



Mário Azevedo - "Texto-em-tira: metrô de Paris" (*gouache* sobre colagem de *tickets* de papel)  
Medidas variáveis entre 2,5cm x 5,0 mt e 2,5cm x 25,0 mt, 2008.

## EXPOSIÇÃO / DEPOIMENTO: explorações das linguagens visuais e verbais

Mário Azevedo<sup>1</sup>

O texto é manipulado / Pelo operador (ótico)  
Pelo operador (cirurgião) / Ou pelo ótico-cirurgião?  
O texto é dado / Ou doador? / O texto é objeto  
concreto / Abstrato / Ou concretoabstrato?  
O texto quando escreve / Escreve / ou foi escrito  
Reescrito? / O texto será rescrito / Pelo tipógrafo/o  
leitor/o crítico; / Pela roda do tempo?  
Sofre o operador: / O tipógrafo trunca o texto.  
Melhor mandar à oficina / O texto já truncado.<sup>2</sup>

Resumo: A partir de uma exposição e de um depoimento, seguidos de um desdobramento destas atividades em um texto, este trabalho faz uma reflexão sobre alguns pressupostos dos campos das linguagens visuais e verbais. Apresentando uma escritura exploratória desta circunstância, as reflexões a seguir ainda buscam se posicionar sobre o papel do artista plástico na atualidade e alguns de seus modelos de operação/atuação.

Palavras-chave: desenho - pintura - linguagem - visual - textual

Résumé: En s'appuyant sur deux corpus - une exposition et un témoignage - faisant l'objet d'un texte, cet article propose de réfléchir sur un certain nombre de présupposés issus du domaine des langages verbaux et visuels. À travers une écriture exploratoire, les réflexions avancées envisagent par ailleurs de repenser le rôle de l'artiste plasticien à l'heure actuelle ainsi que les modèles d'action existants.

Mots-clés: dessin - peinture - langage - visuel - textuel

---

<sup>1</sup> Graduado em Desenho, Gravura e Licenciatura em Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG, onde fez ainda seu Mestrado em "Poéticas Visuais" e é professor desde 1994. Atualmente licenciado, faz Doutorado no Instituto de Artes da UFRGS, em "Teoria, História e Crítica de Arte". Cumpriu um estágio na *Université de Picardie Jules Verne*, em Amiens, e um período de pesquisas nos *Archives de la critique d'art*, em Rennes, entre 2007/08. Realizou ainda a exposição "*Méthodes et Mesures*" na *Maison du Brésil*, em Paris, paralela ao Seminário "*Recherches du Brésil Contemporain*".

<sup>2</sup> MENDES, Murilo. *Texto de consulta – Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.737.

Durante o Seminário “*Recherches du Brésil Contemporain*”, realizado em Paris, em Maio de 2008, pode-se dizer que fiz uma dupla apresentação: a exibição do meu trabalho plástico na Sala Lúcio Costa e um depoimento aberto a partir dele – e, inevitavelmente, sobre o meu trabalho como artista plástico em geral - no auditório ao lado do espaço, ambos na *Maison du Brésil*. Acabei fazendo uma exposição visual e outra verbal durante o evento – e pode-se dizer ainda que uma coisa motivou, exigiu a outra. Agora, por ocasião do lançamento da revista que reúne algumas das tantas *exposições* que compuseram o nosso painel na ocasião, este texto retoma parte dessa fala e expõe algumas questões ligadas a essa dupla natureza, verbal e visual, da linguagem. Abre-se então a possibilidade de uma escrita exploratória desta circunstância, neste veículo/suporte, que nos cabe encarar.

A partir de uma peça única - um desenho, feito com canetas em preto e branco sobre uma longa faixa de 150 *tickets* do metrô de Paris, colados um a outro e pintados em cores variadas, usando os nomes de todas as estações da área central da cidade - uma espécie de trama/mapa foi montada diretamente na parede com fragmentos lineares correspondentes às linhas de circulação do sistema de transporte mais utilizado na capital francesa. Escrever sobre o trabalho, tentar descrevê-lo ou listar seus materiais e procedimentos não dá conta da obra; na verdade, nem uma boa fotografia seria suficiente. Não há nada que substitui a nossa presença conjugada à presença da obra. Mas, esse problema faz parte desta reflexão e das possibilidades reais de discussão e fruição da arte. Por uma série de conversas mantidas com amigos, conhecidos e desconhecidos, durante o período em que o tal trabalho esteve exposto, posso afirmar que as pessoas *gostavam* do que viam – penso que assim, elas *recebiam* o trabalho e ele cumpria sua tarefa na relação com elas - mas sempre precisavam me perguntar mais alguma coisa sobre ela, partindo da necessidade de mais algum reconhecimento e/ou movidas por uma curiosidade natural sobre *o que mais* existe em torno da existência dela: o que fiz, o que pensei, como fiz, o que pretendo com ela, a natureza do material, etc, etc, etc.

É realmente interessante perceber como a linguagem visual, muitas vezes parece não bastar: o ser humano se move melhor na suposta segurança da

informação verbal e sempre se sente à deriva quando é confrontado com as representações plástico-visuais da arte, principalmente as não-ordinárias (deixando de fora todas as outras formas como a publicidade, por exemplo, de caráter duvidoso). Mas isso tudo é paradoxal, pois afinal é tão fácil dizer - ou ouvir de alguém - que *vivemos em mundo de imagens* - um clichê atualmente. Assim como atribuir aos chineses – certamente por causa do seu alfabeto ideogramático – o ditado *uma imagem vale mais que mil palavras* e usá-lo como um argumento exótico e utilitário, de vez em quando. Ainda ousou repetir algo que ouvi – sem me lembrar da fonte – que *a boa poesia deve formar imagens*, evocando um panorama ou uma visão; ainda podemos nos lembrar dos acontecimentos históricos em torno do célebre *“Ut pictura poesis”*. As imagens dominam boa parte das nossas relações com o mundo e, no entanto, parece que elas não nos ancoram suficientemente no porto esclarecido que pensamos viver. Estas são apenas considerações preliminares aos comentários e dariam uma bela tese sobre as relações entre os dois campos de expressão – o que não é o nosso caso.

Retomando o seminário, a exposição e a obra exposta, concordei sem pensar quando alguém propôs que eu também falasse sobre o meu trabalho e que ainda o debatesse com a audiência, caso alguém se interessasse por isso. Essa palestra seguiria o roteiro de um *portfólio* visual (uma coleção de imagens de obras isoladas e de séries de obras, de minha autoria, feitas entre 1980 e 2005), em formato digital, exibido ao longo da fala, antes da conversa ser aberta. O meu *livre discurso* nesta ocasião, como em algumas outras, se baseia em alguns trechos da minha dissertação de mestrado, em que tento expor alguns pormenores do processo de criação dos meus desenhos e pinturas (cujas reproduções fotográficas estavam sendo projetadas ao mesmo tempo, no recinto). A ação - mais uma narração e menos uma ilustração - pretendia ser apenas uma explanação em paralelo, mesmo sem relação direta com esta ou aquela peça que se via no momento. O texto é este que se segue - registrado em outra tipologia:

Os desenhos foram iniciados antes das pinturas. Dediquei-me a eles, diariamente, durante meses, anos, seguidos: selecionando papéis, cortando-os em tamanhos

aproximados, revirando caixas/depósitos de materiais para colagens, separando trabalhos mal resolvidos ou abandonados, retomando-os, começando as colagens, banhando com aquarela os primeiros trabalhos (que começaram a aparecer), voltando às colagens, pintando e desenhando sobre o que melhor se definia, destruindo alguns, lavando outros, pintando e desenhando mais, recortando, rasgando, colando, separando alguns prontos, começando outros, agrupando temas, interrompendo seqüências, buscando fechar etapas, iniciando tudo novamente, examinando unidades, conjuntos, sentindo ausências, tentando supri-las, desenhando, pintando, desenhando, pintando, começando tudo de novo, trabalhando, pensando em retomar a pintura (deixada, há algum tempo e ainda construindo os possíveis roteiros para a redação do que seria a dissertação). Estes desenhos foram como uma revisão, uma limpeza e os chamava de *Inventários*. Tudo o que sempre esteve nos meus trabalhos, anteriores, acabou presente ali, de novo, em plena transformação.

*Encerrando* a série de desenhos (que ainda se seguiu, menos compulsivamente, por mais dois ou três anos), iniciei as pinturas depois, às quais um outro ritmo se impôs. Algumas delas levaram meses para se materializar, entre abandonos e retomadas; outras exigiram menos tempo e se construíram com mais naturalidade. As primeiras partiram de imagens dos desenhos, mas com a dedicação e o *aquecimento*, as seguintes adquiriram autonomia, e assim terminei elaborando uma série baseada em imagens sintéticas de *casas* e *escadas*, ligadas a algumas peças dos *inventários*. Nunca permaneci com tantos trabalhos, por tanto tempo, comigo no ateliê. Depois de três anos concentrado, convivendo com todo o material, pude perceber, analisar e trabalhar melhor os inúmeros dados da construção destas reflexões e iniciar o texto da dissertação, na ilusão de alguma segurança.

Sempre tentei observar a obra de um artista levando em conta o conjunto de dados que permeia todo o seu trabalho, em cada uma de suas etapas. Quando penso em uma *obra*, penso em um *work in progress* (e nesta reflexão sobre os meus desenhos e pinturas, evidentemente assim também os considere). Desta forma, a construção teórica que apresento está fortemente relacionada a *estar fazendo* um trabalho de arte continuado: é uma consequência direta dele. Na fala que eu desenvolvi para uma platéia amigável e atenta nesta ocasião, não havia como controlar o *timmming* entre o que eu dizia – baseado no texto – e

as imagens que surgiam no telão. Mas avaliava que o jogo corria bem e seguiu os meus lances...

Voltando ao meu outro texto:

Como escreve Ricardo Basbaum, “é importante tentar compreender os mais recentes trabalhos (...) de todo artista, como produto da convergência de diversas preocupações e questionamentos.”<sup>3</sup> Todas as ações, em torno de qualquer forma de arte, são resultados que se desenvolvem *ad infinitum*. Mas é nos seus conjuntos fracionados, em suas etapas (ou *fases*), que podemos examiná-los com maior precisão. “Cada obra evidencia (...) opções e escolhas que vão, pouco a pouco, tornando clara uma estratégia de ação, e em última análise, testemunham o deslocamento de um corpo pelo espaço.”<sup>4</sup> Por estes trajetos variados e seus meandros, é que esta escrita também caminha: um conjunto específico de desenhos e pinturas, seus dados constituintes e referenciais, suas possíveis estratégias e o espaço onde irão se localizar.

Assim, o desenho é a linguagem que embasa toda a concepção do meu trabalho. Ele pode ser considerado essencial nesta metodologia particular; a minha principal via de raciocínio plástico, desde o início do meu envolvimento com a arte. Defino este *meu* desenho como um trabalho constituído e apoiado pela linha e por formulações espaciais, principalmente sobre papéis, usando grafite, lápis de cor, aquarela em bastão ou líquida e tinta nanquim, aplicadas com canetas apropriadas, pena de escriptor, palitos de madeira ou mesmo pincéis finos. A combinação entre estas técnicas e materiais nasce da própria articulação de imagens que a obra quer construir. O desenvolvimento de cada trabalho e o envolvimento entre as várias técnicas utilizadas acompanha a evolução dos conteúdos, desdobrando a produção e se demarcando em séries.

As etapas seqüenciais de aprofundamento em determinadas questões se desenrolam de acordo com o andamento de sua investigação e o esgotamento de suas poéticas. Dessa maneira, no curso mais recente do trabalho, comecei a utilizar, junto ao desenho, mais e mais a colagem, as aguadas e a aquarela *sólida*, me aproximando de alguns elementos clássicos da pintura, como os planos de cor e texturas. Comecei também a incluir no trabalho, alguns componentes de outros campos da minha formação, como as impressões e o relevo, além de outros elementos já impressos, via colagem. Mesmo

---

<sup>3</sup> BASBAUM, Ricardo. *Marcus André, Casa Triângulo* – Revista *Galeria*, nº 20. São Paulo, 1988, p.81.

<sup>4</sup> Idem.

agregando estes outros modos de fazer e ampliando sua definição inicial, muito do trabalho ainda se mantém dentro das características conceituais do desenho. É que estes procedimentos se caracterizam sempre como coadjuvantes do aspecto gráfico das obras. Mas, também, nesses vários ciclos de experiências com outros materiais e técnicas, novas visualidades foram se formando e se tornando mais e mais ricas de possibilidades, aproximando o desenho de uma região-limite com a pintura. Foram elas que me levaram, então, a iniciar uma nova seqüência de trabalhos, noutra campo de linguagem (a pintura), de maneira mais clara e direta. Defino esta *minha* pintura como uma operação que se apóia no uso mais farto e conseqüente das cores e na exploração de matérias de caráter mais físico, em suportes maiores, se contrapondo ao desenho de corporeidade menos acentuada e dimensão menor. É trabalhada com pincéis, massas, têmperas variadas e tinta acrílica, sobre telas, tecidos esticados em placas (chassis) ou montados sobre *quadros* de madeira. Esclarecendo que os trabalhos aos quais vou me referir como desenho ou como pintura, ao longo do texto, correspondem a essas explicações iniciais, o estudo que se segue pretende construir uma reflexão sobre o conjunto destes trabalhos.

O exame vai recair sobre um recorte da produção, iniciando o exame pelos desenhos e terminando pelas pinturas, enfocando especialmente algumas peças selecionadas: trinta e seis desenhos e dez pinturas. A princípio, as obras assim produzidas não cabem em definições muito estreitas, dadas a partir das técnicas, pois pertencem a um terreno propositadamente vago. Estas transições categoria ocorrem entre vários componentes (visuais e conceituais) da obra, mas, para me referir a elas utilizarei esta terminologia, mais simples: desenho ou pintura, apenas. Nestes trabalhos exploro um mesmo repertório de elementos visuais e/ou temáticos, presente no conjunto da *obra* como um todo (através da apresentação de trabalhos e séries anteriores). Desta maneira, os elementos visuais que os constituem, apóiam-se entre questões que passam da linha para a cor, da cor para a mancha, da mancha para a matéria, da matéria para o espaço, livremente, se articulando de modos diversos.

Ainda neste mesmo texto, há um trecho em que a argumentação apresentada nos dava a oportunidade pra abordar o trabalho – “Texto-em-tira - metrô de Paris” – exposto durante o *Seminaire* já citado, e estabelecer algumas ligações com os trabalhos anteriores que ali se mostravam em reproduções, abrindo uma discussão centrada no trabalho mais recente, a partir de então:

Apesar de sua natureza mutante e aberta, estes *meus* elementos de linguagem são quase sempre os mesmos, baseados em um conjunto de signos adequados à necessidade de não se fixar em quaisquer classificações e de simplesmente servir ao meio que os exige, à linguagem que vai se estabelecer. Eles devem ser capazes de se adaptar, de brincar, de transitar entre si: daí os números e letras, as palavras e as frases, os idiomas que conheço e não conheço, as imagens simbólicas e globais, os sinais da natureza e da paisagem, da história e da arte, as variações entre mapas, grades e diagramas. São figuras, signos, símbolos e conjuntos de imagens, que se armam e desarmam de forma lúdica e essencial; como coisas intercambiantes, moduláveis e íntegras, em seus vários territórios. Resguardam, assim, as características da categoria a que pertencem, próximos tanto da simples garatuja e da sujeira mundana, quanto da pura síntese e da geometria construtiva. A obra tem reconfiguradas, então, as suas visualidades a cada série, pois o próprio trabalho as amplia e/ou reduz, de acordo com o meio proposto. (Afinal, diz-se tanto que *todo artista está sempre fazendo o mesmo trabalho!*) A integração cíclica das imagens e sua transformação exercem todas as suas potencialidades, em cada uma das instâncias em que se criam, desafiadoramente. Na construção dos desenhos e das pinturas, há vários processos de exploração deste repertório. Através de combinações, reduções e desdobramentos, por exemplo, busco obter o melhor resultado possível do jogo.

Como neste trabalho parisiense, pode-se dizer que o trabalho vai *surgindo*.

Através do próprio *trabalhar*, vou reconhecendo o que se oculta, o que se mostra demais, ou o que se constituiria aí como o melhor material. Assim, o trabalho básico (dos desenhos) desdenha um projeto previsível e são principalmente o fazer e a intuição que encaminham sua constituição. Já o trabalho seguinte (das pinturas), nasceu com um roteiro, que se reformulou de maneira absolutamente integrada ao seu crescimento e se cumpriu.

É no início dos anos 80 que surge uma parcela consideravelmente maior de artistas, dispostos a ampliar seus meios de expressão; mais recentemente (final dos anos 90), com o fortalecimento das instalações, esta ampliação das possibilidades expressivas de cada meio, cada um, se tornou ainda mais comum. Hoje em dia já são bastante correntes e estas especificidades *técnicas* explodiram completamente<sup>5</sup>. Estas mixagens - estes

---

<sup>5</sup> É importante lembrar que este texto se refere a trabalhos feitos em meados dos anos 90.

*ofícios* múltiplos - e sua validade, em algumas vezes têm sido, inclusive, objeto de discussões. Ao longo da história da arte, podem ser citados muitos criadores que se apoiaram na multiplicidade de técnicas e em diferentes linguagens (isoladas ou ao mesmo tempo), para operar suas investigações, através de formas sempre muito próprias de expressão: Leonardo da Vinci e Paul Klee; de Guignard a Anna Bella Geiger, a propósito de quem transcrevo um comentário sobre a obra recente:

Ainda teimam em compreender e valorizar a obra de um artista apenas pela fidelidade a um único meio de expressão, ou (para ser mais moderno ou contemporâneo) a um único campo do fazer artístico. Se (...) a crença de que a boa arte se configura sempre e apenas pela fidelidade a uma única linguagem — e que é dentro desta linguagem que ela deve se limitar — isso não passa de uma crença. Um preconceito que o modernismo se encarregou de tornar extremamente arraigado.(...) parecem se esquecer que o trabalho do artista, além de poder ser a redefinição da própria linguagem pela qual ele se anuncia (com tudo o que isso pode implicar em termos de subversão), é, antes e mais do que isso, o resultado de sua luta contra a estranheza do mundo, sua maneira poética de conhecer e de se localizar neste mesmo mundo, ampliando sua percepção para fora dos códigos estabelecidos (o da ciência ou o das belas artes, por exemplo). E se esquecem igualmente que a forma poética e individual, com que cada artista age sobre e no mundo, está profundamente ligada à sua própria história e circunstância.<sup>6</sup>

Esta reflexão trata justamente das variações desta *fidelidade* de princípios, da ampliação e crescimento das poéticas do trabalho, das várias linguagens da obra - que não a torna mais ou menos válida - e dos códigos (pessoais, afinal) que o artista estabelece. O texto em curso - antes ou agora – também não se propõe, absolutamente, a definir ou explicar os trabalhos; pretende apenas situar os seus eixos de movimentação, sua mecânica *de fazer*, a sua provável envergadura e as direções apontadas por suas questões. Afirmando que é imperativo apenas que a obra seja constituída - uma necessidade vital - dentro de uma relação de forças harmoniosa, com sua mecânica justa ou seu jogo livre: “Fazer é uma coisa boa. Não existe jeito de ficar vivo se você não faz coisas”.<sup>7</sup> Assim, procuro trabalhar dentro da construção de uma *poética clara e definida*, através de indagações pessoais/universais (buscando principalmente uma *sintaxe própria*) que abram ao outro (a qualquer espectador) todos os seus tantos sentidos.<sup>8</sup> O desenho e a pintura - a princípio - compõem os meus territórios de formação e de ação atual, não se configurando separadamente como linguagens ou discursos isolados. Assim como uma fala ou um texto;

---

<sup>6</sup> CHIARELLI, Tadeu. *Fax para Anna Bella Geiger*, catálogo da exposição *O mundo talvez*, p.3

<sup>7</sup> BASBAUM, Ricardo. *Marcus André, Casa Triângulo* – Revista *Galeria*, nº 20. São Paulo, 1988, p.83.

<sup>8</sup> Termos utilizados por BRITO, Ronaldo. *Entrevista: Ronaldo Brito* – Revista *Guia das Artes*, nº 16. São Paulo, 1989, p.105.

exatamente como o trabalho ali apresentado, ou essa fala e este texto, construído agora por exemplo.

Reconheço nos elementos (e nas *técnicas*) do meu *repertório* (variados, porém coesos) as hastes do leque aberto do trabalho. São as peças de um jogo, se encarregando de integrar a produção, se movendo, às vezes, quase *sozinha*, e se acomodando às suas instâncias, sempre relacionadas a um denominador - que sei - comum. Antes de tudo, me cabe *estar trabalhando*. Por repertório, entendo uma coleção de unidades de representação, usadas como temáticas conceituais na obra; são as unidades da construção, as unidades de imagens constituintes da linguagem. São representações do mundo, das linguagens da história e da arte, patrimônios coletivos, ao mesmo tempo em que se tornam, cada vez mais, elementos absolutamente *meus*.

A obra vai se localizar nesse terreno multifacetado, híbrido ou mestiço, guardando uma linha evolutiva, entre antecedentes, formação, deslocamentos e evolução, encontrando seu lugar numa área vasta e profunda ao mesmo tempo.

A obra é o produto da minha própria situação em relação a estes dados e de como movimento seus resultados (e me movimento). Espelhando esta situação, volto ao texto sobre o trabalho de Anna Bella Geiger:

Como quase todos nós no Brasil e na América Latina, sua obra e nós mesmos, somos ainda um tanto locais, um tanto estrangeiros; respiramos Estados Unidos e Europa pisando terras sul-americanas, caminhamos na corda bamba do Brasil nativo e do Brasil alienígena. E a obra é, trafegando por tantas linguagens diferentes (...) ela mesma, a nossa indeterminação congênita. (...) A obra, então, não poderia ser outra, a não ser a explicitação, nos mais variados meios, de sua ambigüidade original.<sup>9</sup>

A obra acontece na ampliação destas dimensões - artista/obra, obra/tempo, obra/espço, artista/tempo e espaço. Sobre eles (com eles) é que se erguem o desenho, a pintura, os objetos, os textos e as falas; partindo deles é que nascem o trabalho e a discussão de suas potencialidades; e daí o texto e a fala e outros textos e mais falas. Não haveria como jogar de outra forma. Não se trata de entregar a obra, ou de desvendar um mistério - se é que ele existe e se confunde com segredo. É o trabalho se materializando em outras e novas obras, seguindo adiante. Nas articulações destas peças de repertório, situam-

---

<sup>9</sup> CHIARELLI, Tadeu. *Fax para Anna Bella Geiger*, catálogo da exposição *O mundo talvez*, p.4.

se o aprofundamento dos conceitos; pelos motes das diferentes faturas técnicas e seus resultados visuais, os dados se movem, redimensionando todas as suas potências, ou vice-versa. Depois a necessidade – imposta e/ou aceita – do texto e da fala, com ou sem as obras.<sup>10</sup>As linguagens, aí, conforme a citação anterior, questionam também a si mesmas.

Voltemos ao meu texto:

Este *meu* material compreende um vasto conjunto de signos, símbolos e sinais: letras, números, escrituras e mapas, elementos da mídia urbana, da paisagem, de culturas primitivas e estrangeiras. Aí cabem abstrações orgânicas e geométricas, bem como alusões a outras fontes de conhecimento, como ciências naturais, religiosidades, antropologia, a própria arte e sua história. Tentando organizar este repertório de referência, parto principalmente da paisagem. Daí surgem os *mapas*, que se formam a partir de escritas, tabelas, massas e vazios; de linhas, pontos e áreas de cores e texturas; de céus, astros, extensões de terras, montanhas, mares, cidades, casas, construções, telhados, alicerces, rotas, pontes, estradas, ruas, portas e janelas, escadas, fragmentos do corpo humano, figuras de animais, jardins, árvores, plantas, flores, frutos, folhas e sementes.

Todas estas unidades podem se agrupar numa outra categoria de origem que chamo de *tábuas*, grades (regulares ou não), em que estes mesmos elementos convertem-se em uma espécie de escritura distribuída num tabuleiro de jogos, em uma tessitura de fragmentos: aí se encontram também letras, números, partes do corpo, silhuetas e construções geométricas. Tudo é reconfigurado como uma simples coleção de imagens, em uma variação de ordem das linguagens. Na maioria das vezes são reduzidos a seus pontos e linhas mínimos, simplificados graficamente. Mas também podem ser utilizados em representações mais rebuscadas ou pela presença das colagens, transformando esse tal *texto*, entre paisagens, escritas, mapas, diagramas, codificações, planos de jogos ou tabelas.

Antes livremente exploradas dentro da série de desenhos, o grupo das casas e escadas vai retornar como a principal imagem de referência para a série de pinturas. Elas irão se redimensionar e se reduzir; se ampliar e se abrir, se deslocar e se construir como um(no)

---

<sup>10</sup> É interessante perceber que a própria escrita que trago da dissertação, separada das imagens, tem uma dada ambigüidade.

espaço, como uma medida, uma estrutura *quase* esquemática. A sua imagem (axioma,<sup>11</sup> caixa, abrigo, espaço fixo e de movimentação) serve às pinturas como um outro *mapa*, uma paisagem total, um riscado de demarcações e coordenadas ou uma espécie de *grade* fixa. A casa ainda é a metáfora ideal das relações entre o interior e o exterior; do eu, da imagem do ser que se constrói, do centro onde tudo se vive e do *mundo* de todos nós. A escada é o movimento dentro dos espaços, apontando roteiros e oferecendo possibilidades de trânsito: subir, descer, ou estacionar; ganhar o interior e se perder no exterior, ou vice-versa, de novo.

O trabalho exibido em Paris – o *texto-em-tira* já citado - a única obra minha, de fato, que as pessoas que ali me ouviam conheciam, partia desses princípios visuais/conceituais: o mapa e a grade. Ele se inseria harmoniosamente no roteiro do meu trabalho como um todo, respondendo ainda a estes modos de capturar, transformar, reflexionar e compartilhar uma leitura (ou uma escrita) das representações do mundo circundante (e naquele momento, em especial, bastante próximo de todos nós).

Encontro, desta forma, uma trilha mais clara para o caminho; um roteiro mais positivo para o desenvolvimento destas idéias. É preciso considerar os fios estendidos ao longo do labirinto. Trazer até este texto fragmentos de um outro texto que (ainda/também) aborda meu trabalho, diz respeito também ao jogo que armo aqui e agora. A dificuldade de falar da própria obra sempre nos acompanha. Revolvendo o terreno de base destas reflexões, em 1924, Paul Klee inicia uma palestra sobre seus trabalhos dizendo:

Ao tomar a palavra aqui, diante de minhas obras, que na verdade deveriam expressar-se por si mesmas, sinto-me um tanto apreensivo. Terei razões para proceder assim? Serei capaz de achar o enfoque correto? Pois se, enquanto pintor, sinto que disponho de meios para levar os outros para o meu caminho, duvido que, usando apenas a palavra, possa oferecer o mesmo rumo seguro. Porém, me tranquiliza pensar que minhas palavras não se dirigem aos senhores isoladamente, mas vão complementar e colocar em cena as impressões, talvez ainda vagas, que já tenham recebido de meus quadros. Se eu conseguir fazer isto de alguma maneira, ficarei satisfeito e sentirei ter achado a fundamentação que pedia.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Na filosofia, axioma é uma premissa imediatamente evidente, que se admite como universalmente verdadeira, sem exigência de demonstração. Na lógica, é uma proposição que se admite como verdadeira porque dela se podem deduzir as proposições de uma teoria ou de um sistema.

<sup>12</sup> KLEE, Paul. *Acerca del arte moderno - Teoria del arte moderno*. Buenos Aires: Caldén, 1979, p.33, 34.

Partilhando destes mesmos sentimentos de temor e tranquilidade, é que aceito falar, tento escrever, e devo criar reflexões sobre os trabalhos e as exposições que faço; e ainda insistiria numa outra questão de relevância em relação à análise de todas essas linguagens. Trata-se da especificidade e da autonomia das partes do trabalho: a exposição que reúne as obras (de reflexão) artísticas e a reflexão (escrita) conduzida pelo texto. Cada produção apresenta, a seu modo, um mesmo tecido de pensamentos e implicações. A produção plástica apresenta-se, sem dúvida, com mais força e considerável independência (ela sobrevive sem o texto); já o texto (ou a dissertação), dependente da produção prática (pois daí é que se constituem as reflexões), pode ou não – dependendo do leitor, da leitura - ser outro trabalho em/por si mesmo; e a fala, por fim, vai ao abismo sem saber ao certo se voa em frente ou mergulha em queda. Como o preto e o branco num tabuleiro de jogo; e aí não há como negar que são necessárias certas estratégias e jogadas.

Terminando as citações do texto base para o assunto em pauta, fica uma última frase/fala:

Assim, o trabalho atual, exposto na sala aqui ao nosso lado, nasce também deste roteiro, desta trama de reflexões, ações e escrituras.

A escrita sobre o suporte que configura a obra, me lança num texto anterior a ele, que no entanto toma parte dele e serve de mote para ir mais além. Como por exemplo, serve aqui e agora. A distância no tempo não afasta as partes do trabalho que apresento; prefiro pensar que - como na obra exposta – as possibilidades de montagem entre as peças são realmente infinitas. O diagrama tramado com os fragmentos de rotas pela cidade de Paris está entranhado nestes textos que vivem de uma outra forma aqui, mas que se remetem a ele mesmo afinal; e se torna produtivo perceber que ele se redimensiona em sua visão, leitura, re-exposição e reflexão.

Um recente estudo sobre a natureza da produção artística e seus laços com a universidade chama a atenção para os “muitos desafios que a práxis artística enfrenta, dentro de uma estrutura onde predomina o raciocínio técnico e o

discurso verbal, em detrimento do raciocínio poético e do discurso visual.”<sup>13</sup> É por sua própria natureza que a arte escapa aos parâmetros das estruturas demasiadamente fixas. Enquanto artista, acredito que o trabalho da obra de arte e o do documento escrito, são formas de conhecimento equivalentes. E a maioria das estruturas acadêmicas ainda teima em negar ou desconhecer uma avaliação adequada à essa posição. Citando Pierre Francastel (um dos pioneiros da sociologia da arte), o autor do texto reforça este pensamento: “o artista (...) ao criar, pensa tanto quanto o matemático ou o filósofo; mas para manifestar em condutas o produto de suas intuições utiliza uma ferramenta diferente dos demais.”<sup>14</sup> Afinal, o pensamento artístico “é um dos modos mediante o qual o homem dá forma ao universo.”<sup>15</sup> Mesmo nas esferas mais cultas ainda há dificuldades em reconhecer e compreender os nossos “instrumentos e meios semânticos”,<sup>16</sup> muito próprios, senão individuais. Daí a necessidade de equilibrar, delicadamente, os diversos pólos destas formas de pesquisa, reflexão e demonstração de *resultados* que aqui se obtêm.

Os pensamentos aqui desenvolvidos conjugam variados meios de abordagem (dos desenhos e das pinturas à palavra *tipografada*, reorganizada), não tomando nunca a via da leitura simplificada ou do julgamento definitivo (o que seria impossível; ou mais ainda, falso).

A análise pertinente de uma obra [de arte] conjuga aspectos materiais, técnicos, de linguagem, de estilo, etc. com outros histórico-culturais, a fim de que o estudo contemple, simultaneamente, o objeto estético [uma mensagem que se dirige à percepção] e o objeto da civilização [a síntese reveladora de uma sociedade e de um período].<sup>17</sup>

Aqui se estabelecem conexões entre realidade, percepção, imaginário, cultura e comunicação, rodeando a obra e o fazer, trespassando todos os seus conteúdos e possibilidades de estabelecer e/ou variar suas posições, enredando o outro e o trabalho na invenção de uma estratégia; sempre uma mesma e outra, nova estratégia. O pensamento se realiza através de estruturas

---

<sup>13</sup> BARROS, José Tavares (e outros). *Estudo sobre a prática artística na universidade*, p.3. (inédito)

<sup>14</sup> FRANCASTEL, Pierre, citado por BARROS, José Tavares (e outros). *Estudo sobre a prática artística na universidade*, p.4.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> FABRIS, Annateresa, citada por BARROS, José Tavares (e outros). *Estudo sobre a prática artística na universidade*, p.5.

paralelas à imagem, “que por sua vez é formada e organizada inteligentemente, tornando visíveis tais propriedades”; este “pensamento visual” cria uma linguagem e “traz sua própria contribuição ao pensamento coletivo.”<sup>18</sup> A arte é “capacidade de imaginação” dada a um domínio técnico, sintetizando-se “em um fazer, o qual é um saber, um conhecer fazendo e um fazer cognitivo”; ela não deve, portanto, ser pensada “fora do campo de uma pesquisa constante, na qual técnicas e pensamentos visuais se interagem e se alimentam, reciprocamente”,<sup>19</sup> dentro de uma gama ampliada de possibilidades. A arte tem “seu campo próprio de existência, onde as coisas se fazem e desfazem continuamente, como um local prioritariamente dialético”<sup>20</sup>. Cria-se, fazendo; pensa-se, fazendo; o artista “encontra a regra, operando”, já que só no fazer é que a obra é “concebida, encontrada, inventada.”<sup>21</sup> Sua realização é, mais propriamente, “um *perfacere*, isto é, acabar, um levar a cumprimento e inteireza, de modo que é uma invenção tão radical que dá lugar a uma obra absolutamente original e irrepetível”; e este fazer compreende “executar, produzir, realizar, (...) inventar, figurar, descobrir.”<sup>22</sup> É na concepção também que ela se mostra, de outros modos, a quem a faz. (Sua idealização, apenas, não é suficiente.) Ela precisa ser vista e discutida, oportunamente.

Neste texto, o possível *embaraço* da criação é útil para abrir questões, para destacar etapas e campos, e iluminar suas posições. Escrevo *como* elaboro a obra. Assim, foi imperativo que, antes, eu permanecesse no *fazer a obra*, para depois, então, *fazer* um texto (apesar de anotações e anotações, leituras e leituras – de horas olhando os traçados dos painéis, as cores e o traçado das canetas); precisei inventar uma forma, criar uma *adaptação* de métodos e tornar todo o trabalho perceptível e inteligível para mim, em outros tantos aspectos. É importante notar que “em qualquer campo do conhecimento, empreender uma pesquisa implica, via de regra, em atitude restrita a uma aventura pessoal, discreta e reflexiva, manipulando-se hipóteses e

---

<sup>18</sup> FORMAGGIO, Dino, citado por BARROS, José Tavares (e outros). *Estudo sobre a prática artística na universidade*, p.6

<sup>19</sup> Idem.

<sup>20</sup> Idem.

<sup>21</sup> PAREYSON, Luigi, citado por BARROS, José Tavares (e outros). *Estudo sobre a prática artística na universidade*, p.9.

<sup>22</sup> Idem.

constatando-se resultados.”<sup>23</sup> No terreno da arte, estas premissas tornam-se mais largas e mais densas, de vulto maior e mais complexo, em um duplo movimento, mesmo que integrado. Mas é preciso estar ali, procurando; no processo estão os resultados. Novamente, consideremos o pensamento de Paul Klee:

Às vezes sonho com uma obra que tenha realmente grande amplitude, cobrindo toda a região do elemento, (...) do significado e do estilo. Isto, temo continuará a ser um sonho; mas é bom ter, agora mesmo, a possibilidade na cabeça. Nada deve ser precipitado. Precisa crescer, crescer por si só, e se chegar o tempo desta obra, tanto melhor! Continuaremos procurando!<sup>24</sup>

Por fim, “um dia, resultados vêm à tona, embutidos em uma vacina ou em uma exposição”<sup>25</sup> e, indiscriminadamente, “neste momento estará vindo a público a materialização de um processo de dialética e investigação”,<sup>26</sup> seja ele qual for.

Optar por um trabalho com arte já é, de certa forma, abdicar de *explicar* as coisas. É quase impossível, para quem *faz*, tratar o material da criação de forma *científica* (o que seria sua desvalorização). Um músico, por exemplo, já demonstra uma falta de habilidade para falar ou escrever, na própria escolha de sua atividade. Para um artista plástico (para quem serve o mesmo exemplo, padecendo de *inabilidades* similares), as coisas funcionam melhor *enquanto* imagens, pois nos organizamos segundo práticas e preceitos de visualidade, com as possibilidades deste conjunto de variáveis (o que não pressupõe a exclusão da razão). Vale lembrar aqui, o trecho final da carta de auto-apresentação que Leonardo da Vinci enviou ao mecenas Ludovico, o *mouro*: “...e, se alguma das coisas nela enumeradas possa parecer irrealizável ou impossível a alguém, estou disposto a prová-lo com experiências, em sua presença, se necessário for.”<sup>27</sup> Para o desenhista, o pintor ou o escritor, o fazer é a melhor demonstração, oferecendo ao outro a materialização de sua imaginação, o objeto dos seus pensamentos; esta é a nossa *prova*. O grande jogo é fazer. É possível no entanto, *checar* as imagens - mesmo a das palavras ou do texto - verificando suas formas e saboreando sua

---

<sup>23</sup> Ibidem, p.8.

<sup>24</sup> KLEE, Paul. *Acerca del arte moderno - Teoria del arte moderno*. Buenos Aires: Caldén, 1979, p.53.

<sup>25</sup> BARROS, José Tavares (e outros). *Estudo sobre a prática artística na universidade*, p.8. (inédito)

<sup>26</sup> Idem.

<sup>27</sup> AYALA, Carlos. *Los brevíarios de Leonardo da Vinci*. Buenos Aires: Caldén, 1979, p.33.

desconstrução/reconstrução, rondar sua gênese e investigar suas razões. A partida começa com a escolha das peças, do campo e segue pela disposição entre pesos e medidas do *projeto*, que vai se construindo em sua justa exatidão, encontrada na imprevisível variação, própria de todo bom jogo; e daí, outros jogos podem ser propostos.

Na ação do artista, não há divisão entre razão e emoção. “A gente sente e pensa igual. (...) Na arte, temos um dos raros momentos em que o ser humano se torna uno, pensando e sentindo no mesmo diapásão.”<sup>28</sup> Se é notável que “em toda pessoa, que é realmente muito ligada ao que faz, esta proximidade entre sentir e pensar é comum,”<sup>29</sup> porque duvidar dela, como um componente básico do artista? “A arte é, simultaneamente, tentativa e organização, espontânea e consciente, pois resulta do encadeamento de três operações, intrinsecamente ligadas: invenção, execução e produção.”<sup>30</sup> Ela não é o simples produto de um *projeto* de construção de objetos ou imagens; “é um tal fazer, que enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer.”<sup>31</sup> É bom lembrar, inclusive, que raramente um projeto artístico se cumpre à risca.

Esta tal organização é “que difere a práxis artística da científica”; é o seu “caráter mutante, exigindo sempre (...) a busca de novos paradigmas para a sua avaliação”, que não se encaixa num formato simplificador ou redutor.<sup>32</sup> O pensamento plástico “não se limita a reutilizar materiais [já] elaborados,”<sup>33</sup> pois é “um dos modos mediante o qual o homem dá forma ao universo.”<sup>34</sup> As pesquisas artísticas, mesmo e mais no âmbito das universidades, encontram seu próprio caminho, “sem deixar de afirmar sua diferença, em um meio tão intensamente codificado”; pois seu método é, sim, “pensamento e técnica, imaginação e fatura”, visando à “criação de uma estrutura até então inexistente:

---

<sup>28</sup> ÁQUILA, Luis. *Áquila se expõe - Estado de Minas*, Belo Horizonte, 13/02/98, p.30.

<sup>29</sup> Idem.

<sup>30</sup> FABRIS, Annateresa, citada por BARROS, José Tavares (e outros). *Estudo sobre a prática artística na universidade*, p.5.(inédito)

<sup>31</sup> PAREYSON, Luigi, citado por BARROS, José Tavares (e outros). *Estudo sobre a prática artística na universidade*, p.9.

<sup>32</sup> Ibidem, p.8.

<sup>33</sup> Ibidem, p.4.

<sup>34</sup> FRANCASTEL, Pierre, citado por BARROS, José Tavares (e outros). *Estudo sobre a prática artística na universidade*, p.4.

corporificada na materialidade da obra, graças a seus instrumentos expressivos peculiares”, que precisam ser respeitados.<sup>35</sup> É ainda da responsabilidade destas pesquisas existir como “um instrumento mensurável de mudança qualitativa das instituições” e das realidades que dela emanam, mesmo que parta de “uma especulação restrita ao livre exercício pessoal.”<sup>36</sup> Elas são uma “contribuição efetiva à sociedade como um todo”, ou em uma escala mais simples, grande contribuição “a uma área específica dentro do espectro plural da cultura.”<sup>37</sup>

No artista-pesquisador, os dois processos, o intuitivo e o intelectual, o interno e o externo, correm paralelos, ora com predominância de um, ora de outro. (...) Diríamos que, no nosso caso, as formas seriam substantivas e a teorização, adjetiva, ou correríamos o risco de ter, como afirmava Tom Wolfe, em *A Palavra Pintada*, as paredes de uma galeria cobertas de textos, com uma pequena reprodução para ilustrar a teoria.<sup>38</sup>

Atravessamos uma “alternância entre saber e não saber,” que nos coloca às voltas com “códigos que se inventam à medida que se enunciam, estabelecendo uma idéia [vital] de jogo, cujas regras são inventadas enquanto ele decorre.”<sup>39</sup> “Toda obra contém em si mesma a sua dimensão teórica, e isto implica que a obra possui um sentido além do que vemos” e daí, que “todo desafio consiste em saber descolar as questões mais pertinentes que a prática suscita.”<sup>40</sup> Neste caso, “a escrita traça seu próprio trajeto e também se revela como processo de criação. Não existem diferenças fundamentais entre prática e teoria.”<sup>41</sup> Para qualquer artista, é como se as teorias estivessem *na* obra, e suas elucubrações sobre ela fossem dados suplementares (mas bastante importantes): como se fossem a sua inevitável “confrontação pessoal com o processo de criação”<sup>42</sup> e que é, a cada passo, mais profundamente impulsionado. A caminhada se torna mais imperceptivelmente mais longa, porém bem mais proveitosa. Os desdobramentos do trabalho também podem ser outros trabalhos: um mergulho, um vôo, uma *costura*, a fala, a escrita, uma colagem, uma conversa, um conjunto de indagações e/ou uma ou duas

---

<sup>35</sup> Ibidem, p.5.

<sup>36</sup> Ibidem, p.7.

<sup>37</sup> Ibidem, p.8.

<sup>38</sup> FABRIS, Annateresa, citada por BARROS, José Tavares (e outros). *Estudo sobre a prática artística na universidade*, p.5. (inédito)

<sup>39</sup> Ibidem, p.89.

<sup>40</sup> Ibidem, p.89-90.

<sup>41</sup> Ibidem, p.92.

<sup>42</sup> Ibidem, p.96.

respostas - ou mesmo o silêncio - como o registro das reflexões que sempre rondam todo fazer: “é a própria *experiência* do artista que o autoriza a ter um ponto de vista diferenciado.”<sup>43</sup>

Em 1984, Hubert Damisch escreveu - para uma enciclopédia - no verbete sobre “artista”, que:

(...) compete aos que desempenham o papel de artista tirar partido sistemático das ambigüidades da posição que ocupam e do poder que essa lhes confere, para recusar toda e qualquer estandardização, mesmo política, quer de sua atividade, quer de sua formação; e reunir em seu trabalho as duas funções que a sociedade desejaria alternadamente confiná-los: de artistas tradicionais e de intelectuais orgânicos. Tirando partido da distância a que estão sujeitos em relação à tradição e à própria vida (e é bem isso que *orgânico* significa), para jogar, onde e quando convier, com uma e com outra; para afirmar e eventualmente defender com obstinação certos valores de tal modo históricos, que não pertencem, de fato, nem a uma nem a outra; e para assumir em todas as ocasiões, como primeiro dever de um intelectual, o partido da contradição.<sup>44</sup>

Quase vinte anos depois, em 2003, Nicolas Bourriaud escreveu sobre o lugar e o estatuto do artista na atualidade, estendendo as idéias que foram colocadas anteriormente, fixando o artista apenas no exercício da arte e ampliando Klee e Damisch:

O artista contemporâneo habita todas as formas de arte. O problema não é produzir novas formas, mas inventar dispositivos de *habitat*. Habitar formas de arte já historiadas, reativando-as, mas também habitar outros campos culturais. (...) o artista é um intruso permanente (...) a arte tornou-se hoje um tipo de abrigo geral para todos os projetos que não se ajustam a uma lógica de produtividade ou de eficácia imediata para a indústria [para as instituições fechadas] e para a sociedade de consumo.<sup>45</sup>

Ao tramar Damisch e Bourriaud, é possível afirmar que a vida - ou mesmo a sobrevivida - do artista contemporâneo ainda está ligada ao verbo *fazer* (que também implica na idéia de *criar*), de uma certa ocupação, da sua instalação e da possível instauração de sua obra - seja ela qual for, mesmo sob toda liberdade e ainda por ela, neste mundo de transformação constante - seja como for. É preciso mais arte, mais consciência e mais consistência: é tudo o que temos e tudo o que devemos fazer.

---

<sup>43</sup> Idem.

<sup>44</sup> DAMISCH, Hubert. *Enciclopédia Einaudi*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p.104.

<sup>45</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *O que é uma artista (hoje)? - Arte e Ensaios*. Revista do PPG em Artes Visuais da EBA/UFRJ, nº 10. Rio de Janeiro, 2003, p. 77.

## Referências

- AZEVEDO, Mário. *“Desenhos e Pinturas: Reflexões sobre uma produção – 1995/1997”* (inédito). Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 1999.
- BASBAUM, Ricardo. Marcos André, Casa Triângulo. In: Revista *Galeria*, nº 20. São Paulo, 1988.
- BOURRIAUD, Nicolas. O que é um artista hoje? In: Revista *Arte e Ensaios*, nº 10. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, 2003.
- CHIARELLI, Tadeu. Fax para Anna Bellla Geiger. In: Catálogo da exposição *“O mundo, talvez”*, Joel Edelstein Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, 1989.
- DAMISCH, Hubert. Arte. In: *Enciclopédia Eunaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- FORMAGGIO, Dino. *Arte*. Barcelona: Paidós, 1985.
- FRANCASTEL, Pierre. *La realidad figurativa*. Buenos Aires: Emecé, 1970.
- KLEE, Paul – Acerca del Arte Moderno. In: *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cálden, 1979.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da Estética*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- TAVARES, José (e outros). *Estudo sobre a prática artística na universidade* (inédito). Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 1987.