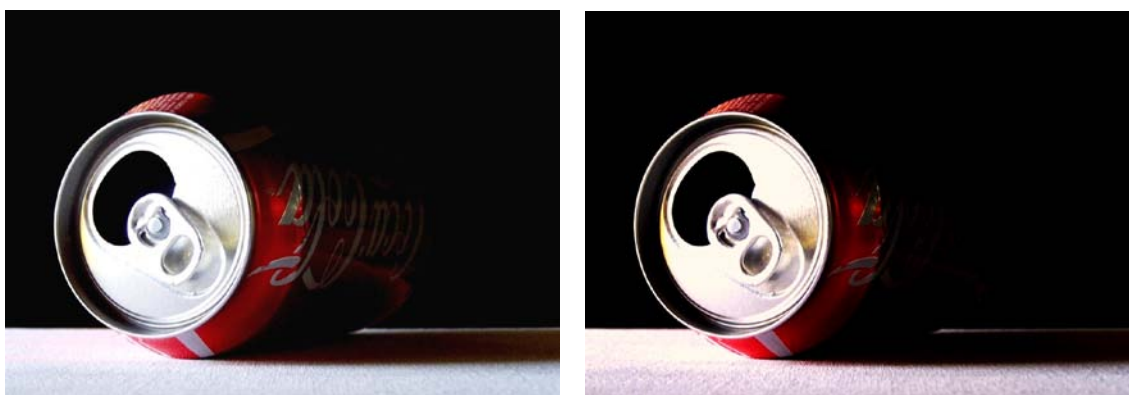


Figura 17: Um comparativo entre o que a imagem na idéia original propunha e o resultado acidental com o qual a pintura foi trabalhada.

A lata (ou a garrafa) de Coca-Cola já foi muito utilizada como tema, principalmente na Pop Art. Pode ser considerada como um símbolo do sistema capitalista que norteia nossa sociedade. Traduzir esse elemento como uma armadilha pode ser bastante válido quando se pensa no seu *nome*, na sua expansão pelo mundo, no *prazer* proporcionado aos seus consumidores que vão, aos poucos, se tornando seus usuários constantes, como se ela os viciasse.

O trabalho foi praticamente o início das minhas atividades com o tipo de pintura que eu queria desenvolver, e que vim a desenvolver depois. Suas características são bastante realistas e o nível de detalhamento, muito grande. Percebi, durante a transposição da imagem para a tela, que muitos dos detalhes da lata não são percebidos pelos usuários. Só mesmo uma maior proximidade do objeto desvenda alguns pontos. É o caso, por exemplo, da assimetria da abertura por onde sai o líquido. E em particular (na lata que me serviu de modelo), o posicionamento da tampa em relação aos impressos na lata, que *ajudou* na questão representacional da imagem (Figura 18).



Figura 18: “COCA-COLA” (encáustica e óleo sobre tela – 80 x 120 cm – 2008)

Nesse trabalho foi utilizada a encáustica, pigmentada com tinta a óleo preta, para cobrir a área maior do fundo. Isso fez com que o trabalho *rendesse* mais e tivesse uma textura mais aveludada na sua finalização.

Ao transpor para a Coca-Cola o significado do *ópio social*, passei a investigar algo mais *viciante*, dentro da própria *legalidade* social e que fosse colocado à disposição da sociedade (seja por indicação ou mesmo por auto-indicação). Veio então a idéia de um rótulo de medicamento controlado (aqueles que possuem a tarja preta na caixa) e que se tornam objeto de consumo de uma grande parte da população, na maioria dos casos causando a própria dependência desses medicamentos.

Tratei de inserir um *medicamento de tarja preta* na série “*Armadillis*”, e nesse caso, das mais *inaturalis* possíveis. A química predominante nos tratamentos alopáticos é um dos grandes fatores para a degradação dos valores relacionados ao conhecimento natural para tratamentos de diversos males da sociedade, inclusive o câncer. Está mais do que comprovada uma superior incidência dessa doença nos povos ocidentais, devido ao tipo de alimentação habitual e, após os diagnósticos, ao seu tratamento baseado em medicamentos de *pura química*. Em seu livro “*Anticancer: prevenir e vencer usando nossas defesas naturais*”<sup>10</sup>, o canadense David Servan-Schreiber faz um trabalho comparativo entre os tratamentos de doenças nos processos ocidentais e orientais, assinalando sobretudo, os nossos hábitos alimentares e a nossa medicina que tem como base a utilização de *remédios* que, como o próprio nome já diz, não curam e apenas remediam uma situação, adiando sua solução. Alguns *medicamentos de tarja preta* são amplamente utilizados e estabelecem esse adiamento causando assim uma profunda dependência nos seus usuários.

Além dessa abordagem dos diferentes métodos de tratamento e hábitos alimentares, Servan-Schreiber define claramente o enorme interesse econômico nessa condução por parte dos laboratórios. Um comentário em seu livro, feito por um outro *médico*, “Tome seu Lipitor e não venha nos amolar com sua dieta”<sup>11</sup>, traduz bem a tendência superficial da medicina ocidental. Basta dizer que esse Lipitor, no auge de suas vendas, gerou mais de um milhão de dólares por hora, nove bilhões de dólares por ano, tornando-se um faturamento recorde na indústria farmacêutica.

Talvez essas *drogas* sejam as mais poderosas das armadilhas criadas pelo homem. A solução do problema, concentrando esforços em extinguir suas causas, é deixada de lado para se combater somente seus efeitos, criando uma *prisão* para aqueles que são capturados pela dependência. Acho que aqui cabe um dito popular, que define as três *máfias* existentes no mundo: a Máfia

---

<sup>10</sup> SERVAN-SCHREIBER, David. *Anticancer: prevenir e vencer usando nossas defesas naturais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

<sup>11</sup> SERVAN-SCHREIBER, David. *Anticancer: prevenir e vencer usando nossas defesas naturais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

propriamente dita, a Máfia de preto e a Máfia de branco. Os interesses econômicos novamente falam mais alto. Com isso, a fragilidade humana aumenta na proporção do lucro dos laboratórios e suas patentes milionárias. Em uma outra passagem: “não havia patentes sobre alimentos, quem pagaria por toda aquela pesquisa?”<sup>12</sup>. E vários foram os pesquisadores que chegaram a resultados surpreendentes com as plantas (repolho, alho, brócolis, soja, cúrcuma, framboesa e tantas outras), mas “não há patente possível para o ácido elágico, uma vez que – felizmente – não se podem patentear framboesas...”<sup>13</sup>.

“Banzepan” (Figura 19) é o trabalho que dedico, em forma de alerta, a todos aqueles que fazem uso constante desses medicamentos e ainda àqueles mais fracos, que arrumam um *jeitinho* de conseguir uma receita para não ficarem sem essas muletas, pois é claro, existe sempre quem forneça essas receitas.

Talvez você tenha razão, David, mas não adianta nada lhes dizer tudo isso. Tudo que eles querem é tomar um remédio e não pensar mais no assunto.<sup>14</sup>

Mas também o dedico aos *dependentes* da teoria, das regras, das imposições criadas por um sistema que enaltece apenas o título e subjuga o saber fazer. Por isso fiz uma alteração nas palavras que fazem parte do trabalho, substituindo o *Genérico* pelo *Teórico* e adaptando o nome do medicamento ao objetivo do próprio trabalho.

“Banzepan” era para ser um trabalho bem maior (em duas telas talvez), mas a necessidade de apresentar mais um trabalho no Ateliê IV, fez com que eu *resumis*se o projeto. Ele foi trabalhado com tinta acrílica e na posição horizontal, por falta de cavaletes na sala. Logo que as faixas secaram, fiz a

---

<sup>12</sup> SERVAN-SCHREIBER, David. *Anticancer: prevenir e vencer usando nossas defesas naturais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p. 122.

<sup>13</sup> SERVAN-SCHREIBER, David. *Anticancer: prevenir e vencer usando nossas defesas naturais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p. 134.

<sup>14</sup> SERVAN-SCHREIBER, David. *Anticancer: prevenir e vencer usando nossas defesas naturais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p. 148.

aplicação dos texto utilizando a serigrafia. É um trabalho que envolve uma linha gráfica muito forte na sua metade inferior, em uma adaptação de um autêntico rótulo de remédio. Um detalhe: a lei de homologação do “Bananzepan” remédio é meu número de entrada na UFMG.



Figura 19: “BANAZEPAN” (acrílica e serigrafia sobre tela – 35 x 120 cm – 2010)

O terceiro trabalho entre os que mencionei também tem relação com uma banana, mas não especificamente a fruta (Figura 20). Também traz uma *dedicatória* e vai para a sociedade em geral, para todos aqueles que absorveram o espírito da vida fútil, da existência pela existência ou mesmo, da sobreposição do conhecimento ao saber fazer. Pode parecer uma falta de respeito e alguns podem até dizer que estou cuspiando no prato que comi. Mas eu diria que, na realidade, estou vomitando!

Esse trabalho foi baseado em uma capa de um LP do grupo musical Jethro Tull, talvez o meu favorito pelo estilo musical que desenvolveu, de 1968 até os dias de hoje, e também pelas críticas que faz ao sistema reinante nesse período. No disco “Too Old to Rock’n’Roll: Too Young to Die “<sup>15</sup> a capa traz uma imagem com traços do desenho de quadrinhos, na qual um Ian Anderson (o líder da banda) caricaturado oferece uma *banana* à idade, ou a morte que se aproxima, reforçada por sua afirmação no título.



Figura 20: A capa do Tull e o “AUTO RETRATO AO TERMINAR A ESCOLA” (óleo sobre tela – 60 x 90 cm – 2010)

<sup>15</sup> JETHRO TULL. ANDERSON, Ian. *Too Old to Rock’n’Roll, Too Young to Die*. (32 1111-2). Rio de Janeiro: 1976. Vinil, 33 rpm, microsulco, estéreo.



## 7 - O Tempo Relativo:

Em seguida, ainda com a idéia da série “*Armadillis*”, me veio a imagem da câmera fotográfica, artefato industrial capaz de registrar e *aprisionar* uma fração de tempo, possibilitando a visualização desse intervalo por diversos observadores, em diversas épocas diferentes, em diversos meios diferentes. Dentro do conceito que define a série “*Armadillis inaturalis*” a câmera é talvez a que mais *captura* seu estrito significado. Basta olhar uma foto, uma imagem capturada há trinta anos atrás: um momento paralisado e levado à visibilidade em um outro momento distante.

A propósito desse novo trabalho, a foto inicial que tirei da minha *velha e boa* Cânon AE1 tinha a imagem circular frontal da objetiva muito deformada pela perspectiva. Já havia feito “Coca-Cola” e “Ferrari 312 PB” com elementos circulares bem distintos; nesse caso, realizei uma adequação da imagem da câmera fotográfica para que a objetiva ficasse mais circular, buscando uma perspectiva mais *produtiva* em termos de imagem (Figura 21).



Figura 21: A foto original e a imagem retrabalhada para servir como referência da pintura

Esse trabalho *pode parecer* apenas a pintura de uma câmera fotográfica (o que, na realidade, não deixa de ser). Os conceitos e valores atribuídos a essa pintura – seja por mim ou por outros observadores – são completamente distantes do propósito básico. Aqui recorro novamente ao contexto do *Dark Side of the Moon* quando Waters planeja:

(...) que as letras de Dark Side fossem indiscutivelmente diretas e simples, apenas para ver todos os tipos de interpretações errôneas recaírem sobre elas, o que inclui a teoria esdrúxula, em circulação em meados dos anos 1990, que o álbum teria sido criado como trilha sonora secreta para O Mágico de Oz.

O autor ainda nos diz:

The Dark Side of The Moon foi feito para isso. Para ser simples e direto.<sup>16</sup>

O que pretendo com esse trabalho (Figura 22) é mostrar a imagem de um artefato capaz de capturar imagens, buscando todos os detalhes e nuances da imagem de referência para a pintura. Incluí-lo no “*Armadillis inaturalis*” foi uma questão de oportunidade – mais pela obrigação de *teorizar* do que pela aspiração da própria pintura – e enfim, todos são livres para fazer sua leitura como desejarem.

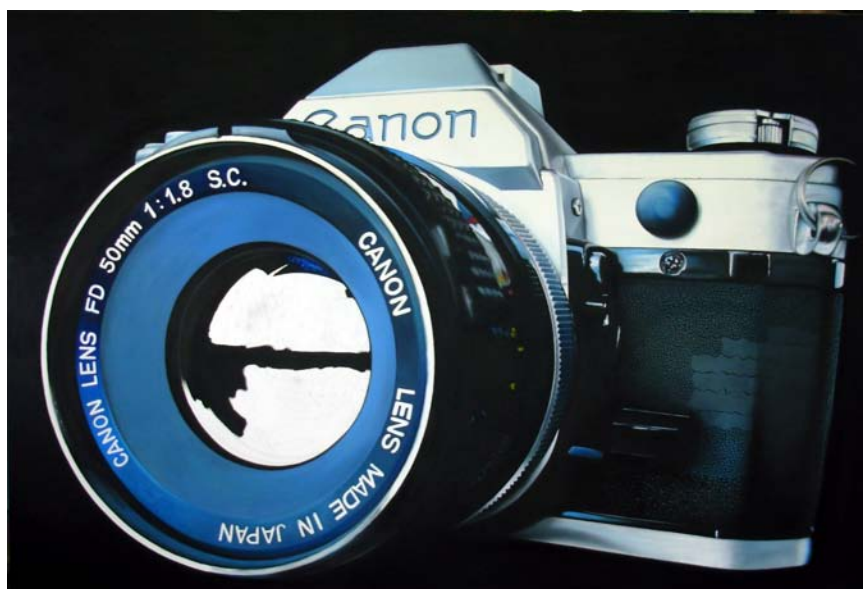


Figura 22: "CANON AE1" (óleo sobre tela – 120 x 80 cm. Trabalho ainda em andamento – 2008).

<sup>16</sup> HARRIS, John. The Dark Side of the Moon (Os bastidores da Obra prima do Pink Floyd). Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2006, p. 12.

## 8 - Morte – O vício que não sai de moda

**Fale me** se não existe certeza maior do que nossa breve passagem pela vida. Algumas poucas frações de segundo na linha do **tempo**. Um olhar, ou um **respiro no ar**. O ser humano entrou **em uma corrida** (i)limitada atrás de **dinheiro**, atrás de uma luz maior que a do **grande sol no céu**, sem se importar com a **cor que você gosta**, ou com os resultados dos **estragos cerebrais** causados pela conduta de vida. Não se esqueça de que tudo isso é apenas uma passagem, e que poderá acontecer novamente, em um ciclo de vida, mas sem a precisão do cálculo que prevê um **eclipse**. Quando pensamos em humanidade devemos pensar para **nós e eles**. Estamos mais do que nunca, ligados pela condição de vida que criamos. Somos uma interdependência, um único e frágil fio de uma teia. <sup>17</sup>

Nos dois trabalhos que apresentarei nesse capítulo, a relação visual com o “Dark Side” é muito grande. Diria até que o primeiro deles é quase que uma transposição da imagem de capa do LP com algumas experiências na utilização de técnicas diferentes em uma mesma tela.

O texto acima pode ser considerado como uma tentativa de definição sucinta do que tratam esses trabalhos e que, por influência direta, também trata o LP. Fiz questão de deixá-lo à parte do bloco principal e incluí nele todos os títulos das músicas do *Dark Side*. Nada que não pudesse ter sido feito em um outro contexto, completamente diferente do que envolve o “*Armadillia inaturalis*”, mas a questão aqui era adequar todo e qualquer tipo de referencial que tenha relação com a minha linha de pensamento para sustentar conceitualmente meus trabalhos (já coloquei anteriormente que escrevo toda essa *teoria* por imposição de um *sistema*).

A palavra falada, tal como a palavra escrita não me saem facilmente e muito menos quando tenho que me expressar sobre mim mesmo ou sobre meu trabalho. (...) Aquele que pretende saber algo sobre mim – na qualidade de artista porque apenas esta faceta

---

<sup>17</sup> Títulos das músicas do “Dark Side of the Moon” colocados em negrito no parágrafo.

é digna de interesse – deve olhar atentamente para meus quadros e tentar depreender deles o que sou e o que pretendo.<sup>18</sup>

“Pisma” (Figura 23) foi o primeiro trabalho utilizando o grafismo da capa do “*Dark Side*”. A medida padrão de uma capa de disco é 31 cm mas para o meu projeto dividi a tela em quatro quadros de 30 cm, totalizando 120 cm na largura. Os dois quadros das extremidades seriam exatamente como o disco, invertendo a imagem do triângulo no último para retornar o espectro da luz ao fecho branco inicial. Ambos foram pintados com acabamento brilhante.

Nos dois quadros internos fiz uma imagem do gráfico de um eletrocardiograma baseado na que existe no interior da capa do LP. Essa *batida* foi colocada dentro de um círculo preto brilhante, delimitado por uma área em preto fosco dos dois quadros internos. Esse detalhe é bem percebido quando a pintura é olhada em um certo ângulo, em que o reflexo da luz se torna o maior possível. Sobre essa área fosca serão aplicados alguns textos das falas contidas nos intervalos das músicas do “*Dark Side*” (Figura 24). Esses textos serão aplicados em cor cinza bastante escuro e brilhante, feitos em serigrafia. Toda a área fosca foi trabalhada com aerografia, tornando-se bastante uniforme para a aplicação dos textos.



Figura 23: “PRISMA” (acrílica, esmalte e serigrafia sobre tela – 120 x 30 cm, 2008)

Um fato interessante é que algum tempo depois de finalizar essa etapa do trabalho, assisti ao vídeo de um show do Pink Floyd, com uma projeção de fundo do palco, que coincide com a imagem aqui mostrada; é exatamente a que trabalhei nos dois quadros internos.

<sup>18</sup> KLIMT, Gustav. In XXXXX, Xiiii. *Klimt*. Taschen, 200...



Figura 24: Detalhe dos dois quadros internos e estudo preliminar da serigrafia.

Numa das minhas viagens a São Gonçalo do Rio das Pedras fiz uma fotografia no interior de uma pequenina capela de oração e meditação, dedicada a São Francisco de Assis, na qual a imagem forte de uma porta artesanal (Figura 25) ficou no contraluz, mostrando um pouco da paisagem externa e deixando as paredes internas bastante escuras. Essa porta poderia ser considerada como uma passagem para uma outra dimensão da luz, do claro para o escuro ou vice-versa. Ela vai aparecer como uma ligação entre a imagem realista e a imagem gráfica criada no trabalho “A Passagem”, um tríptico que funciona nos dois sentidos: na ida e no retorno, tanto como uma expansão da luz que vem da paisagem externa à capelinha, transportando-a para a paisagem criada no terceiro quadro (Figura 25), quanto absorvendo a luz dessa paisagem e remetendo-a na direção da porta, ao exterior daquele espaço.



Figura 25: As fotografias utilizadas para estudo do trabalho. O painel central, com características bastante gráficas, faz a interligação dessas duas imagens.

“A Passagem” sugere expansão, ritmo, velocidade e mistura naturalismo com grafismo sem entrar no figurativo, acontecendo de dentro para o exterior, impulsionando o observador à *sair* da pintura, desprendendo o movimento no fluxo que chega à terceira imagem e remete à imagem inicial, fechando um ciclo. Nas palavras do Prof. Lincoln Volpini: “mostra perfeitamente o funcionamento do tríptico”.<sup>19</sup>

A interligação das duas paisagens (aqui acontece também a proximidade entre as palavras *paisagem* e *passagem*, o que poderia ser visto como uma apropriação) acontece no painel central (Figura 26), no qual o espectro da luz se transforma em silhuetas de montanhas que vão gerar o acúmulo de nuvens na última imagem. Em uma visão gráfica pode-se dizer também que se trata de uma terceira paisagem, na qual o movimento é gerado.

“A Passagem” (Figura 27) teve origem na idéia da transitoriedade da vida. O título pode significar uma abertura, ou uma ligação (uma *passagem* estreita), ou mesmo a condição para se transportar a um outro lugar (uma *passagem* de ônibus). Pode também significar a morte (a *passagem* desta para...) ou a rapidez de uma estadia em um lugar no tempo (quando se diz: de *passagem*), ou ainda quando não se é tão rápido (sua *passagem* pela Escola de Artes). Os

<sup>19</sup> Frase dita pelo Professor durante a avaliação no Ateliê IV em junho de 2010.



significados, assim como os entendimentos, podem mudar de acordo com o *olhar*, ou com o que se quer enxergar nesse conjunto de dados e elementos.

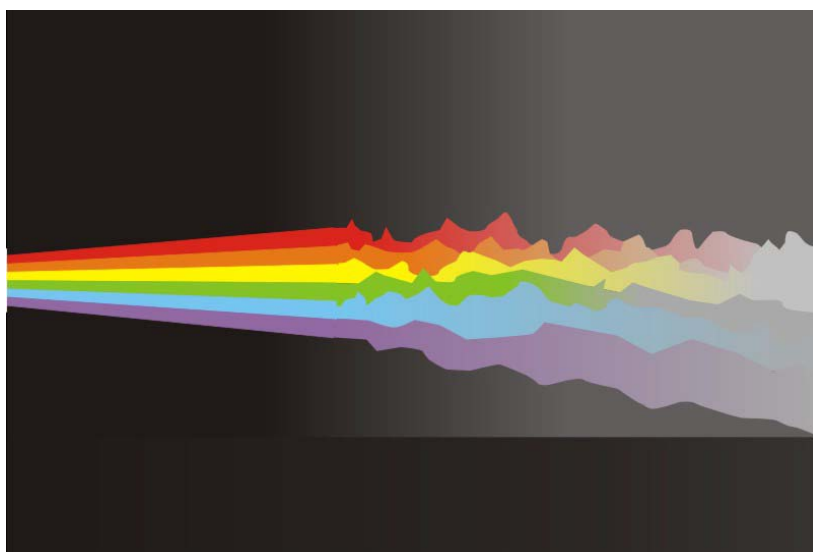


Figura 26: No estudo para o painel central o movimento ainda era pouco definido devido à dureza das linhas e das *passagens* de cor no lado esquerdo.

Agora, finalizando este texto, me dei pela falta de todas as coisas que não fazem parte do meu universo (já faz bastante tempo que não reconheço mais as pessoas às quais nunca fui apresentado). Quero agora continuar, não recomeçar a partir do zero, não tomar mais as referências do passado. A *passagem* está se fechando e pensar em todos os amigos, em todas as origens desses pensamentos, em todos os resultados que nunca aconteceram ou que nunca acontecerão. O que realmente importa? O processo de vida vai ficando quase que insustentável e uma loucura parece tomar conta do mundo das idéias, em uma ruptura com o meio.

(...) reconhecer na loucura uma reação sadia a um ambiente social insano.<sup>20</sup>

Não existe uma pessoa esquizofrênica; existe apenas um sistema esquizofrênico.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> CAPRA, Fritjof. *Sabedoria Incomum*. São Paulo: Cultrix, 1988, p. 78

<sup>21</sup> LAING, Ronald D. in CAPRA, Fritjof. *Sabedoria Incomum*. São Paulo: Cultrix, 1988, p. 105.

A incoerência humana sempre fez parte de sua própria existência. Contradições e ambigüidades vão aparecer na concepção, na realização, e na análise crítica de qualquer projeto. Faz parte do *nosso* viver.

(...) o ponto crucial da vida econômica, e da vida em geral, é que ela exige constantemente a conciliação de opostos.<sup>22</sup>

Criar todo um ambiente para desenvolver uma vida é uma ação paralela a esse próprio desenvolvimento. Participar ativamente dessa vida é obrigação de cada um que a tem, que a ganhou. Conviver com as armadilhas desse *caminho* requer um aprendizado, um discernimento consciente diante das inúmeras escolhas existentes. Os valores de cada um são muito pessoais, mas devem ser entendidos como fundamentos básicos para a nossa convivência e atuação sociais.

Não damos importância às pessoas que viveram uma vida plena e depois morreram uma morte bela e saudável.<sup>23</sup>

De qualquer forma, não estamos sozinhos. Não temos um mundo só nosso, idealizado, teorizado. Nossas direções são práticas, mutáveis, em todos os sentidos. Não somos apenas um ponto: somos um ciclo. O meu trabalho se desenvolveu e se dá baseado nessa crença.

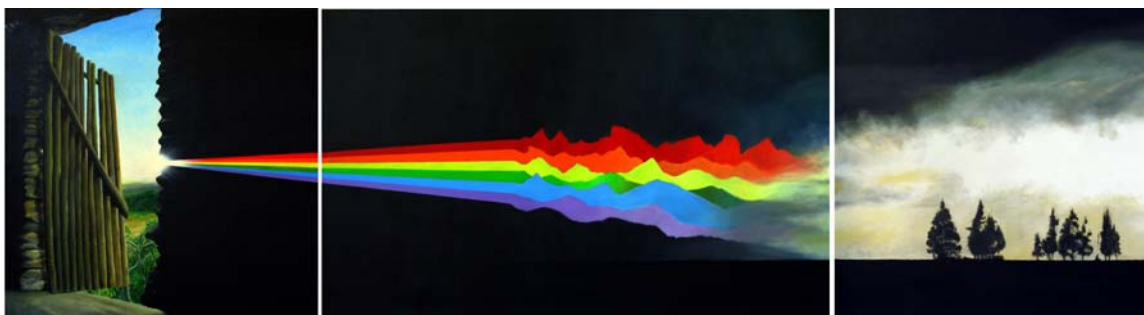


Figura 27: “A PASSAGEM” (acrílica sobre tela – 280 x 80 cm, 2010)

<sup>22</sup> SCHUMACHER, E.F. in CAPRA, Fritjof. *Sabedoria Incomum*. São Paulo: Cultrix, 1988, p. 179

<sup>23</sup> SIMONTON, Carl in CAPRA, Fritjof. *Sabedoria Incomum*. São Paulo: Cultrix, 1988, p. 155.

## 9 – Referencial Bibliográfico

CAPRA, Fritjof. *Sabedoria Incomum*. São Paulo: Cultrix, 1988.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escrito de Artistas 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

HARRIS, John. *The Dark Side of the Moon (Os bastidores da Obra prima do Pink Floyd)*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2006.

KLIMT, Gustav. In XXXXX, Xiiii. *Klimt*. Taschen, 200...

LIPOVETSKY, Gilles. *O Luxo Eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, Demasiado Humano II*, São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SERVAN-SCHREIBER, David. *Anticancer: prevenir e vencer usando nossas defesas naturais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

Auto Esporte, n.34, 1967. Rio de Janeiro: Efecê Editora, capa.

O Estado de São Paulo, 7 de outubro de 1998.

“As 24 Horas de Le Mans”. (BR 108958). Paramount Home Entertainment (Brazil) Ltda. Manaus, 2003. Plástico rígido, dolby digital, estéreo.

PINK FLOYD – THE DARK SIDE OF THE MOON. (BW 1000). ST2 Music Ltda. Manaus, 2003. Plástico rígido, dolby digital, estéreo.

JETHRO TULL. ANDERSON, Ian. *Too Old to Rock’n’Roll, Too Young to Die*. (32 1111-2). Rio de Janeiro: 1976. Vinil, 33 rpm, microsulco, estéreo.