UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

MARCILLENE LADEIRA

CAMPO DAS VERTENTES: UMA COLETA PICTÓRICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, sob orientação da **Profa. Dra. Maria Virginia Gordilho Martins**, como requisito parcial e ação final para obtenção do título de Mestre em Artes Visuias, ênfase em Poéticas Visuais e passagem antecipada e direta ao curso de Doutorado.

Salvador, BA
2015

Ladeira, Marcillene.
L153 Campo das vertentes: uma coleta pictórica. / Marcillene Ladeira
- Salvador, 2015.
175f.; il.

Orientador: Profª. Drª. Maria Virginia Gordilho Martins.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, Salvador, 2015.

1. Arte contemporânea. 2. Sustentabilidade. I. Universidade Federal
da Bahia. Escola de Belas Artes. II. Título.

CDU 7.036

MARCILLENE LADEIRA

Campo das Vertentes: Uma Coleta Pictórica

Dissertação/Tese apresentada para obtenção do Título de Mestre em Artes Visuais e passagem antecipada e direta para o Doutorado – Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

Orientadora:
Profa. Dra. Maria Virginia Gordilho Martins

Data da Defesa:
05 de novembro de 2015
Escola de Belas Artes

Banca examinadora:

_____
Profa. Dra. Analice Dutra Pillar
(FE/UFRGS - examinadora externa)

_____
Prof. Dr. José Antônio Saja Ramos Neves dos Santos
(FFCH/UFBA - examinador da UFBA)

_____
Profa. Dra. Maria Virginia Gordilho Martins
(EBA/UFBA - orientadora)

AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de tudo, a Deus pela grande iluminação, pois sem ela nada disto teria sido possível; sei que esteve presente em todos os meus passos, mesmo que em alguns tenha sido necessário levar-me nos braços – obrigada, Pai.

Na esfera terrena, agradeço em igual valor, de um lado, ao meu honroso marido, pelo companheirismo, compreensão e pela enorme força depositada em prol deste sonho; de outro, a minha querida orientadora, por apresentar encorajador entusiasmo, exigências pontuais e tantas características decisivas para a realização desta pesquisa. Agradeço-lhes por terem atravessado as fronteiras do dia-a-dia, de modo a penetrar em um lugar que fez toda a diferença neste processo – minhas sinceras gratulações a Ademir Cardoso e Viga Gordilho.

Agradeço aos membros da banca: Professora Dra. Analice Dutra Pillar (FE - UFRGS) e Professor Dr. José Antônio Saja Ramos Neves dos Santos (FFCH - UFBA), por terem abraçado esta causa e pelas ricas contribuições a ela dispensadas.

Agradeço ao PPGAV-EBA-UFBA pelo aceite na instituição, pois às vezes é o de que mais precisamos – de OPORTUNIDADE. Demonstro ainda meu grato reconhecimento a todos os professores, dos quais fui aluna: Dra. Rosa Gabriella (coordenadora), Dra. M.ª Celeste de A. Wanner, Dr. Eriel Araújo, Dra. Graça Ramos, Dr. Eugênio Lins, Dr. Fábio Gatti. Sei que todos, de alguma forma contribuíram para o andamento desta pesquisa e, acima de tudo, para o meu crescimento como pesquisadora. Agradeço também aos demais professores da instituição (PPAGV e EBA) por suas devidas contribuições, ainda que indiretamente, mas com resultado – com evidência para o professor Evandro Sybine que demonstrou interesse e prontificou-se de imediato em disponibilizar material de consulta.

Agradeço à Professora Dra. Nanci Santos Novais, diretora da Escola de Belas Artes, por toda a estrutura e amparo fornecidos ao projeto; sem isto, o percurso se tornaria bem mais difícil. Agradeço a Maria Taciana de Almeida, ex-secretária do programa, pelo acolhimento e amizade; aos secretários atuais: Cláudio Fontoura Jr. e Argus Cordier pelo fino trato e imensa presteza. Aos colegas de turma e de orientação pelas muitas trocas e diálogos estabelecidos.

Também agradeço ao Centro de Ciências da UFJF, especialmente em nome dos professores, ex-orientadores: Dr. Roberto Tagliatti (ex-diretor), responsável pelo meu ingresso na instituição, e Dr. Eloi Teixeira César (atual diretor). Sei que sem esta experiência – união entre arte e ciência – o meu projeto não teria atingido as mesmas proporções. Já aos tantos companheiros, das diversas disciplinas ali presentes, um abraço saudoso.

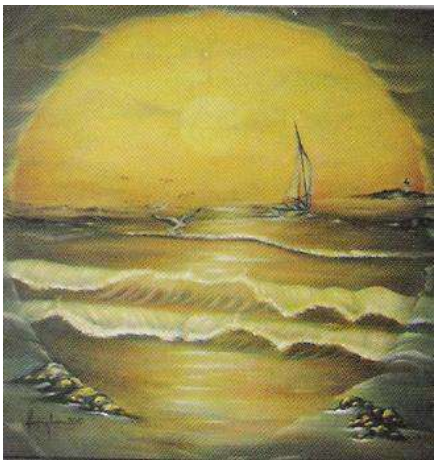
Agradeço à instituição de ensino onde concluí minha graduação – o Instituto de Artes e Design da UFJF – por tudo que ali vi e aprendi. Em especial, ao orientador do TCC, professor Dr. Ricardo Cristofaro, pois foi neste projeto que iniciei a poética aqui articulada.

Agradeço à Professora Dra. Mariela Brazón Hernández, que esteve à frente da Galeria Cañizares durante a exposição de meus trabalhos; à infra-estrutura disponibilizada e o acompanhamento do mesmo. A todos os monitores e equipe, o meu muito obrigada.

Sei também que devo gratular Luiz Fernando Landeiro – artista, galerista e marchand – por tê-lo conhecido desde a chegada a Salvador: através de seus conselhos, a lógica de mercado também entrou nas preocupações de produção, resultando uma transposição direta entre exposição final de curso e galeria representante – um brinde a esta conquista.

Notoriamente ainda não poderia deixar de agradecer à minha mãe – mulher de fibra e coragem – por tantos anos de dedicação e batalhas vencidas. Foi através dela que tudo começou, não apenas por gestar-me, mais a tal modo, pelas vigorosas orações depositadas à minha pessoa. Aos meus quatro irmãos, minha irmã e suas respectivas continuações, deixo um grande beijo – Milleny, você é um exemplo para mim; família, alicerce, amo vocês! Extensivo à casta de meu cônjuge, que a meia vida compartilho agradáveis momentos.

Por fim, agradeço a mim, pela coragem, imensa dedicação, força e, sobretudo, fé em Deus e naquilo que, corajosamente e ainda que por muitas vezes em lágrimas, desbravei – o resultado já se vê em árvore frondosa e exuberante...



Marcillene Ladeira

Entre em teu barco do devaneio, desatraca
no lago de pensamento, e deixa
o sopro do firmamento encher tua vela.
Com teus olhos abertos, acorda para o que está à volta
ou dentro de ti, e abre conversa contigo mesmo;
pois assim é toda meditação.
[É todo processo de construção do saber].

Charles Sanders Peirce

RESUMO

O presente estudo parte de uma investigação do espaço pictórico através de uma representação figurativa na qual o assunto poético gira em torno do excesso de consumo das sociedades e o consequente descarte de lixo na contemporaneidade. Esta questão se justifica por gerar uma crise que põe em risco a própria sobrevivência de vida na Terra. Os ruídos ecoam a todo o momento, anunciando a urgência do agora: o tempo se esvai, é preciso salvar vidas, é necessário que nós salvemos. A partir deste sentido, a produção plástica instaurada no percurso (2014/2015) – cuja exposição, constituída de 216 obras, foi realizada em março de 2015, na Galeria Gañizares (EBA/UFBA) – expressa uma ação de reciclagem do alumínio, produto fortemente utilizado pela indústria moderna, sendo de forte teor reciclável (100%) e uma beleza estética estimável – daí me beneficiar destas condições, tornando-se a materialidade explorada nesta fase. O uso de um resíduo descartado (lata de refrigerante), a incorporação de uma marca fortemente presente no imaginário (Coca-Cola), o emprego do padrão de cores da reciclagem como paleta cromática (10 cores), a expansão do campo da pintura, juntamente com a reprodutividade da série, resultam em uma "transfiguração do lugar comum" para um espaço de pensamento. Em vista disto e pela constante busca de uma referencialidade teórica (imersão *inter* e *trans-disciplinar*), afloram situações outras, que me levam a responder inúmeras questões: algumas trazidas comigo, outras levantadas no decorrer desta dissertação. A obra intitulada "Vek" foi realizada através de conceitos que privilegiou, entre outros, a história do lugar de minha origem. Esta ficou sendo a base de decisão estratégica da pesquisa, de modo a direcionar a criação das demais produções – daí a instauração de uma arquitetura em rede denominada "Raio de Sol" e o firmar que este estudo não resulta unicamente da vontade do artista, tido como pesquisador, mas pela resposta a fenômenos observados – eis o verdadeiro sentido da pesquisa universitária. Neste âmbito, considero a imagem como uma presença viva, produzindo conhecimentos, os quais são aplicados inversamente à cadeia de obras produzidas. É neste sentido que o estudo traz desdobramentos de mão dupla, entre a prática e a teoria, formalizando um modo particular e uno em minha conduta criadora.

Palavras-chave: linguagem pictórica, mensagem transcendente, método das *três Vertente's*, sustentabilidade ambiental e compromisso espiritual.

ABSTRACT

The present study starts from an investigation of the pictorial space through a figurative representation in which the poetic subject revolves around the societies' excess of consumption and the consequent waste disposal in contemporaneity. This issue is justified because it generates a crisis that endangers the very survival of life on Earth. The noises echoes all the time, announcing the urgency of the present moment: the time is vanishing, it is necessary to save lives, it is required that we do it. From that sense, the plastic production established on the course (2014/2015) – which exhibition, consisting of 216 works, was held in march 2015 in Gañizares Gallery (EBA/UFBA) – expresses an aluminum recycling action, product heavily used by modern industry, with strong recyclable content (100%) and an estimable aesthetic beauty – hence me benefit from this conditions, becoming the materiality explored at this stage. The use of a discarded waste (can of soda), the incorporation of a brand strongly present in the imaginary (Coke), the use of standard recycling colors as a chromatic palette (10 colors), the expansion of the field of painting, along with the reproducibility of the series, result in a "transfiguration of the commonplace" into a space of thought. Because of that and the constant search for a theoretical referentiality (inter and transdisciplinary immersion), other situations emerge which lead me to answer many questions: some brought with me, others raised in the course of this dissertation. The work entitled "Vek" was performed through concepts that focused, among others, the history of my place of origin. This was the strategic decision base of the research, aimed to direct the creation of other productions – hence the establishment of a network architecture called "Sunbeam" and the sign that this study does not result solely of the artist's will, had as a researcher, but the response to observed phenomena – this is the true meaning of university research. In this context, I consider the image as a living presence, producing knowledge, which is applied inversely to the chain of works produced. In this sense, the study provides two-way splits, between practice and theory, formalizing an individual and one-way in my creator conduct.

Key words: pictorial language, transcendent message, method of the three Strands, environmental sustainability and spiritual commitment.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

EPÍGRAFE

Figura 1 Obra "Devaneio", Marcillene Ladeira, óleo sobre tela, 80x90, 2009 006

NOTA À ORGANIZAÇÃO ESTRUTURAL DA PESQUISA

Figura 2 Estrutura de produção plástica em análise 014

INTRODUÇÃO

Figura 3 Obra "Mundo-Ninho", Marcillene Ladeira, embalagem longa vida, 2014 015

CAMPO I

Figura 4 Representação Hipotética do Meio como Ponto Zero 024
Figura 5 Obras que sinalizam a vivência da autora sobre a expressão plástica escolhida 027s
Figura 6 Síntese Visual da Pesquisa *em* Artes Visuais 032
Figura 7 Quadro de Implantações e Credenciamentos 035

CAMPO II

Figura 8 Obra Fonte, Marcillene Ladeira, óleo sobre tela, 2009 041
Figura 9 Representação hipotética dos lugares da pesquisa no campo das artes 042
Figura 10 Relação "Artista, Artista-Pesquisador" ou "Artista-Artista, Artista-Etc" 045
Figura 11 Movimento Oscilatório 050
Figura 12 Vaivém entre pontos opostos e complementares 051
Figura 13 Movimento em Espiral e Paralelo com uma escada 052
Figura 14 Relógio de modelo do século XVII e Elevação do nível de compreensão 053
Figura 15 Movimento em espiral e sua linha de sustentação 054
Figura 16 Movimento de Rotação e Translação da Terra em torno do Sol..... 054
Figura 17 Forças de atração e sustentação da pesquisa em paralelo com o Sistema Solar ... 055
Figura 18 Atuação em conjunto do movimento oscilatório e o movimento espiralado 056
Figura 19 Delimitação de campo da pesquisa 056
Figura 20 Campo das Vertentes: delimitação espacial e as articulações operacionais..... 057
Figura 21 Paralelo entre monumento público e a amarração da pesquisa 059
Figura 22 Equação básica sobre o processo do conhecimento 060
Figura 23 Objeto de pesquisa e o possível *campo gravitacional* que o envolve 061
Figura 24 Forças de Atração e Repulsão sobre o Objeto que se Pesquisa 062
Figura 25 Relação "sujeito-objeto" ou "pesquisador e fato pesquisado" 063
Figura 26 Das três forças operantes na construção do conhecimento 064
Figura 27 Espaço-tempo de construção na pesquisa universitária 069
Figura 28 Obras da série fragmentos (madeira e colagem, 2012)..... 071
Figura 29 Primeiros fragmentos de lixo da urbe, TCC, 2012 072
Figura 30 Teia da Vida: Plasticidade do Pensamento em Criação 074
Figura 31 Rede "Raio de Sol": situação hipotética e produção real 075

CAMPO III

Figura 32 Representação Hipotética: o "fio da meada" 077
Figura 33 Estratégia de interpretação visual 078
Figura 34 Rede de relações na Europa do século XVII 081
Figura 35 Gráfico da dinâmica populacional (em profissões) da Holanda do século XVII 082
Figura 36 Exposição da série "Depois da Chuva", OST, 2013 (TCC) 084
Figura 37 *Flâneur* representado pelo figurinista francês, Paul Gavarni, 1842 085

Figura 38	Obra “Vek”, OST, 135 x 165, 2014	087
Figura 39	Fotografia em destaque, progenitora da obra “Vek”	088
Figura 40	Esboço inicial da obra *Vek*	089
Figura 41	Vista parcial de Juiz de Fora/MG	090
Figura 42	Primeiros passos pictóricos da obra *Vek,* ainda sem o fundo	090
Figura 43	Sequência de pinturas na construção do fundo da obra intitulada “Vek”	091
Figura 44	Constructo de equilíbrio vertical-horizontal dado pelo objeto central	092
Figura 45	Traçado estrutural com ênfase no eixo central e lado esquerdo inferior	092
Figura 46	Última obra pertencente ao TCC, com realce para o nascimento de um bebê	094
Figura 47	Penúltima obra pertencente ao TCC: “Fim”, OST, 100x120, 2013	094
Figura 48	Apresentação de diagramas: cadeia de pensamento evolutivo	099
Figura 49	Obras de Fábio Magalhães e registro da visita ao *atelier*/casa do jovem pintor	106
Figura 50	Atividades realizadas em prol de uma educação humanista ou espiritual	109
Figura 51	Parte do processos de confecção da obra “Mundo-Ninho”	111s
Figura 52	Vestígios da pintura na antiguidade	114
Figura 53	Giotto, pintura da Capela degli Strovegni, Pádua (visão geral e detalhe)	114
Figura 54	Leonardo da Vinci, A Última Ceia (1495-1498)	115
Figura 55	Aparato Óptico, modelos Câmera Escura: fenômeno natural	118
Figura 56	Aparato Óptico: modelos Câmera Lúdica ou Clara – a partir de 1806	118
Figura 57	OST, Emblematic Still-Life, por Torrentus, 1614, Museu Nacional da Holanda	119
Figura 58	Obras realizadas com o uso de aparatos ópticos, século XVIII	120
Figura 59	Ao sul do calvário, 1994, Tomás Sánchez (91,5x122cm)	123
Figura 60	Pinturas de Claude Monet	124s
Figura 61	Produções plásticas criadas a partir do *núcleo criativo central* – obra “Vek”	127
Figura 62	Representação de três instâncias no trabalho artístico de Marilice Corona	128
Figura 63	Paralelo entre artistas: Caravaggio e Marcillene (posteriormente Michelangelo)	129
Figura 64	“A criação de Adão”, Michelangelo, 1508-1512, teto da Capela Sistina, Roma	130
Figura 65	Ladeira, políptico 4(15x15), 2014, obra produzida em circunstância da B’Arte	131
Figura 66	Resíduo sólido selecionado entre os “mares de lixo” do objeto “Vek”	134
Figura 67	Desdobramento da Obra “Marca/Marco I”	135
Figura 68	Coluna de separação dos Grupos	135
Figura 69	Protótipo de obra: 10x4=40 (dois grupos de 20)	137
Figura 70	Andy Warhol, 1964, Lata de sopa Campbell, repetições e variações cromáticas	139
Figura 71	Marcillene Ladeira, “Rotúlo I” e “Rótulo II”, pigmento sobre tela, 2015	141
Figura 72	Obra de formação mestiça, 15x15, 2015	142
Figura 73	Dominó, 28 peças, 10x20, 2015	143
Figura 74	Painéis de alumínio, 2015	143
Figura 75	Obras: “Da Lata”; “Fragmento Teste”; “Deox” - 6(15x15) , 2015	144
Figura 76	“Efeito dominó”	146
Figura 77	“Mundo-Ninho”: Exposição na Sede Regional dos Correios (Pituba)	148
Figura 78	Convite e texto de curadoria da exposição final de curso	149s
Figura 79	Construção da Obra “Marco/Marco I e II”, OST, 100x120, 2014 e 2015	152
Figura 80	“Projeto Expográfico”, exposição final / Galeria Cañizares, 03.2015	154
Figura 81	Prédio da Galeria Cañizares, com sede na EBA/UFBA	154
Figura 82	Obra “Vek”; artista expositora; texto curatorial	155
Figura 83	Disposição das Obras “Marca/Marco I e II” com suas 22 reproduções 40x40	155
Figura 84	Disposição da primeira série de reproduções em sublimação, 40x40	156
Figura 85	Vista ampla da Galeria Cañizares sob as telas 40x40	156
Figura 86	Vista do painel interativo: 149 obras de pequeno formato	157
Figura 87	Painel interativo sob interferência	157
Figura 88	Vista parcial do espaço expositivo 04	158
Figura 89	Segunda vista do espaço expositivo 04, com ênfase no painel fotográfico	158

SUMÁRIO

NOTA À ORGANIZAÇÃO ESTRUTURAL DA PESQUISA 013

INTRODUÇÃO 015

CAMPO I – ANTECEDENTES 024

1. 1 PESSOAL 025

1. 1. 1 Origem ou Terra Natal 025

1. 1. 2 Primeiros Refugos Pictóricos 026

1. 1. 3 Da Graduação à Pós-Graduação 028

1. 2 DA PESQUISA 030

1. 2. 1 Breves considerações sobre a Pesquisa em Artes Visuais na Universidade 031

*1. 2. 1. 1 A Pesquisa **em** Arte e A Pesquisa **sobre** Arte: diferenciações* 031

1. 2. 1. 2 Implantações: Mestrado, Doutorado, CNPq, CAPES e ANPAP 033

1. 2. 1. 3 Poiética: a Ciência da Obra se Fazendo 036

CAMPO II – CAMPO DAS VERTENTES: DELIMITAÇÕES ESPACIAIS DA PESQUISA 038

2. 1 O PENSAMENTO VISUAL NO ÂMBITO ARTÍSTICO/CIENTÍFICO 038

2. 1. 1 Lugares da Pesquisa: Nascente, Desembocadura e Corrente 040

2. 1. 2 Do Conceito "Artista" e "Artista-Pesquisador" 043

2. 1. 3 Da Construção Metafórica 045

2. 1. 4 Comunicação em Síntese 047

2. 2 A CIÊNCIA DA OBRA SE FAZENDO: CONTINUAÇÕES 048

2. 2. 1 Estruturas de Movimentação, Sustentação e Delimitação da Pesquisa 050

2. 2. 2 Das Articulações Operacionais 058

2. 2. 3 Do Objeto de Pesquisa e das Energias do Processo 059

2. 2. 3. 1 Das Três Vertente's: *Instauração de uma Tríade Dialógica* 063

2. 2. 4 Das "Marcas Pessoais" e das "Apropriações" 065

2. 2. 5 Do Estado de Pesquisa 068

2. 2. 5. 1 Fragmentos em Coleta 070

2. 2. 5. 2 Da Teia da Vida: Plasticidade do Pensamento em Criação 072

CAMPO III – DIÁLOGOS DA PRODUÇÃO 077

3. 1 DA LINGUAGEM 078

3. 2 DO ASSUNTO POÉTICO 083

3. 2. 1 *Flanêurie:* Caminhos Desenhantes 084

3. 2. 2 Da *superfície* do projeto a *profundidade* da realização: primeiro olhar 086

3. 2. 2. 1 Da Compreensão do Outro Ligante 093

3. 2. 2. 2 Entre "à la derive" e a Consolidação de uma Base 096

3. 3 DAS TRÊS VERTENTE'S: UM TERRITÓRIO PARTILHADO 097

3. 3. 1 Vek: Do Núcleo Criativo Central 103

3. 3. 1. 1 Marcillene Ladeira: Do Olho que Vê e da Leitura da Imagem que se faz 104

3. 3. 1. 2 No Meio da Travessia: o Lixo que se Captura e os Conceitos que se Articulam ... 108

3. 3. 1. 3 Compartilhamento entre Pintura e Fotografia e a Busca da Mímesis 112

3. 3. 2 Da Teia Da Vida: Organização de Pensamento e Comportamento 126

3. 3. 2. 1 A Obra como Expressão Viva à luz de Marcillene Ladeira 128

3. 3. 2. 2 Ciclo Biológico e o Viés da Sustentabilidade 133

3. 3. 2. 3 Ruídos do Meio e o Tempo que se Esvai 145

3. 3. 3 Da Exposição Pública das Obras 148

3. 3. 3. 1 Tradição Pictórica: Rememoração e Anunciação em Marcillene Ladeira 150

3. 3. 3. 2 Galeria Cañizares e a Ordenação Expositiva 153

3. 3. 3. 3 Responsabilidade Social: "Entre"o Acúmulo de Lixo e a Poética 159

CAMPO IV – CONSIDERAÇÕES FINAIS 161

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 168

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFIVA 168

BIBLIOGRAFIA GERAL 170

NOTA À ORGANIZAÇÃO ESTRUTURAL DA PESQUISA

Por mais que as obras estejam prontas e, contundentes sejam os impulsos que o artista tenha experimentado em seu fazer, enquanto não escrever suas linhas textuais e estruturar o corpo de seu texto, não se pode dizer que houve pesquisa, pois esta só existe com a firme articulação entre prática e teoria, num caráter de mão dupla. Assim, é propício dizer que o estudo aqui apresentado, não aparece na mesma ordem cronológica dos acontecimentos, sendo organizado em quatro Campos: I - Versa sobre antecedentes, da pesquisadora e da linha pesquisa; II – Estabelece parâmetros comuns à prática artística na universidade, bem como tece uma metodologia própria a ser seguida; III - Trata-se do diálogo da produção plástica a partir da sistematização criada; IV - Dispõe considerações finais sobre o estudo. Ainda possui 89 figuras referindo-se: 37 a esquemas visuais explicativos como gráficos e diagramas; 39 a processos e/ou produções pessoais e 12 a obras de outros artistas. As referências bibliográficas se subdividem em específica e geral.

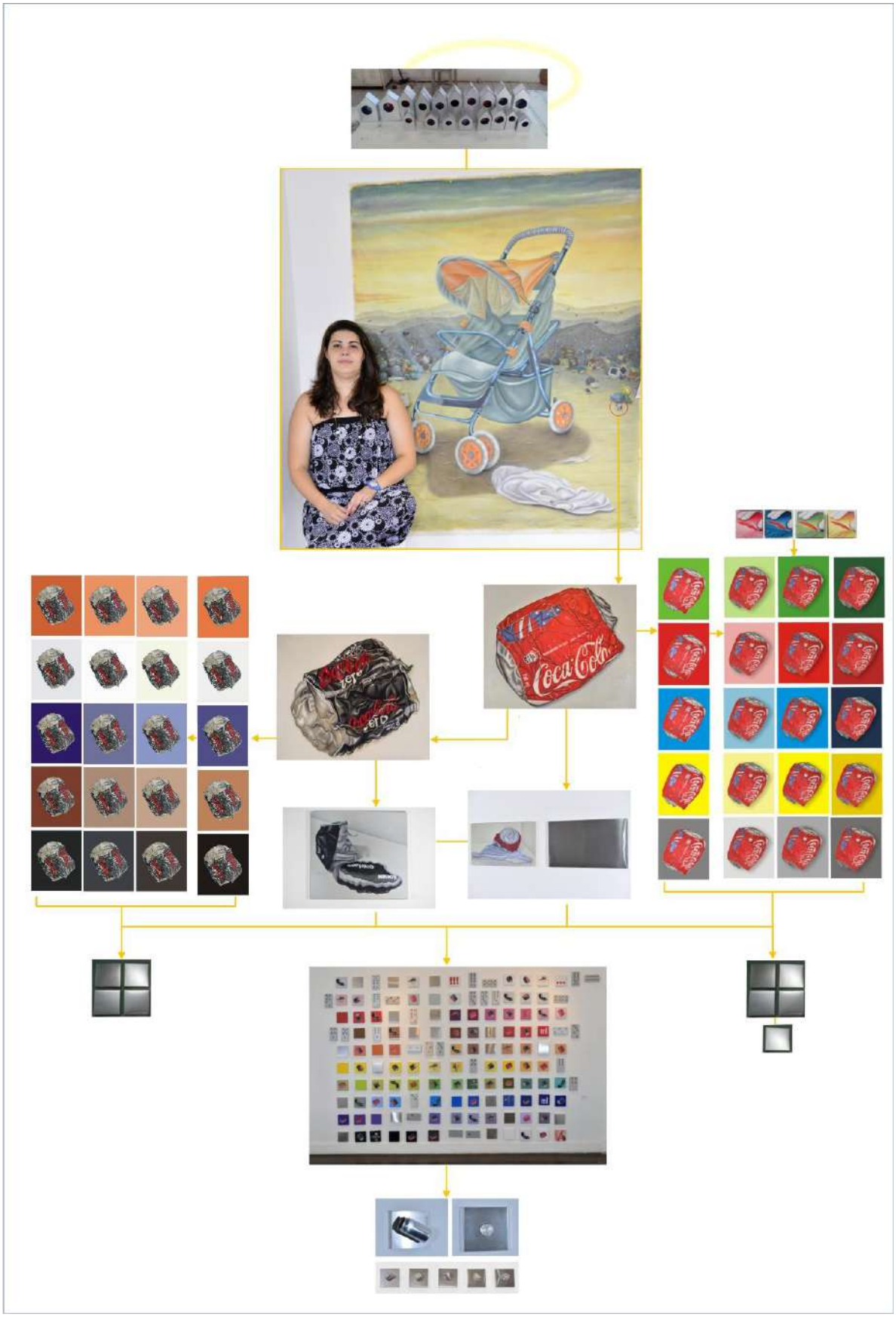
A partir de minha fértil experiência de formação no fazer artístico, bem como no contato interdisciplinar, e sobre tudo, sendo guiada por um espírito investigador, passei a colher elementos para responder às tantas inquietações irrompidas no percurso. Por conseguinte, a nova produção textual que articulo, faz parte de um processo que extrapola a vivência do curto espaço de tempo do mestrado, mas que aqui culminou.

Sei que o ingresso na pós-graduação implica uma mudança substantiva na postura do aluno. A abertura deste horizonte particular é uma questão que não se pode medir; todavia trata-se de um compromisso que se trava com trabalho diário, solitário e operante, mas que também não deixa de ter suas quimeras e aquele sorriso aberto diante de uma descoberta.

Na página seguinte, exponho a arquitetura da produção plástica do período em curso (2014/2015), no intuito de realizar uma apresentação geral das obras que deram margem a todos os princípios aqui formulados. Como se entenderá no decorrer do ensaio, elas estão organizadas segundo o modelo de rede “Raio de Sol”.

Marcillene Ladeira
Verão de 2015

ESTRUTURA DE PRODUÇÃO PLÁSTICA EM ANÁLISE



INTRODUÇÃO

[...] a pintura em movimento veste códigos não verbais.
Toma corpo de embalagens ao reverso.
Fora se torna prata – cor de compromisso sério.
Dentro, habita a marca, como uma penugem que recobre seu morador.

Ela é um ninho – uma casa de pássaro –"um esconderijo da vida alada".
Mas também é lixo, é descarte, é refugo de Longa Vida!

Caminhando... neste paradoxo mesclo poesia e reflexão.
A arte através de sua imagem poética tem esta capacidade: onde posso fazer então meu ninho? Que lugar é seguro?

"O habitante de uma casa-ninho sonha voltar para ela como o pássaro sonha voltar para o ninho" – ressoam os versos de Bachelard – e nessa volta, em toques simples e delicados, a alma se abre para infinitos devaneios ...

(LADEIRA, obra "Mundo-Ninho" e fragmento de texto, 2014)

Os fragmentos apresentados (imagem e versos) reportam a uma obra pessoal, de 2014, intitulada *Mundo-Ninho* e que teve como base conceitual a *Poética do Espaço* de Gaston Bachelard (mais detalhe será expresso ao longo). Com esta entrada, tenho a intenção de penetrar no *mundo* onde habito na pesquisa: *produção plástica*, descrevendo objetivamente a linguagem e o assunto poético circunscritos: *pintura* e *lixo urbano*. Tais escolhas se justificam pela continuidade do trabalho monográfico realizado na graduação, sob o título, "Depois da chuva: uma narrativa por fragmentos", entre outras questões que se verão.

Campo das Vertentes: uma coleta pictórica diz respeito, então, a uma investigação realizada junto à linha "Processos Experimentais na Arte Contemporânea e Processos de Criação Artística Multidisciplinar", com concentração na Área de Poéticas Visuais, do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal da Bahia (PPGAV/EBA/UFBA), sendo inicialmente estruturada a partir de uma proposta cuja produção plástica investiga o espaço pictórico através de uma representação realista/naturalista[1], e na qual o tema gira em torno de questões ambientais.

Quando se fala em pesquisa em âmbito universitário, deverá sempre haver algo na tentativa desbravada de construir conhecimento. Este se encontra em um lugar poroso entre a prática e a teoria. Sobre esta relação se considerará um processo de totalização entre ambas (*hipostasis*), não se preocupando com o caráter fragmentário e parcial destas. Explora-se, aqui, uma permeabilidade entre a teoria e a prática, entre o fazer e o pensar. [2] A prática ganha formas, cores, linhas, volumes... enquanto a teoria se constitui por uma postura crítico-reflexiva a partir daquela e de *corpus teóricos* já existentes. Tanto em uma, quanto na outra, deve existir sempre um planejamento, pois o método científico/artístico o exige.

Por *método* (meta+hódos) entende-se, caminho que liga pelo menos dois pontos – o de partida e o de chegada –, e isto vale para qualquer área do conhecimento. Logo, é sim uma ordem, uma diretriz, pois estabelece as coordenadas iniciais; hipóteses propõem possíveis resultados, mas nunca a exatidão da chegada. Esta só se saberá a partir de toda a trajetória trilhada – daí suas limitações, pois não prevê o talento, o destemor e a perceptibilidade do pesquisador ao aplicar sua própria pessoalidade. Neste andamento, também credita-se "a presença do *outro* – no caso, o orientador – aquele que poderá contribuir para a condução às reflexões (sem interferências nas escolhas pessoais), sabendo escutar para deixar que o *Outro* ouça a sua própria voz e nela encontre a essência de sua obra."[3]

---

[1] Emprego como definição para esta questão a seguinte condição: **Naturalista** - todo tipo de pintura de caráter "figurativo" e/ou "acadêmico" independente de escola, movimento ou época específica. **Realista** - obras que, pela intenção do artista, movimento artístico, escola ou época específica, visou um maior grau de proximidade e *mímesis* entre o universo observado e o universo retratado, a exemplo da pintura de natureza morta holandesa do século XVII e o Hiperrealismo norte-americano das décadas de 1950 e 1960. Neste sentido o que designo aqui de trabalho **realista/naturalista** é o tipo de arte que possui um caráter bastante vinculado à *mimese*.

[2] Devido às implicações na relação instituída entre a prática e a teoria em uma pesquisa em processos criativos, após o exame de qualificação sentiu-se a necessidade de uma melhor colocação sobre tal questão. Em comum acordo entre orientadora, orientanda e banca, considerou-se que ambas ocorrem ao mesmo tempo e não necessariamente a prática vem primeira. O conceito de *hipostasis* foi sugerido na intenção de considerar a totalidade entre elas.

[3] (WANNER, 2007, pp. 52-59).

No percurso de formação, somam-se inúmeras experiências e intensas cargas afetivas. O interesse aficionado pelas artes visuais vem sendo lavrado a contar da infância: de estudos pessoais (formação autodidata), cursos livres, técnico e especialização, a docência bem como atuação em ambientes de pesquisa na faculdade[4] (sala de aula e laboratórios). Em meio a essas buscas pelo conhecimento, especificamente no momento em que ingressei no nível superior, aflorou em mim um desassossego desmedido sobre o próprio fazer, o que impulsionou a um faro a respostas e a decisão por prosseguir nas investigações, adentrando-me, na pós-graduação[5]. Posso dizer estar, então, definidamente, inserida em um *estado de pesquisa*[6], pois, como expressa Zamboni[7]: "A pesquisa sempre implica [...] a vontade clara e determinada de se encontrar uma solução." (ZAMBONI, 2006, p. 51).

Durante a graduação, ao mesmo tempo em que coabitava *ateliês de* arte, no Instituto de Artes e Design, compartilhava saberes e o espírito de pesquisa em um ambiente científico – o Centro de Ciências, ambos na Universidade Federal de Juiz de Fora. Somam-se mais de cinco anos de plena dedicação e constante aprendizagem, bem como conclui-se que foi nesta vivência entrelaçada que o perfil de pesquisadora se constituiu. Ora, diante da grande expansão das fronteiras e a enorme capacidade de troca de informações, formam-se redes e conexões transdisciplinares aptas a nos levar a apurações potencialmente críticas e com capacidade de ampliar o debate efetivo da área em que se atua.

O embrenhar na pós-graduação implica uma mudança substantiva na postura crítico-reflexiva do discente. O descortinamento deste palco *sui generis* é uma questão que não se pode medir, de modo que, com a abertura do novo horizonte, fui capaz de desbravar um conhecimento novo, uma *metodologia* própria aplicada no projeto que, entre constantes fluxos e refluxos, "eclodiu". A mente desejou, o coração sentiu, o olhar viu e as mãos, juntamente com o intelecto e a fé, executaram: em um emaranhado de acontecimentos simultâneos (leituras contínuas, prática de *atelier*, conversas com professores e com a

[4] O ingresso no nível superior em Artes ocorreu na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ, em 1.2007), mas logo fui transferida para o Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora em Minas Gerais (IAD/UFJF, em 2.2007), onde concluí a licenciatura e o bacharelado (2.2013). Lá mantive bolsas de estudo (treinamento profissional e iniciação cientifica) no Centro de Ciências (1.2008 a 1.2013), com intensa inserção na pesquisa, a exemplo de participação em grupo de estudo, palestras, cursos de formação, congressos, etc.

[5] O Mestrado foi iniciado em 1.2014, no PPGAV/EBA/UFBA, com sede na cidade de Salvador/BA.

[6] No capítulo II, este conceito será amplamente discutido.

[7] Como veremos no decorrer do texto, Silvio Zamboni foi o idealizador e primeiro a compor estruturas para gerenciar e normatizar a área de criação artística como pesquisa no panorama científico brasileiro.

orientadora, exposição dos trabalhos, reflexões constantes, etc., etc.) até a constituição final deste texto, cuidadosamente lapidado e estruturado de modo a conter uma *dobra*, que o faz fechar em si mesmo. Mas o que quero dizer com isto? Que possui duas partes principais (Campo II e III) na qual uma descreve o passo a passo operacional da pesquisa em poéticas visuais sob parâmetros científicos, enquanto a outra aplica a teoria desenvolvida; ou seja, neste momento a "dobra" está sendo empregada no sentido de uma parte fechar-se sobre a outra (como nas folhas de um livro). "Ao escrever nos dobramos" – aqui seria no sentido deleuziano[8], uma acepção de "dobra do pensamento". Trata-se de pensadores arqueiros, que recolhem flechas para atirá-las numa direção própria e diferente, a fim de que algo novo seja ensaiado[9]. É isto que se tem no Campo II, e no Campo III realizo o primeiro uso.

Portanto, seguindo por uma via de interesse e experiências pessoais, e em nome de outra forma de questionar a realidade e nela intervir através da arte, formulei, a partir de reflexões sobre o próprio fazer, outra qualidade de pensamento envolvida na Pesquisa *em* Artes Visuais; um novo *olhar interpretativo* sobre como a expressão artística pode ser pensada, visto que, se de um lado, o modelo em uso encontra-se agudamente esgotado, do outro, quando em âmbito universitário, constata-se que ainda está a construir-se. Assim, percebo que mais significativo do que apresentar uma descrição pura da produção plástica pessoal, como normalmente se faz (a pintura e sua história estiveram presentes a todo tempo, alimentando o processo), é praticar a conscientização e o alargamento do conhecimento da área, criando um *lastro* para a pesquisa no campo – eis o que passou a realizar este corajoso ensaio. Corroborando com esta ideia está Stephen Wilson[10] que questiona: "O que os artistas devem fazer diferentemente do que sempre fizeram para se preparar para participarem do mundo da pesquisa?" (WILSON, 2003, p. 240). O autor acredita fielmente na necessidade de expansão do campo artístico, uma vez que os parâmetros que inclui a arte em âmbito científico ainda não são claros. Firma que isto é possível sem pôr fim ou mesmo se opor às tradições artísticas. Na verdade, diz ser uma premência e está diretamente ligada ao próprio futuro da investigação artista/pesquisa. Por

[8] Gilles Deleuze lê e escreve sobre o pensamento de Michel Foucault tecendo outras relações. Encontra três desdobramentos: o do Saber, o do Poder e o da Subjetivação. Este último domínio representa a 'dobra' para Deleuze e que, segundo ele, está implicada nos outros dois domínios (poder e saber), encontrando neste a força necessária para ultrapassar as linhas do poder e do saber. (Cf. DELEUZE, Gilles. *Foucault.* 2005).

[9] (DELEUZE, 1992, p.146e).

[10] Norte-americano que se dedica, ao longo de anos, a pesquisa em arte e ciência.

conseguinte, e a fim de espelhar tais preocupações, passei a identificar problemas e traçar soluções até obter a seguinte fórmula:

A partir desta formulação, certamente foi possível estabelecer um *novo lastro teórico* para área, bem como a adoção de uma *metodologia* própria – eis a importância deste estudo. Esta tese tornou possível um inédito desdobramento, mas também julgo que seja capaz de reverberar para outras disciplinas, rompendo os próprios limites do campo artístico.

Escrever diretrizes a fim de sistematizar o conhecimento artístico como pesquisa é o grande desafio que estabeleci. A linguagem, moeda de comunicação entre homens, permeia entre o visual e o textual: penso através dos signos que se deram a conhecer na própria prática artística, escrevo o que o intelecto interpretou a partir deles, e depois volto novamente a estruturas visuais e textuais no sentido de uma transmissão do que se processou – é o caráter educativo se manifestando, é o saber se formando. Isto será um dom? O que cabe, verdadeiramente, ao artista-pesquisador na atualidade? Que papel se espera dele? O jogo está formado e com ele seu poder de ordenação, confrontamento e convencimento. Enfim, solto as amarras e mergulho até uma profundidade bastante ousada – um lugar que me faz ver novas bases de sustentação e, sem demora, as lanço superfície acima: é a subjetividade deste olhar sendo compartilhada na composição dos capítulos.

No primeiro (Campo I), adoto uma reflexão retrospectiva que visa elencar dois pontos específicos: origem pessoal e origem da linha de pesquisa a qual estou inserida. Barroso, localizada na região geográfica do *Campo das Vertentes* foi onde nasci, em 1982; foi lá que começaram os primeiros refugos pictóricos, construindo um aprendizado através da sensibilização do olhar; seguindo-se por diversas experiências não só como aluna, mas também como professora em *atelier* – questões que se tornaram um benéfico laboratório. Então, antes mesmo de ingressar no curso superior em artes, já possuía apuro na prática artística, em especial na pintura realista, mas ainda faltava o burilar de um pensamento que veio na graduação. Lá, experimentei outras tantas linguagens, o que abriu os horizontes. No

entanto, a pintura permaneceu com força sobre meu fazer. No mestrado, através de uma coleta pictórica, acabei por absorver o nome da região de origem – *Campo das Vertentes* – como conceito operacional, instaurando uma rede de significações. Poéticas Visuais é a linha a qual estou inserida, sendo mais específica, pertenço ao eixo – "Pesquisa *em* arte" – aquele que tem como objeto de estudo a *obra se fazendo* e cuja ciência é a *poiética* (do francês poïétique. Referindo-me aos meandros da pós-graduação, sei que se trata de uma área emergente, com significativa defasagem em relação às demais.

Assim, após falar de começos: da pesquisadora e da linha pesquisada, passei para as duas partes que dobram sobre si. Observei que cada pesquisador, ao construir o conhecimento, aplica certo *pressuposto epistemológico* e, por coerência interna com ele, vai utilizando recursos metodológicos e técnicos pertinentes e compatíveis com o paradigma que catalisa esses desígnios. Isto equivale a falar-se em referencial teórico-metodológico, no qual devem inserir-se todos os processos científicos. Ao entender a carência que há no campo artístico quanto a isto, no segundo capítulo (Campo II), debruço-me em prol desta questão; é deste modo que nasceram diretrizes para sistematizar o conhecimento artístico como pesquisa. Esta parte está dividida em dois grandes subcapítulos: um traz considerações significativas para a compreensão do pensamento visual na atualidade, enquanto o outro, tece questões circunstanciais para que o fazer artístico, que tem como corpo a *expressão visual*, participe, definitivamente, no processo de construção do conhecimento.

Para pensar esta sincronização, basta observar que todas as formas culturais que se passaram – "oral, escrita, impressa, massiva, das mídias e cibercultura" – coexistem e convivem, ao mesmo tempo, na contemporaneidade. Uma nova formação cultural sempre integra as anteriores, provocando deslocamentos até atingir os devidos ajustes; enquanto o assentamento não acontece, presenciam-se as crises. Assim, a arte da atualidade continua utilizando: carvão, pedra, couro, metais, pigmentos... (como nos primórdios da humanidade) – mas também faz uso de – tecido, luz, som, palavras, ar, pó, comida, animais, etc., etc. É, então, produto da inteligência, com rearranjos dotados de certa coerência. É preciso criar condições para compreendê-los e este estudo, indubitavelmente, se debruçou nisto. Sabendo-se que o *artista* é o agente deste processo, tal conceito foi, também, aprofundado. O desenvolvimento da *ciência* é análogo ao do *conhecimento.* Numa evolução linear, primeiro, visualizou-se o *medo* enfrentado pelos homens pré-históricos; depois ocorreu a

evolução para o *misticismo*, foi quando o homem passa a explicação dos fenômenos através das crenças e superstições, mas ainda não era suficiente para a comprovação dos fatos. Deste modo, surge o *método científico* – após sua consagração, a arte deixa de participar das atividades de pesquisa e investigação, sendo consideradas próprias dos cientistas, restando aos artistas, o desenvolvimento e estímulo das emoções e dos sentimentos. No entanto, ao considerar a pertinência da *sincronização de tempos e espaços*, ver-se-á que a *subjetividade da arte*, bem como *os princípios na crença* são, igualmente, necessários à "pesquisa" ou "produção de conhecimento"; não podendo ser uma função restrita ao racionalismo científico. Este estudo, assim, defende e cria estruturas para sustentar tal colocação. Ao invés de criar ciclos fechados entre os diferentes tipos de conhecimento, compreende que, quando juntos, prosperam para um bem comum. Absolutamente não há nenhuma cultura desprovida das diferentes áreas do saber; então, torna-se fácil a defesa desta união.

Sabendo-se que o *método científico* nada mais é do que o esforço do ser humano para descobrir e aumentar o seu conhecimento sobre a realidade e nela intervir – utilizando-me das próprias experiências e vivências de modo a construir uma cultura de saberes para mim e para o outro – sobre isto chamei de *marcas pessoais* e *apropriações* comuns a todo o processo. É a partir disto que defendo a ideia de que a *escolha* e a *apropriação*, incidiem, sobretudo, no intelecto de quem faz, sendo comum a todos os processos. Cabe a nós, sujeitos cognoscentes, a capacidade de aceitar ou rejeitar (*força de atração* e *repulsão*) toda e qualquer ação. Também afirmo que o conhecimento se constrói na complementaridade entre um ser pensante, a coisa pensada e a realidade ou circunstância que os rodeiam. Isto posto, tem-se uma tríade dialógica, formulada por: "sujeito-objeto-meio", à qual chamei de *método das três Vertente's*. Entendo que é pela união destas forças, que se fixa o objeto de conhecimento e, a tal modo, é sobre elas que devem recair todos os *discursos*.

No estudo, também identifico o que entendo por "estado de pesquisa*"*: equivale à condição de imersão do artista-pesquisador na realização do projeto a que se dispôs, ou seja, está para além de único local físico de atuação – o *atelier.* Surge-se assim, um novo *espaço-tempo de criação*, que inevitavelmente o afeta em todos os deslocamentos. É o intelecto em busca de respostas para as tantas questões que passam a povoar sua mente; são os diversos *fragmentos* sendo *coletados* à medida que a pesquisa progride. Finalizando o segundo capítulo, identifico uma organização presente em todos os ecossistemas naturais, isto é, em

todas as escalas da natureza encontram-se sistemas alojados dentro de outros sistemas – redes dentro de redes – este é um padrão de organização de todo ser vivo. Em prol da conclusão em que a expressão artística também é um processo "vivo", traço – à luz de Fritjof Capra – um modo de *pensar e agir na arte*, perante seis elementos comuns e necessários à manutenção desta grande "teia da vida". São eles: Redes, Ciclos, Parceria ou Aliança, Diversidade, Equilíbrio Dinâmico e Energia Solar. Então tem-se o que chamo de *Plasticidade do Pensamento em Criação*, que está embasada também em Cecília Salles, no seu "Redes de Criação, Construção da obra de arte".

A ideia de *ciclo* remete a fenômenos que se sucedem numa ordem continua deixando seus rastros para novas produções. Questão identificada em todas as obras propostas, inclusive aquelas que antecederam este percurso e, também, é evidenciada na exposição final, realizada na galeria Cañizares, EBA/UBA, em março de 2015. A *parceria ou aliança* equivale à tríade: "sujeito-objeto-meio" e as consequentes oscilações sobre ela. A *diversidade* garante um sistema saudável, que por sua vez necessita de uma base sólida que a sustente. Assim, a obra "Vek" é uma pintura que consolidou a proposta estabelecida no pré-projeto, e a partir dela consegui a solidez necessária para erguer as demais produções. No *equilíbrio dinâmico*, circunscreve-se que toda a atividade em arte é organizada por um processo mental (cognitivo), em estado dinâmico de desenvolvimento e autogeração. Isto condiz com a inteligibilidade, o esforço e a capacidade do artista em gerir sua pesquisa. Donde acredito ter cumprido satisfatoriamente este papel. Já a *energia solar* estabelece um paralelo com as plantas, que por sua vez é capaz de absorvê-la de modo a preencher a si mesma, com cores e aromas que garantem a variedade da espécie. Alimentei de uma energia (interior e exterior) a qual me proporcionou condições de efetivar o estudo que ora apresento. É assim que se instaura a grande *rede* que liga todo o processo.

No capítulo seguinte (Campo III), dialogo sobre a produção plástica realizada, a partir da estrutura organizacional descrita anteriormente, isto é, dos seis itens pré-estabelecidos, bem como faço uso das demais questões formuladas; destacando, nestas, o método das três Vertentes. Inicio o capítulo perfazendo um recorte histórico da linguagem pictórica quando esteve ao lado da ciência em busca do conhecimento, depois continuo com o assunto poético – explico como foi à escolha pelo tema e penetro nas obras que antecederam a produção do mestrado. Em sequência, passo para a produção plástica do momento,

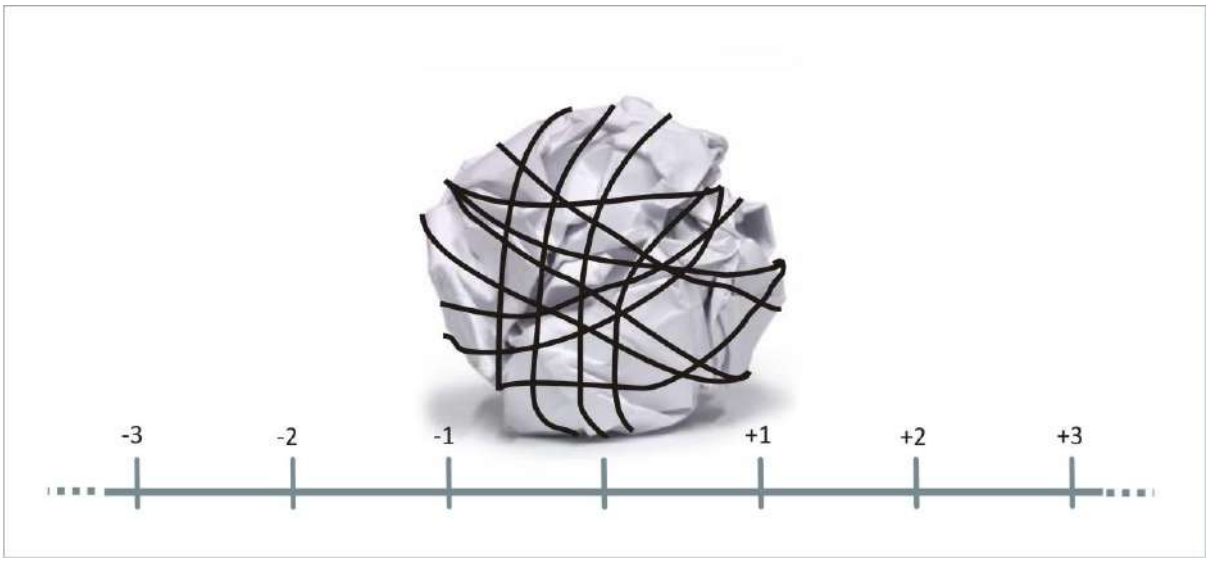
iniciando com a construção do objeto “Vek” que, conforme salientado, trata-se de um *campo delimitado* que trouxe solidez para as reflexões e demais produções – algumas foram confeccionadas por processo manual e outras, num sistema de reprodutividade técnica. Como expressão artística utilizo a *pintura* através de um *compartilhamento* com a *fotografia* – um emparelhamento que leva a condição de *mímesis* do real, todavia não no mero decalque e sim aplicando certa crença à imagem que se constrói, isto é, a de “ver sempre alguma outra coisa além do que se vê”. É assim que estabeleço uma dada particularidade na leitura da obra, considerando-a como um elemento “vivo” e a gravura também é absorvida neste processo. Sendo o momento vivido considerado *período de rememoração* (de 1980 até a atualidade), volto ao passado para recordar várias questões, até romper-se na contemporaneidade com os desafios que esta traz (tende à catástrofe ambiental). Logo, expresso-me em uma ação que promove a *reciclagem* “pós-consumo”, de modo a difundir a *educação ambiental* na teoria dos *três R’s* (Reduzir, Reutilizar e Reciclar) e das *três Vertente’s* (sujeito-objeto-meio).

No quarto e último capítulo (Campo IV), tendo em vista que, do levantamento feito, os conflitos ambientais prenunciam o fim (Apocalipse), eu o inicio com uma poética sobre a obra “Mundo-Ninho”, de modo a vislumbrar um novo lugar de morada: “Lá no céu”. Depois passo a realizar uma reflexão conclusiva referente à relação estabelecida entre mim e a imagem que se cria, destacando a necessidade da *autoconsciência do artista-pesquisador frente ao seu objeto de conhecimento*. É assim que se instauram condições de modo a participar ativamente do meio científico e se torna agente atuante no mundo. Para abertura de novos horizontes de produção plástica, introduzo o conceito de “preciclagem” – uma ação que toca no problema ambiental de maneira anterior ao processo de consumo: *reciclamos* o lixo após o uso de produtos, mas também podemos *preciclar* quando recusamos ou evitamos o excesso de embalagens que serão descartadas. Em meio a tantas colocações, e no uso da pintura como linguagem norteadora, viu-se que apesar de tantas apreciações negativas tecidas sobre ela, foi capaz, sim, de trazer novas colocações, dando fôlego a si e a toda a área.

CAMPO I - ANTECEDENTES

Na busca de um ponto de partida, rememoro um pensamento articulado pelo francês Jean Lancri, à luz de Gilles Deleuze, Félix Guattari, Paul Valéry, entre outros: “muito simplesmente pelo meio. É no meio que convém fazer a entrada em seu assunto [...]. Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Do meio desta ignorância que é bom buscar o âmago do que se crê saber melhor” (LANCRI, 2002, p. 18). Acredito ser seminal usar este ponto de partida – O meio como ponto zero – para esta pesquisa, pois, além do conselho descrito e do nome destacado titular – um dos mais citados livros que se tem sobre metodologia de Pesquisa *em* Artes Visuais no Brasil[11] – é o modo que, como evidencio na Figura abaixo, me sentia quando iniciei esta investigação. Então, a fim de tranquilizar aqueles que estão por iniciar, seja pela primeira ou pela centésima vez uma produção artística, exponho:

Figura 4 – Representação Hipotética do Meio como Ponto Zero



Fonte: Esquema visual elaborado pela autora

[11] O livro “O Meio como Ponto Zero” foi publicado em 2002 e reúne artigos resultantes do III Colóquio Internacional de Artes Plásticas, sediado em Porto Alegre/RS, cujas discussões concentraram-se em torno da metodologia de pesquisa em artes visuais vinculadas ao ensino universitário. O evento consolidou os laços institucionais entre o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul no Convênio de Cooperação Artística e Acadêmica já existente entre a Pontifícia Universidade Católica do Chile e a Universidade de Paris I, Panthéon-Sorbonne, França; também esteve vinculado à 6ª Bienal Internacional de Arte na Universidade.

Confuso, enrolado e sentindo um zero, por alguns instantes é normal que isto aconteça em todo início de pesquisa, mesmo porque se trata de um lugar de excessiva inquietação; mas é fato que para todo começo já houve um prelúdio anterior, seja em nós, seja na pesquisa – daí o menos um, menos dois, menos três, ... anteriores ao ponto zero. Sobre isto, observar-se-á o que expressa Isaias Santos Neto:

> Todo conhecimento novo está relacionado de alguma forma com o conjunto de conhecimentos anteriores, como acontece com a noção de tempo diacrônico – uma coisa depois da outra. [Assim], não precisamos repetir Adão porque começamos a partir de onde estão as pistas deixadas por nossos antecessores (SANTOS NETO, 2004, p. 18).

O professor de metodologia da UFBA, nesta fala, deixa claro o caráter ontológico de herdeiro do homem, isto é, diferentemente dos animais, estar na condição humana significa ser membro de uma longa *cadeia* de informações; equivale-se ao domínio da herança como suporte para o salto adiante, ou de outra forma, se refere ao *corpus teórico* já construído.

Além desta evolução externa, é bom que se lembre também das questões internas, isto é, daquilo que já existe dentro de nós – dos conhecimentos prévios. Eles, sem sombra de dúvidas, igualmente corroboram com nossas decisões do agora: são crenças, condutas, sonhos, saberes, sabores, etc. Esta observação se enriquece quando a contextualizo – é hora de me apresentar...

1.1 (ANTECEDENTES) PESSOAL

1. 1. 1 Origem ou Terra Natal

Nasci em Minas, sou mineira das minas de ouro, das minas de calcário, das Minas Gerais. Meu berço é uma cidade jovem, que outrora fora “pouso” dos inconfidentes e hoje impera a fabricação de cimento – produto de base, de construção sólida. Seu nome é Barroso e sua emancipação política ocorreu em 1953. Está situada na região do *Campo das Vertentes*, ponto de passagem entre cidades históricas como Tiradentes e São João del Rei; é celeiro de arte e cruzamento de saberes.

1. 1. 2 Primeiros Refugos Pictóricos

O bebê quando chora já experimenta o som e o ritmo de seu choro com os quais poderá, mais tarde, exprimir-se em um gosto particular pela música – é o que afirma o bailarino Jacques D'Amboise (Cf. COSTA, 2004, p. 15). Se tal afirmação for mesmo verdadeira, existiria algum momento, ou algum elemento em minha vida que foi capaz de produzir em mim uma pré-disposição interna para as artes, em especial, para a linguagem pictórica.

Embora não possa lembrar de mim enquanto bebê, lembro-me de que, quando criança, gostava de assistir a espetáculos de dança na televisão, como também apreciava ver fotos de paisagens pintadas que encontrava pelo caminho. Recordo-me de momentos em que, olhando para um quadro na parede, não me satisfazia apenas admirar a pintura como um todo, mas observar cada detalhe e imaginar o movimento que o pincel teria feito para produzir aquela imagem. Esse hábito poderia justificar a fala quando digo: **primeiro aprendi a pintar com os olhos, para bem depois aprender com as mãos.** "Eis que a mão decide", "A mão sabe a cor da cor" – já dizia Carlos Drummond de Andrade no poema "A Mão", construído para Candido Portinari. Na verdade, o escritor se referiu a "mão-de-olhos-azuis" do célebre pintor brasileiro. Certamente, primeiro o olho, depois a mão.

As caixas de lápis de cor também eram muito apreciadas por mim, mas gostava mesmo era do grafite. Pensava: como aquele único tom, tão sem vida, era capaz de produzir na folha em branco, esplêndidas escalas de valores, com efeito, de luz e sombra? Da mesma maneira acontecida com as formas tridimensionais: sempre procurei, a depender da peça, identificar cada etapa de modelação e/ou acabamento. Foram a partir de experiências como estas, que a prática artística falou mais alto em mim; e então, de maneira solitária e independente, comecei a produzir riscos, criar formas ou copiar imagens, ao mesmo tempo em que desenvolvi a imaginação e a criatividade, **construindo um aprendizado através da sensibilização do olhar**. "No Brasil, esse método foi e continua sendo utilizado tanto pelos índios quanto pelos ceramistas populares" [...]. É o que nos ensina Mary Di lorio, em seu livro "A Cerâmica no Brasil" (2014, p. 87, v. 1). Prova dessa formação autodidata é que quando ingressei, na adolescência, no meu primeiro curso de pintura óleo sobre tela, realizei trabalhos sem nenhum tipo de bloqueio. Tal prática acadêmica incluía um repertório que

passava pela paisagem, marinha, natureza morta, casario e retrato. Neste gênero de expressão, além do desenho como base e do movimento do pincel, também é de extrema importância à mistura das cores. Dificuldade percebida apenas no período em que comecei a lecionar (cursos livres) e constatar o embaraço dos alunos para encontrar as tonalidades certas. A cidade de Petrópolis (RJ), no ano de 2005, foi onde e quando iniciei esta fase, atuando não apenas como professora de pintura em tela, mas também em tecido, madeira, gesso e cerâmica. Assim, evidentemente, além do óleo sobre tela, também praticava muitos outros tipos de técnicas pictóricas como douramento, marmorizados, pátinas, entre outras; com diferentes tipos de tinta: acrílica, PVA, vitral, entre outras; com variados instrumentos de aplicação: pincel, espátula, esponja, entre outros e distintos recursos: estêncil, sal grosso, lixa, entre outros. Experiências estas que se tornaram um profícuo laboratório. Portanto, antes mesmo de ingressar no curso superior em artes (2007), já possuía esmerada prática artística.

No tópico introdutório deste capítulo de ordem terciária (*Origem ou terra natal*), de forma poética, destaco a cidade onde nasci: *Barroso* (em 1982) e a região geográfica a qual está situada: *Campo das Vertentes* no estado de Minas Gerais. Trata-se de uma das 12 mesorregiões em que se divide este estado situado no sudeste brasileiro. Ela possui 36 municípios e o relevo predominante são “mares de morros”. No segundo tópico desta ordem terciária (*Primeiros Refugos Pictóricos*), fiz um breve relato de como a expressão pictórica sobrepujou em minha vida. Na figura seguinte apresento algumas pinturas daquele período; nelas é possível identificar o apuro do olhar e o domínio das mãos expressado.

Figura 5 – Obras que sinalizam a vivência da autora sobre a expressão plástica escolhida para esta pesquisa

Fonte: acervo pessoal da autora

Sobre esta técnica a óleo, Lúcia Santaella (2005, p.249) entende que é um desafio para o artista dar-lhe "corpo novo", a fim de que se mantenha "acesa a chama dos meios e das linguagens que nos foram legados pelo passado" e ainda diz...

> [...] é sempre possível continuar a fazer escultura, pintura a óleo, fotografia, reinventando essa continuidade. Aliás, na nossa era pós-moderna, todas as artes se confraternizam: desenho, pintura, escultura, fotografia, vídeo, instalação e todos os seus híbridos. O artista pode dar a qualquer um desses meios datados uma versão contemporânea. [...] (SANTAELLA, 2005, p.250).

Já em Kara Ross – defensora do *Movimento Realista Contemporâneo* – há a explicação de que seu uso em âmbito universitário é reduzido, possivelmente por se tratar de uma prática que exige longo aprendizado, ficando, muitas vezes, restrita a *ateliês* particulares. (Cf. ROSS, 2012). Diante dessas constatações e mesmo sabendo das dificuldades deste uso, me senti desafiada a não deixar que anos dedicados a uma forma de expressão resultasse em abandono. Essa pesquisa se tornou então, um ato de lealdade para com um objeto de trabalho e estudo que sempre me interessou: a pintura.

1. 1. 3 Da Graduação à Pós-Graduação

É intrigante saber que durante o curso superior em arte – cursado no Instituto de Artes e Design, da Universidade Federal de Juiz de Fora (IAD/UFJF), Minas Gerais – experimentei outras linguagens artísticas, a exemplo da fotografia, gravura, escultura, cerâmica, desenho, design gráfico, etc. Mesmo os horizontes se abrindo para outras expressões, a pintura permaneceu. Unindo-se a isto, mantive convívio em um espaço multidisciplinar (o Centro de

Ciências da UFJF), através de projetos de pesquisa (bolsas de treinamento profissional e iniciação científica) durante praticamente todo o período da graduação, na qual cursei licenciatura e bacharelado (2.2007 a 2.2013). Foram mais de cinco anos de profunda dedicação e constante aprendizado e o consequente desejo de prosseguir nos estudos – daí o ingresso no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal da Bahia (PPGAV/EBA/UFBA).

No Mestrado, segui pelo caminho prático-teórico, abraçando a linha Processos de Criação Artística, onde meandro entre imagens de objetos de consumo. O lixo representado foi tomado através de duas ações: uma "campanha de coleta seletiva" realizada no PPGAV/EBA/UBA sob o *slogan* "Doe seu lixo para esta obra" e por deslocamentos nos três territórios geográficos de ação: Barroso/MG, Juiz de Fora/MG e Salvador/BA.

À luz da orientadora deste projeto – Professora Dr.ª Maria Virginia Gordilho Martins ou Viga Gordilho (como é conhecida no meio artístico) –, vive-se na pesquisa artística um tempo *gerúndio*, isto é, não finalizado, em ação contínua. Sendo assim, acredito que os três lugares apontados, por indicarem mobilidade, impulsionaram-me a penetramentos acadêmicos mais profundos; pois, diante do que vejo, é esse tempo em movimento que nos faz tornar mais andarilhos na busca do conhecimento.

Similarmente observo que na narrativa poética "O vestido fuxiqueiro" (2013, p. 47), a referida professora aponta que "[...] procuramos usar a matéria, contextualizada ao conceito empregado, entrelaçada à nossa memória individual e às histórias do lugar". Ver-se-á nesta fala, a instauração de cruzamentos entre a experiência que se vive no momento, as lembranças anteriores e os conceitos em processamento. Foi neste sentido que a produção voltou-se para meu território de origem, absorvendo além de aspectos geográficos deste, o próprio nome – "Campo das Vertentes" – como conceito operacional da pesquisa.

Ao buscar pela definição de *vertente* no dicionário, encontrei três significações que estabelecem relações com minha pessoalidade: 1. inclinação, colina, ladeira; 2. pendor, talento, vocação; 3. sentido, rumo, norte. Sabendo-se que Ladeira é meu sobrenome, digo, então, que aquele termo (verter + ente) se referi a própria pessoa fazedora da pesquisa; aquela que tem uma predisposição natural por alguma coisa, uma vocação sendo empregada rumo a um campo específico – o das artes visuais – e, consequentemente, as

obras que estão sendo produzidas, é que sinalizam o rumo a seguir. Ou de outra maneira: conduzo minha produção plástica, ao mesmo passo que sou conduzido por elas.

Ora, neste processo criativo, discuto e analiso não apenas questões formais, mas também aspectos espirituais e filosóficos, sendo "a imagem", o centro do pensar. O filósofo britânico Richard Arthur Wollheim, conhecido especialmente pelo seu trabalho de análise da linguagem pictórica, declara que "a pintura é uma expressão artística tão maltratada nas últimas décadas, sendo inclusive declarada, apressadamente, como morta; porém ela deve ser entendida é do ponto de vista do artista" (WOLLHEIM, 2002). Sim, grande parte da sensibilização de meu olhar se deve a ela – a pintura – , e através dela uma percepção aguçada se abriu; daí, sem demora, lanço novos horizontes superfície acima.

É sob a particularidade deste olhar que formulo, neste estudo, uma teoria que me conduz. Parafraseando Antônio Joaquim Severino: cada pesquisador, ao construir o conhecimento, aplica certo pressuposto epistemológico e, por coerência interna com ele, vai utilizando recursos metodológicos e técnicos pertinentes e compatíveis com o paradigma que catalisa esses desígnios. Isto equivale a falar-se em referencial teórico-metodológico, no qual devem inserir-se todos os processos que se dizem científicos (Cf. SEVERINO, 2007, p. 108).

Esta colocação é posta no segundo capítulo, sendo, no decorrer, a descrição de um breve antecedente da área pesquisada. Na verdade, como já expressado, a nova teoria veio da prática plástica, mas por uma questão de verificação do elaborado, a ordem foi invertida.

1.2 (ANTECEDENTES) DA PESQUISA

Após tecer considerações particulares e antes de partir para a elaboração do conhecimento instaurado, situo a "evolução" da área de atuação a que pertenço – Poéticas Visuais – pois como firmado: para todo começo já houve um prelúdio anterior.

1. 2. 1 Breves considerações sobre a Pesquisa em Artes Visuais na Universidade

O *conhecimento* é um instrumento estratégico da espécie humana e a universidade tem como múnus esta construção que se dá através da *pesquisa*. Severino (op. cit., p. 28) expressa: "[É através da pesquisa que] o conhecimento se produz, se reproduz, se conserva, se sistematiza, se organiza, se transmite e se universaliza". De outra maneira Sílvio Luiz Oliveira define: "A pesquisa, tanto para efeito científico como profissional, envolve a abertura de horizontes e a apresentação de diretrizes fundamentais, que podem contribuir para o desenvolvimento do conhecimento" [de uma dada área] – é o que completo e a partir desta premissa sigo as considerações... (OLIVEIRA, 2002, p. 62)

*1.2.1.1 A Pesquisa **em** Arte e a Pesquisa **sobre** Arte: diferenciações*

Estou inserida na área de Artes Visuais, mas "ora, a arte, mesmo limitando-se ao universo das artes visuais enquanto área do conhecimento humano abarca um amplo espectro de expressões e manifestações", é o que atenta Silvio Zamboni e ainda continua:

> ... e mesmo dentro desses limites [artes visuais] estão todas as suas diversas faces: criação, recepção, crítica, ensino, ... Essas faces, por sua vez, podem ser estudadas em muitas disciplinas, como história da arte, arte-educação, restauração, teoria da arte, curadoria, psicologia da arte, sociologia da arte e tantas outras. (ZAMBONI, 2006, p. 5s).

Zamboni também discorre sobre os profissionais que cuidam da área: "Em sentido abrangente existe a pesquisa do teórico, do investigador em arte-educação, do restaurador, do historiador da arte, do investigador que trabalha com materiais artísticos, do musicólogo, enfim, de qualquer pesquisador que se ocupe da arte." (Id., ibid.).

Assim, por uma questão de diferenciação dentro da própria área, foram estabelecidos dois eixos: 1. a Pesquisa *em* arte e 2. a Pesquisa *sobre* arte. Origem que está no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes, da Universidade do Rio Grande do Sul (PPGAV/IA/UFRGS), sendo professora da referida instituição e estando diretamente envolvida nela, Sandra Rey a qual define:

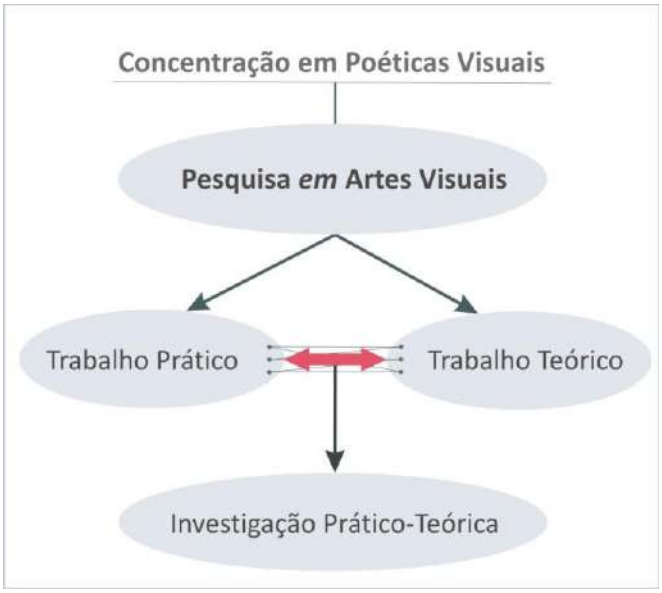
> Pesquisa **em** arte, ênfase de Poéticas Visuais, delimita o campo do artista-pesquisador que orienta sua pesquisa a partir do processo de instauração de seu trabalho plástico assim como a partir das questões teóricas e poéticas, suscitadas pela sua prática.
>
> Pesquisa **sobre** arte, ênfase de História, Teoria e Crítica, referência as pesquisas envolvendo o estudo da obra de arte a partir do produto final, seus processos de significação e códigos semânticos, seu efeito no contexto social, seus processos de legitimação e circulação. (REY, 1996, p. 82, grifo no original).

A fim de demarcar ainda mais o lugar que ocupo, isto é, o da Pesquisa *em* Artes Visuais, volto a Zamboni (Ibid., p. 7), que expressa: designa "exclusivamente as pesquisas relacionadas à criação artística, que se desenvolvem visando como resultado final à produção de uma *obra de ar*te, e que são empreendidas, em virtude desse fato, por um artista". Já Lancri escreve:

> [o trabalho teórico] em artes plásticas [ou visuais] tem por originalidade entrecruzar uma produção plástica com uma produção textual; ela não se completa senão quando consegue ligá-las por traves. [...] O ponto de partida situa-se, obrigatoriamente, na prática [...], que deve ser sempre pessoal, [...] deve ter a mesma importância da parte escrita [...], à qual não é simplesmente justaposta, mas rigorosamente articulada, a fim de constituir um todo indissociável. (LANCRI. 2002, p. 19s)

Então, a parte prática é acompanhada do texto teórico e esta redação não deve meramente explicá-la, mas sim situá-la com todas as problemáticas que fomenta. É em meio a estas apreensões que as sintetizo na seguinte imagem:

Figura 6 – Síntese Visual da Pesquisa *em* Artes Visuais



Fonte: Esquema visual elaborado pela autora, 2014/2015

Observa-se neste esquema visual uma articulação de mão dupla entre o Trabalho Prático e o Trabalho Teórico, isto é, cruzamentos de dados com trânsito ininterrupto entre ambos, podendo ter envio e recebimento de fluxos e sendo chamada de investigação prático-teórica, uma vez que une prática (ou *práxis*) e teoria.

Sobre a relação prática e teoria, no âmbito da pesquisa universitária, expressa Maria José Coracini:

> [...] a teoria tem assumido, no meio acadêmico, o status de verdadeira ciência e, como tal, tem primazia com relação a toda e qualquer prática. Acredita-se, aliás, que é ela que tem determinado as mudanças da prática, vista, então, como aplicação da teoria. (CORACINI, 1998)

Além deste olhar, existe um outro, como completa Caracini, à luz de Deleuze, em Foucault: "Paralelamente, existe uma outra maneira de considerar tal relação: a prática como inspiradora da teoria, 'como criadora em relação a uma forma futura de teoria', como afirma Deleuze" (Cf. CORACINI, 1998 apud FOUCAULT, 1979, p. 69). No entanto, em qualquer dos casos, conclui a pesquisadora: "as relações entre teoria e prática são vistas como um processo de totalização, desconsiderando por completo o caráter fragmentário e parcial dessas relações". (Id. ibid). Ver-se-á neste estudo uma constante permeabilidade entre a teoria e a prática, entre o fazer e o pensar. A teoria primeiro orienta a prática e desta surge uma nova, que transforma, aquela – daí o caráter de mão dupla.

1. 2. 1. 2 Implantações: Mestrado, Doutorado, CNPq, CAPES e ANPAP

Após as diferenciações acima, observar-se-á ainda que a pesquisa, na condição de atuação da pós-graduação Stricto Senso, que tem como *objeto o fato artístico* e seu *processo*, deve ser considerada – conforme aponta Maria Amélia Bulhões (1993, p.94) – emergente[12], evidenciando uma defasagem bastante grande – 25 anos – com relação aos esforços iniciais de outras áreas do conhecimento. No período verificado pela pesquisadora, 1991/1992,

[12] Dados coletados no I e II Encontro de Coordenadores de Cursos de Pós-Graduação em Artes Visuais, RJ – 1991/1992.

enquanto a área de saúde, a mais consolidada, possuía 213 cursos estabelecidos, na área de produção plástica havia apenas sete. Complementando estes dados, trago um estudo de 2010, apresentado no Encontro dos Programas de Pós-Graduação ocorrido em Brasília (DF), o qual relata que o mais antigo data de 1972, sendo oficialmente implantado em 1974 na modalidade de mestrado e em 1980 na modalidade de doutorado, ambos pertencentes à mesma instituição de ensino, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Cabe notar ainda, que se passaram 11 anos até que surgisse um segundo mestrado em Artes no Brasil – 1985, e 15 anos para o próximo doutorado – 1995 (SEMINÁRIO..., 2010, p. 247). Já o Programa de Pós-Graduação da EBA/UFBA, ao qual pertenço, teve seu mestrado instituído em 1991, com a primeira turma no ano seguinte (1992) e o doutorado em 2009 (UFBA ..., 2009).

Pelo ângulo de implantações é interessante que se saiba também como se deu a inclusão da referida área junto aos órgãos de fomento e pesquisa. Maria Xavier Cruz explica:

> A participação de Silvio Perini Zamboni foi fundamental no processo de conscientização da área de Artes junto à comunidade científica e artística em nosso país. Ele foi um dos personagens que articulou, junto às comunidades científica, acadêmica e artística, o "nascimento institucional" da pesquisa em Arte, preocupando-se ou ocupando-se com o seu processo de consolidação, tanto com a inclusão da área de Artes junto ao CNPq, quanto com a fundação da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). (CRUZ, 2012, p. 5s).

Neste sentido, somente no ano de 1984 é que a área de artes plásticas se tornou legítima no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)[13], sendo que este foi oficialmente instituído pela Lei nº 1.310 de 15 de janeiro de 1951. Mais tarde acabou sendo chamado, por alguns pesquisadores, como "Lei Áurea da pesquisa no Brasil". Sobre a inclusão das artes nele, Zamboni exclamou: "apesar de todas as dificuldades, era fundamental transformar uma área incipiente, e quase *clandestina* no CNPq, em área estruturada e oficial dentro do órgão" (ZAMBONI, 2006, p. 1, grifo do autor). Após esta inclusão, a fim de criar parâmetros para a área, houve a necessidade de formulação de um grupo de pesquisa; funda-se então a ANPAP – Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas[14], a partir de reuniões iniciadas em dezembro de 1986.

[13] Órgão de incentivo à pesquisa e ligado ao Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI) <http://www.cnpq.br/>
[14] Site oficial: <www.anpap.org.br>

Neste ínterim e devido a crescente demanda da área, se fez necessário, também, sua implementação junto a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes)[15] – órgão pertencente ao Ministério da Educação (MEC). Ele foi instituído no mesmo ano do CNPq, 1951, mas alguns meses depois, em 11 de julho, sendo estabelecido pelo Decreto nº 29.741. O objetivo principal deste é "assegurar a existência de pessoal especializado em quantidade e qualidade suficientes para atender às necessidades dos empreendimentos públicos e privados que visam ao desenvolvimento do país".

Apesar de sua constituição ter sido em 1951, o credenciamento dos cursos de artes ocorreu apenas a partir de 2012, pela Portaria MEC nº 1077 de 31/08/2012, DOU 13/09/2012[16]. Em 2015, aprecia-se que o número de cursos oficialmente reconhecidos pela CAPES, na referida área, são 48 de Mestrado Acadêmico, 4 de Mestrado Profissional e 24 de Doutorado, perfazendo um total de 76 – um número, ainda, bem reduzido (PORTARIA MEC... 2012). Sinteticamente, visualizam-se as principais informações mencionadas, no seguinte quadro:

Figura 7 – Quadro de Implantação e Credenciamentos

MESTRADO	DOUTORADO	ORGANIZAÇÕES
1972/74 - 1º curso ECA/USP	1980 - 1º curso ECA/USP	1984 - CNPq (1951)
1985 - 2º curso EBA/UFRJ	1995 - 2º curso	2012 - Capes (1951)
1991 - implantação EBA/UFBA	2012 - implantação EBA/UFBA	1986 - ANPAP

Fonte: elaboração da autora, 2015.

É de extrema importância ter conhecimento deste universo, uma vez que tais implantações e credenciamentos, ainda que tardias, foram fundamentais para a compreensão da produção plástica no panorama científico brasileiro. Junto a esta área emergente cabe, conforme conclui Bulhões, unir esforços e recursos, de modo a criar um alicerce de pesquisa. Certamente, este estudo possui tal preocupação.

[15] Site oficial: <www.capes.gov.br>
[16] Cf.: https://www.capes.gov.br/images/stories/download/legislacao/Portaria-1077-31ago12-CursosReconhecidos.pdf

1. 2. 1. 3 Poiética: a ciência da obra se fazendo

Por fim, encerro esta parte, trazendo à tona a ciência que estuda o processo de criação artística: se diz *poiética* (do francês *poïétique*). Trata-se de um título dado a um curso sobre criação de poemas, realizado por Paul Valéry no Collège de France em 1937. Logo depois, um grupo de pesquisa em filosofia da arte e da criação, liderado por René Passeron, o absorveu e ampliou sua significação, passando a se referir a uma *disciplina* que cuida das condutas criadoras das obras, isto é, tudo que intervém para que ela exista. (Cf. PASSERON, 1997, p. 107).

Examinando um pouco mais os estudos de Passeron, constata-se que, entre 1975 e 1985, surgiram os primeiros cinco volumes desta linha de pesquisa: foi à série *Recherches Poïétiqu*es. Em 1989 ocorreu o primeiro colóquio internacional sobre o assunto, simultaneamente com a fundação da Sociedade Internacional de Poiética (SIP). Posteriormente, numa parceria do grupo de Passeron com a Universidade de Valenciennes, foi lançada a revista *Recherches Poïétiqu*es.

Segundo consta em publicações do mesmo, o estudo da *poiésis* constitui como um campo restrito porque é no *foro íntimo do criador* que a conduta criadora se torna objeto; no entanto, a área de investigação em que pode ser percebida, possui certa extensão (isto será mais bem explicado no próximo capítulo). Também se observa que na visão da poiética a arte é apresentadora, isto é, realiza a ação de apresentar, de instaurar a obra como presença para o "outro".

À luz da Professora Maria Celeste Wanner, citando Lancri: observa-se que o "conceito de 'Outro' foi cunhado por Jacques Lacan para distinguir um lugar [...] interior e exterior ao sujeito" (WANNER, 2007). Por esta via, a pintura materializa-se como corpo do fazer plástico desta pesquisa, apresentando para mim como uma ciência do pensar.

Assim, para o arremate deste item, cito mais uma vez René Passeron. Ele profere que, "seguramente, uma das dificuldades da poética – a razão sem dúvida de seu surgimento [...] – [é] a de ter por objeto uma **espécie de nada**, o da obra a fazer, mesmo que a conduta criadora – pos misteriosa que fosse – seja uma realidade antropológica das mais evidentes."

(PASSERON, 1997, p.113, grifo meu). Entretanto, sinalizo que o estudo realizado sustenta a ideia de que esta “coisa alguma” de que fala Passeron pode vir a ser muito, uma vez que considero que a produção artística não se encerra apenas na matéria (objeto de arte) em si, mas abrange, sobretudo, o conhecimento instaurado a partir de seu fazer. Tudo dependerá de como o artista-pesquisador conduzirá esse processo – daí ter colocado a pintura, ou num sentido mais amplo, o objeto de arte, como ciência do pensar.

Portanto, ao se referir a produção plástica como pesquisa, sinalizo: sem prática não há obra e tampouco, condições à reflexão. Leon Battista Alberti em seu tempo proclamou: “aquele jamais se tornará um bom pintor se não entender perfeitamente o que empreende quando pinta” (Apud LANCRI, 2002, p. 25). Portanto, em meio a este “fazer vivo” é preciso, primeiro, buscar compreensão e depois se fazer compreender.

CAMPO II – CAMPO DAS VERTENTES: DELIMITAÇÕES ESPACIAIS DA PESQUISA

"O que os artistas devem fazer diferentemente do que sempre fizeram para se preparar para participarem do mundo da pesquisa?" (WILSON, 2003, p. 240) Esta é uma questão levantada pelo norte-americano Stephen Wilson, estudioso que vem trabalhando, ao longo de anos, na abordagem do artista como pesquisador. Sua resposta gira em torno da necessidade de expansão do campo artístico, uma vez que os parâmetros que inclui a arte em âmbito científico ainda não são claros. Wilson acredita que isto seja possível sem pôr fim ou mesmo opor às tradições artísticas. Na verdade, segundo ele, é uma premência e está ligada diretamente ao próprio futuro da investigação artista/pesquisa.

Partilhando deste pensar, neste capítulo cuido da elaboração de diretrizes operacionais, deliberadas a partir do fazer artístico, a fim de criar certa sistematização para a expressão artística no campo da pesquisa. Observa-se que de uma maneira comum a qualquer área do conhecimento, *método* em sua forma primitiva "meta+hódos" quer dizer "ao longo do caminho". Como este trajeto liga pelo menos dois pontos – o de partida e o de chegada – e cuja trajetória mais curta é uma reta, enveredar-se-á então, a partir de agora, na compreensão destes meandros, a fim de obter a formulação que se pretende...

2. 1 O PENSAMENTO VISUAL NO ÂMBITO ARTÍSTICO/CIENTÍFICO

Segundo a professora da USP, Annateresa Fabris, em seu estudo sobre "Pesquisa em Artes Visuais" (1991, p. 51), o pensamento visual constitui a primeira de duas fases da Pesquisa *em* Artes Visuais; a segunda seria a técnica. Em busca de referenciais para a compreensão destas, têm-se:

1. Do *pensamento visual*: Fabris (op. cit., p. 15) à luz de Pierre Francastel e Rudolf Arnheim – autores que aplicaram grande parte da teoria da Gestalt[17] – o traduz como um "sistema

[17] Termo alemão intraduzível, conhecido como Psicologia da Gestalt ou Psicologia da Boa Forma, surgiu no início do século XX e seus mais famosos praticantes foram Kurt Koffka, Wolfgang Köhler e Max Werteimer. Dondis (2007) acredita que, nela, estão os trabalhos mais significativos para o estudo de *como* e o *que* as artes visuais "comunicam".

coerente de pensamento, dotado de um modo de expressão próprio, inteiramente suficiente que, na etapa da difusão histórico-crítica, é transposto em termos de linguagem para trazer sua contribuição ao desenvolvimento teórico do pensamento coletivo".

2. Da *técnica*: à luz de Dondis, "são os agentes no processo de comunicação visual; é através de sua energia que o caráter de uma solução visual adquire forma" (DONDIS, 2007, p. 24). Neste estudo, reitero a presença da pintura como ponto de partida da técnica empregada.

Refletindo sob o ângulo histórico, observa-se que a linguagem visual é utilizada para comunicar conhecimento desde os primórdios da humanidade, basta lembrar, por exemplo, na Pré-História, os desenhos feitos pelos homens da caverna ou "na Idade Média [em que] a Igreja se serviu da linguagem teatral para ensinar a liturgia, assim como se utilizou da Escultura [e da Pintura mais recentemente], para contar aos iletrados os episódios da bíblia e a vida dos santos" (LOPES, 2010, p. 1).

Transpondo-se para o período atual, mais especificamente, em âmbito universitário, ver-se-á que o processo de comunicação sempre foi marcado pelo uso constante da linguagem verbal; no entanto como afirma a gaúcha Icleia Cattani (2002, p. 39), este quadro vem mudando, de modo que a imagem ganha espaço. Mas será porque isto tem acontecido? Consoante a professora da UFJF, Eliane Medeiros Borges, vive-se na Era Comunicacional da Imagem – é o que explica:

> De fato, passou-se da comunicação oral, predominante na sociedade ocidental até a idade média, para a comunicação escrita, que começa a adquirir caráter de massa a partir da invenção da tipografia, de Gutemberg. Com o advento dos chamados meios de comunicação de massa em especial a televisão, o mundo ingressa em outro momento comunicacional: o da imagem. (BORGES, 2009, p. 109).

Ou de um ponto de vista mais atualizado, têm-se hoje a Idade Midiática. Donis A. Dondis, pesquisadora de comunicação na Boston University School of Communication, sobre o uso sistemático da imagem, enfatiza: "É bastante provável que o alfabetismo visual venha a tornar-se [...] um dos paradigmas fundamentais da educação" (DONDIS, 2007, p. 27). Isto posto, continua: "a capacidade intelectual decorrente de um treinamento para criar e compreender as mensagens visuais está se tornando uma necessidade vital [...]" (Id., ibid.). Corroboro com tal colocação, lembrando que em todo o estudo, a imagem tem lugar privilegiado, sendo utilizada a exemplo de Albert Einstein – físico que propôs a teoria da

relatividade e que ganhou o Prêmio Nobel de física de 1921. Einstein tornou-se um sinônimo de inteligência; suas descobertas provocaram uma verdadeira revolução do pensamento humano, com interpretações filosóficas das mais diversas tendências. Ao anunciar sobre sua maneira de trabalhar, "dizia que raramente pensava com palavras, pois primeiro tinha uma forma de *pensamento visual* (ícones), e só depois fazia a tradução de seus produtos em outros signos, como fórmulas, equações ou linguagem verbal" (ZAMBONI, 2006, p. 28).

Em busca de uma compreensão melhor sobre esta colocação volto a Dondis, que expressa a presença de um erro ao se achar que "as artes visuais constituem o domínio exclusivo da intuição subjetiva, um juízo tão superficial quanto seria a ênfase excessiva no significado literal" A pesquisadora ainda continua: "Na verdade, a expressão visual é um produto de uma inteligência extremamente complexa, da qual temos, infelizmente, um conhecimento muito reduzido". Por fim, conclui chamando a atenção para o que designa de alfabetismo visual: "O que vemos é uma parte fundamental do que sabemos, e o alfabetismo visual pode nos ajudar a ver o que vemos e a saber o que sabemos" (Op. cit, p. 27).

Ao se compreender o pensamento visual por esta ótica, fica mais fácil pensá-lo como instrumento capaz de trazer fortes contribuições à pesquisa. Logo, a imagem entra neste trabalho não apenas através das obras, mas também como elemento transmissor dos dados formulados. Enfatizo que, como artista-pesquisadora em ação, trabalho continuamente num diálogo entre "palavra-imagem" (ou "imagem-palavra); donde este recurso é não apenas um modo de percepção pessoal, mas também uma ferramenta que auxilia a transmissão do que quero passar. Assim, prossigo elencando os lugares da produção plástica no panorama da pesquisa universitária.

2.1.1 Lugares da Pesquisa: Nascente, Desembocadura e Corrente

Sabendo-se que, de um modo geral, *a obra* é o objeto de estudo dos dois eixos do campo artístico (Pesquisa *em* Arte e Pesquisa *sobre* Arte), trago a tona dizeres da pesquisadora gaúcha, Sandra Rey, a fim de estabelecer os lugares da pesquisa, na produção plástica: "se imaginarmos que a arte se constitui num fluxo, a pesquisa *em* artes visuais situar-se-ia na

nascente desse fluxo, enquanto a pesquisa *sobre* arte estaria localizada na desembocadura do mesmo fluxo". Ainda, poder-se-á dizer que "ambas realizam trocas e chegam ao mesmo destino: o espectador". (REY, 2002, p. 133, grifo do original).

Após esta fala, estabeleço um paralelo entre ela e uma pintura pessoal realizada em 2009 (Fig. 8), pois se trata de um interessante encaixa entre linguagem verbal e visual:

Figura 8 – Obra "Fonte": Marcillene Ladeira, óleo sobre tela, 2009

Fonte: arquivo pessoal da autora

Observe-se que a imagem direciona nosso olhar, especificamente, para o lugar de onde nasce todo o fluxo de produção artística, isto é, a cabeça; e a tal modo, nos faz crer na afirmação de que "a arte é coisa mental" – concepção vinda de Leonardo da Vinci, no período renascentista. Sobre isto expressa o escritor José D'Assunção Barros:

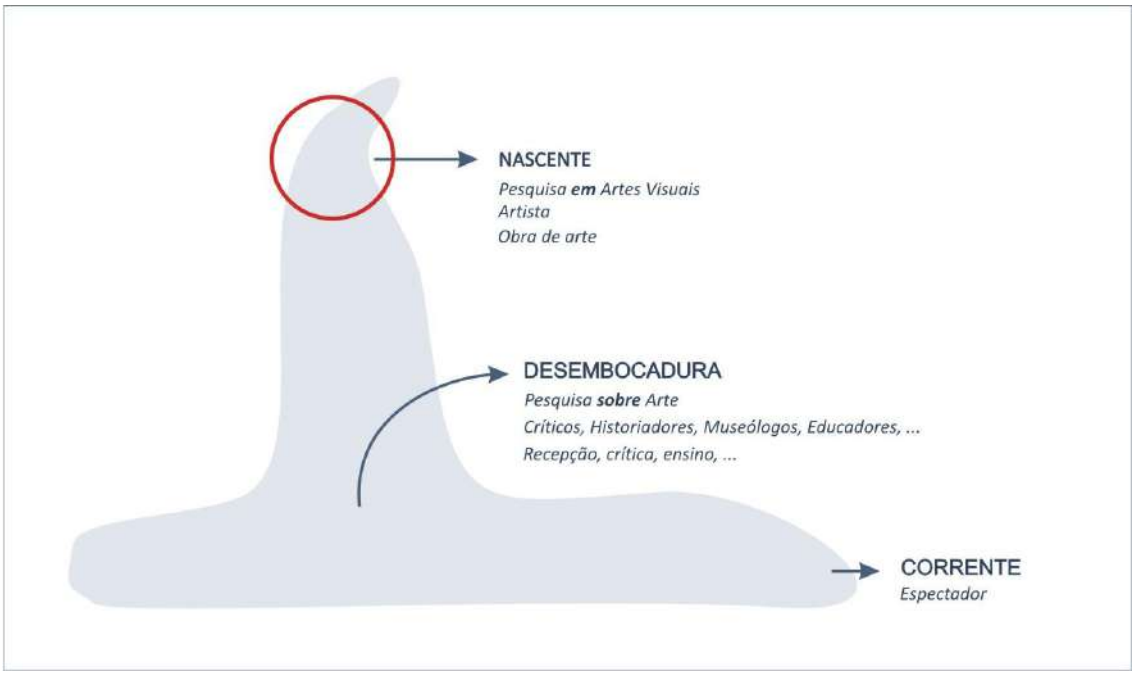
> Leonardo da Vinci integrava em sua visão de mundo a Ciência e a Arte. [...] A Arte era concebida por ele como uma 'Ciência da representação da Natureza', e é isto o que o habilita falar mais autorizadamente em uma "imitação científica da

> Natureza" por oposição à "imitação mecânica". [...] A Ciência, para Da Vinci, devia estar fortemente amparada pela *observação* e pela *experimentação* – e ele critica as argumentações científicas idealizadas e desligadas da *experiência sensível* com o mesmo vigor com que condena as demonstrações baseadas em "argumentos de autoridade". (BARROS, 2008, p. 76, grifo meu).

Nesta visão integradora de Leonardo da Vinci em prol da Ciência e da Arte, em que ele mesmo era Cientista e Artista a um só tempo, há a conclusão, em Barros, de que: tanto "o Cientista, como o Artista, deveria ser um *observador* e um *experimentador* – e os *sentidos* deveriam ter um papel fundamental tanto em uma como em outra destas formas de apreensão da realidade" (Id., ibid.). Este entrelaçamento de saberes (arte e ciência), como se verá detalhadamente mais adiante, por se tratar de uma visão própria da autora, volta na atualidade, constituindo-se como um paradigma emergente.

Ante tais reflexões, elaboro um esquema em vista de compreensão dos lugares tratados:

Figura 9 – Representação hipotética dos lugares da pesquisa no campo das artes



Fonte: Esquema visual elaborado pela autora, 2015.

Observar-se-á que o círculo em vermelho destaca o lugar de onde emana o objeto de arte, ou de outra forma, indica onde encontra o sujeito-artista-pesquisador: local de origem; berço; nascedouro; formação; ponto de partida; início de uma ação ou de algo cujo desenvolvimento continua no tempo e espaço, isto é, que sofre transformação ou apresenta-se em um constante "*devir*". Indica ainda, anunciação.

Para Martin Heidegger, o conceito de *origem da obra de arte* envolve diretamente tanto a obra como o artista, assim expressa: “a obra surge a partir da atividade do artista, o artista é a origem da obra e a obra, por sua vez, a origem do artista. Nenhum é sem o outro” HEIDEGGER, 1977). Ainda continua o filósofo: “a origem da obra de arte só pode ser compreendida desde a própria instauração do mundo – que na obra de arte se deixa e faz ver” (Id. Ibid). Esta ideia de mundo, para o filósofo alemão, pode ser compreendida como uma conjuntura, ou seja, um conjunto de signos emaranhados e articulados em torno de um sentido comum – específico. É, justamente, desta relação de co-pertinência entre obra e artista; uso e manuseio com as coisas e com os outros, que tudo ganha significado e ambos vêm a ser. Então, pergunta-se: o que é exatamente um artista? É sobre este significado que debruçarei no próximo tópico.

2. 1. 2 Do Conceito “Artista” e “Artista-Pesquisador”

Silvio Zamboni expressa: “Entendo [...] que uma das características fundamentais da pesquisa é o grau de consciência e do pleno domínio intelectual do autor sobre o objeto de estudo e do processo de trabalho [...]” (ZAMBONI, 2006, p. 10). Sem demora, inclino-me então, sobre a definição dos dois conceitos mencionados: o de *artista* e de *artista-pesquisador*. Mas qual será a diferença entre eles? Será que ela existe? Por menor que seja, é indispensável compreendê-la. Continuando em Zamboni (Id., ibid., p. 6), menciona ele a existência de uma dupla face do artista quando assume o papel de pesquisador; e sobre isto explica Cattani:

> Nem todo artista será pesquisador no sentido estrito da palavra, [...] enquanto o artista, que trabalha unicamente em seu *atelier*, tem a liberdade e o direito de recusar toda e qualquer metodologia e sistematização de ideias, sobretudo, em sua forma verbal e/ou escrita, o pesquisador [...] tem um compromisso com a produção do saber e o efeito multiplicador de suas reflexões. Este último optou por desempenhar dois papeis, simultaneamente, artista e professor/pesquisador [...], como Klee e Kandinsk, por exemplo. Embora, tanto para o artista como para o artista-pesquisador em artes plásticas, o pensamento visual predomine, o segundo terá de trabalhar simultaneamente com a palavra. (CATTANI, 2002, p. 40).

Pode-se dizer então, que existe uma relação direta entre o *artista* e o *artista-pesquisador*, isto é, ambas as definições tratam de pessoas que exercem um ofício artístico, como obra

musical, teatral, cinematográfica, entre outras. No caso em questão, o artista ocupa-se de obra visual (artista visual). No entanto, quando o adjetivo pesquisador é acrescido ao nome, não apenas a palavra aumenta de tamanho, mas, sobretudo, a responsabilidade contida nesta. O ato de pesquisar (verbo de ação) relaciona-se com o ato de fazer ciência.

> [A] palavra [ciência é] de origem latina (*scientia*) que significa conhecimento. Conhecimento é um conjunto de informações sobre a realidade, acumuladas pelas várias gerações de investigadores. [...] Os investigadores são as pessoas atentas, observadoras e curiosas que questionam e buscam respostas. (PROJETO..., 2006, capa).

Se artista-pesquisador pode ser entendido como produtor de conhecimento, nada mais justo ser ele, transmissor deste – daí o grau de professor mencionado por Cattani no trecho anterior ao último. A autora também observa que está "ligado, em geral, a instituições de ensino e/ou pesquisa" – o que confirmaria, ainda mais, seu grau de formador. Já no seguinte recorte: "tem o compromisso com a produção do saber e o efeito multiplicador de suas reflexões" – inferi que o mesmo deve não apenas produzir e ensinar, mas também publicar trabalhos desenvolvidos, porque é através deste ato que a pesquisa é formalizada, o conhecimento se abre ao mundo e se promove a comunicação entre os pesquisadores (CATTANI, 2002). No Brasil, o órgão responsável por esta regulamentação, como já visto, é o CNPq e o padrão de formatação deverá seguir sempre orientações estabelecidas pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) [18].

Vale lembrar que existem aqueles artistas que, mesmo sem vínculo institucional, costumam publicar seus trabalhos, levando, assim, adiante uma produção independente. Também, evidencia-se aqui, à luz de René Passeron, a seguinte questão: "o sujeito criador nem sempre é um indivíduo, mas pode muito bem ser uma entidade coletiva, seja por colaboração voluntária de alguns, seja pelo efeito de uma criação continuada, como a de uma língua viva que cada geração modifica ao falar [...]" (1997, p. 109).

Outro conceito que não posso deixar de externar é o de *artista-etc* cunhado por Ricardo Basbaum, professor do Instituto de Artes da UFERJ, no texto "Amo os artistas-etc"[19]. Refere-se à grande variedade de papeis que o artista assume na contemporaneidade – aqueles

[18] Para um entendimento maior da questão é útil consultar o site oficial:< http://www.abnt.org.br/ >.

[19] Foi publicado originalmente em inglês – "I love etc-artists" – como parte do projeto *The nest Documenta should be curated by an artist*, de curadoria de Jens Hoffmann, na qual 31 artistas foram convidados a comentar as relações entre práticas artísticas e curatoriais. Posteriormente o projeto transformou-se em livro (Frankfurt, Revolver Books, 2004).

ativados a partir de possíveis cruzamentos de funções do campo artístico, como: "artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc." (BASBAUM, 2005, 1e). Logo, o conceito *artista-pesquisador* também entraria nesta definição. No entanto, no decorrer de minha pesquisa continuarei expressando *artista-pesquisador* por se tratar de um assunto especifico. Basbaum ainda conclui, "o artista em tempo integral seria denominado *artista-artista*" (BASBAUM, 2005, p.1). Destas considerações, visualiza-se:

Figura 10 - Relação "Artista, Artista-Pesquisador" ou "Artista-Artista, Artista-Etc"

Fonte: Esquema visual elaborado pela autora, 2014/2015

No esquema, ver-se-á que, além da relação direta entre Artista e Artista-Pesquisador conforme já mencionado, também se pode observar que o conceito de Artista está para o de Artista-Artista, como o de Artista-Pesquisador está para o de Artista-ETC.

2. 1. 3 Da Construção Metafórica

A arte visual normalmente apresenta-se como uma obra de caráter plástico: com cores, linhas, formas, volumes, suportes, materiais, etc.; mas isso não a obstém de atuar como objeto de pesquisa – é certo que toda área possui suas especificidades –, é preciso que cada pesquisador saiba distingui-las para melhor atuar em seu meio. Octávio Paz, quando em

Paris, testemunhou e viveu movimentos vanguardistas, tendo contato com nomes como André Breton e Marcel Duchamp. A partir de reflexões sobre a produção, especialmente deste último, argumenta: "O valor de um quadro, um poema ou qualquer outra criação de arte se mede pelos signos que nos revela e pelas possibilidades de combiná-los que contém. Uma obra é uma máquina de *significar*." (PAZ, 2007, p. 60s, grifo do original). Mantendo-me nas palavras do escritor mexicano, ele continua: "as formas são emissoras de significados. [A forma] projeta sentido, é um aparelho de significar". Ou ainda (p. 14): "O objeto [de arte] é uma metáfora" (PAZ, 2007, p. 25).

Chamo a atenção para esta última definição, a do objeto de arte como metáfora. Trata-se de uma figura de linguagem caracterizada pelo estabelecimento de uma analogia (relação de semelhança ou transferência de sentido entre uma ou mais sentenças). Não poderia deixar de especificar tal característica tendo em vista o que traz os últimos *Estudos da Linguagem*[20] dentro da comunidade científica. Cristhiane Flôr e Suzani Cassiani são pesquisadoras que se empenharam no entendimento do assunto e sobre seus resultados publicaram[21]: Klein[22] é o autor que mostra a forma como os estudos sobre linguagem atrelados à alfabetização científica se desenvolveram – os classificam em duas gerações: a primeira considera o período entre 1950 e 1980 e a segunda, daí em diante. A linguagem passa a ser compreendida como metafórica e narrativa somente no segundo período, isto é, a partir de 1980. Com esta identificação "reconhece-se que, por mais que a linguagem científica busque a neutralidade, iluda-se com a transparência, ainda assim ela é metafórica e utiliza-se de comparações, analogias e metáforas para comunicar". (FLÔR; CASSIANI, 2011, p. 69s). Com esta referência direta à metáfora tanto na arte como na ciência, perceber-se-á que a relação entre elas pode ser mais ampla do que normalmente se imagina. Reconhecer também que a ciência e não somente a arte, como normalmente se pensa, é metafórica e utiliza-se de analogias para explicar os fenômenos que trata, é de suma importância no contexto da Pesquisa *em* Arte e abre caminhos imprescindíveis.

---

[20] Neste estudo a linguagem é entendida como espaço de formação de sujeitos; é por ela que os homens, constituídos na história, apreendem conceitos que os permitem compreenderem o mundo e nele agir.

[21] Pesquisa realizada sob a forma de levantamento bibliográfico, com exame de 1033 artigos de disponibilidade *online,* publicados entre 2000 e 2008. As mais importantes revistas dedicadas a Educação Científica do país fizeram parte, como: "Ensaio, Ciência e Educação" e "Investigação em Ensino de Ciências", além do *International Journal of Science Education*. Obtive acesso a este estudo através da participação do grupo de pesquisa liderado por Flôr, em 2013, no PPGE/UFJF.

[22] FLÔR; CASSIANI, 2011, pp.69-70 apud KLEIN, P. *The Challenges of Scientific Literacy: From the viewpoint of second-generation cognitive science.* International Journal of Science Education, V.28, N. 2, 3, 2006 , pp. 143-178 .

2. 1. 4 Comunicação em Síntese

Além da característica metafórica, observar-se-á que o discurso visual se processa em síntese, isto é, em uma exposição genérica e abreviada. Desta forma, com esses traços sintéticos, a expressão visual é capaz de carregar, sim, o dom de comunicar. De modo a confirmar esta fala e acrescentar novas contribuições, cito novamente a pesquisadora norte-americana Dondis, a qual explica – "uma coisa é certa: no universo dos meios de comunicação visual, inclusive as formas mais causais e secundárias, algum tipo de informação está presente" (DONDIS, 2007, p. 184),. Sobre o que vem a ser esta comunicação, detalha: "toda forma visual concebível tem uma capacidade incompatível de informar o observador sobre si mesma e seu próprio mundo, ou ainda sobre outros tempos e lugares, distantes e desconhecidos" (Id. ibid.).

Uma outra qualidade presente no caráter de síntese da linguagem visual e, inclusive muito pertinente à pesquisa, ainda é destacada pela autora norte-americana: *apreensão rápida e direta*, isto é, "a inteligência visual transmite informação a uma extraordinária velocidade, e, se os dados estiverem claramente organizados e formulados, essa informação não só é mais fácil de absorver, como também de reter e utilizar referencialmente" (DONDIS, 2007, p. 188). Isto explicaria porque Einstein declara primeiro pensar por ícones depois traduzir seu pensamento em palavras. Nestas condições, a qualidade final da pesquisa *em* arte ou sua *organização e formulação* estaria, sobretudo, condicionada ao grau interpretativo do agente pesquisador.

A ciência semiótica firma que na transmissão de informação sígnicas, há predomínio, não de uma, mas de múltiplas significações. Ou seja, o signo (relação significado/significante) é cheio de interpretabilidade; é necessário saber articulá-los. Assim, neste estudo, acabei por criar, como explicitarei adiante, uma relação de três significações (sujeito-objeto-meio). (CURSO ..., 2014).

2. 2. A CIÊNCIA DA OBRA SE FAZENDO: CONTINUAÇÕES

O que é uma *pesquisa* em âmbito científico? Indo buscar resposta em referenciais teóricos, poder-se-á evidenciá-la, à luz de Santos Neto (2004, p. 29) – o autor fala que seu desenvolvimento é análogo ao desenvolvimento da *Ciência* ou *Conhecimento*, e este por sua vez, mostra-se em diferentes rearranjos e composições produzidas ao longo da história. Primeiro, conforme expressa José Luiz de Paiva Bello (2004, p. 5), visualizou-se o *medo* enfrentado pelos homens pré-históricos por não compreenderem aquilo que passava diante de seus próprios olhos – seria a ideia do *conhecimento ingênuo*. Em um segundo momento, continua o pesquisador, ocorreu à evolução para o *misticismo*, foi quando o homem passa a explicação dos fenômenos através das crenças e superstições. Por exemplo: "as tempestades podiam ser fruto de uma ira divina, a boa colheita da benevolência dos mitos", etc. No entanto, percebeu-se que estas explicações mágicas ou míticas não eram suficientes para se comprovar, de fato, os fenômenos. De tal modo, surge a *ciência* metódica ou o método científico[23], sempre numa aproximação com a lógica. "Esta característica permite que os seres humanos sejam capazes de refletir sobre o significado de suas próprias experiências" – é o que completa Bello (Loc. cit.). No entanto, há aqueles que defendem o princípio de que a ciência começa mais com um *devaneio* do que com uma *experiência*. Parafraseando Santos Neto (Op. cit., p. 18), isto se explicaria a partir do momento que se entende, que a única maneira de se passar do conhecido (o antes e o agora) para a descoberta (o depois); é ligando-se o tempo presente (aqui/agora) com o tempo futuro (o amanhã), a ser supostamente vivido (projeto).

Observa-se então, que o prefixo "pro" (pro+jactus) aponta para este "lançamento" vindouro, para o avante – característica própria do projeto de pesquisa presente na universidade. É neste momento que entra o devaneio, o sonho, o desejo, o imaginário de cada sujeito pesquisador quando recorta seu objeto. É a ação do investigador que se compromete a penetrar em um labirinto escuro e dele trazer a luz, um novo entendimento da realidade.

Relata Santos Neto (Op. cit, p. 11), citando Vittorio Gregotti: "a história [...] é feita, para além de nossa vontade, não pela "astúcia da razão", mas pela "astúcia do desejo". Isto posto,

[23] Tentativa de organizar o pensamento para se chegar ao meio mais adequado de conhecer e controlar a natureza.

pergunto: não seria este mais um ponto em comum entre ciência e arte sobre a ótica da pesquisa universitária? Em busca de um entendimento mais detalhado, ver-se-á que arte e ciência, em séculos anteriores, muitas vezes trabalharam juntas para desenvolver uma compreensão de todos os aspectos do mundo vivo e, de fato, havia muitos polímatas notáveis, a exemplo de Leonardo da Vinci[24] (já citado) e de Ernest Haeckel[25], cujo conhecimento e habilidades atravessavam ambas as áreas. Porém, com o passar dos anos e pela forte tendência à especialização, abriu-se uma enorme lacuna entre elas, tornando-se campos independentes. (LADEIRA, 2012, p.3e). Sobre isto escreve Cristina Costa:

> [Entre os séculos XVII e XVIII] a Europa vivia um período de grande desenvolvimento científico – as experiências e as descobertas eram muito estimuladas, as cidades cresciam, a indústria se desenvolvia, o homem conquistava o mundo e a ciência parecia capaz de resolver todos os problemas da humanidade. Consagrado o método científico e criadas as universidades, ciência e arte se tornaram independentes, tendo a arte deixado, aparentemente, de participar daquelas atividades de pesquisa e investigação, que passavam a ser consideradas como próprias dos cientistas. Assim, enquanto esses ganhavam cada vez maior importância e reconhecimento, os artistas passavam a uma condição menor, dedicando-se especialmente ao desenvolvimento e estímulo das emoções e dos sentimentos. (COSTA, 2004, p. 85).

Contudo, no fim do século XIX e início do XX, este distanciamento entre arte e ciência, se dilui, evidenciando um novo rearranjo histórico. Surge, em 1920, o *Pensamento Sistêmico*, que passa a acreditar não mais na *Ciência* (ou na razão propriamente dita) como parâmetro único e suficiente para o desenvolvido humano e descrição do universo material.

Atentando para a proposta de interdisciplinaridade, este paradigma emergente, foi desenvolvido por pesquisadores, cientistas, filósofos e intelectuais de vários campos do saber, a exemplo do físico Fritjof Capra, um de seus maiores expoentes. Percebeu-se que a *subjetividade da Arte*, bem como as *tradições espirituais* são, tal e qual, necessárias para se praticar “pesquisa” ou “produção de conhecimento”. Enfatizo que é nesta configuração atual que se processa toda a pesquisa em voga e que a produção artística se refere a um processo “vivo”; de tal modo acabo por referenciar a obra de Capra “A teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos”, publicado em 1996, a fim de criar, especificidades referente ao caráter vivo da obra (mais adiante se voltará neste ponto).

---

[24] (Itália, 1452-1519) se destacou no Alto Renascimento como cientista, matemático, engenheiro, inventor, anatomista, pintor, escultor, arquiteto, botânico, poeta e músico. Seus desenhos, por exemplo, revelam o grande conhecimento que tinha da anatomia humana e suas pinturas mostram tudo o que sabia sobre óptica e propagação da luz.

[25] (Alemanha, 1834-1919) médico, artista, naturalista e professor em anatomia comparada. Um dos grandes expoentes do cientismo positivista que ajudou a popularizar o trabalho de Charles Darwin.

Dando continuidade ao assunto anterior (evolução do conhecimento), identifico que ainda existem interpretações superficiais e ingênuas no cotidiano, até mesmo no acadêmico, bem como ainda há a presença do mito. Mas como assim? O pesquisador Santos Neto explica:

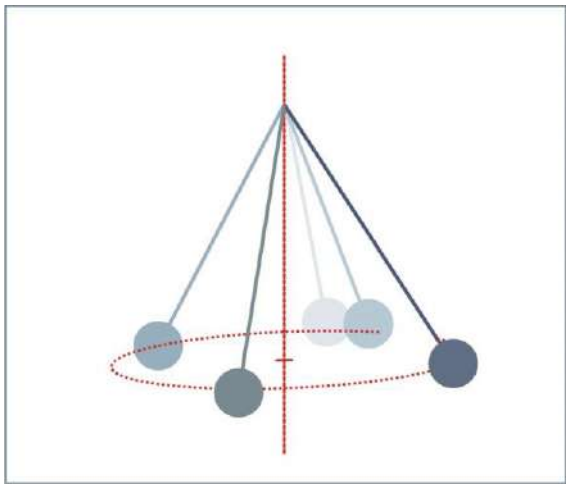
> O contato do ser humano com a realidade não se dá como uma relação entre uma cabeça pensante e uma circunstância, que somente pode ser vista de modo objetivo. Se assim fosse a vida seria insuportável, tal rigor e a precisão de atos e palavras que seríamos obrigados a atender. (SANTOS NETO, 2004, p. 26).

Ante este cenário, entende-se que, mesmo a mente contemporânea sendo bem mais evoluída que nos primórdios da humanidade, ainda necessita de tempo para tirar conclusões, especialmente na prática da pesquisa. Seriam as tantas dificuldades enfrentadas pelo pesquisador até chegar-se a um lugar de luz – sobre este itinerário que se percorre para ir do lugar inicial da pesquisa (pré-projeto), ao final (texto concluído/defesa), continua-se...

2. 2. 1 Estruturas de Movimentação, Sustentação e Delimitação da Pesquisa

Após averiguar a evolução linear da história do conhecimento e nela a presença de uma oscilação constante: ora na razão da ciência; ora subjetividade da arte; ora nas tradições espirituais, mágicas ou míticas; ora na compreensão ingênua do cotidiano e ora – por que não? – no pensamento filosófico; daí remeter ao que se chama de “movimento oscilatório”. Se digo oscilar, logo me vem à imagem de um pêndulo, que nada mais é do que uma montagem que balança em torno de um ponto fixo, como se vê a seguir:

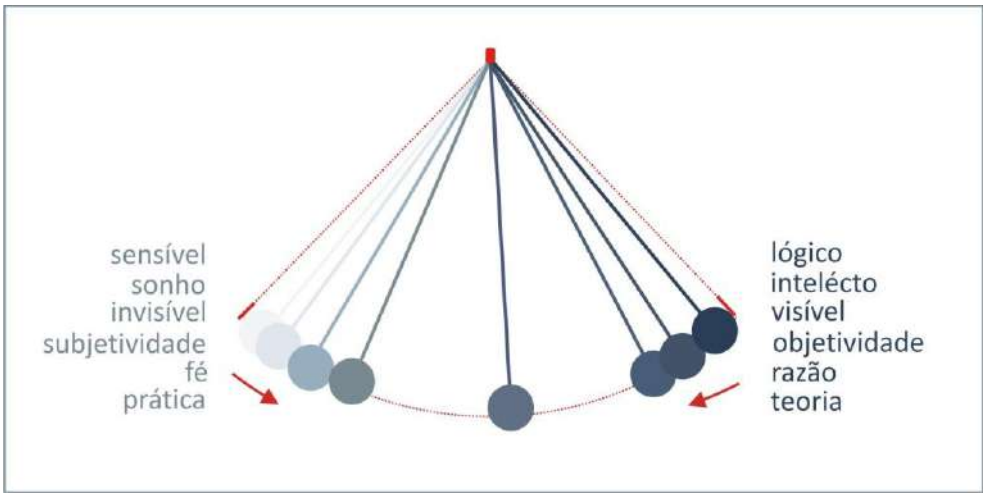
Figura 11 – Movimento oscilatório



Fonte: Esquema visual elaborado pela autora, 2015

Após analisar esta imagem trago à tona, além das oscilações já apresentadas – próprias do paradigma contemporâneo –, outras mais, comuns em autores da área de produção plástica; refiro-me ao que se diz por movimento de *vaivém* entre pontos opostos, isto é, entre o sensível e o lógico; o sonho e o intelecto; o invisível e o visível; a subjetividade e a objetividade; a fé e a razão; a prática e a teoria... Na Figura seguinte tem-se o capturar, passo a passo, desta trajetória que oscila entre direita e esquerda, sinalizada por um pêndulo:

Figura 12 – Vaivém entre pontos opostos e complementares



Fonte: Esquema visual elaborado pela autora, 2014/2015

Esta convivência de contrários ou passagens entre polos, embora distintos, mais que se complementam, deve estar no umbral de toda pesquisa. Da mesma maneira, ao invés de criar ciclos fechados entre os diferentes tipos de conhecimento é melhor compreender que, na verdade, quando juntos, podem trabalhar para um bem comum. Em tal caso, as diferenças poderiam instalar-se em outros critérios, a exemplo: obtidos metodicamente ou não; verificáveis ou não; certo ou provável; falível ou infalível; exato ou inexato [26].

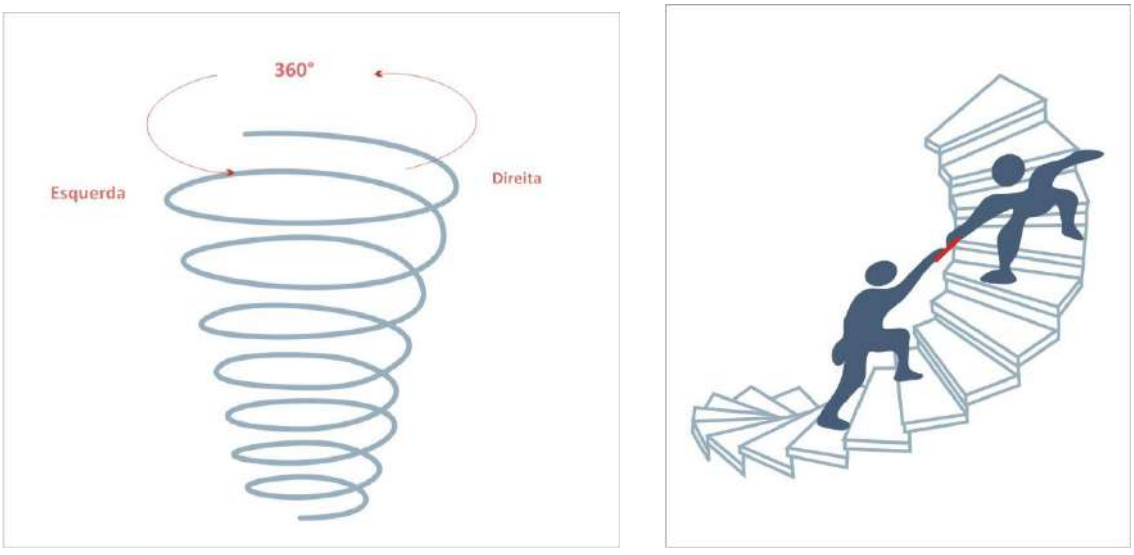
Lakatos e Marconi no livro "Metodologia Científica" expressam: "há nas ciências, um movimento circular, que parte da observação da realidade para a observação teórica, retorna à realidade, direciona-se novamente à abstração, num fluxo constante entre a experiência e a teoria" (LAKATOS; MARCONI, 2010, p. 10). Contudo, quando se diz movimento circular, não se pode entendê-lo como um modo continuo e fechado, que se volta sempre ao mesmo ponto de partida, pois, se assim for, existiriam duas implicações:

[26] Para saber mais procure em livros dedicados aos temas: "Metodologia Científica" e "Métodos e Técnicas de Pesquisa".

(1) conforme já exposto, no paradigma atual não se vive mais um sistema fechado, mas sim aberto – perspectiva pluridisciplinar. Cerrado poderia ser apenas no sentido de aliança; assim, frente à evidência de um arco-íris no céu, entender-se-á como uma mensagem de pacto entre a misericórdia divina e os humanos – isto equivale a uma crença característica do mundo cristão, sendo empregada à imagem que se vê no céu. É também como deve ser o compromisso do pesquisador: ter fé diante de seu objeto de pesquisa, isto é, – parafraseando Didi-Huberman (2010) – "ver sempre alguma outra coisa além do que se vê".

(2) Quando se fala "*desenvolver* uma pesquisa", deve-se imediatamente subentender: pesquisar é fazer com que "alguma coisa" cresça; fique maior; aumente a capacidade; prospere; progrida; *instaure*; etc. Portanto, ao se completar o giro (360°) não se volta na mesma altura do ponto de partida, e sim num espaço de tempo superior a ele. Nestas circunstâncias, identificar-se-á a estrutura, não de um círculo, mas de uma espiral aberta e contínua na qual perfaz-se um *movimento espiralado* (Fig. 9). Martin Heidegger (1997) e Hans-Georg Gadamer (1999) sob o prisma da hermenêutica, a descreve: "se move numa dialética entre pré-compreensão e compreensão da coisa, em um acontecimento que progride em forma de espiral, na medida em que um elemento pressupõe outro e ao mesmo tempo faz com que ele vá adiante". (HERDEGGER, 1997; GADAMER, 1999). Todo e qualquer pesquisador após imersão neste lugar, nunca sai da mesma maneira que entrou, e mesmo que chegue seu fim, o conhecimento articulado por ele continua em progressão. Diante destas colocações, poder-se-á realizar um paralelo entre a espiral e uma escada:

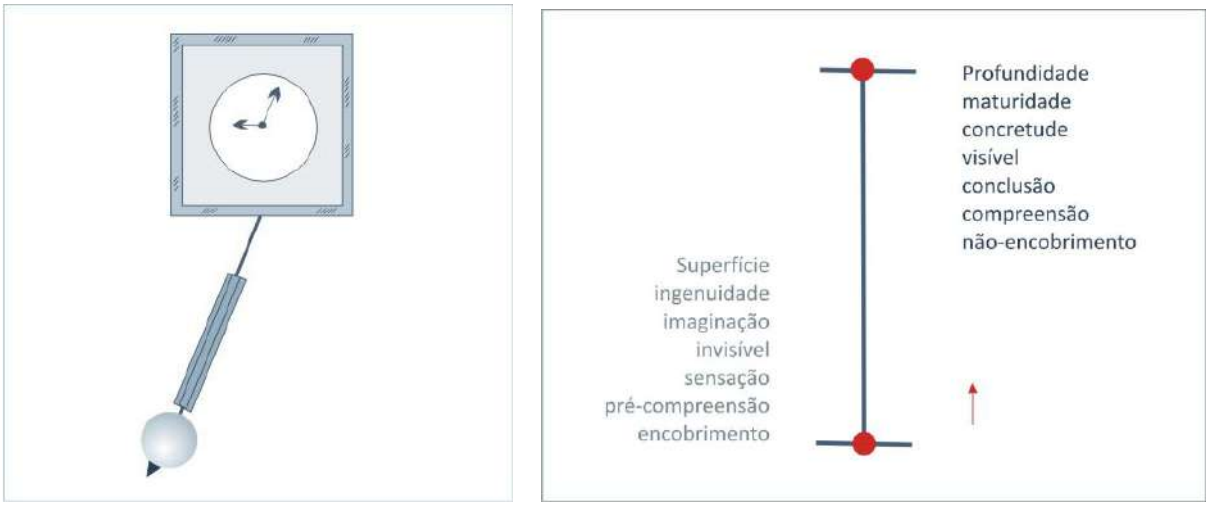
Figura 13 – Movimento em Espiral e Paralelo com uma escada



Fonte: esquemas elaborados pela autora, 2015

Se na ascensão da espiral há a presença de tempo decorrido, logo vem à mente a imagem de um relógio. Na próxima figura apresento um modelo do século XVII[27], o qual é possível identificar a presença de um pêndulo em ação. Não obstante, é significativo nesta representação trazer à tona a noção de tempo, pois ele é imprescindível, não somente quanto às metas da pesquisa (tudo acontece muito rápido, é preciso estar atento), mas também é necessário compreender que a mente humana, mesmo depois de ter passado por tantos processos evolutivos, ainda necessite de certo tempo, para chegar às respostas desejadas. Isto equivale a um espaço que separa *a intenção*, *da realização*, ou de outra forma ficaria: superfície-profundidade; ingenuidade-maturidade; imaginação-concretude; invisível-visível; pré-compreensão compreensão; encobrimento não-encobrimento; sensação-conclusão; etc. Ver-se-á na figura 14, além do relógio, a construção desta ideia:

Figura 14 – Relógio de modelo do século XVII e Elevação do nível de compreensão

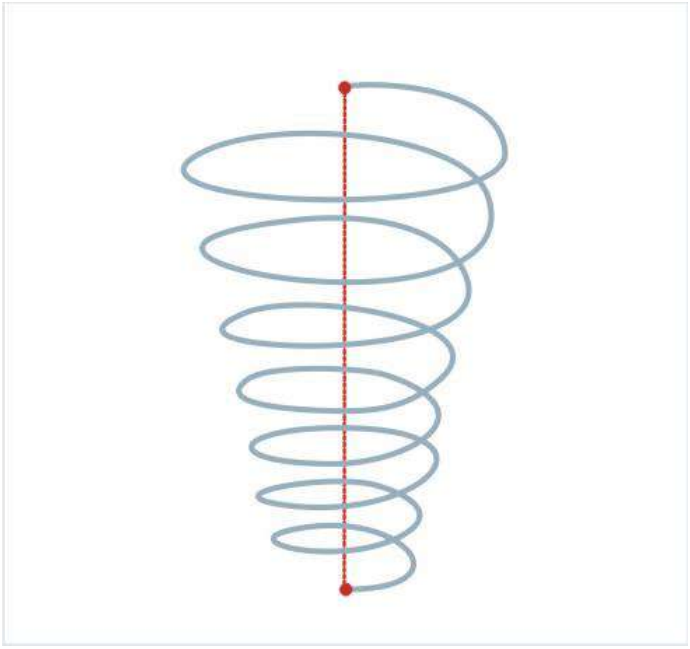


Fonte: Desenhos elaborados pela autora, 2015.

Observa-se uma diferença entre este movimento de ascensão e o oscilatório: enquanto o pêndulo perfaz um caminho entre direita e esquerda; na mudança de nível, pode-se dizer que ocorre, uma elevação vertical, como num termômetro analógico. Então, se há a presença de uma linha vertical neste; quando em relação a espiral, ter-se-á uma relação de sustentação, conforme figura-se:

[27] A histórica conta que o relógio de pêndulo foi desenvolvido pelo holandês Christiaan Huygens (séc. XVII), tendo como base uma descoberta de Galileu Galilei realizada no século anterior: durante uma missa, após fixar-se nas oscilações de um candelabro, o cientista constatou que o pêndulo mantém a mesma oscilação tanto para movimentos longos, quanto para curtos. O novo relógio tornou-se uma das formas mais confiáveis de medida de tempo durante três séculos.

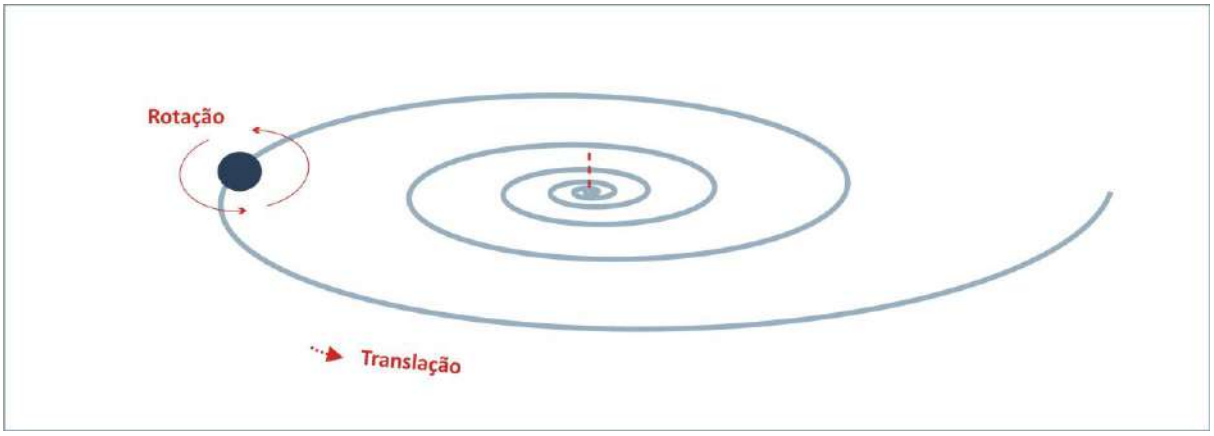
Figura 15 – Movimento em espiral e sua linha de sustentação



Fonte: esquema elaborado pela autora, 2015

Nesta imagem, se chega à própria significação do *método* – caminho que liga um ponto ao outro (de partida e de chegada) – sendo a linha reta, a trajetória mais curta. Após, estabeleço outro paralelo, seria com o movimento da terra em torno do sol. Mas como assim? – explico. Percebe-se que o planeta Terra perfaz dois movimentos simultâneos, o de rotação (sobre seu próprio eixo) e translação (em torno do Sol):

Figura 16 – Movimento de Rotação e Translação da Terra em torno do Sol

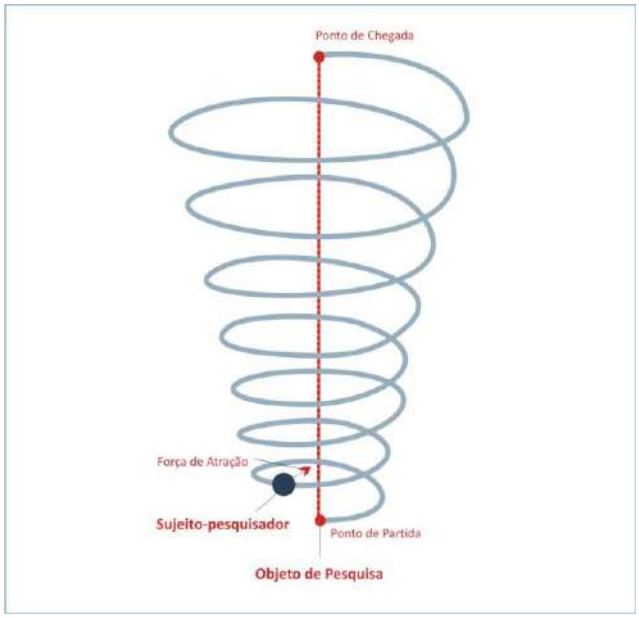


Fonte: esquema elaborado pela autora, 2015

Na correlação, o sujeito-pesquisador estaria para a terra no sentido de também perfazer dois movimentos simultâneos, isto é, um sobre o conhecimento que já trás dentro de si; o outro em busca de referenciais teóricos existentes. Nesta reciprocidade, também é possível

dizer que o sol (*força* central do sistema solar) está para o objeto de pesquisa, pois como aquele, este igualmente estabelece um núcleo de atração para a pesquisa. Visualiza-se:

Figura 17 – Forças de atração e sustentação da pesquisa em paralelo com o Sistema Solar



Fonte: esquema elaborado pela autora, 2015

Com a análise desta formulação demonstrarei mais três questões inerentes à pesquisa:

(1) Há nela tanto um crescimento na horizontal como na vertical, em que não apenas o artista é transformado durante o percurso, mas também o projeto em andamento ganha novas feições.

(2) Zamboni ao citar Bronoswski[28] escreve:

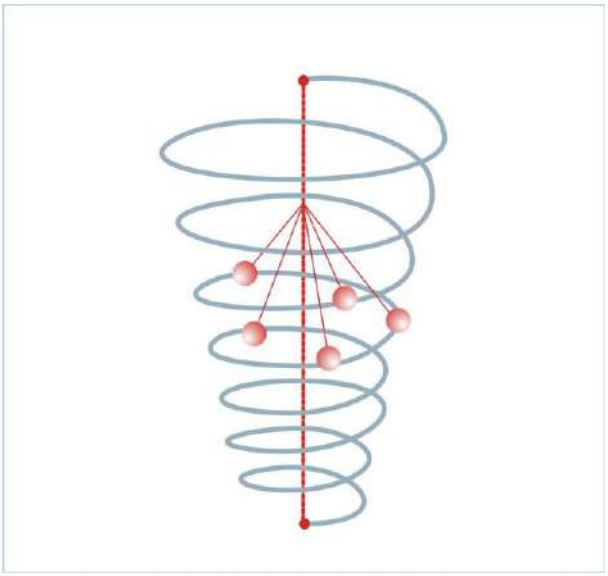
> *Há um fio que percorre continuamente todas as culturas humanas* que reconhecemos e que é *feito de dois cordões*. Esse fio é o da ciência e da arte. Este emparelhamento indissolúvel exprime, por certo, uma unidade essencial da mente humana evoluída. Não pode ser um acidente (...) o fato de não haver, certamente, nenhuma cultura desprovida de ambas. (grifo meu). (BRONOSWSKI, 1933, apud ZAMBONI, 2006, p. 22);

De fato não há nenhuma cultura desprovida destas duas formas de conhecimento (arte e ciência); no entanto, não se pode esquecer dos outros saberes que como já visto, constroem modos de ver. Isto posto, fica nítido que não seriam apenas dois cordões presos àquele

[28] Jacob B. (Inglaterra, 1908 - 1974): matemático , biólogo , historiador da ciência, poeta e inventor.

único fio condutor, expresso por Bronoswski, mas certamente, um número maior. Consequentemente, após esta fala, torna-se fácil identificar o *movimento oscilatório* atuando juntamente com o *movimento em espiral* em prol da construção de uma mente humana evoluída. Este esquema aparece na figura abaixo.

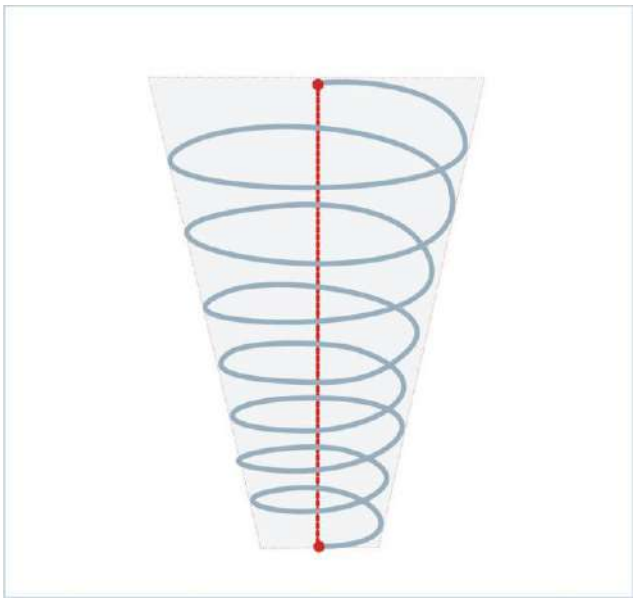
Figura 18 – Atuação em conjunto do movimento oscilatório e o movimento espiralado



Fonte: esquema elaborado pela autora, 2015

(3) Por fim, desta formulação ainda é possível exprimir a área, isto é, o *campo* que rodeia e delimita a imagem – ver-se-á:

Figura 19 – Delimitação de campo da pesquisa

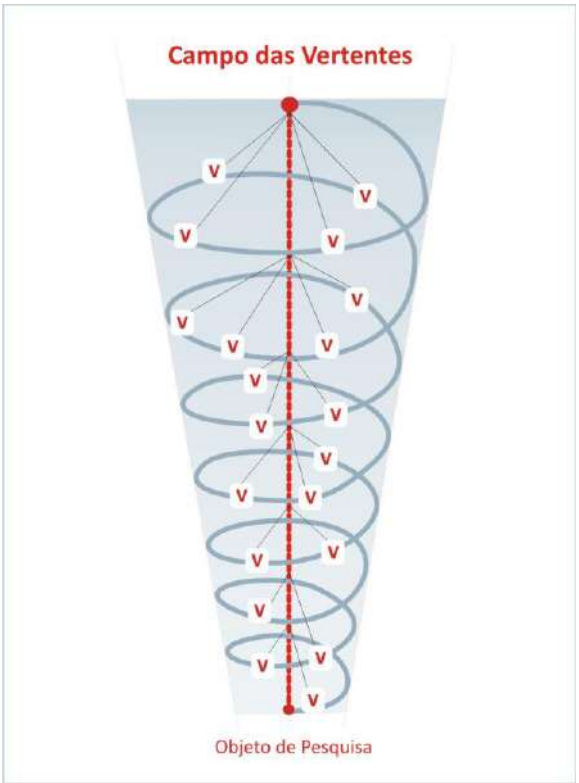


Fonte: esquema elaborado pela autora, 2015

Para esta identificação não é de interesse a realização de cálculos matemáticos, mas sim a percepção desta presença. Observe como Rosalind Krauss[29] o define: "[campo é aquele que] estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar" (KRAUSS, 1984, p. 93).

Têm-se aí a ideia de enquadramento ou delimitação da área de atuação do artista-pesquisador. Também está implícito, um princípio de força espacial – seria como a energia que envolve os astros no espaço, aquela denominada *campo gravitacional* (Lei da Gravitação Universal); seguindo-se na mesma lógica, há também, o campo magnético e o campo elétrico. Isto posto, qual nome poderia batizar esta energia referente aos princípios científicos em formulação? De imediato, respondo: "Campo das Vertentes". Mas por quê? Certamente por se tratar de um lugar onde há uma intensa convergência de dados, sendo guiados pelo eixo central. Este se refere ao objeto de pesquisa traçado de início e seria a força que condiciona todas as atrações do processo. No esquema visual seguinte, ver-se-á esta esquematização; para todo ("V") entende-se um conceito operacional veiculado.

Figura 20 – Campo das Vertentes: delimitação espacial e as articulações operacionais



Fonte: esquema elaborado pela autora, 2015

[29] Trata-se de um trecho do célebre texto *Sculpture in the Expanded Field* (Escultura no Campo Expandido ou Ampliado, a depender da tradução). Ele foi publicado pela primeira vez em 1979 e reeditado inúmeras vezes.

Após está compreensão, ressalto: o nome “Campo das Vertentes” veio primeiro, pois como já expresso, ele indica a região geográfica onde nasci; a partir do momento em que foi transformado em um conceito operacional na pesquisa, passou a ser uma constate em meu intelecto. Então, ao uni-lo com as tantas inquietações, formulou-se o apresentado.

2. 2. 2 Das Articulações Operacionais

Entre a prática e a teoria, entre o devaneio e o intelecto, entre a ingenuidade e a maturidade, entre o mito e a razão, entre a obra sendo efetivada no atelier e os anseios respondidos pelo caminho, e muitas, muitas questões tornando-se ao mesmo tempo; é a pesquisa se processando em oscilações constantes e com ela a necessidade da adoção de inúmeros referenciais teóricos – um mergulho vertical e horizontal não apenas no campo teórico da própria disciplina (de modo a operacionalizar conceitos, paralelos, aproximações ou distanciamentos, etc.), mas também com a multidisciplinaridade contemporânea, torna-se indispensável à incursão em outros campos do saber. A gaúcha Sandra Rey explica:

> A filosofia, a semiologia, a psicanálise, a literatura e mesmo a ciência contemporânea podem nos fornecer excelentes conceitos para pensarmos nossa prática – se soubermos utilizá-los operacionalmente – isto é, tendo o cuidado e a capacidade de entender estes conceitos em profundidade em seu contexto; e ao transpô-lo para nossa prática [...], estamos lançando mão a ferramentas conceituais [...], são o que chamamos de conceitos operacionais que nos fazem avançar tanto no campo prático como teórico. (REY, 1996, p. 85s)

Isto equivale a dizer adoção de uma abordagem *inter* e *trans-disciplinar*. A pesquisadora gaúcha (1995, p. 65) ainda elucida que a palavra *articulação* é a chave para elaboração deste “caldeirão de misturas”. Digo que o verbo *intercalar* também é muito bem vindo, pois nesta construção é preciso que todas as questões empregadas (tempos distintos, conhecimentos variados, referenciais teóricos diversificados, artistas vivos ou mortos, práticas e procedimentos específicos, entre outros) se entrecruzem e se encaixem como numa sintonia musical. É deste modo que a pesquisa se processa em um movimento espiralado, pendulando-se entre múltiplas questões e seguindo um ritmo acelerado. Trata-se de um trabalho que nos moldes evidenciados aqui, dá margem a cada artista-pesquisador encontrar seu próprio fio condutor.

A obra escultórica[30] (fig. 21), do artista Kennedy Salles, presente na Praça Marechal Deodoro, em Salvador/BA, cuja apresentação são duas mãos entrelaçadas, se constitui um interessante modo de visualizar a amarração necessária na pesquisa – sempre penso esta questão a partir deste movimento com as próprias mãos, por isto o paralelo estabelecido.

Figura 21 – Paralelo entre monumento público e a amarração da pesquisa

Fonte: <http://www.metro1.com.br/monumentos-de-salvador >

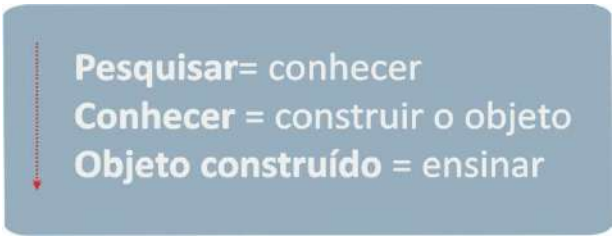
2. 2. 3 Do Objeto de Pesquisa e das Energias do Processo

O objeto é o que norteia e sustenta a pesquisa, daí ser primordial defini-lo logo no início do projeto, pois como se viu, é neste eixo que incidirão todos os argumentos vertentes. Dito de uma forma bem simples, recortar um objeto de pesquisa é escolher o tema, ou a proposta sobre o qual se pesquisará, de maneira objetiva. Sabendo-se então que, para esta, a linguagem proposta parte da *técnica pictórica* através de uma *representação figurativa*, cuja poética visual gira em torno de *questões ambientais*.

[30] Ano 2.000; técnica: modelagem em fibra de vidro e granito; dimensão 3,90m x 2,20m; cor: dourada; tema: "Homenagem à AICO" - Associação Ibero Americana de Câmaras de Comércio; Descrição: representação de duas mãos entrelaçadas, nas quais está gravado na palma da mão de cada uma um mapa realizado em baixo relevo e na cor azul. Na mão esquerda, têm-se o mapa da América do Sul e Central e na direita, o da Península Ibérica.

À luz de Peirce e dando um ar de aventura, Ferrara, no tópico “A ciência do olhar atento”, pondera: “[...] fazer ciência consiste em desenvolver uma atitude perante o objeto. Não é uma questão de saber, é, antes uma questão de comportamento” (FERRARA, 1999, p. 157). Já, com base em Severino (2007, p. 25), construo uma equação básica para o processo:

Figura 22 – Equação básica sobre o processo do conhecimento



Fonte: Adaptado de Severino (2007, p. 25)

Da análise do quadro, percebe-se implicitamente a ideia do uso e da formulação de *conceitos*. Severino o entende não como “o ponto de partida do conhecimento, e sim o ponto de chegada, o término de um completo processo de constituição e reconstituição do sentido do objeto que foi dado à nossa experiência externa e interna” (SEVERINO, 2007, p. 25) – o conceito “Campo das Vertentes” tem para mim este valor. Assim, ao ampliá-lo, observa-se que, além de se tratar de uma delimitação do espaço de atuação na pesquisa, que acredito ter ficado claro; também se falou sobre *energias espaciais* – mas como cheguei nesta formulação? É que sempre me sinto envolvida por uma dada “força” durante o próprio fazer, e em busca de entendimento, encontrei em Cecília Salles a explicação:

> ... o desenvolvimento do processo [de criação artística] vai levando a determinadas tomadas de decisão que propiciam a formação de **linhas de força**. Essas passam a sustentar as obras em construção e balizam, de algum modo, as avaliações do artista. Os percursos apresentam tendências que podem ser observadas como **atratores**, que funcionam como uma espécie de **campo gravitacional** e indicam a possibilidade que determinados eventos ocorram. (SALES, 2006, p. 16, grifo meu).

Após esta verificação, parti em busca de um entendimento técnico – o pesquisador precisa deste instinto investigativo. Então me desloquei para a física – procedimento fácil devido à proximidade com a área, isto é, rememoro o convívio com professores e estudantes da disciplina, no espaço científico (Centro de Ciências) que frequentei durante a graduação.

Segundo a ciência física, *campo gravitacional* e *linhas de força* têm existência e propriedades concretas; podendo até se chegar a cálculos matemáticos de seus atributos, como

quantidade de energia e direção. Nestas condições é próprio dizer que ao redor de "todo" corpo com massa, há a existência de uma região no espaço contendo uma força, que embora seja invisível é real – é o que se chama de *campo gravitacional*. Em outras palavras ter-se-ia: região de perturbação gravitacional que um corpo gera ao seu redor, e que por sua vez é representado por um conjunto de linhas denominadas *linhas de força* do campo gravitacional. "Assombramos como a *natureza* foi capaz de seguir com tamanha abrangência e generalidade um princípio tão elegantemente simples [como este]" – é o que há expresso no livro "The Feynman Lectures on Physics" (2009, p. 68).

À vista disso, considerando que o *objeto de pesquisa* é uma coisa concreta de onde se parte; ele poderá, desta forma, gerar um *campo de força*, que por sua vez é inversamente proporcional à distância do objeto em evidência. Assim, quando menor a distância do corpo, maior será a atração por ele exercida. Sem demora, elaboro o esquema visual:

Figura 23 – Objeto de pesquisa e o possível *campo gravitacional* que o envolve

Fonte: Representação hipotética elaborada pela autora, 2014/2015.

Prosseguindo, observo que, por meio deste campo, quaisquer "objetos" que se aproximam ficam sujeitos a uma força atrativa, mesmo que estes não estejam em contato direto. Por isto se entende a *ação à distância* proferida por Isaac Newton – é ela que me faz pensar nesta solução que, pode guiar, igualmente, a pesquisa. O que chamei anteriormente de *Campo das Vertentes* é justamente a delimitação envolta por esta atração; uma realidade que rodeia *o objeto* que se pesquisa, e por ele vertem uma infinidade de questões.

Tais questões não param por aí. Estudiosos verificaram que o princípio mencionado anteriormente (Lei da Gravitação Universal) é análogo ao *campo elétrico* (cargas elétricas:

elétrons, prótons ou íons) e ao *campo magnético* (imã). O que os diferencia são suas *constantes*[31] e o fato de que a gravidade é sempre *atrativa*, enquanto a eletricidade e o magnetismo podem ser *atrativos ou repulsivos*. Nestas condições, para o dado objeto (que se pesquisa) poder-se-ia considerar então, não apenas a presença da *força atrativa*, mas também da *repulsiva*, isto é, a repulsão estaria para as informações que não se encaixam no processo e que devem ser descartadas de imediato (sem perda de tempo). Na Figura seguinte, ver-se-á a representação hipotética de ambas as forças:

Figura 24 – Forças de Atração e Repulsão sobre o Objeto que se Pesquisa

Fonte: Representação hipotética elaborada pela autora, 2014/2015

Na Figura, as setas amarelas indicam a direção e o sentido das forças que incidem sobre o objeto de pesquisa (atração ou repulsão) que sujeitará quaisquer ações – teóricas ou práticas – colocadas à vista do que se busca. Cabe a nós, sujeitos cognoscentes, estabelecer os devidos ligamentos ou descartes quando necessário. A título de exemplo e tendo como base o próprio fazer, circunscrevendo a atração e a repulsão sobre o uso de linguagens artísticas: no sentido de atração a pintura estaria em primeiro lugar, seguida, numa mesma linha de classificação, a fotografia e o objeto, assim por diante. Logo, as três linguagens me induzem, sendo a pintura com maior intensidade, por isto a pratico com mais fervor. Num sentido inverso, estariam a exemplo: a *body art*, o *happening* e a *performance*.

[31] Pode ser comparada com uma constante matemática, que é um valor numérico fixo, mas não envolve diretamente qualquer medida física. Ex: a constante gravitacional G, campo elétrico $\vec{E}$, campo magnético, $\vec{B}$.

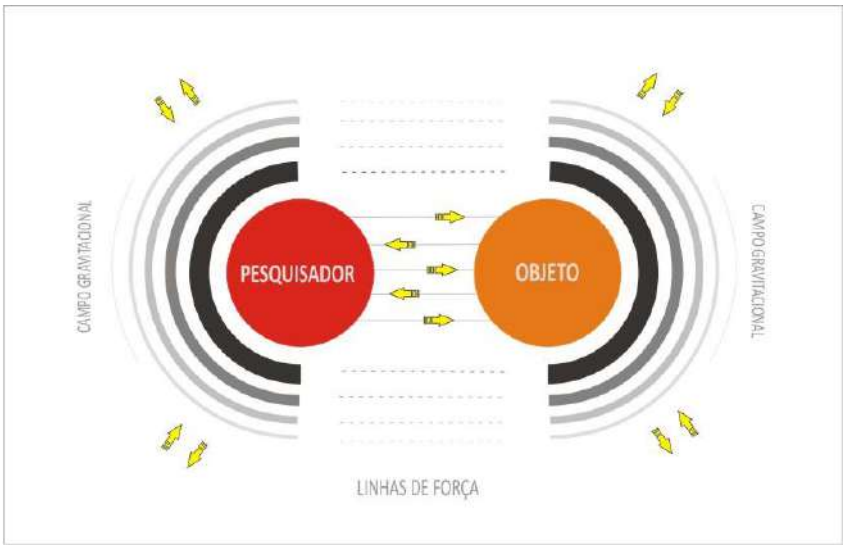
2. 2. 3. 1 *Das Três Vertente's: Instauração de uma Tríade Dialógica*

Após dizer que o objeto existe *para* algum sujeito, resulta de se definir uma relação direta entre *sujeito e objeto*, isto é, entre *pesquisador e fato pesquisado*. Neste ínterim, a noção de conhecimento é confirmada por Santos Neto como resultado da ação destes dois polos, isto é, da experiência real entre *sujeito* e *objeto*. O referido autor explica:

> O conceito **sujeito** (sub+jactus) indica que algo exterior é "lançado" para dentro do observador, como registro na consciência de alguma experiência. Enquanto isso ocorre com o sujeito, o conceito **objeto** (ab+jactus) indica que sobre algo que está fora é "lançado" algum significado ou atributo. (SANTOS NETO, 2004, p. 22, grifo do original).

Seguindo este parecer e ainda observando que o prefixo "ab" de (*ab+jactus*) equivale ao que se entende por "diante de"; o que nos leva a uma disposição em que o sujeito se posiciona frente ao objeto, ou o pesquisador (no caso eu) diante de sua escolha de pesquisa (a linguagem pictórica). É nesta constante interação que se chega à estruturação, ou o desbravamento, de novos conhecimentos. Tal paridade é padrão de todo método científico; no entanto, o diferencial deste fazer estará sempre no talento individual do pesquisador. Isto posto, e voltando-se aos conhecimentos veiculados pela física, formula-se:

Figura 25 – Relação "sujeito-objeto" ou "pesquisador e fato pesquisado"



Fonte: Representação hipotética elaborada pela autora, 2014/2015

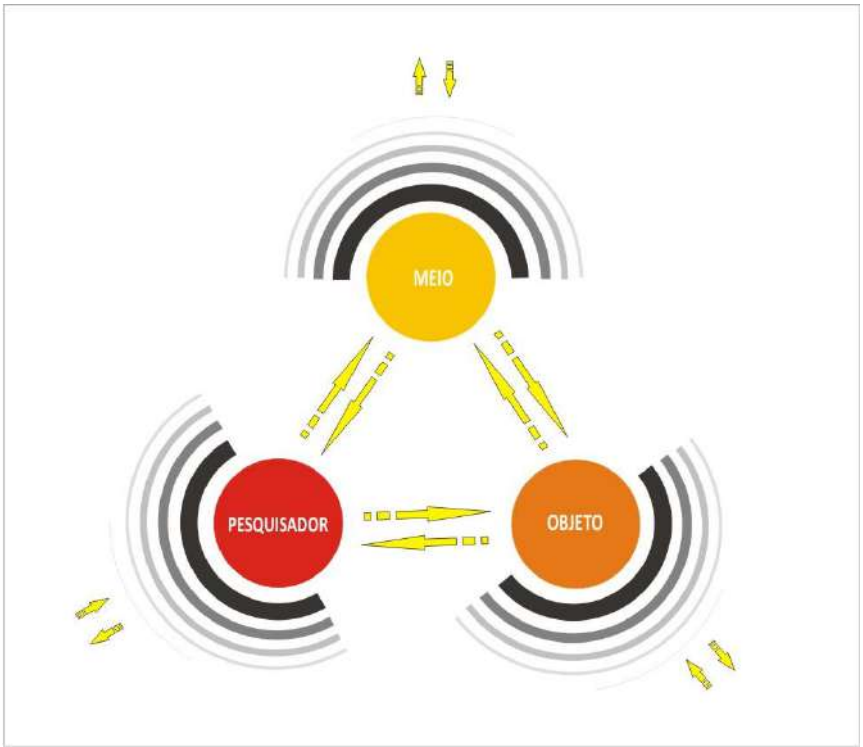
Se a Física afirma que corpos se atraem mutuamente, têm-se neste esquema visual a representação hipotética, no caso em questão, do artista e sua obra em construção, com as

devidas forças de atração e de repulsão. Neste elo, um estaria agindo sobre o outro (relação de trocas ou momento de formação deste e transformação daquele, isto é, durante o processo de pesquisa, ao mesmo tempo em que o objeto é construído, há, no pesquisador, uma abertura significativa de horizontes). Também é cabível de se observar, conforme explicita Severino (2007, p. 108) que "cada modalidade de conhecimento pressupõe um tipo de relação entre sujeito e objeto e, a depender dessa relação, temos conclusões diferentes". Novamente em Santos Neto, agora em sua definição de *conhecimento*, têm-se:

> O conhecimento nasce, [...] no momento em que o indivíduo percebe estar inserido em **um ambiente**, que há outros indivíduos e coisas junto a ele, e que parece haver ali um conjunto ou sistema a ser decifrado. (SANTOS NETO, 2004, p. 22, grifo meu).

Neste caso, além do sujeito e do objeto, ver-se-á que "o meio" exerce importância de igual valor para a construção do conhecimento – é o que coloca o professor de metodologia da UFBA, no trecho acima. Com esta verificação, concluo: o conhecimento é construído na complementaridade entre um ser pensante, a coisa pensada e a realidade ou circunstância que os rodeiam. O último está no plural uma vez que a noção de espaço/tempo pode apresentar-se diferentemente àqueles. Então, é nesta tríade – "sujeito, objeto, meio" – na qual o *tempo* está para todos, que a prática da pesquisa se constitui. Visualmente se vê:

Figura 26 – Das três forças operantes na construção do conhecimento



Fonte: Representação hipotética elaborada pela autora, 2014/2015

Diante desta tripla relação, o sistema vigente é expandido, conforme necessidade professada por Stephen Wilson no início do capítulo, e o qual perguntou: “O que os artistas devem fazer diferentemente do que sempre fizeram para se preparar para participarem do mundo da pesquisa?” (2003, p.240). Este estudo tem sido envolto por esta questão, pois, como se vê, neste capítulo venho traçando parâmetros a fim de incluir a arte em âmbito científico. Já no capítulo seguinte (Diálogos da Produção), pretendo verificá-los.

Nesta configuração, há, então, a presença não de dois, mas de três elementos, os quais formam um *triângulo* – daí a *instauração de uma Tríade Dialógica*, a qual resolvo denominar *método das três Vertentes.* Trata-se de uma teoria constituída por forças invisíveis, porém fervorosamente atuantes – seria como na doutrina cristã que professa a Deus como único, preconizado em três pessoas distintas: o Pai, o Filho e o Espírito Santo.

2. 2. 4 Das “Marcas Pessoais” e das “Apropriações”

Etimologicamente a palavra “ciência” vem do latim *scientia*, que quer dizer, numa definição ampla, conhecimento ou reconhecimento; ou ainda, se liga ao verbo *scire* = saber. Já de uma maneira mais restrita, tal conceito nos leva a aquisição de conhecimento baseado no método científico, que equivale ao esforço do ser humano para descobrir e aumentar o seu conhecimento sobre a realidade e nela intervir. Ante esta visão, Santos Neto (2004, p. 21) afirma que ele (o conhecimento) deve ser interpretado como *síntese de individualidades*. Dando o mesmo entendimento, reportei-me em um momento anterior que cada pesquisador precisa encontrar seu norte próprio de pesquisa. Nestas considerações, seria o que chamo de *marcas pessoais* – as entendo que não são meramente um parâmetro, como o *método autobiográfico*, a ser aplicado; mas sim, se referem a uma característica intrínseca a todo fazer, já que toda pesquisa exige sempre o esforço de alguém. Todavia, reconheço que há processos em que esta evidência pessoal é bem maior que em outros.

Como exemplo desta incontestável presença, menciono as obras pictóricas da mexicana Frida Kahlo (1907-1954); e sobre esta mulher de corpo frágil, escreve Lúcia Helena Vianna,

pesquisadora de seus diários, ao qual expressa: "[Frida] tece um elo indestrutível entre vida e obra, com a explícita conexão de tinta e sangue" (MARIUZZO, 2007, p. 57).

Embora não veja as *marcas pessoais* como um *método* a ser aplicado, percebo no estudo *autobiográfico*, ricas contribuições para o que pretendo traçar aqui. Maria Celeste Wanner, professora do programa ao qual estou como discente, faz um longo levantamento sobre ele, revelando que seu auge ocorreu nas décadas de 20 e 30, do século XX, sendo usado, sobretudo, pelos sociólogos da Escola de Chicago, com retorno posterior em 1980, devido à "crise generalizada dos instrumentos heurísticos da sociologia e da separação sujeito-objeto"; o que o levou ao reconhecimento de método autônomo de investigação científica. (WANNER, 2007).

Continuando à luz de Georges Gusdorf (1980), Wanner expressa significados sobre o prefixo *auto* e *bio.* O primeiro (auto) se refere "à identidade, entendendo que o ser é tão consciente de si próprio como complexo, dentro de uma visão singular e autônoma"; o segundo (bio) está para "o percurso vital desse ser, inserido num contexto real do seu cotidiano". Prosseguindo Wanner cita Duccio Demetrio – professor da Universidade de Milão/Itália e especialista no assunto – o qual aponta: "seja no design, nas artes, na arquitetura, este método busca a reconstrução da história mental de um indivíduo, para resgatar elementos de continuidade, passagens e momentos significativos; recordar uma conquista mental, envolvendo a identidade pessoal" (WANNER, 2007). É neste resgate sobre suas próprias experiências e vivências que o indivíduo, ou melhor, o artista-pesquisador, é levado a exercer reflexões críticas de modo a construir uma cultura de saberes para si e para o outro – daí defender a *pessoalidade* como sendo próprio de todo processo de pesquisa.

Equiparando-se as *marcas pessoais* evidencio as *apropriações*, isto é, do meu ponto de vista é esta subjetividade de cada pesquisador que determina as atrações e consequentes ações de apropriação do percurso. Observo que como artista-pesquisadora, durante o percurso de pesquisa, busco por informações que satisfaçam os tantos desassossegos eclodidos, e deste modo, ajo, sobretudo, a partir do que me atrai (*força de atração*), de modo a tomar para mim "agora é meu" (é uma obra "feita" por mim) ou apropriei como "referência" (*ready-made* da imagem, por exemplo); ao mesmo passo que rejeito o que não me interessa, ou a pesquisa em si (*força de repulsão*). Tal cadeia de ações deságua primeiro na materialização

da obra e posteriormente traslada para a escrita. A *apropriação* como conceito passou a ser usada de uma maneira muito intensa nas práticas artísticas da década de 1960, nas ditas vanguardas modernistas, sob nomes como Pablo Picasso, Georges Braque, Jasper Johns, John Cage e, especialmente, Marcel Duchamp, entre outros. Do entendimento daquele período para a compreensão de hoje, vejo alguns pontos comuns e outros divergentes. Paulo Venâncio Filho (1986, p. 68) explica que "a escolha dos *ready-mades* era baseada numa reação de indiferença visual com uma ausência total de bom ou mau gosto [...] uma completa anestesia", ou seja, Duchamp ao invés de potencializar a sensibilidade artística, a anulava, daí ser considerado até mesmo como antiartista. Longe disto, para mim o ato da *escolha* e a consequente *apropriação*, incidi, sobretudo, na *visualidade* do artista-pesquisador; no meu caso, aquilo que me vê quando olho.

Ainda dentro desta questão Venâncio Filho escreve (op. cit, p. 62-65): "O *ready-made* parte de um raciocínio oposto" a arte tradicional, após ele a pergunta que passou a incidir é: "como transformar algo que não é arte em arte?" Assim, o professor da UFRJ continua: "A resposta está numa mudança de perspectiva. Trata-se de uma nova atitude frente à arte". Observa-se então, que com Duchamp, "o artista funciona como um interruptor" – sim, acredito que somos capazes de realizar conexões, abrir ou fechar sistemas, criando uma grande rede de circulação.

Por fim, ressalto que a *apropriação*, bem como as *marcas pessoais*, também desempenham um papel na literatura, sendo para esta, através da linguagem, enunciação e discurso. Wanner, agora em outra publicação (2010), a luz de Roland Barthes (1991), explica:

> **[A apropriação] é uma atividade que coloca o homem com o mundo**, seja através do discurso, seja através de seu relacionamento com sua própria existência, por meio da experiência, da meditação, do contato com o outro (não apenas uma mente humana, mas com tudo o que se exterioriza e se apresenta). Nesta relação, **o homem passa a ter um novo conhecimento através daquilo que ele apropriou da experiência**: emoções, sentimentos, sensações etc. (WANNER, 2010, p. 178; grifo meu).

Nesta mesma relação existencial entre homem e mundo, Wanner continua:

> **Existir é** sentir a ação de fatos externos resistindo à nossa vontade, é estar numa relação, tomar um lugar na infinita miríade das determinações do universo, resistir e reagir, **ocupar um tempo e espaços particulares**. (Id., ibid, p. 29; grifo meu).

Com todos os levantamentos realizados, comprova-se a lógica da colocação feita sobre as *marcas pessoais* e *apropriações*, bem como a conexão entre as *três Vertente's* – sujeito-objeto-meio – formalizada anteriormente.

2. 2. 5 Do Estado de Pesquisa

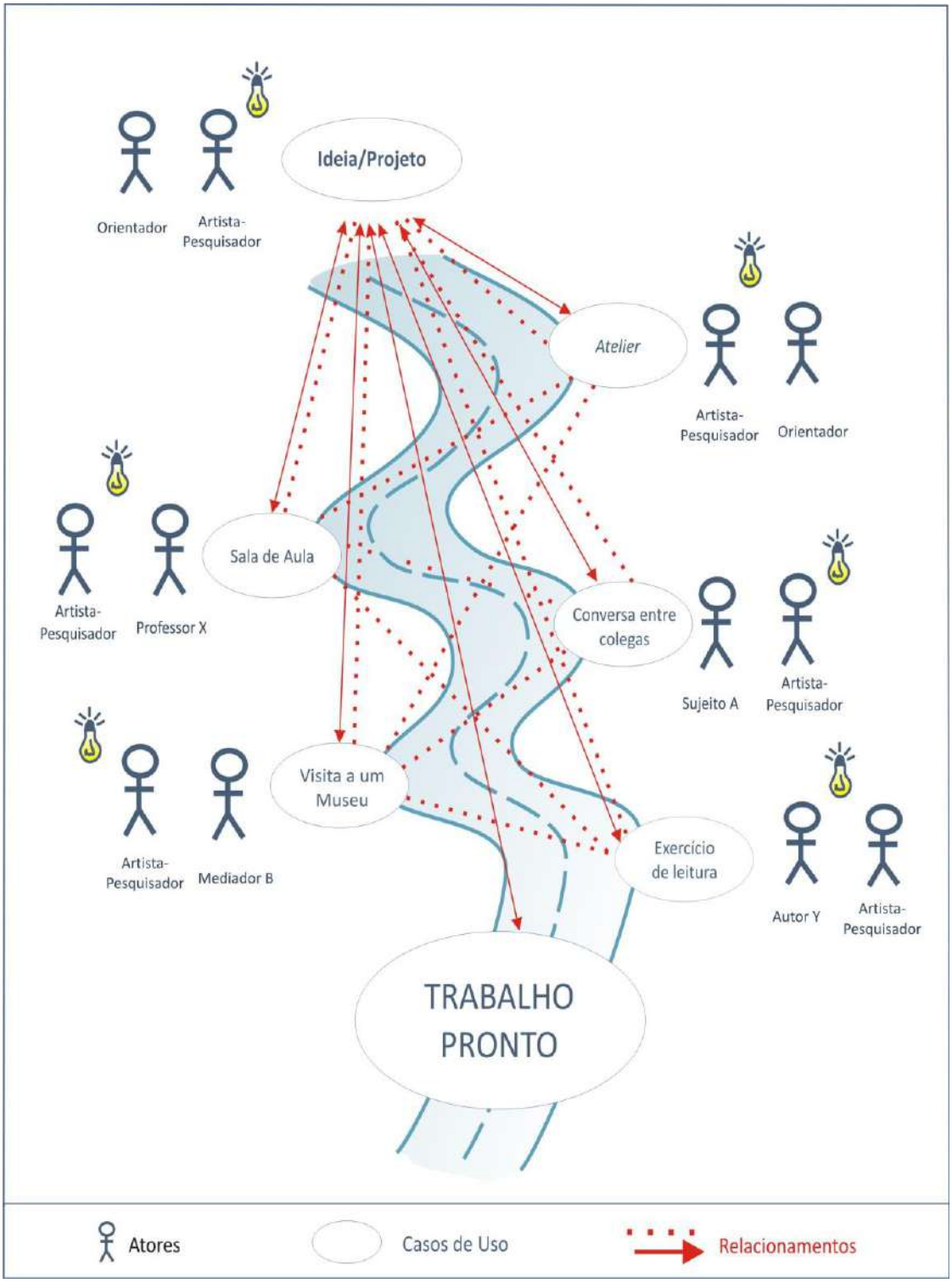
Dando continuidade a cadência das questões inerentes às operações ou estratégias da *pesquisa*, falo agora do lugar de atuação do artista-pesquisador, que normalmente é denominado, de *estúdio* (francês, *atelier).* Este nome se refere ao local físico de trabalho – aquele onde se pode experimentar, moldar, pintar, manipular, ensaiar [...], enfim, criar um ou vários tipos de arte, a exemplo de pintura, escultura, gravura, fotografia, vídeo, animação, entre outras. Sendo que nesta lista, cada qual, necessita de ferramentas e procedimentos específicos.

No entanto, mais que compreender esta existência – que é fato; numa produção universitária prefiro que se entenda o que chamo de "estado de pesquisa", isto é, a partir do momento que o artista-pesquisador inicia seu projeto, ele imerge em um processo de criação, na qual sua ação extrapola um único local físico. Surge assim, um novo *espaço-tempo de criação*, que inevitavelmente o afeta em todos os seus deslocamentos: na rua, na sala de aula, em conversa pelos corredores, em casa, na leitura de livros, no noticiário da TV, ou até mesmo em um bar da esquina. É o intelecto em busca de respostas para as tantas questões que passam a povoar sua mente. São os diversos *fragmentos* sendo coletados à medida que a pesquisa progride. Observa-se que *estúdio*, por um lado, tem como designação "oficina de artista", e por outro, do latim *studere* – "ânsia de conseguir algo" – eis aí uma característica própria do ser pesquisador.

Em prol destas considerações, elaborei o esquema visual apresentado na Figura 27. Ele foi construído tendo como base reflexões sobre a própria vivência; para ser mais exata, nasceu de um exercício realizado na disciplina "Documentos de Percurso: Registros e Reflexões em Processos Criativos", ministrada pela orientadora deste trabalho – professora Viga Gordilho

– no primeiro semestre de 2014. O diagrama elaborado (Fig. 27) descreve um cenário que mostra as funcionalidades do sistema do ponto de vista do usuário, isto é, se refere justamente ao “estado de pesquisa” a qual dialogo neste momento – é, portanto, uma representação de minha movimentação no mundo em prol da realização desta pesquisa.

Figura 27 – Espaço-tempo de construção na pesquisa universitária



Fonte: desenho elaborado pela autora

Nele, os *Atores* indicam possíveis indivíduos que interagem com a artista-pesquisadora durante o processo criativo; os *Casos de Uso* referem-se aos diferentes deslocamentos realizados, que por sua vez, expande para além de um único lugar físico de trabalho (o *atelier*); e os *Relacionamentos* são as linhas que interpenetram e cortam todo este processo de coleta, tornando-o um grande emaranhado de relações – é a pesquisa em formação e deslocamento. Observo também que o caminho traçado (linhas em azul), não se encerra com a obra pronta ou o trabalho finalizado, mas há continuações posteriores. Mas detalhes sobre estas questões serão explorados nos dois próximos tópicos.

2. 2. 5. 1 Fragmentos em Coleta

> O artista observa o mundo e recolhe aquilo que, por algum motivo, o interessa. Trata-se de um percurso sensível e epistemológico de coleta [...]. Ele tudo olha, recolhe o que possa parecer de interesse, acolhe e rejeita, faz montagens, organiza, idéias se associam, formas alternativas proliferam e pesquisas integram a obra em construção [...]. Às vezes os próprios objetos, livros, jornais ou imagens que pertencem à rua são coletados e preservados. Esse armazenamento parece ser importante, pois funciona como um potencial a ser, a qualquer momento, explorado; atua como uma memória para as obras. (SALLES, 2006, passim)

O fragmento de texto acima se refere a um trecho retirado do livro de Cecília Salles (2006), no qual a escritora de crítica genética afirma que a *coleta de fragmentos* é comum ao trabalho de pessoas ligadas a práticas artísticas. Percebo que a constituição do espírito de pesquisadora, ocorreu pela atenção dada a essas *pequenas fagulhas* que hoje, passaram a ser de grande interesse – explico. Durante a graduação em arte, em um dado momento criei uma série de obras denominadas “Fragmentos”; foram desenvolvidas a partir do momento que chegaram às minhas mãos vários resquícios de madeira, ganhos de minha mãe. Aquilo despertou interesse, pois já trazia certa perturbação sobre a possível existência de índices, no entendimento do que me cercava. Com aqueles pequenos pedaços de madeira em mãos, no atelier coloquei-me a confecção das obras; foi um processo difícil e demorado, no qual precisei da ajuda de terceiros. Depois de cada peça cuidadosamente lixada, foram dispostas e coladas, formando-se distintas unidades; que por sua vez, foram apresentadas, algumas individualmente e outras em grupo. Ver-se-á dois exemplos na figura seguinte:

Figura 28 – Obras da série fragmentos (madeira e colagem, 2012)

Fonte: Acervo pessoal da autora

Se antes havia apenas uma leve inquietação sobre a questão do "fragmento", depois desta ampla experimentação, passou a ser presença efetiva na consciência, isto é, pelo uso consecutivo deste, o termo aflorou ainda mais em meu intelecto. A partir de então, tudo o que lia ou via sobre o assunto, me chamava atenção; foi aí que me deparei com o trecho de texto redigido na abertura do tópico, entre outros que serão citados no decorrer...

Do modernismo, percebi que a adesão ao fragmento é um sintoma da sensibilidade urbana emergente, conforme expressa Venâncio Filho (1986, p.20s): "Pelas ruas da avenida, dobrando as esquinas, nos cafés, nos parques e jardins, circula o celibatário [Duchamp], observando, atento ao fugaz, construindo e desconstruindo uma fantasia num relance de olhos" – é ele, o artista atento "aos rápidos e velozes sinais...que soltam aos olhos".

Dentro da própria pesquisa científica, Perseu Abramo (1974 apud SANTOS NETO, 2004, p. 49) sustenta que os procedimentos desta, se reduzem a dois pontos: "sistematização de informações fragmentadas" e "objetividade".

Isto posto, asseguro a necessidade de atenção devotada a eles; os entendo como qualquer tipo de vestígio – objeto, fatos, falas, opiniões, informações visuais, orais, textos ou outros – que se apresentam a nós, não no sentido de busca, mas de *encontro.* Seria tudo aquilo que estaria em condições de conectar-se durante o percurso da pesquisa e desta ação resultasse algum tipo de *deslocamento/entendimento*. Ora, se há conexão, há elo, há liga, há contato entre uma coisa e outra, há complementação, há costura, há andamento. Foi a partir deste aclaramento que consegui, enfim responder muitas inquietações que trazia dentro de mim

(tive a evidência como arrimo). Ou de outra forma, compreendi como se estrutura o processo de investigação em busca do conhecimento.

Com tamanha descoberta, a labuta em prol da pesquisa passou a ser feita com mais prazer – é como se, depois de tanto sangue derramado, entrasse no compasso da dança, de feitio a ser levado por ela. Comprovação disto é que, no início desta descoberta a formulação de conhecimentos estava sendo empregada no sentido de novidade apenas para mim, mas não necessariamente para o outro. No entanto, à medida que o tempo passa, tenho conseguido formular questões que também são novidades para o outro – eis o grande desbravar desta.

Antes de prosseguir, apresento alguns *fragmentos* que deram início à poética deste estudo:

Figura 29 – Primeiros fragmentos de lixo da urbe, TCC, 2012.

Fonte: arquivo pessoal da artista-pesquisadora.

As imagens foram *colhidas* em meio à realidade em que vivo – o cotidiano da cidade (Juiz de Fora/MG). Com tamanho problema observado, senti a necessidade de intervenção, daí falar a partir deste local, um lugar que na maioria das vezes passa despercebido aos olhos do cidadão apressado.

2. 2. 5. 2 Da Teia da Vida: Plasticidade do Pensamento em Criação

Diante da inquietação levantada acima, digo, do excesso de lixo jogado pela cidade, a palavra *sustentabilidade* se torna ação fundamental. Ela se relaciona com *ecologia* e indica a capacidade de preservação dos sistemas vivos ao longo dos anos; estes, por sua vez, se organizam dentro de uma estrutura comum, “a teia da vida”. Entrar-se-á neste momento,

nesta constituição, ou de outro modo, numa *construção em rede*, conforme estudos apresentados pela pesquisadora Cecília Salles, no livro "Redes de Criação: construção da obra de arte" (2006). Observar-se-á que o próprio trecho de texto que introduziu o tópico anterior foi retirado desta compilação.

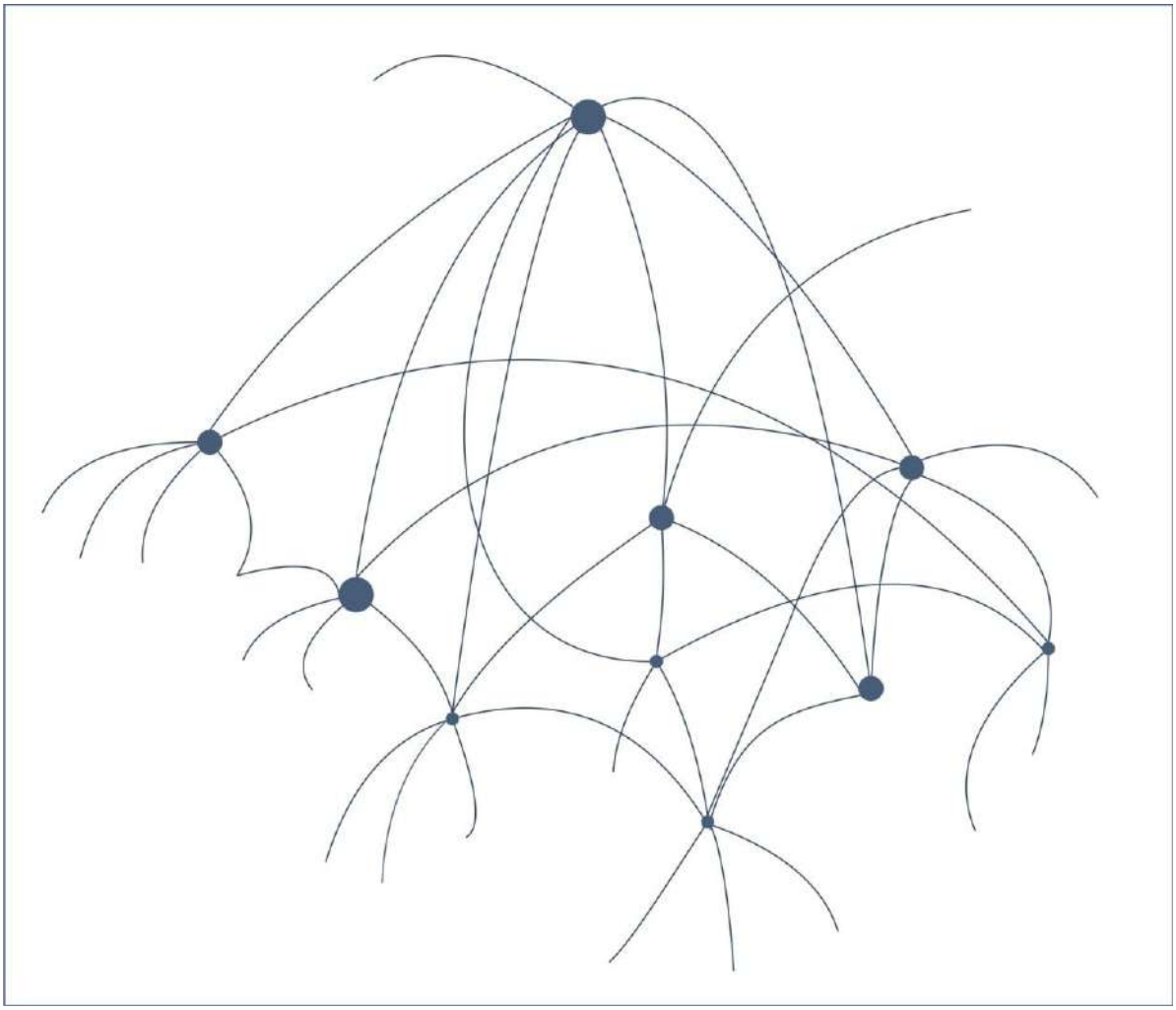
Este livro teve como objetivo dar continuidade à proposta iniciada na publicação anterior de Salles: "Gesto Inacabado: Processos de Criação Artística", de 1998, no qual a autora procurou compreender o modo como se desenvolvem os diferentes processos de construção de obras de arte. Chegou-se ao conceito de rede após verificar a necessidade de um termo que desse conta das novas exigências vindas a partir das múltiplas conexões, em constante mobilidade, que invadiram o campo artístico. Sobre ele Salles afirma: "no caso dos processos de construção de uma obra, podemos falar que, ao longo desse percurso, a rede ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas". (SALLES, 2006, p. 10). Além disso, a autora também nos esclarece que tem sido usado largamente em diversas áreas, como na ciência e na tecnologia, e não somente na arte – trata-se de um "novo paradigma" contemporâneo.

Na ciência, lembrar-se-á que no início deste capítulo foi citado o livro do físico Fritjof Capra, "A teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos". Nele, Capra destaca que o princípio de *rede* está no padrão de organização de todo ser vivo: em meio aos ecossistemas naturais, em todas as escalas da natureza, "encontramos sistemas vivos alojados dentro de outros sistemas vivos – redes dentro de redes." (CAPRA, 2002, p. 239). Portanto, desde os processos celulares mais ínfimos, até os níveis mais complexos de existência, a *teia* alimentar está organizada em *rede*. Já na tecnologia, se refere ao sistema global de computadores interligados via protocolos padrões na internet (TCP/IP).

Entrar em rede é estar em constantes construções, não se chegando a um fim determinado, mas a um *continuum* em fluxo. Daí, quando falando de percursos de criação de uma obra ou da pesquisa como um todo, ela não se finda com seu término, pois a partir dela é possível gerar outras proposições. No capítulo seguinte (Campo III), onde dialogo sobre a produção plástica realizada, isto é plenamente evidenciado. Além disto, continuando à luz de Salles, na estrutura de rede constam outras questões: simultaneidade de ações, não-hierarquia e não-linearidade, nexo de informações fragmentadas, presença de linhas de força, bem como a

possibilidade de fluxos e refluxos. Lembro também das turbulências que pode haver no momento das conexões. A partir destas analises, elaboro um esquema visual a fim de representar a plasticidade deste conceito:

Figura 30 – Teia da Vida: Plasticidade do Pensamento em Criação



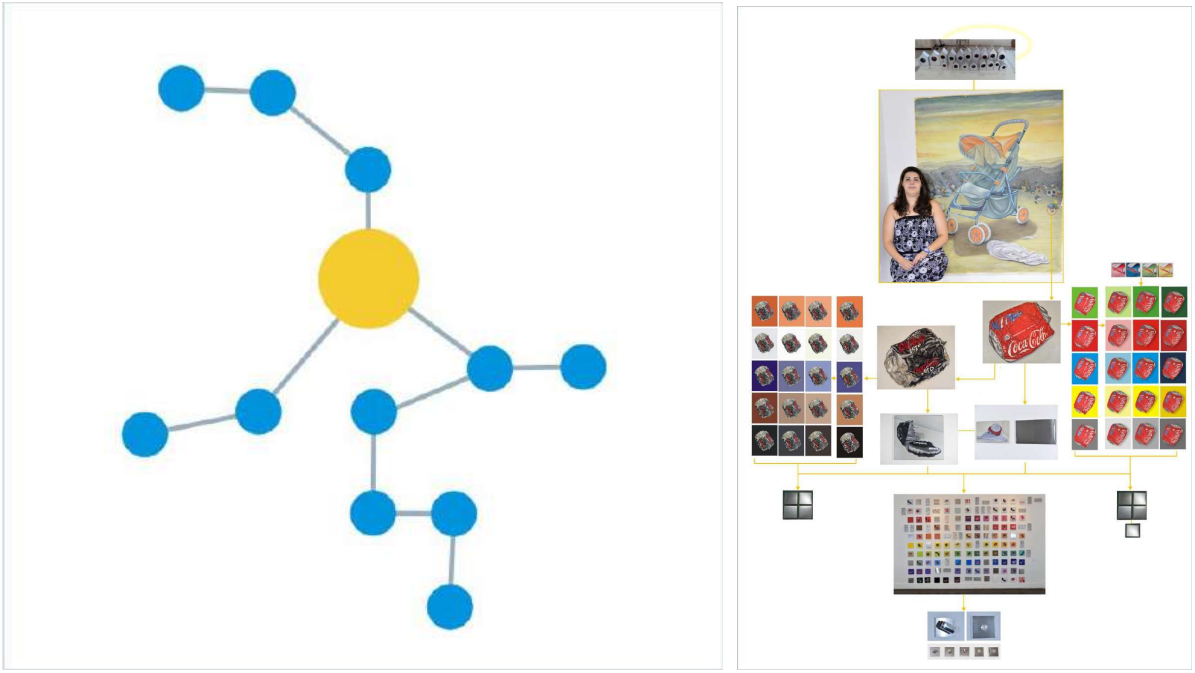
Fonte: Desenho elaborado pela autora (2014), com base em Salles (Redes de Criação, 2006) e Capra (A Teia da Vida, 1997).

Para Capra esta característica de rede, é apenas uma entre seis princípios por ele elencados a partir de uma estrutura comum. Os demais são: Ciclos, Parceria ou Aliança, Diversidade, Equilíbrio Dinâmico e Energia Solar. Isto posto, em prol do entendimento que a expressão artística também é um processo vivo, reitero as ideias defendidas por Capra, traçando um modo de *pensar e agir na arte*, perante estes seis elementos necessários a manutenção da "teia da vida", a saber:

1. **Rede:** Em todas as escalas do fazer artístico, desde os exercícios mais simples até o mais alto nível de produção, deve encontrar-se um sistema estruturado em rede – redes dentro de redes. São estes elos que criam e recriam todo o sistema do processo criativo, com mudanças contínuas; seja por novas inclusões ou refluxos a processo anteriores, mas nunca perdendo os padrões de organização;

2. **Ciclos:** Todos os objetos de arte, para serem interpretados de modo a constituir uma presença "viva", tem-se de alimentar de conceitos e operações contínuas – fenômenos que se sucedem numa ordem determinada, deixando seus rastros para novas produções. Assim, numa visão sobre o todo, não haverá sobra de produção, pois tudo se liga e circula continuamente. No *diagrama* apresentado na "nota à organização estrutural da pesquisa", e que volta aqui, certificar-se-á que a produção plástica realizada, está baseada no modelo de rede "Raio de Sol", conforme se vê:

Figura 31 – Rede "Raio de Sol": situação hipotética e produção real



Fonte: Desenho elaborado pela autora (2015), com base no modelo de Quinn et al. (2001).

A organização em rede na arquitetura "Raio de Sol", proposta por Quinn et al. (2001), caracteriza-se por apresentar um núcleo criativo que orienta os demais segmentos, ou seja, o círculo em amarelo constitui-se como a base de decisão estratégica dos conceitos operacionais veiculados na pesquisa, de modo a direcionar a criação das demais

produções. Logo, é ele, tomado aqui pela obra intitulada “Vek”, que orienta a sincronia operacional de toda a *rede*.

3. **Parceria ou Aliança:** Equivalem às relações de trocas teóricas, recursos materiais e de energias empregados no processo. Logo, a poética que apresento expressa-se numa abordagem *inter* e *trans-disciplinar*; na materialidade das obras, promove a *reciclagem* “pós-consumo”, de modo a difundir a *educação ambiental* na teoria dos *três R’s* – Reduzir, Reutilizar e Reciclar – e nas trocas energéticas entre *três Vertente’s* – sujeito-objeto-meio – conforme pressuposto epistemológico adotado.

4. **Diversidade:** Todo sistema saudável deve garantir a estruturação de uma base de produção – um campo delimitado, porém infinito de ação – que sustente as demais construções. Diante disto, a diversidade é representada pelo “círculo amarelo” do diagrama exposto acima.

5. **Equilíbrio Dinâmico:** Capra constrói este item à luz de Humberto Maturana e Francisco Varela, os quais propõem a organização da vida a um padrão de “autocriação” ou “autopoiese”. Isto equivale em dizer que toda a atividade em arte é organizada por um processo mental (cognitivo), em estado dinâmico de desenvolvimento e autogeração. É como já foi abordado neste capítulo, referindo-se “a arte é coisa metal”, expresso por Da Vinci; ou ainda à luz Danto: “a experiência artística é uma reação cognitiva que implica um ato de compreensão.” Acredito transparecer ampla interpretabilidade neste estudo.

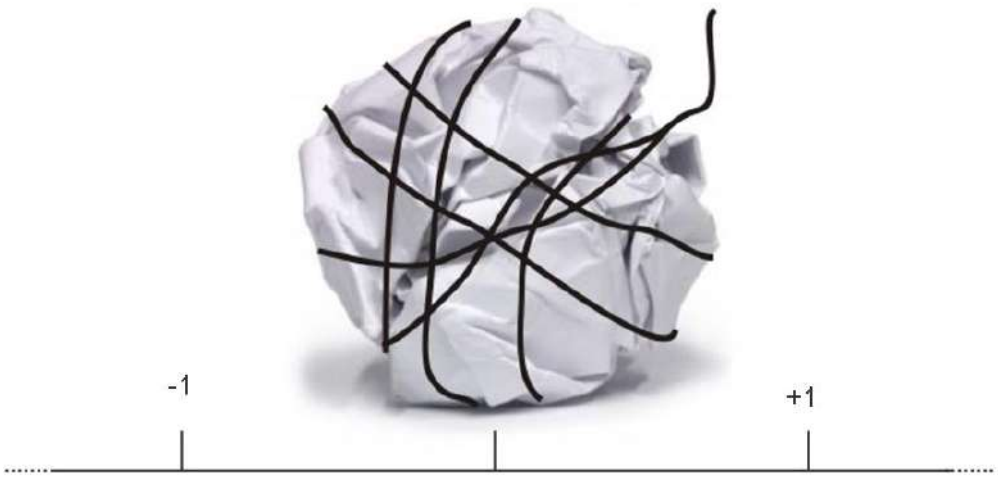
6. **Energia Solar:** Assim como as plantas absorvem a luz produzindo os alimentos que necessitam para sua sobrevivência, de modo a preencher a si mesma com cores e aromas que qualificam sua variedade; igualmente deve ser o artista, ímpar na luz que absorve do universo (interior e exterior) e retorna ao mundo. Credita nesta pesquisa um forte exemplo, tendo em vista seu caráter particular e inovador.

A partir da organização com base na “Teia da Vida”, ou dos seis itens descritos, passo ao prolongamento da produção plástica desenvolvida neste percurso, a fim de verificar as questões postas neste capítulo.

CAMPO III – DIÁLOGOS DE PRODUÇÃO

Após a elaboração de uma metodologia de trabalho, retomo a Figura 4, hasteando o "fio da meada", daí a elaboração da Figura 32, para então, entrar no terceiro capítulo (Campo III) – é hora de formalizar a metodologia construída. De uma pessoa-artista, quase muda, no entanto possuidora de um olhar agudo e uma fé sobre seu próprio trabalho, desabrocha um gigante. Alicerçando-me no limo deste fazer, cheguei ao método científico constituído no Campo II de modo a criar delimitações espaciais para a "Pesquisa *em* Artes Visuais" em âmbito universitário. Mas, por uma questão de estruturação teórica, a ordem foi invertida.

Figura 32 - Representação Hipotética: o "fio da meada"



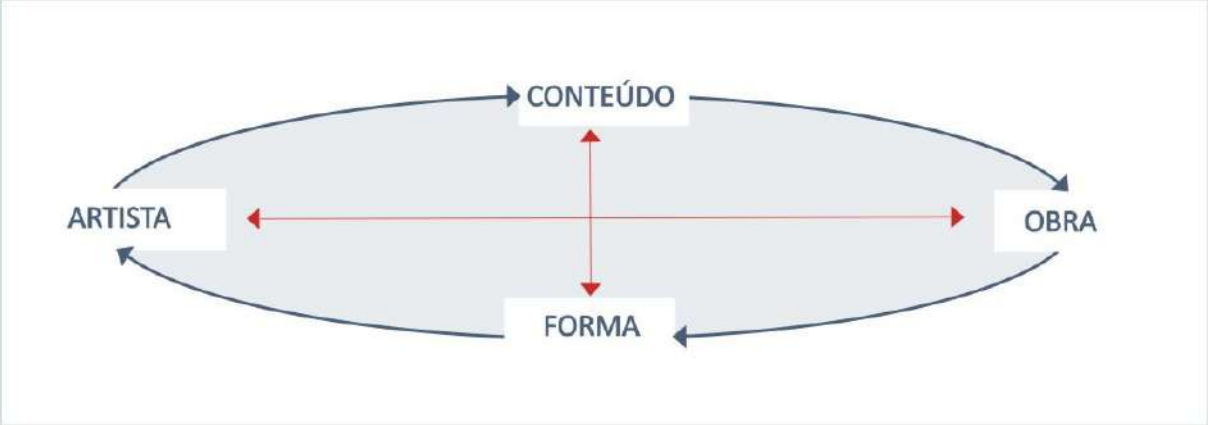
Fonte: Esquema visual elaborado pela autora, 2014

Para que fique bem claro, a estratégia de construção de conhecimento aplicada neste estudo, explico à luz de Dondis:

> A composição visual é o meio interpretativo de controlar a reinterpretação de uma mensagem visual por parte de quem a recebe. O significado se encontra tanto no olho [...] quanto no talento do criador. O resultado final de toda experiência visual [...], está na interação de polaridades duplas: primeiro, as forças do conteúdo [...] e da forma [...]; em segundo lugar, o efeito recíproco do articulador [...]. Em ambos os casos, um não pode se separar do outro. (DONDIS, 2007, p. 131s).

Neste sentido, a forma é afetada pelo conteúdo; o conteúdo é afetado pela forma. O artista produz a obra; a obra emite mensagem que é interpretada pelo artista. Isto resulta numa consequente produção de conhecimento:

Figura 33 – Estratégia de interpretação visual



Fonte: Esquema visual elaborado pela autora, a partir de uma adaptação de Dondis (2007, p. 132)

3. 1 DA LINGUAGEM

No momento contemporâneo, com a imensidão de avanços, a dizer pelos tecnológicos bem como pela perda da hegemonia da pintura no campo da arte, ainda seria sensato apostar nesta prática tão artesanal, para a condução de uma pesquisa universitária? Se possível, a partir de que problemáticas e condições? A resposta é sim, embora haja a inclusão de outras plasticidades no trabalho. A linguagem pictórica é posta em destaque, já que é a expressão que escolhi como ponto de partida, conforme explicitado e seguindo as considerações já ressaltadas no capítulo introdutório. Portanto, foi neste fazer que a mensagem visual ganhou forma e conteúdo de modo a ser interpretada, eclodindo em toda a teoria apresentada nesta pesquisa.

Sei que, elegendo a pintura como ferramenta de trabalho, deparei com um gigantesco lastro, pois se faz presente na história da humanidade desde os primeiros rabiscos do homem nas cavernas, carregando consigo uma forte tradição artística, muitas experiências,

mas também, um ferrenho debate teórico sobre sua pertinência; e em se tratando de pintura figurativa, provavelmente, mais cauteloso se torne este terreno.

No início desta trajetória surgiram muitos conflitos na utilização desta técnica pictural (pessoais e de outros sobre mim); todavia, durante o período de imersão no mestrado, passei da insegurança para a convicção de que, a partir do momento em que o pesquisador tem consciência e domínio sobre aquilo que está processando, não importa a linguagem que use, ou seja, na pesquisa, o interessante é a *fruição* de uma relação em construção, e não, exatamente, a obra pronta – cabe a outros profissionais cuidar deste resultado. Assim, acredito que o *lastro* que a expressão pictórica carrega, veio a ser não um empecilho; mas um trampolim bem instalado, no intuito de se dar um salto adiante.

Marilice Corona na tese de doutorado em Poéticas Visuais, intitulada *Autorreferencialidade em Território Partilhado*, defendida em 2009 na UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) e Université de Paris I, reflexiona sobre a "autorreferencialidade em pintura". Sobre esta, expressa que sua intenção de pesquisa corresponde a colocar a obra pictórica diante do espelho a fim de que interrogue a si mesma, suas capacidades e possibilidades, suas convenções, seus discursos, entre outros; e conclui que: "não é apenas a pintura que se interroga, mas o próprio pintor, que, diante da tela em branco, se interroga na busca de uma tomada de posição" (CORONA, 2009, p. 24). Nesta constituição, o artista-pesquisador (no caso, o sujeito, eu), em meio ao ambiente que o cerca, busca a delimitação do campo temático da pesquisa e depois, diante do objeto pronto, interpreta a mensagem transmitida pela pintura.

Ronaldo Britto, perspicazmente, na década de 80, em um texto afeiçoado ao pintor Jorge Guinle[32], expressou o seguinte: "Voltar à pintura é fazer a pintura dar voltas [...]". (BRITTO, 1980, p. 40, apud CORONA, 2009, p. 24). Quando reúno as letras de Britto e entendo a profundidade das palavras que profere, logo viajo no tempo e pouso sobre dois períodos históricos em que a condição da pintura está em paralelo com o momento vivido, isto é, na liberdade de entrelaçamento da arte com a ciência e a consequente busca do conhecimento. Refiro-me ao "Renascimento" e à "pintura holandesa do século XVII". Para ser mais exata, o segundo é um desdobramento do primeiro, como se verá a seguir...

[32] BRITTO, 1980 (Nova York, 1947-1987), "Contra o olhar eunuco". In: **Revista Múdulo**, nº 71, p. 40, Rio de Janeiro.

O período renascentista ocorreu aproximadamente entre os séculos XIII e XVI, na Europa, mais precisamente, na Itália, sendo Florença e Roma, centros de maior importância. Caracterizou-se pelo fim da Idade Média e início da Idade Moderna, na qual às transformações foram evidentes, em diversas áreas: cultura, sociedade, economia, política, religião, etc. Daí o nome "Renascimento" (*renascer*) ou "Classicismo", propriamente por evidenciar a redescoberta e a revalorização da antiguidade clássica (SPROCCATI, 1994, passim). Sobre este assunto, Ernst Hans Gombrich, o clássico historiador da arte, escreve:

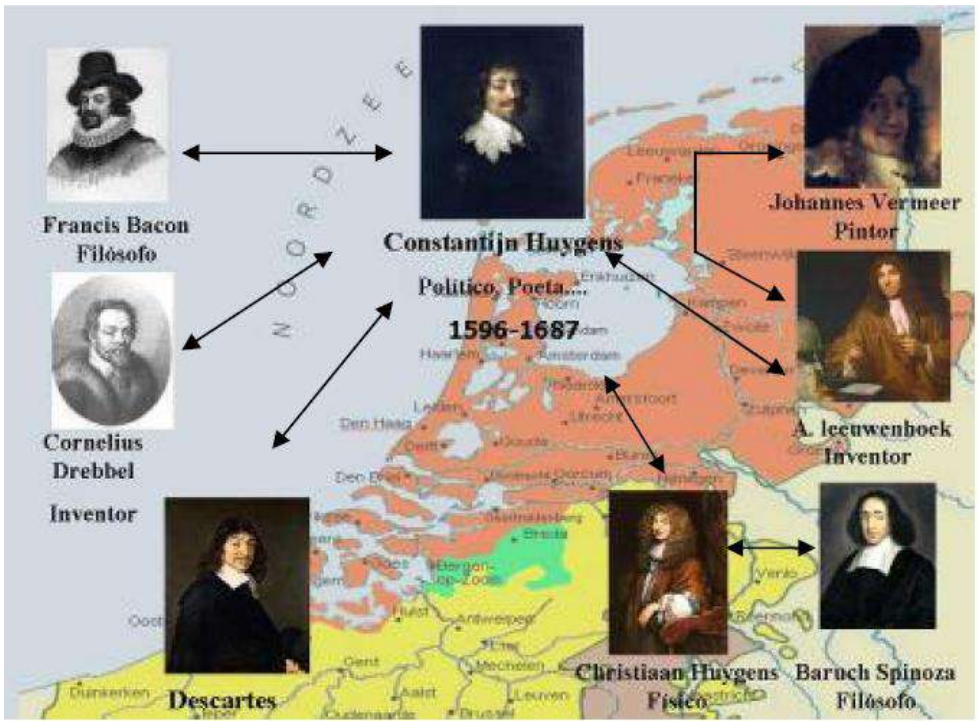
> Os italianos tinham plena consciência de que, no passado distante, a Itália, tendo Roma por capital, fora o centro do mundo civilizado, e de que seu poder e glória se dissiparam quando as tribos germânicas, os godos e os vândalos invadiram o país e desmantelaram o Império. A ideia de um renascimento associava-se, na mente dos romanos, a ideia de uma ressurreição da "grandeza Romana". (GOMBRICH, 2000, p. 223).

As mudanças foram gradativas e muitos nomes se destacaram. A título de exemplo, cito o alemão Johannes Gutenberg (1398-1468) que descobre um novo meio de reproduzir livros – são os primeiros passos para o desenvolvimento da imprensa; o italiano Galileu Galilei (1564-1642) comprova a teoria heliocêntrica, a qual diz ser o Sol o centro do sistema planetário, defendida anteriormente por Nicolau Copérnico (1473-1543). Este fez a dedução, porém aquele foi quem construiu um telescópio ainda melhor, avançando nas pesquisas. o suíço-alemão Paracelso (1493-1541) promove o avanço da medicina, explorando drogas medicinais e seu uso. Na Literatura, de maneira renovada, destacam-se autores como: "Dante (Divina Comédia), Petrarca (Cancioneiro) e Bocaccio (Decameron). Os gêneros mais cultivados foram: o lírico, de temática amorosa ou bucólica, e o épico, seguindo os modelos consagrados por Homero (Ilíada e Odisséia) e Virgílio (Eneida)" (VILARINHO, Brasil Escola). Na arquitetura e nas artes, evidencio inovações trazidas por Felippo Brunelleschi (1377-1446), juntamente com seu conterrâneo, Leon Battista Alberti (1404-1472).

Não poderia deixar de citar neste estudo, o desenvolvimento da ciência óptica, sua peculiaridade e repercussão para o campo artístico. Em atuação no Centro de Ciências da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), durante o período de formação universitária, conheci o físico brasileiro Marlon César de Alcântara, que em suas pesquisas (2011), partiu para a Europa, à procura de esclarecimento sobre como a óptica contribuiu para a realização das pinturas holandesas do século XVII.

Continuando no grande desencadeamento das descobertas revolucionárias, observa-se que nem tudo eram "luzes" pela Europa, fugidos da repressão religiosa imposta pela Igreja Católica (Santa Inquisição)[33]; bem como do repúdio a Felipe II (1527-1598), Imperador sagrado de Roma e Rei da Espanha, que a cada dia aumentava a cobrança de impostos, pois almejava intensa expansão de território[34]; e com a conseguinte eclosão da "Guerra dos 80 anos", as terras de domínio espanhol se dividiram. A parte sul, liberta, teve sua independência em 1579, com reconhecimento somente em 1648. Este novo lugar denominado Holanda, passou a ser o refúgio de liberdade do pensamento europeu, se tornando uma grande potência, bem diferente das regiões que ainda se encontravam sob o domínio espanhol. Nestas condições, instalou-se ali, uma rede de relacionamentos muito forte (Fig. 34), sendo parte desta, personalidades como: "Constantijn Huygens, o físico Christiaan Huygens, o filósofo Francis Bacon, o microscopista Antonie van Leeuwenhoek, o pintor Johannes Vermeer, o inventor Cornelius Drebbel, os filósofos Baruch Spinoza e René Descartes", entre outros. (ALCÂNTARA, 2011).

Figura 34 – Rede de relações na Europa do século XVII



Fonte: ALCANTARA (2011, p. 37)

[33] Espécie de tribunal religioso (Tribunal do Santo Ofício da Inquisição), fundado pelo Papa Gregório IX na Idade Média, o qual condenava (manda para a fogueira) todos os que eram contra os dogmas pregados pela Igreja Católica (os hereges).

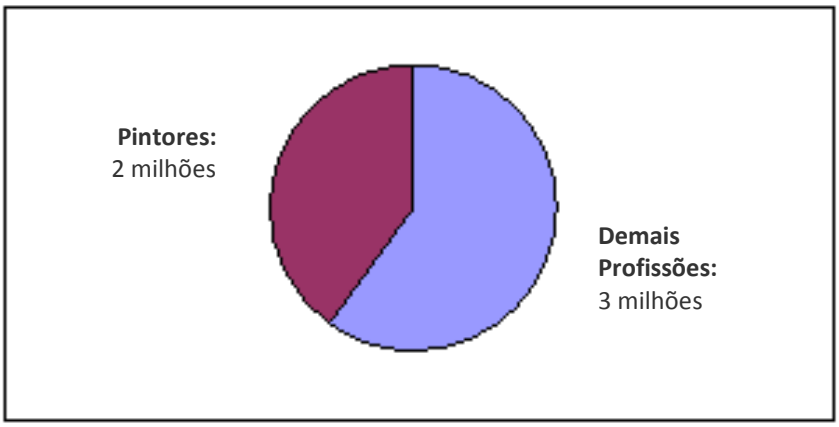
[34] Pertenciam a este domínio terras que incorporavam "desde a Espanha até grande parte da Itália, chegando aos Países Baixos – Holanda, Bélgica e parte do norte francês –, além de territórios conquistados na América, África e Ásia". (ALCANTARA, 2011).

Constantijn Huygens, nesta rede de relacionamento, foi o destaque, pois não se tratava de um homem comum – era possuidor de uma gama de aptidão (artística e intelectual) e titular de uma biblioteca gigantesca – podendo ser comparada a do Rei da França. Nesta perspectiva, ele foi o grande precursor, motivador e mesmo financiador daquela geração. Manteve estreito convívio com várias personalidades além das já citadas e apoiou grandes pintores como o imponente Rembrandt. Também realizava constantes viagens, no intuito de absorver e levar as novidades para o lugar que acabou por governar, a atual Holanda.

Uma de suas aquisições de interesse para este estudo, ligado justamente à ciência óptica, é a câmara escura e a câmara lúdica ou clara. Após a chegada deste aparato técnico na província recém-liberta, houve a fabricação e o aperfeiçoamento de suas lentes, melhorando, sensivelmente, seu uso. A produção deste elemento, passou a ser uma das atividades econômicas de destaque.

O fabrico ia desde as lentes macro – usado na observação do céu, até o micro – destinado aos microscópios. Estes novos aparelhos ópticos habitavam tanto laboratórios como *ateliês,* permitindo um maior aperfeiçoamento nos traços e detalhes das imagens. Logo, as mesmas proliferavam nos livros, mapas, quadros, porcelanas... Tudo era motivo de representação através da pintura e, certamente, ela estava bem mais fácil de ser executada. Daí poder-se entender a grande presença de pintores em terras germânicas – "estima-se que, de uma população que, no século XVII chegava a cinco milhões de pessoas, dois milhões eram pintores ou sabiam alguma técnica de pintura" (ALCANTARA, op. cit., p. 18). Conforme mostra o gráfico abaixo:

Figura 35 – Gráfico da dinâmica populacional (em profissões) da Holanda do século XVII



Fonte: Imagem criada pela autora a partir de informações colhidas em ALCANTARA (2011, p. 18)

Percebe-se, então, que ao longo do período em referência não há separação entre artistas, cientistas e demais áreas; pelo contrário, houve entre elas uma *relação de cooperação e correlação.* Nas palavras de Alcântara, têm-se: "o princípio em que se baseia a arte e a ciência do Renascimento ["Século de Ouro" da história] é o da *exaltação do olhar*, e dele decorrem os demais fatores como a criação cultural e humana, realçando o sentido estético como a grande renovação do período" (ALCÂNTARA, 2011, p. 9, grifo meu).

Por este estado de excitação excessiva do olhar, a pintura entra nesta implicação de maneira muito sólida, pois se trata de uma ferramenta descritiva que fortalecia a visão e a vista humana, base para o novo conhecimento – é o que completa Alcântara à luz da historiadora de arte Svetlana Alpers (Cf. ALCÂNTARA, 2011, p.4, grifo meu). Por conseguinte, este período ficou conhecido como "civilização de instintos" ou "civilização de objetos", uma vez que uniu *experiência e observação*.

Entender a pintura por esta ótica abre uma porta significativa para o momento de agora, daí a *volta* feita a este ínterim; acredito fielmente no expressado, pois faz parte da própria vivência, uma vez que fui formada no seio de um entrelaçamento entre arte e ciência, ao mesmo passo que tive o olhar lapidado pela prática pictórica ao longo de anos.

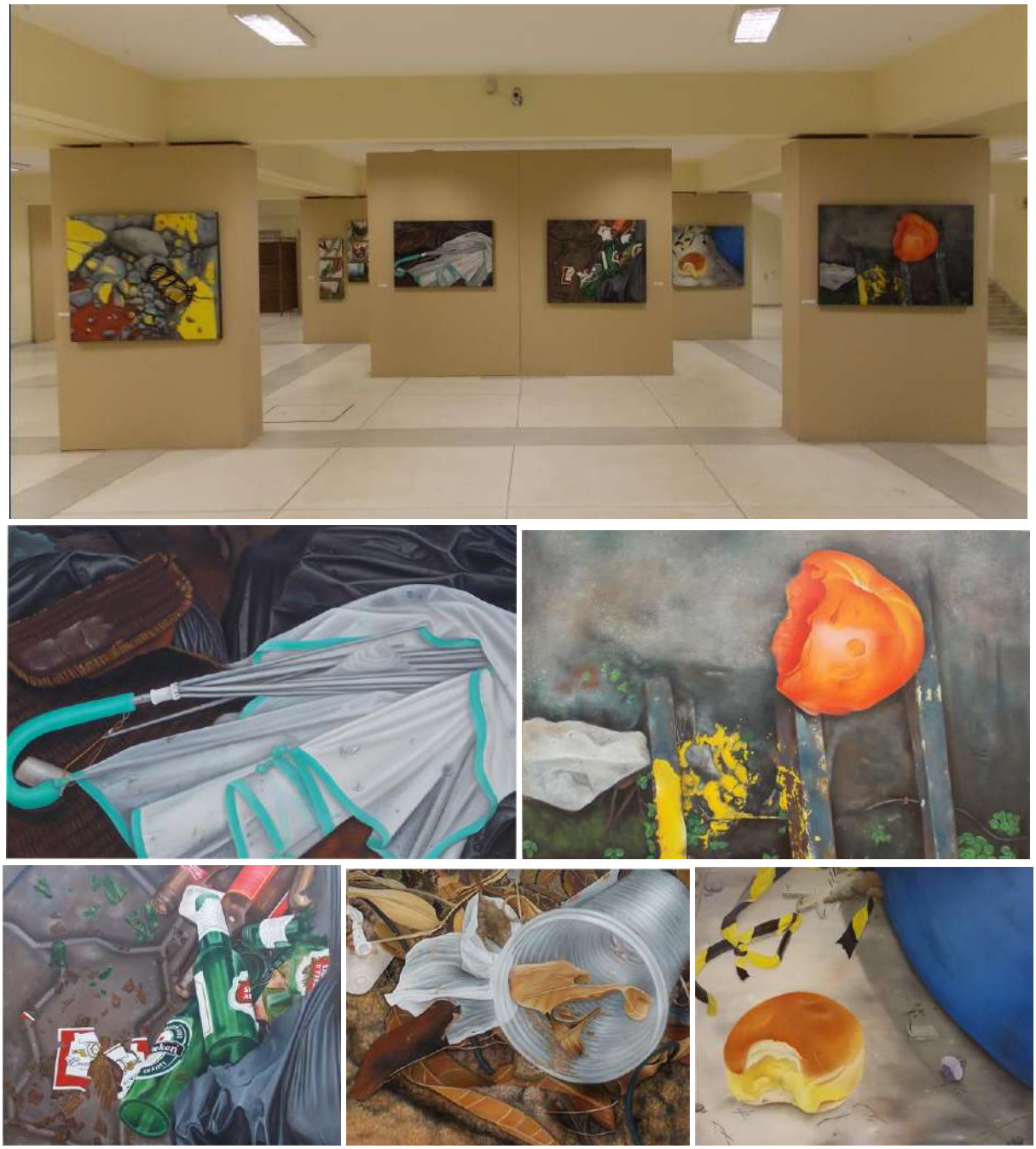
3. 2 DO ASSUNTO POÉTICO

Além da linguagem pictórica, também evidencio o assunto: refugos de degradação ambiental, ora estabelecido como ponto de partida no pré-projeto. Logo, procuro identificar o porquê deste repertório, isto é, de onde se origina e como passei desta *intenção* à *realização*. De outra forma, reflexiono como se deu a passagem entre ideia inicial e o percurso que se passa até atingir uma base de sustentação para erguer a produção plástica.

3. 2. 1 *Flanêurie:* Caminhos Desenhantes

A poética visual escolhida emana do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) realizado no IAD/UFJF, sob orientação do Professor Dr. Ricardo Cristófaro. Este foi finalizado no ano de 2013, com exposição de doze pinturas, na técnica do óleo sobre tela (Fig. 36), realizada entre os dias 7 e 29 de novembro, no Saguão da Reitoria, *campus* universitário; a mostra e o texto monográfico receberam o título, "Depois da Chuva: uma narrativa por fragmentos".

Figura 36 – Exposição da série "Depois da Chuva", OST, 2013 (TCC)



Fonte: acervo pessoal da autora

Nos últimos anos da faculdade, além da realização de trabalhos em desenho e pintura, passei a dedicar ao trabalho com fotografia – especialmente devotada à cidade. Este novo interesse foi despertado através de exercícios realizados por professores de duas disciplinas: "Fotografia" e "Escultura". Descobri através do *flanar* pela urbe, um universo de situações, formas e cores que na maioria das vezes passa despercebido. A propriedade de *flanêurie* equivale ao ato de apreensão e representação do panorama urbano, realizada pela figura do *flâneur* – substantivo francês que significa andarilho; ela se tornou emblemática na Paris do século XIX. Tal conceito foi trazido por Walter Benjamin de Charles Baudelaire e está contido no sentido de que, após 1850, as cidades se tornaram um ambiente muito mais abarrotado, caótico e estimulante do que jamais havia sido no passado (CHARNEY; SCHWARTZ, 2001, p. 21). Nestor Garcia Canclini (2006) aponta os números do súbito crescimento populacional daquela "cidade luz": de 10% para 60 a 70%. Logo, o *flâneur* – retratado na ilustração de Paul Gavarni (Fig. 37) – anunciava uma análise incisiva da modernidade, que não pode ser entendida fora do contexto da cidade.

Figura 37 – *Flâneur* representado pelo figurinista francês Paul Gavarni, 1842

Fonte: Enciclopédia eletrônica (http://en.wikipedia.org/wiki/Fl%C3%A2neur)

Ante este cenário, passei a interessar pela cidade através de seus microespaços ordinários – becos, cantos ou resíduos jogados pelo chão – normalmente invisíveis ao caminhante

apressado. Despertei-me para cenas que relatam desperdício, descuido, desgaste e até indiferença do homem em relação ao espaço que ocupa. Sim, foi isto que me tocou, tornando-se parte de minha poética: uma cidade que "ninguém" vê ou "finge não ver". Lembro que um *fragmento* deste olhar foi introduzido na Figura 29, do capítulo anterior.

Para Sandra Jatahy Pesavento (1995) as práticas sociais urbanas pressupõem um vaivém de sentidos atribuídos pelos *produtores* e *consumidores* da cidade, nos quais distinguem-se dois grupos: (1) aqueles que se podem chamar de cidadãos comuns ou "gente sem importância" – a massa da população citadina; (2) os que se podem chamar de "leitores especiais da cidade". Estes últimos englobam, em grande parte, os cronistas, músicos, poetas, romancistas, fotógrafos e artistas visuais – cidadãos portadores de um olhar arguto e refinado capaz de capturar e transformar com sensibilidade o real vivido, estabelecendo, com a cidade, uma relação diferenciada de percepção. De certo, incluo na segunda classificação.

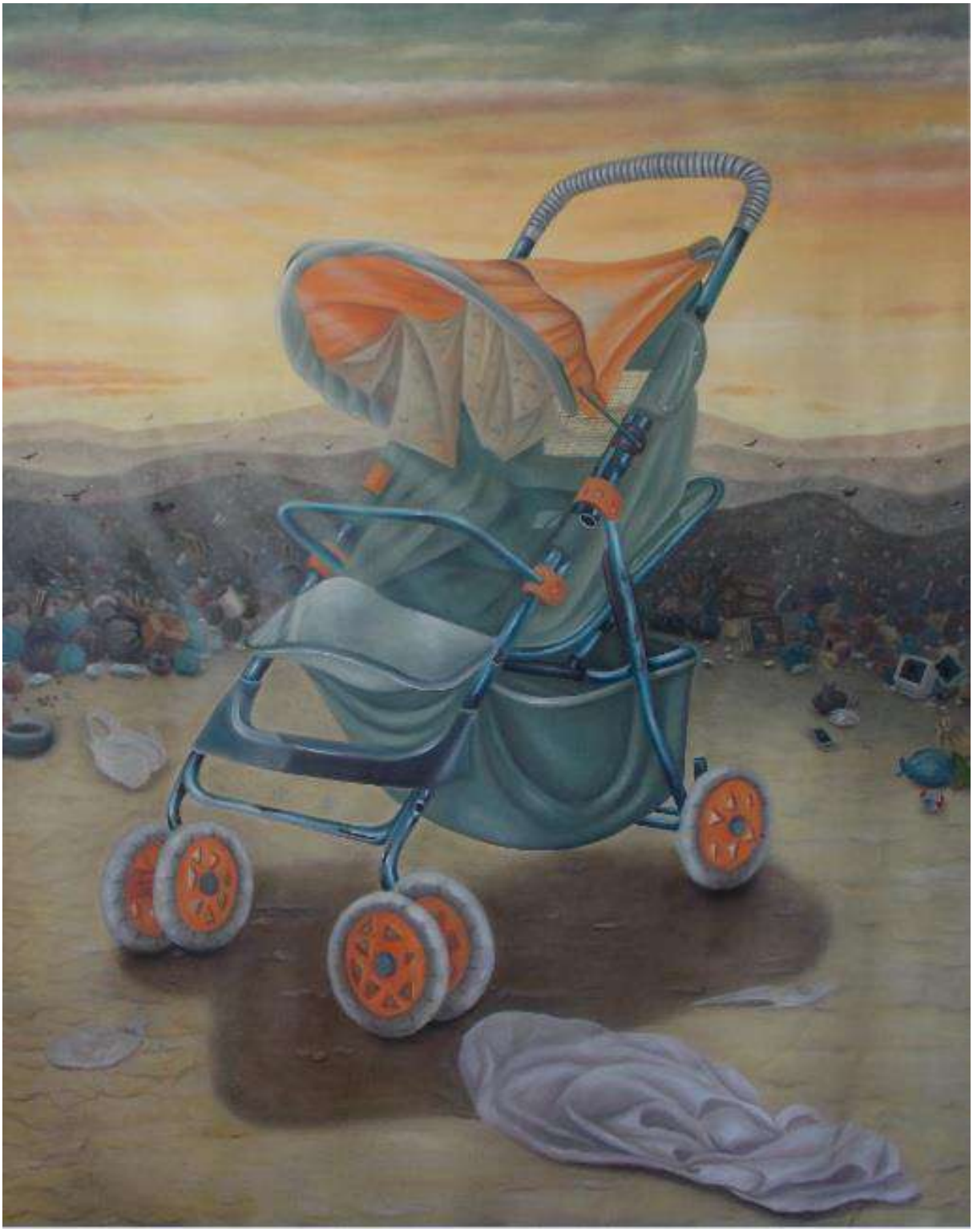
Nas incursões pela cidade, buscava os recantos onde o inesperado poderia surgir. Sinais deixados pelos habitantes da urbe, marcas que estão na contramão da civilidade, da cidade ordenada, bela, higiênica e segura – procurava pelo lixo, buscava atuar de algum modo no cenário tão problemático do mundo contemporâneo, na grande crise ambiental que afeta toda a humanidade. Das centenas de *clicks* fotográficos capturei tais interesses, mas também imagens que me fizeram pensar em questões de enquadramento, unidade, assimetria, perspectiva, justaposição, entre outras. O material fotográfico por si só já era suficiente para fundar a operação artística, porém o planejado, não era permanecer nesse ponto, mas partir para uma outra experimentação: a pintura. Assim o fiz, dando continuidade ao processo, no qual resultou na exposição apresentada no início deste tópico.

3. 2. 2 Da *superfície* do projeto à *profundidade* da realização: primeiro olhar

Tendo consciência de estar sendo guiada por certo "planejamento", passo para a produção plástica do Mestrado, realizada entre 2014/2015. Logo penso no ajuste do "objeto de

estudo", ou de outra maneira, no enquadramento das decisões tomadas. Se digo enquadrar, logo me vem à mente a ideia de colocar no quadro – daí apresento a obra intitulada *Vek* (Fig. 38), base de sustentação da pesquisa, cuja pintura foi executada em agosto de 2014.

Figura 38 – Obra "Vek", OST, 135 x 165, 2014



Fonte: Acervo pessoal da autora

A obra “Vek” foi idealizada a partir de uma estratégia que pode ser denominada de “acaso objetivo” – ação muito utilizada por certos artistas surrealistas, como o suíço Alberto Giacometti (1901-1966). Consiste na predisposição de eleger certos lugares onde seria potencialmente mais fácil deparar com situações de interesse plástico, isto é, *o encontro* com imagens, objetos, resíduos, etc. O “acaso” estaria circunscrito nestas condições específicas e não em outras.

Estabeleceu-se como referência para uma possível obra, uma “visita” ao lixão de minha cidade Natal, isto é, a pequena Barroso, situada no interior do estado de Minas Gerais. A viagem aconteceu a partir do momento em que passei a compartilhar os ensinamentos de minha orientadora, a qual trabalha com o “entrelaçamento da *matéria*, o *conceito* à nossa *memória* individual e às *histórias do lugar*” (GORDILHO, 2013, p. 47, grifo meu). Assim, a partir de fotografias retiradas no local (exemplos na Fig. 39), produzi a referida obra.

Figura 39 – Fotografia em destaque, progenitora da obra “Vek”

Fotógrafo: Marcillene Ladeira, 2014

Entre as fotografias, a figura de maior tamanho foi a progenitora da pintura “Vek”; no entanto, esta não se trata de uma transposição fiel do meio fotográfico para o pictórico como normalmente se faz nas obras “fotorrealistas”[35]. Sendo assim questiona-se: (1) Por que não houve na pintura a transposição com fidelidade à fotografia? (2) Em meio às dezenas de fotos retiradas naquele lugar específico, por que a primeira (entre as quatro mostradas acima) foi escolhida e não outra? Por mais indagadoras que sejam, as explico com certa facilidade.

A questão 1, foi devido a técnicas de execução, primeiro comecei em um formato pequeno (40x50cm) e com tinta acrílica; porém de súbito identifiquei que as cores desta não produziam um efeito agradável aos olhos (Fig. 40); sendo o exercício interrompido.

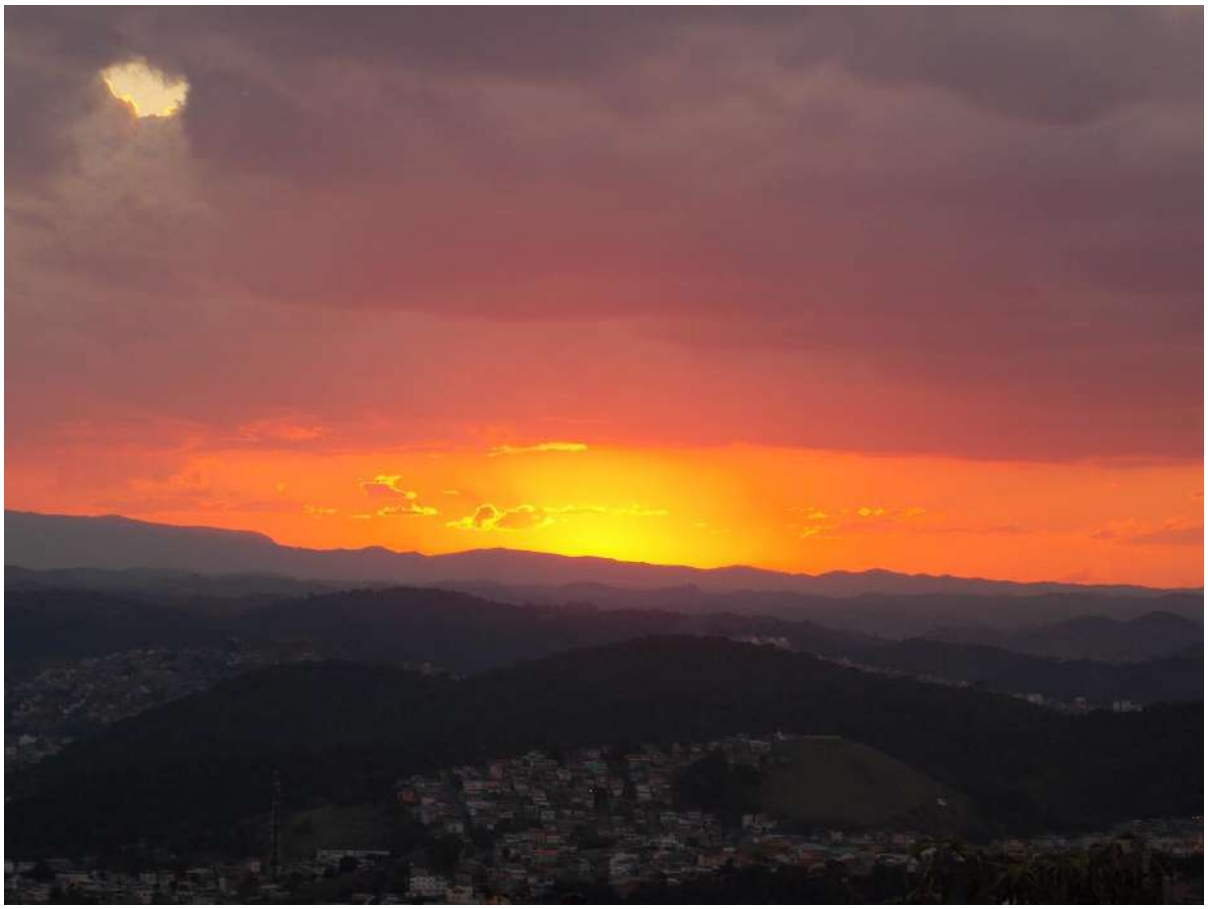
Figura 40 – Esboço inicial da obra *Vek*

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

A incompatibilidade mostrou-se não apenas na estética, mas também na própria mensagem pretendida: o céu azul não transmitia uma sensação de ambiente inóspito, ou seja, com excesso de *resíduos sólidos*. Sendo esta minha intenção, seria necessário criá-lo; foi quando me deparei com uma imagem que havia capturado há poucos dias em um morro (Monte Adonai), da cidade de Juiz de Fora/MG – a apresento:

[35] Escola de pintura denominada **Fotorrealismo –** floresceu nos EUA no final de 1960, sendo fruto da arte pop e uma reação ao expressionismo abstrato e ao minimalismo. Gerou uma corrente ainda mais detalhista, conhecida como **Hiper-realismo**.

Figura 41 – Vista parcial de Juiz de Fora/MG



Fotógrafo: Marcillene Ladeira, 2014

Percebi que esta foto me fornecia o que precisava: além da compatibilidade com a mensagem, o tom avermelhado, também, harmonizava com as cores de predominância no carrinho de bebê, já pintado conforme exponho:

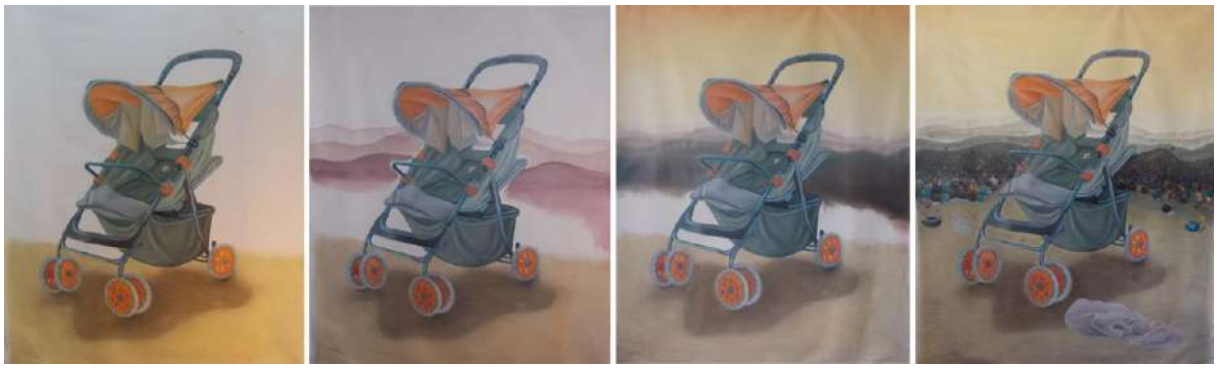
Figura 42 – Primeiros passos pictóricos da obra *Vek*, ainda sem o fundo

Fonte: arquivo pessoal da autora.

Afora isto, aquela fotografia também me transportou para uma outra referência – os “mares de morros” – relevo predominante da mesorregião do Campo das Vertentes. Assim, ao

trazê-lo para a obra, estaria explicitando uma referência direta ao entrelaçamento conceitual que me fez deslocar para o lixão de Barroso: a união entre MATÉRIA, MEMÓRIA INDIVIDUAL, CONCEITO e às HISTÓRIAS DO LUGAR. Após esta justaposição, executei o fundo da obra, conforme imagens abaixo:

Figura 43 – Sequência de pinturas na construção do fundo da obra intitulada "Vek"



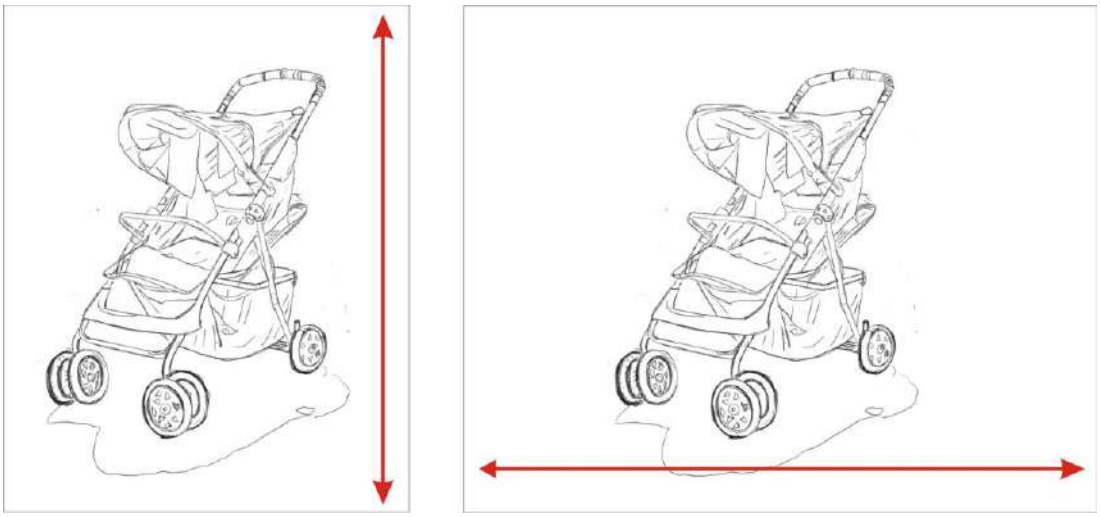
Fonte: arquivo pessoal da autora.

Esta pintura foi realizada com tinta a óleo; após a quarta imagem, o céu foi concluído e alguns arremates finais ainda foram feitos, a fim de ultimar a obra. Ao realizar a pintura desta maneira, rompi com certos princípios da concepção empregada pelo academicismo[36]. A sequência por ele aclamada seria realizar primeiro a pintura do plano que está por trás e por baixo e só então pintar o que está na frente. Deste modo, o carrinho seria o último e não o primeiro elemento no processo de feitura. Conquanto, esta maneira pessoal de executar não trouxe prejuízo ao resultado final.

Afora esta mudança de fundo, também houve uma alteração de formato entre fotografia e pintura, isto é, passou-se da horizontalidade para a verticalidade, gerando uma ênfase maior sobre a imagem do carrinho de bebê. Dondis (2007, p. 32) explica que "o equilíbrio é [...] a referencia visual mais forte e firme do homem [...]", sendo o ajustamento pela variação de peso e o equilíbrio simples e estático os recursos visuais aplicados no enquadramento desta transposição visual. Nestas condições, verifica-se o que se apresenta na Figura:

[36] Gênero artístico que possui métodos e técnicas específicas de execução, profissionalizante concebido, formalizado e ministrado pelas academias de artes européias, cuja origem se deu em meados do século XVI. Sua influência se estendeu em todo o Ocidente por várias centenas de anos, rompendo-se também para sociedades não-ocidentais.

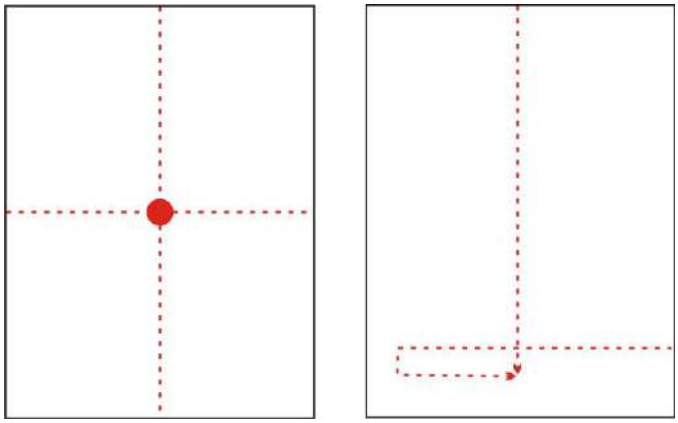
Figura 44 – Constructo de equilíbrio vertical-horizontal dado pelo objeto central



Fonte: esquema visual realizado pela autora.

Através da explicação anterior e mesmo pela percepção automática da Figura 44, verifica-se que o campo de representação foi condicionado à disposição espacial do carrinho de bebê (verticalidade). Nesta, o poder do previsível e seguindo o processo de equilíbrio natural (simples nivelamento) regido pela lei da *Gestalt*, o ponto em discussão (carrinho de bebê), está no centro geométrico do espaço compositivo. Além disto, destaca-se, neste traçado estrutural, a zona inferior esquerda do campo visual, na qual o diagnóstico padrão prevê tal preferência, e que aqui é reforçado pelo peso do carrinho que está com sua frente voltada, justamente, para esquerda. Dondis (op. cit., p. 40) explica que esta ênfase talvez seja uma influência do "modo ocidental de imprimir, e pelo forte condicionamento decorrente do fato de aprendermos a ler da esquerda para direita. [Mas] há poucos estudos e ainda muito a aprender [...]". As duas questões podem ser visualizadas nos seguintes esquemas:

Figura 45 – Traçado estrutural com ênfase no eixo central e lado esquerdo inferior



Fonte: esquema visual realizado pela autora, com base nas figuras 2.22 e 2.28 de Dondis (2007, p. 38s).

Quanto à questão 2, ela pode ser entendida porque, no momento da visita ao lixão, já trazia comigo certos princípios constituídos (o dito conhecimento prévio), ou, de outra forma, já havia compreendido o encadeamento de ações inerentes ao processo de produção plástica (a ideia de rede). Portanto, assim que aquele carrinho de bebê passou a ser contemplado pelo meu ângulo de visão, a conectividade estabeleceu-se. Salles explica (2006, p. 18): "ao adotarmos o paradigma da rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da conectividade, dos nexos e das relações". Foi isto que fiz, e deste *contato*[37] formulou-se então, um "nó" ou "pico" da rede. Edgar Morin entende esta combinação como *fenômeno* (de organização), que por sua vez é capaz de modificar comportamentos ou a natureza das partes envolvidas (MORIN 2002b, p. 72 apud SALLES, loc. cit.). Niels Bohr (1885-1962), físico ganhador de nobres prêmios, afirma: "nenhum fenômeno é fenômeno até ser observado". Sendo assim, quando é identificado, não se pode deixá-lo desapercebido, pois a ação de compreendê-lo e explicá-lo são passos inerentes aos princípios da pesquisa científica. É nestas condições que firmo ser a obra em diálogo fruto de procedimentos conceituais e fenomenológico e não apenas se refere a uma vontade única do artista.

3. 2. 2. 1 Da Compreensão do Outro Ligante

Após assegurar a presença de um *fenômeno* estabelecido quando meus olhos viram um carrinho de bebê no lugar eleito a partir de certos conceitos operacionais, esbarro no seguinte princípio: a de ter algo ou alguma coisa agindo sobre outra coisa; isto porque quando há interação entre uma coisa e outra, é notório que se identifique a presença não apenas de um, mas também de outro elemento. Então, se o carrinho de bebê constitui uma destas partes, qual seria a outra? É o que explico agora.

Relatei anteriormente que o projeto desenvolvido no Mestrado é uma continuação do TCC, portanto esta liga foi realizada com a última obra da referida série, a qual se constitui de uma imagem, vista sobre perspectiva superior, de uma "caçamba de *coleta* de lixo", fotografada nas ruas de Juiz de Fora. Observar-se-á que entre os tantos entulhos presentes,

[37] Virginia Kastrup (apud SALLES, p. 19), referindo-se a princípio da conexão, fala que essas interações da rede se dão por contato, contágio mútuo ou aliança, crescendo por todos os lados e em todas as direções.

há um aparelho de televisor, no qual pintei uma criança vindo ao mundo. Não seria ela a usuária do carinho de bebê em referência? Por acreditar nisto, realizei a pintura “Vek”.

Figura 46 – Última obra pertencente ao TCC, com realce para o nascimento de um bebê

Fonte: acervo pessoal da autora.

A obra visualizada possui dimensão 80x120cm e foi intitulada “Depois do fim”. Isto posto, presume-se que anteriormente a ela houve outra pintura batizada por “Fim”, o que se comprova pela figura seguinte:

Figura 47 – Penúltima obra pertencente ao TCC: “Fim”, OST, 100x120, 2013

Fonte: acervo pessoal da autora.

Frente a estas duas obras, além do discurso da imagem enaltecido anteriormente, isto é, o princípio fenomenológico de rede, indago: qual seria o significado de seus títulos dentro do discurso histórico da arte e quais as possíveis implicações que podem trazer para o panorama da pesquisa em arte neste momento? Certamente, remete ao "*O fim da História da Arte".* Arthur Coleman Danto (Estados Unidos, 1924) e, com ele, Hans Belting (Alemanha, 1935) são autores que publicaram ensaios sobre isto. O primeiro foi em 1984, chamado *The End of Art* [O Fim da Arte] no livro *The Death of Art* [A Morte da Arte], o segundo foi um ano antes (1983), denominado *Das Ende der Kunstgeschichte?* [O fim da história da arte?]. Neste sincronismo, ambos tiveram a percepção que ocorrera alguma mudança histórica na produção das artes visuais. Com efeito, nada mais era senão um deslocamento no sistema vigente; antes se vivia em uma progressão *linear* ...

> pautada pelas noções de estilos e movimentos, e pela crença de que existia uma linha evolutiva entre eles – linha que seria preciso compreender para interpretar e avaliar qualquer obra de arte particular. Em outras palavras, o que acabou foi o [...] laço que estava na base de todos os manifestos e movimentos do século 20, pelo menos até meados dos anos 60. (TRIGO, 2014).

Então, após o "Fim", ou melhor, após este processo de ruptura em relação aos critérios de valoração estéticos antigos, nasce um outro momento histórico – daí a obra "Depois do Fim". Ainda diante desta *ideia* e fazendo jus à fé cristã, no sentido de sempre ver alguma coisa para além do que se vê, estabeleço uma outra leitura que recai sobre mim, isto é, com a finalização da graduação e com a intenção de continuar nos estudos veio a *reprovação*, do mestrado, na instituição em que me encontrava. Foi preciso então uma imersão em outro sistema (o PPGAV/EBA/UFBA), havendo uma consequente renovação nas bases de sustentação. Também não posso deixar de salientar sobre as tantas discussões formais e teóricas fomentadas no século XX, as quais colocam a pintura como morta. No entanto, nesta produção plástica, ela revive. Ante estes pontos de vista, observa-se a morte do antigo e vive-se um novo. Ora, em um ato de fé, como no nascimento de Jesus, na pintura "Depois do fim", visualiza-se uma criança vindo ao mundo a fim de transmitir uma mensagem de esperança, e a consequente leitura de que, através deste estudo ter-se-á reavivamentos: a pintura seguirá em passos renovados; da mesma forma em que o período histórico ganhará novo modo de significação... Após situar tais colocações, volto à obra intitulada "Vek".

3. 2. 2. 2 Entre "à la derive" e a consolidação de uma base

Mesmo com a definição de um ponto de partida estabelecido no projeto inicial, ainda houve um período de desorientação na pesquisa, o qual resolvi chamar de, *à la derive* (do francês à deriva, sem rumo) – e isto permaneceu até que, parafraseando Elida Tessler, consegui "colocar o dedo na ferida", ou de outra forma, no local certo, até puxar o "fio da meada" e então, prosseguir no caminho. Sim, somente a partir de um determinado tempo, de ouvir polidamente os professores em sala de aula, experimentar materiais em *atelier*, elaborar possíveis obras, rascunhar inúmeras escritas (inclusive o próprio corpo da pesquisa), realizar leituras (levantamento bibliográfico) e meditações constantes, dialogar com a orientadora do projeto, visitar arquivos mentais, exposições de outros artistas e, sobretudo, com muita fé, é que cheguei não somente à obra "Vek", mas à abertura dos horizontes envolvidos.

Notadamente a realização de "Vek" não ocorreu de maneira tão suave e direta como o texto exprime. E mesmo depois dela pronta, também houve um espaçamento até identificá-la como uma base sólida, capaz de sustentar as demais produções. Após este aclaramento, é que as demais obras foram sequencialmente erguidas, resultando na exposição de final de curso, realizada em março de 2015.

A pintura em referência, passou a ser à sustentação da prática em construção, ou de outra maneira, constituiu-se como a delimitação de um *campo*, no qual *conduzi*[38] operacionalizações. O poeta e filósofo Ralph Waldo Emerson apresenta uma definição interessante para o termo: "o campo é ao mesmo tempo seu chão, seu trabalho, seu pátio de recreio, seu jardim e sua cama" (EMERSON, 1983b, p. 9 apud WANNER, 2010, p. 63).

Diante desta ótica, observa-se que o momento vivido é único para cada artista-pesquisador, pois só ele conhece, de fato, suas inquietações interiores e é ele que decidirá pela base constitutiva de sua produção, como o fiz. Segundo Wanner (2010, p. 274s), a maioria dos autores contemporâneos, sobretudo os mais especializados na semiótica peirciana, a exemplo de Santaella, considera esta, uma tarefa difícil; conquanto – completo – necessária a uma boa configuração de pesquisa.

[38] Conduzir: dirigir; dar as direções para.

Depois da base consolidada, ou com do "fio da meada puxado", a produção em si – parafraseando Wanner (op. cit., p. 29) – poderá ser levada para uma dimensão que nem mesmo sonharia, pois tomará um lugar na "infinita miríade das determinações do universo" – são as histórias misteriosas e os sistemas de crença agindo, em prol do ser humano; é o Divino cumprindo sua promessa. Fazendo par a estes dizeres, Goethe[39], um dos autores mais pesquisados da atualidade, afirma:

> Em relação a todos os **atos de iniciativa** e **de criação**, existe uma **verdade fundamental** cujo desconhecimento mata inúmeras ideias e planos esplêndidos: a de que no momento em que nos comprometemos definitivamente, **a providência move-se também**. **Toda uma corrente de acontecimentos brota** da decisão, fazendo surgir a nosso favor **toda sorte de incidentes e encontros e assistência material** que nenhum homem sonharia que viesse em sua direção. (grifo meu).

Com a instauração do objeto "Vek" que passei a conhecer, imediatamente as demais obras nasceram das mãos desse ser fazedor (eu, a artista-pesquisadora) em sintonia com as forças universais: *criador e criatura trabalhando juntas* e com nós, intelecto, imaginação, sonho, raciocínio e constante ação. Seria uma espécie de jogo, de vontade comum, e na qual habilidade, sensibilidade, raciocínio e astúcia são imprescindíveis. Todavia, não se deve esquecer a repulsão necessária às cargas negativas, isto é, àquelas que não favorecem para o bom andamento do processo.

3. 3 DAS TRÊS *VERTENTE'S*: UM TERRITÓRIO PARTILHADO

Após a produção plástica realizada nesta pesquisa, juntamente com os levantamentos teóricos, descobri que a comunidade a qual pertenço ainda não possui parâmetros claros para inserção no *campo cientifico*; foi quando passei a esta investigação, pois ao fazer isto, também, estaria respondendo inquietações pessoais. Como resultado, instaurei, entre outras questões, a *teoria das três Vertente's*, fundamentada na definição de um *pressuposto epistemológico* (forma pela qual é concebido o processo de construção de conhecimento).

[39] Johann Wolfgang Von Goethe (Alemanha, 1749-1832) romancista, dramaturgo, filósofo, fez incursões pela ciência e também mantinha um grande interesse pela pintura e desenho. Movimentos que integrou: romantismo e expressionismo.

Com este estudo, revela-se a complementaridade entre um ser pensante, a coisa pensada e a realidade ou circunstância que os rodeiam. Crio, assim, o que chamo de *território partilhado,* se referindo a um fracionamento de reflexões em torno de "sujeito-objeto-meio". Em prol desta tríade dialógica, que não precisa aparecer necessariamente nesta ordem, circunscrevo:

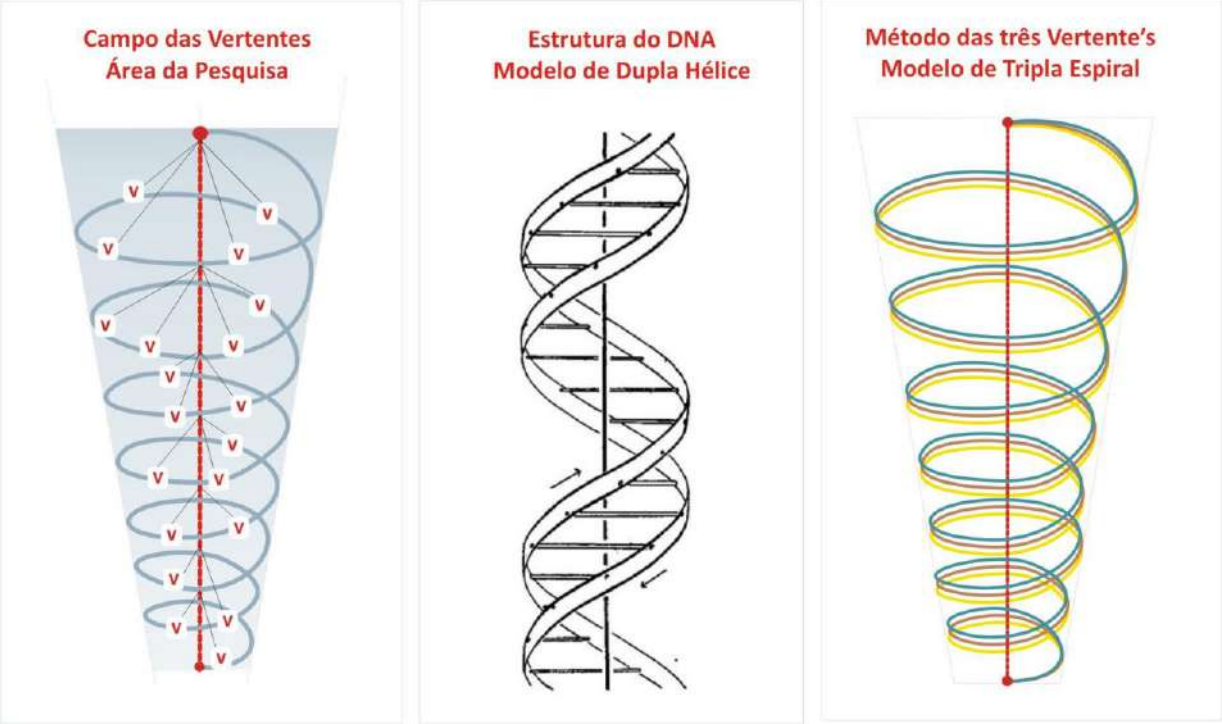
***1. Sujeito*:** esta vertente apresenta-se sob duas bifurcações: de um lado, relaciona-se ao *modo particular do artista-pesquisador agir* frente às articulações necessárias ao processo de pesquisa; de outro, equivale a obra ser uma *metáfora de seu próprio criador*. Sobre esta elucida Danto (2010, p. 253): "a conhecida ilusão artística realiza uma espécie de transformação metafórica da qual somos o objeto: a obra se refere a nós, pessoas perfeitamente comuns transfiguradas em homens e mulheres excepcionais"; sobre aquela, explico: na articulação da pesquisa não só defendo, mas também pude comprovar[40] a eficácia do entrelaçamento entre as várias áreas do conhecimento; sendo mais específica, entre arte e ciência. Foi por esta via que cheguei à construção do *diagrama* intitulado "Campo das Vertentes", o qual gera uma delimitação espacial para a pesquisa. Acredito que este esquema visual é o ponto em que a ciência encontrou com a arte, fazendo com que "a verdade se torne bonita". Tal frase foi expressa, pela primeira vez, com a conquista da *estrutura* do ácido desoxirribonucléico (DNA), anunciada na revista inglesa "Nature" em abril de 1953. Ao unir os estudos de dois cientistas (um físico e um biólogo), com imagens de Raio X do DNA ("Foto 51") e o desenho de uma artista, obteve-se o modelo da dupla hélice. Esta forma era bela, harmônica, simples, mas ao mesmo tempo representava ideias complexas, sendo capaz de influenciar as próximas gerações; isto porque o *princípio da continuidade* que contém, está, não apenas na composição molecular do DNA, mas também na própria *forma helicoidal* (tipo de espiral regular), daí a importância do desenho para a descoberta. A

[40] Refiro-me a um estudo realizado entre 2011-2012 (Iniciação Científica), sob o título "Ciência com arte: repensando as inter-relações entre a arte e a ciência em práticas educativas", que teve como objetivo focalizar a aproximação da arte com a ciência sob a ótica de uma pesquisa científica educacional. Sabendo-se que o convívio da área artística, através de minha pessoa, já se fazia presente a quase cinco anos no Centro de Ciências da Universidade Federal de Juiz de Fora (deste o início de 2008), decidimos (eu, sob orientação do professor diretor do espaço, Eloi Teixeira César) por verificar a opinião dos sujeitos envolvidos no espaço – mediadores, funcionários e professores colaboradores – sobre o que achavam desta presença em meio aquele espaço científico. A abordagem metodológica usada foi à aplicação de um questionário, cujas respostas foram avaliadas por meio da *Análise de Conteúdo*. Os dados obtidos confirmaram as expectativas, 100% dos analisados sancionaram o entrelaçamento da arte com a ciência, relatando: "Certamente a inter-relação ciência e arte torna a construção de conhecimento mais interessante porque envolve, além da razão lógica, o sentimento e a emoção". Portanto, foi esta investigação que me forneceu subsídios para comprovar a potencialidade da união e, consequentemente, o desejo de continuidade, nestes meandros.

história conta que os desbravadores do DNA, os amigos James D. Watson e Francis H. Crick, pesquisadores da Universidade de Cambridge, tiveram o *insinght* sobre a estrutura empregada após terem contato com as pesquisas de Maurice H. F. Wilkins e Rosalind E. Franklin, responsáveis pelas primeiras imagens de raios-X do DNA. Da união destes dois estudos chegou-se a dupla hélice. Neste processo, houve a participação clara de uma artista: Odile, esposa de Crick. Foi ela que conseguiu captar e transmutar todo aquele estudo científico em uma imagem simples e eficiente – depois que surgiu a frase de a verdade ser bonita. (A beleza ..., 2010).

Diante do cenário exposto e estabelecendo uma rede de conexões evolutivas, construo um *novo diagrama*, *um modelo de tripla espiral*, para a teoria das *três Vertente's*, pois se trata de uma tríade dialógica entre "sujeito-objeto-meio". Ver-se-á as relações:

Figura 48 – Apresentação de diagramas: cadeia de pensamento evolutivo



Fonte: esquema visual realizado pela autora, 2015

Ao afirmar que conduzo a pesquisa no interstício entre arte e ciência, equivale a dizer que *a percepção deste olhar* se constrói a partir das *próprias experiências e vivências*, e portanto numa transfiguração da própria identidade; ao mesmo passo que ao *inventar* novas estruturas, ganho *status* de *inventor*(a). Lucia Santaella, juntamente com Pound, explicam:

> os inventores são aqueles que criam, são capazes de extrair possibilidades novas, ainda não exploradas, do processo de signos no qual estão imersos. “São autores que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo de um processo”. É esse o sentido em que podemos dizer que Picasso, por exemplo, criou o cubismo. Artistas e autores como ele não apenas têm seu próprio estilo como também são inventores de um novo estilo histórico. (SANTAELLA, 2007, p. 65; *apud* POUND, 1970, p. 42).

Em todo o estudo que apresento, notadamente, crio um *novo estilo*; um modo próprio de fazer. No entanto, pergunto: como isto pode se tornar um marco? Do ponto de vista histórico, de acordo com os autores supracitados, após o papel do inventor, entram as ações dos mestres e dos imitadores ...

> Os **mestres** são aqueles que se apropriam dos traços de estilo criados pelos inventores e têm a habilidade de fazer uso desses traços de um modo pragmaticamente efetivo. [...] A tarefa [destes] é tornar um novo estilo mais amplamente conhecido, absorvido e aceito. [...] Os **imitadores**, como o nome já diz, são aqueles que não são capazes de criar. [...] Transformam, portanto, o estilo em estereótipo. (Idem, grifo meu).

Nesta perspectiva, também sou uma mestra, pois faço uso do *estilo* que criei. Esta vertente do sujeito refere-se, então, a tudo que sai destas mãos fazedoras, as questões que me proponho e o olhar sobre o que lanço, de modo a irradiar a subjetividade de minha luz.

***2. Objeto*:** contém os processos de construção da obra de arte: traços formais, conceitos operacionais, paralelos, aproximações e/ou distanciamentos com a *consciência histórica*. A este modo, pretende-se compreender o “desenho em cores” de um mundo particular, que traz cada linguagem empregada no processo; sendo este realizado a partir da pintura figurativa. Ela por sua vez se apropria, em certos momentos, de um *continuum* sentenciado linearmente pela História da Arte; e em outros, por saltos e descontínuos.

Analisando esta vertente dentro do período modernista, a partir da análise das teorias do crítico norte-americano Clement Greenberg, observa-se a autocrítica nas artes; nela, “cada arte se tornaria ‘pura’, e nessa ‘pureza’ iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade, bem como de sua independência. [...]” (GRENBERG, 1975, p. 95-106). Assim, Greenberg, conforme traz em seu texto *A Pintura Modernista,* viu um mecanismo para que a arte pudesse dar mais atenção aos próprios meios que se serve. É por isto que a pintura modernista se tornará abstrata e plana, excluindo todo o literário e a tridimensionalidade. Com o passar dos tempos, observou-se nesta limitação um esgotando, de modo a pôr fim à

crítica formalista do norte-americano. Rosa Gabriella Gonçalves, professora e coordenadora do programa ao qual pertenço (PPGAV-EBA-UFBA) e estudiosa do autor explica:

> Clement Greenberg começou a publicar ensaios sobre arte no início da década de 40, e continuou a fazê-lo até 1994, quando faleceu, tendo, portanto, **vivido o suficiente para ter passado de crítico de arte mais influente do Ocidente a condição de autor mais criticado pelos teóricos e artistas a partir de meados dos anos 60**, quando suas concepções sobre arte começaram a ser atacadas por argumentos influenciados pela psicanálise, pelo pós-estruturalismo, pela História das Idéias, bem como por um tipo de arte que desafiava suas crenças. (GONÇALVES, 2013, p. 102, grifo meu).

A concepção que se estendeu posteriormente a essa, conforme salienta Michel Archer, foi que a arte deveria buscar fundamentos não apenas nos meios que lhe são próprios, mas também no meio em que ela emerge. Neste novo arranjo, a produção artística revestiu-se de "uma apreciação renovada da relação arte e vida cotidiana"; isto quer dizer que "a significação de uma obra de arte não estava necessariamente contida nela, mas às vezes no contexto que emergia que, poderia ser tanto social, político ou formal". (ARCHER, 2001).

Diante do exposto, e em conclusão, este vértice (do "*objeto"*) refere-se ao tratamento formal dado à arte, mas não numa limitação rígida como defendida por Greenberg – cabe a cada artista-pesquisador circunscrever sua leitura, estando livre em suas incursões pelos períodos da história da arte (vive-se hoje um momento de rememoração), bem como aquelas *trans-disciplinares.* Analice Dutra Pillar (1993, p. 77) a partir de uma visão construtivista, explica: "a leitura [de imagem] é uma atividade complementar à produção [plástica], ou seja, para apropriar-se de um determinado objeto de conhecimento o sujeito constrói representações e interpreta-as". São nestes processos que a pesquisa se desloca através de constantes oscilações entre o sensível e o lógico; o sonho e o intelecto; a fé e a razão; a prática e a teoria; ... e cresce pela junção de *fragmentos* colhidos no meio da travessia, de modo a perfazer uma trajetória conforme caminho estabelecido pelo *diagrama de tripla hélice*, elaborado anteriormente. Isto posto, firmo que o *"meio"* estaria para o cotidiano social que a arte emerge, e sobre ele traçarei maiores definições:

3. Meio**:** diz respeito ao *espaço* em que a obra surge e que, como visto, passou a fazer parte do discurso artístico a partir de meados dos anos 60. O significado da palavra *espaço*, segundo Lúcia Santaella (2007, p. 164), à luz de Relph (1976, p. 8), está para o *lugar* que

"experenciamos", ou seja, "o espaço nos aparece de uma variedade de formas e de relações entre espaço e lugar, em que não podem ser separados de seu contexto de experiência"; daí dizer que não são apenas percebidos mais vividos, e a tal modo afetam as pessoas que neles circulam. Transpondo esta definição para o ponto de vista da criatividade, isto é, para o ato da criação humana, têm-se Fayga Ostrower (2001, p. 5-17) que explica: o criar só pode ser visto como um "agir integrado". "De fato, criar e viver se interligam". É neste sentido que a autora escreve sobre o "ser consciente-sensível-cultural", relatando que o homem possui "existência social" – é "o modo de sentir e de pensar os fenômenos [...]. Os valores culturais vigentes constituem o clima mental para seu agir. Criam as referências, discriminam as propostas [...]". Enfim, no ato de criar, o homem "age culturalmente, apoiado na cultura[41] e dentro de uma cultura." Zygmunt Bauman descreve:

> Cada um de nós tem um mapa [...] na cabeça. São mapas diferenciados, compostos de cheios, os lugares que freqüentamos, e de vazios, os lugares que ignoramos porque não queremos ou não somos capazes de ver. "O vazio do lugar está no olho de quem vê e nas pernas ou rodas de quem anda. [...]" (BAUMAN, 2001, p. 122 apud SANTAELLA, ibid, p. 177).

Nestas circunstâncias, se volta *a vertente* "*sujeito"*; é neste *ciclo* constante e crescente entre "sujeito-objeto-meio" que se assegura o *veículo da continuidade* expressada pela estrutura de tripla espiral apresentada. Observar-se-á que as três forças estão em constante contanto, de modo que o diálogo sobre elas, as vezes, acaba por penetrar um dentro do outro.

Após detalhamento dos vértices da teoria criada (sujeito-objeto-meio), passo ao seu uso. Para este estudo, construo, também, três corpos de fracionamento no diagrama da "tripla espiral". São eles: (1) equivale a obra "Vek", isto é, ao *núcleo criativo central* que orientou as demais produções e sincronizou a estrutura da *rede no modelo* "Raio de Sol"; (2) diz respeito às produções plásticas que se estenderam a partir de "Vek" e todas as questões operacionais que delas emanaram, criando uma grande "teia artística"; (3) corresponde à exposição das obras no espaço expositivo (Galeria Cañizares) e as reflexões trazidas por esta configuração. Na ordenação geral, ter-se-á então, uma relação de 3x3, equivalendo a nove subdivisões.

[41] Cultura em Ostrower (p. 13): "as formas materiais e espirituais com que os indivíduos de um grupo convivem, nas quais atuam e se comunicam e cuja experiência coletiva pode ser transmitida através de vias simbólicas para a geração seguinte."

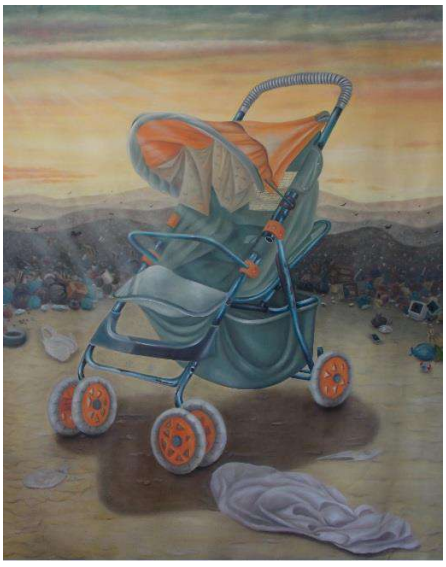
3. 3. 1 Vek: Do Núcleo Criativo Central

Antes de prosseguir ao fracionamento deste subtópico, ressalto o porquê do título da obra: a palavra *vek* tem origem russa e pode ser traduzida como *século, época*. A inspiração para este batismo veio após a leitura do livro "O que é contemporâneo?" de Giorgio Agamben (2009)[42], realizada durante o processo de formulação da obra. Nele há uma referência à poesia "O século", escrita por Osip Mandelstam, em 1923. O poeta russo faz um paralelismo entre o século e as vértebras de uma fera; criando um ambiente no qual critica o período contemporâneo: "antes gracioso agora fraturado e fraco" – eis uma estrofe:

> Mas está fraturado o teu dorso
> meu estupendo e pobre século.
> Com um sorriso insensato
> Como uma fera um tempo graciosa
> tu te voltas para trás, fraca e cruel,
> para contemplar as tuas pegadas.

Com esta citação, Agamben introduz seu pensamento, no qual expressa que "há um paradoxo latente na sociedade contemporânea – um eclipse irremediável – que, certamente, a conduz à catástrofe". Corroborando com essa condição, introjeto a obra "Vek", apresentando-a novamente abaixo, pois já foi exposta na Figura 38:

Recapitular: **Figura 38** – Obra "Vek", OST, 135 x 165, 2014



Fonte: Acervo pessoal da autora

[42] A leitura desta obra partiu da disciplina "Fotografia entre parentes: narrativas visuais", ministrada pelo professor Dr. Fábio Gatti no segundo semestre de 2014 no PPGAV/EBA/UFBA.

“O trabalho é primeiro feito para significar (aquilo que as coisas querem dizer)” – é o que expressa Patrícia Franca (2006, p. 190). Da pintura então, deduz-se uma cena desafiadora; trata-se de vida ou morte, pois será que aquele “recém-nascido” irá sobreviver em um ambiente tão inóspito? – eis o *problema da pesquisa* interpolado pela obra. Sob esta questão prossigo, abrindo dialogando com o vértice, “sujeito”.

3. 3. 1. 1 Marcillene Ladeira: Do Olho que Vê e da Leitura da Imagem que se faz

Do sujeito-artista: ao levar em consideração que a obra é uma metáfora de seu próprio criador, a criança que veio ao mundo e está em voga no discurso, seria um signo referente à minha pessoa nascendo; mas não numa eclosão de “carne e osso” e sim no aflorar de uma consciência estético-visual que se materializa pelo amplo ensaio deste trabalho; ou de outra forma, refere-se ao meu olho que foi educado de modo a *ver*, *cortar* e *revelar* o que apresento. Mais uma vez, Analice Dutra Pillar explica (2011b, p. 1): “A leitura das informações visuais e sensíveis presentes no objeto olhado e o modo de olhar, o qual seleciona, recorta, destaca o que é significativo para o sujeito que lê, são construções culturais de um tempo e de um contexto específico.” Encontra-se neste projeto uma dada especificidade: a leitura de imagem como fator na construção de conhecimento, isto em âmbito universitário. Sabe-se também que a educação para o modo de *olhar e ver* uma imagem tem se tornado preponderante nas últimas décadas. Primeiro, se olha para depois ver, ou seja, olha-se sem ver. Nesta ótica, Silvio Zamboni entende:

> o ver não diz respeito somente à questão física do objeto ser focalizado pelo olho, o ver em sentido mais amplo requer um grau de profundidade muito maior, porque **o indivíduo tem, antes de tudo, de perceber o objeto em suas relações com o sistema simbólico que lhe dá significado** (ZAMBONI, 1998, p. 54, grifo meu).

Assim, quando se passa do limiar do olhar para o universo do ver é que ocorre o ato de leitura, isto é, a leitura é considerada não apenas a contemplação de algo, mas “supõe compreensão”. “Ler uma imagem seria, então, compreendê-la, interpretá-la, descrevê-la, decompô-la e recompô-la para apreendê-la como objeto a conhecer” (PILLAR, 1993, p. 77).

A compreensão imagética foi a grande novidade trazida ao ensino da arte no final dos anos 80, pela arte-educadora brasileira Ana Mae Barbosa. Ela compõe um dos vértices da "Proposta Triangular" defendida pela autora – ação pedagógica que inter-relaciona *produção*, *contextualização* e *leitura da imagem*. O projeto, que teve início em São Paulo, trouxe um saldo positivo para o ensino da arte, tornando referência nacional. Para Ana Mae, a imagem é a matéria-prima das Artes Visuais e um imperativo da contemporaneidade. (BARBOSA, 2011, p. 17). Voltando a Pillar (2011b, p. 2), ela nos explica que o conceito de *imagem* se refere a "tudo que é visível, que percebemos visualmente". É neste sentido que criei um modo particular de me relacionar com a imagens; ora ...

> o homem participa na vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade. Nela, colocam-se 'em funcionamento' todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, ideias, ideologias (HELLER, 1992 *apud* PILLAR, 2011a*,* p. 72).

Isto posto, uma dada leitura ocorrerá sempre na interação do *leitor* com seu *contexto* e com a *imagem* – daí incide *o método das três Vertente's*. Edmund Feldman, citado por Pillar (1993), estabelece quatro etapas no processo de leitura da imagem[43]; entre elas está a *interpretação*, sendo considerada a mais difícil, pois é onde incide a "significação da imagem", isto é, o "dar sentido às observações visuais". Na relação estabelecida no estudo que vem sendo exposto, cabe a mim este papel, no qual devo imprimir uma dada "intenção ou propósito", relacionando-o àquilo que vejo e sinto, "aquilo que as evidências visuais sugerem ou significam". Enfim, "interpretar é confiar em si mesmo, é revelar intuição, inteligência e imaginação e combiná-las com os conceitos e as observações realizadas [...], num sentido próprio e especial." (Cf. PILLAR, op. cit., p. 78). Assim, passo a descrever este modo subjetivo de me posicionar frente à *imagem* que se torna obra a partir de minhas mãos. (FELDMAN, 1970, p. 362-376 apud PILLAR, idem, p.78-85).

Na articulação deste discurso, trago a tona uma visita ao *atelier*/casa do pintor figurativo Fábio Magalhães, egresso da Escola de Belas Artes/UFBA, realizada a partir da condução da orientadora do projeto, prof.ª Viga Gordilho, que sensivelmente percebeu em seu trabalho uma referência a ser empregada neste fazer. O deslocamento *in loco* ocorreu no dia 29 de

[43] As quatro etapas são: Descrição, Análise, Interpretação e Julgamento (para saber mais consulte a fonte).

novembro de 2014; diante das telas, o jovem pintor relatou-nos como se serve de seu próprio corpo como referente para o trabalho pictórico: “é olhando para o cotidiano que me cerca, penso na violência subjetiva de estar no mundo; eu me aproprio de técnicas realistas para criar uma pintura contemporânea, gosto da ideia de que o público vai ficar na dúvida se é pintura ou fotografia” – abaixo ver-se-á dois trabalhos do artista e o registro da visita.

Figura 49 – Obras de Fábio Magalhães e registro da visita ao *atelier*/casa do jovem pintor

Fonte: Catálogo presenteado pelo artista (Caixa Cultural, 2013) e arquivo da autora.

Magalhães ainda falou-nos, entre outras coisas, sobre o ciclo: “corpo-fotografia-tela-mundo” – é nítida a presença de seu corpo no figurativo que expressa; mas no meu caso, qual será a relação que estabeleço com a imagem? – eis a questão que discuto agora. Se professo um cruzamento entre duas instâncias – *sujeito e meio* – somando-se à confluência entre pintura e fotografia a fim da produção do *objeto*, ter-se-á: (olho-mente-mão)-(meio-fotografia)-(objeto-pintura). Se antes de tudo é meu olho que vê, expresso um sentimento frente à imagem que escolho, isto é, sempre decido por aquela que me olha no momento que a vejo – esta relação equivale ao mundo da crença. É de comum conhecimento que a crença na *imagem* tem um tecido – “Santo Sudário” – como prova (vestígio) do acontecimento que dividiu a história em dois segmentos: antes e depois de Cristo. Quando se está diante daquele pano, *transportamo-nos* para um outro lugar, é a fé agindo perante a *imagem*, de

modo a provocar uma sensibilização do olhar; aquele que nos leva para além do que se vê. Reforçando a questão, entre novamente o alemão Hans Belting (2011, p. 9), que introjeta: a verdadeira imagem é aquela que "representava uma espécie de realidade absoluta, por detrás da fachada das coisas"– é justamente este sentido de *transcendência espiritual* que coloco a produção que realizo, porém numa significação não única, mas *triática*; sendo a ideologia na fé cristã também imersa, pois está na força energética que conduz todo o processo, e a qual se manifesta através de mim.

Sobre o assunto de espiritualidade, Marcel Duchamp também versa no texto "Deve o artista cursar a universidade?". Ele foi pronunciado em 13 de maio de 1960, na universidade de Hofstra, Nova York e nele Sandra Rey se baseia para tecer reflexões, de igual valor; porém, trazendo para os tempos atuais. Citando o texto daquele, coloca a pesquisadora gaúcha:

> O argumento principal [da tese de Duchamp] se constrói em torno da constatação de um 'materialismo brutal', crescente na sociedade, onde tudo se avalia em função do 'BEM-ESTAR MATERIAL', [...] e onde a religião perdeu terreno e não é mais quem propaga os valores espirituais, distante do 'funcionalismo cotidiano'. (REY, 2010, p. 19).

Logo, "o artista deveria estar, então, atualizado em relação ao progresso material para exercer sua crítica e promover valores de ordem espiritual" (loc. cit.) – é o que completa Rey e ainda continua com base no texto de Duchamp:

> credit[a] à formação universitária a contribuição para uma sólida formação humanista, fundamental para o artista desenvolver as ferramentas adequadas para a elaboração e o exercício de um pensamento crítico, via obra, a esse 'estado de coisas de ordem materialistas'. (idem).

Neste sentido, conclui-se que é possível na contemporaneidade, no mais alto nível na educação, "assim como estabelecera, um século antes, Max Stirner[44], em *Der Einziger und Sein Eigentum* (1844-5)", firmar que uma *parte* da formação universitária, "desenvolve as faculdades mais profundas do indivíduo, a autoanálise e o contato com o conhecimento da herança espiritual". (REY, idem). Esta ultima parte poderia ser creditada, como menciona Rey, a exemplo, na *extensão universitária.* Sobre ela expressa Antônio Joaquim Severino:

[44] (1806-1856) pseudônimo Johann Kaspar Schmidt, foi um escritor e filósofo alemão, cujas ideias estão associadas ao pensamento "anarquista individualista". Sua obra, "O único e sua propriedade", recebeu várias traduções para o inglês.

> A extensão se torna exigência intrínseca do ensino superior em decorrência dos compromissos do conhecimento e da educação com a sociedade, uma vez que tais processos só se legitimam, inclusive adquirem sua chancela ética, se expressarem envolvimento com os interesses objetivos da população como um todo. (SEVERINO, 2009, p. 31).

Assim, conclui Severino (idem, loc. cit.): "o que se desenrola no interior da Universidade, tanto do ponto de vista da construção do conhecimento, sob o ângulo da pesquisa, como de sua transmissão, sob o ângulo do ensino, tem a ver diretamente com os interesses da sociedade." Portanto, é no *devir* entre a construção do saber e o interesse social, mas nunca esquecendo dos valores espirituais, que desenvolvo esta pesquisa artístico-universitária; e, de modo a dar continuidade, penetro agora, no vértice "meio".

3. 3. 1. 2 No Meio da Travessia: o Lixo que se Captura e os Conceitos que se Articulam

Do meio: Constatou-se que no seio da universidade o artista possui o papel de propagar "valores espirituais" em distanciamento ao "materialismo brutal", como também é possível concluir que o assunto poético aqui tratado (lixo urbano) é um exemplo de atuação na educação humanística, com aplicações tanto na pesquisa, quando na extensão; deste modo, cumpro com minha "chancela ética". Como atividade de extensão já realizada, cito:

(1) Uma campanha de coleta seletiva de lixo, realizada no PPGAV/EBA/UFBA, sob o *slogan:* "Doe seu lixo para esta obra". Para esta ocorreu a instalação de caixas de coleta e a distribuição de material educativo (cartaz e folder) ao redor da Escola de Belas Artes. O lixo coletado foi cuidadosamente separado e realizado ensaio fotográfico; com isto, além da ação educativa, obtive material físico (embalagens de descarte) e imagético para construção de possíveis obras;

(2) Oficina ministrada na Escola Municipal Eurico Antunes Costa, localizada na Vila de Igatu, cidade de Andaraí, Chapada Diamantina/BA; atividade que mesclou literatura, intervenção artística e vida: junto aos alunos refleti sobre a natureza que está sendo destruída gradativamente pelo homem – em consequência – a busca por um lugar de refugio... Refere-

se à obra “Mundo-Ninho” – aquela citada na introdução; foi construída com embalagens “longa vida” (100 unidades) em tamanhos variados, se referindo a 100 anos que leva para se decompor. Faz parte do projeto “Um pouso no livro de artista caminhante...”, realizado na disciplina “Documentos de Percurso: Registros e Reflexões em Processos Criativos”, ministrada pela orientadora do projeto, prof.ª Viga Gordilho. Ao final, todos os trabalhos da turma foram expostos na Galeria e Museu Arte & Memória, de Marcos Zacariades.

(3) Exposição e palestra denominadas “Mundo-Ninho: Reverberações socioambientais”, ocorrida no Fórum Regional de Gestão Ambiental dos Correios, em Pituba, Salvador/BA – realizada a convite.

Observa-se que as três atividades penetram uma na outra, construindo uma linha evolutiva de ação. Na Figura seguinte há imagens destes relatos:

Figura 50 – Atividades realizadas em prol de uma educação humanista ou espiritual

Fonte: Arquivo pessoal da autora

Ainda cabe situar que tais colocações são propícias não apenas em nível de graduação, mas também de pós-graduação *stricto sensu*, que é o caso. Nestas condições, a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) afirma (2012, p. 7): “o Brasil, em sua

fase atual de desenvolvimento socioeconômico, deve enfrentar o desafio de educar sua população [...] comprometida com a permanente construção de bases científicas, tecnológicas e de inovação requeridas à sustentabilidade social, ambiental, econômica, espacial, política e cultural". Em nome desta via, em 2012, quando a Capes comemorava 60 anos de efetiva criação – através da Portaria nº. 11, de 13 de fevereiro – foi instituída sua participação na Conferência das Nações Unidas (ONU) sobre Desenvolvimento Sustentável (Rio+20), realizada em junho daquele mesmo ano, no Rio de Janeiro. Em vista disto, foi lançado o documento "Contribuição da Pós-Graduação Brasileira para o Desenvolvimento Sustentável: Capes na Rio+20", no qual:

> O texto registra a evolução da pós-graduação brasileira no enfoque do desenvolvimento sustentável e seus marcos históricos, além do quadro atual de desafios da pós-graduação relacionados aos temas da Rio+20, sendo apresentados aspectos ligados aos importantes instrumentos para formação dos recursos humanos. (BRASIL .... 2012, p. 8).

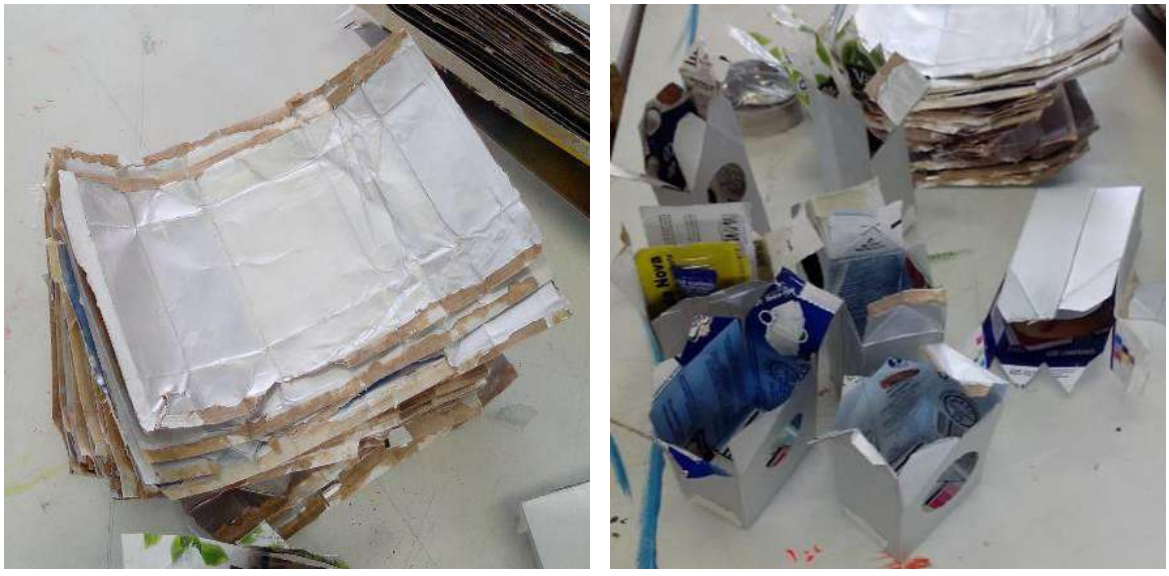
Através deste documento a Capes formaliza sua consciência frente aos grandes desafios ambientais do século, não apenas para o país, mas para o mundo inteiro. Ver-se-á, então, tamanha justificativa e contextualização do tema explorado – é a sensibilidade perceptiva do artista-pesquisador, que vai para além de um apuro técnico da expressão escolhida, ou de uma abrangência única no seu campo de atuação, mas apresenta reverberações em cadeia.

É sabido que as *questões ambientais* tornam-se uma preocupação central em todo o mundo, uma vez que o desenvolvimento das sociedades contemporâneas faz-se acompanhar por desafios ambientais crescentes: excessiva produção de resíduos sólidos, mudanças climáticas, poluição do ar e da água, riscos químicos e toxicológicos, etc., etc. A lista é enorme e as estratégias são urgentes. Foi neste intuito que aconteceu a primeira Conferência da ONU sobre o Meio Ambiente Humano, reunida em Estocolmo (Suécia), de 5 a 16 de junho de 1972, e na qual a Capes/Brasil passou a ter participação em 2012, conforme relatado. A reunião "atenta à necessidade de um critério e de princípios comuns que ofereçam aos povos do mundo inspiração e guia para preservar e melhorar o meio ambiente humano" (Declaração..., 1972). Neste palco, a obra "Vek" ganha o enquadramento necessário, pois retrata uma realidade concreta, um tempo que parece encolher – é a imagem revelando-nos um espaço de vida e morte; ou de outra forma, o apocalipse.

Diante deste quadro, a palavra *sustentabilidade* se torna ação fundamental. Mas, onde reside mesmo este significado? Trago o estudo de Moura e Castro, "Sustentabilidade ecológica: aprendendo com a teia da vida" (2012) a fim de tecer contribuições ao discurso. Segundo os autores (p. 52) "a origem do conceito de sustentabilidade deriva da ecologia e indica a capacidade de preservação dos ecossistemas ao longo do tempo". Isto quer dizer que no sistema natural do universo, os ciclos ecológicos são capazes de renovar por si mesmo. Todavia, verifica-se que estão sendo irrompidos por um modelo social destrutivo, embalado por fortes relações de consumo.

Esta composição arruína comunidades inteiras, causando efeitos em cadeia, e, consequentemente, trazem resultados catastróficos à condição de sobrevivência na terra. Foi após a comprovação desta grande urgência ambiental que a ONU partiu para "discussões mais sérias sobre a necessidade de repensar as formas da vida na Terra". Nos anos 80, através do processo preparatório da "Rio 92" produziu-se um documento chamado "Relatório de Brundtland" ou de outra forma, "nosso futuro comum" – ele prevê o retorno da Ecologia. Moura e Castro (op. cit., p. 53) explicam que "a primeira definição de Ecologia foi elaborada em 1870 por Ernst Haeckel, derivando das palavras gregas *oikos*, que significa casa, e *logos*, que significa conhecimento". Após esta colocação, imediatamente, verifico um paralelo entre tal definição e a obra "Mundo-Ninho", há pouco apresentada. A seguir têm-se imagens do processo construtivo da referida obra:

Figura 51 – Parte do processo de confecção da obra "Mundo-Ninho"



Fonte: arquivo pessoal da autora, 2014.

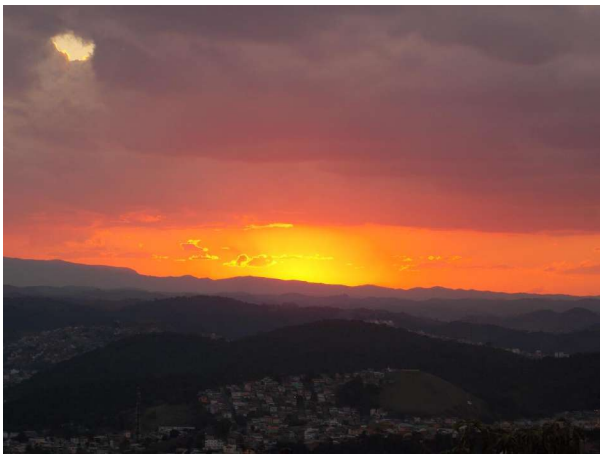
Com a analogia feita, observa-se um encontro, ainda maior, com a base conceitual estabelecida para a obra – refiro-me a "Poética do Espaço" (1978) de Gaston Bachelard; o filósofo francês postula que vivemos numa espécie de ingenuidade e seguimos o mesmo instinto dos pássaros, que constrói seu ninho para nele habitar. Assim, confiamos no mundo – é precário – todavia, desencadeia em nós o devaneio da segurança.

Voltando a Moura e Castro (idem), em mais uma definição de ecologia, ainda observa-se: "[...] 'ecologia' pode ser entendida como o estudo das 'relações entre seres vivos e o meio ou ambiente em que vivem [...]". Indo na contramão desta definição está a obra "Vek", que apresenta uma grande quantidade de resíduos sólidos jogados diretamente no ambiente, estabelecendo uma "quebra" no ciclo ecológico e denunciando uma situação de calamidade ambiental... Após tais colocações, suspendo este vértice, passando para o terceiro deles: "objeto", no intuito de entender as questões *formais* instauradas na produção da última obra mencionada (Vek). Retomo a discussão anterior, em outro momento.

3. 3. 1. 3 Compartilhamento entre Pintura e Fotografia e a Busca da Mímesis

Do objeto: A obra "Vek", certamente, distancia do abstracionismo e se coloca como uma imagem que imita o real, pois deriva do "meio" que me cerca. A fim deste alcance, a pintura foi, conforme já mencionado (item 3.2.2), realizada com o auxílio de pelo menos duas fotografias que serviram como *modelo* para construção do imaginário que representa. Rememoro-as:

Recapitular**: Figura 39** – Imagem progenitora da obra "Vek" e **Figura 41** – Vista parcial de Juiz de Fora/MG



Fotógrafo: Marcillene Ladeira, 2014

Assim, no intuito de obter à *mímesis* ou mimese, fica claro que realizei um *compartilhamento* entre *fotografia e pintura*. A origem deste conceito, que significa imitação da realidade, está nos filósofos gregos, Platão e Aristóteles. Lemos (2009) salienta que, para o segundo filósofo, ela tem um papel mais significativo que para o primeiro, isto é, Aristóteles em oposição a seu mestre Platão, "em lugar de associar a imitação ao falso e enganoso", vai dizer que "a imitação da natureza por parte da arte não é um retratar, realizar uma simples cópia do real, mas *um fazer como*, *produzir à maneira de* (imitar um processo)". Em outras palavras, Aristóteles vê a imitação positivamente, considerando-a como um *modus operandi*.

Observa-se que a representação mimética da realidade foi função cardeal da pintura até a invenção da fotografia no século XIX; depois disto a fotografia passa a ter esta vez. Em sua própria etimologia há indícios: "foto", do grego (*fós*) "luz" e grafia (*grafis*) "estilo"; "pincel" ou (*grafe*) "desenhar com luz e contraste". O mesmo sentido também é encontrado no dicionário *Lê dictionnaire des idées recue*[45]*:* "tornará a pintura obsoleta"; o que coincidirá, também, com o discurso de vários autores, a exemplo do alemão Walter Benjamin. (WANNER, 2010, p. 100).

Sendo assim, pergunto: antes da fotografia surgir, como os artistas do passado – os grandes mestres da pintura – conseguiam representar o mundo à sua volta de maneira tão vívida e precisa? É o que averiguei, sendo necessário para tanto, navegar em um tempo remoto e

[45] Dicionário de aforismos e clichês da sociedade francesa escrito por Gustave Flaubert em 1970.

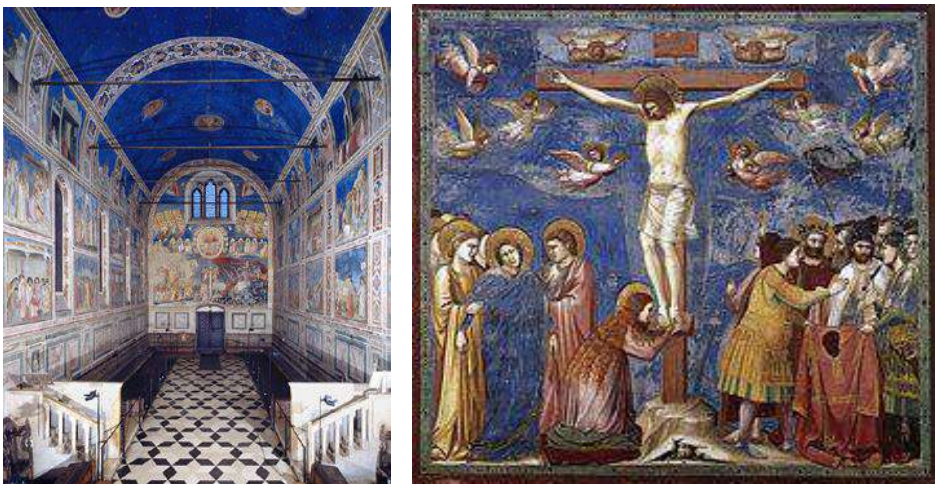
trazer a tona os estudos sobre a *ciência óptica*. Deslocando-me para Física entendo que se trata das propriedades da "luz" e da "visão". Lembro que tal explicação foi prometida deste o início do capítulo, sendo suspensa para imersão agora. A ilusão tridimensional no plano conquistada pela pintura tem assentamento no Renascimento, século XV, em diante. Antes disto, como se vê nas imagens[46] abaixo, referentes aos períodos grego, etrusco e romano, tratava-se apenas de desenhos coloridos:

Figura 52 – Vestígios da pintura na antiguidade

Fonte: E.H.G, 2000, p. 80 ; Janson, 2001, p. 256 a ; Janson, 2001, p. 256 c.

Segundo dados históricos, o artista que serviu de ponte entre o período medieval e o renascentista, foi o italiano Giotto di Bondone (1266-1337); na Figura 51 ver-se-á uma de suas pinturas, que ao tingir o fundo de azul, permitiu algo como num efeito tridimensional – seria uma das primeiras tentativas no alcance da representação tridimensional no plano. Neste momento, os temas se prestavam ao relato mitológico, literário e/ou religioso (GOMBRICH, 2000, p. 201s).

Figura 53 - Giotto, pintura da Capela degli Strovegni, Pádua, 1303-1310 (visão geral e detalhe)



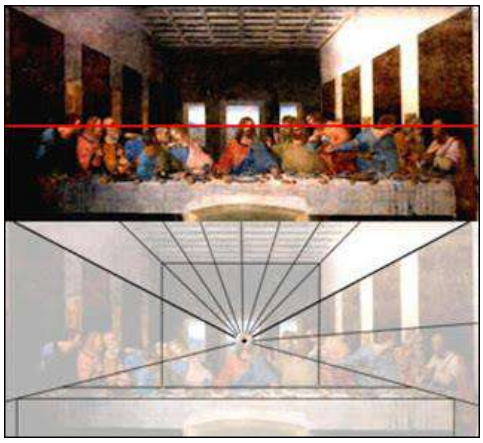
Fonte: <arteseanp.blogspot> e < pt.wikipedia>, respectivamente.

[46] (1) Recipiente de cerâmica – Aquiles e Ájax jogando damas (540 a.C., 61 cm de altura, Museu Etrusco, vaticano); (2) Detalhe de um afresco etrusco (pintura mural), datada de 480-470 a.C. – dois bailarinos, túmulo das Leoas, Tarquínia; (3) Mural romano com 2,72 x 5,12m – A Batalha de Alexandre contra os Persas.

Somente ao longo dos séculos – pelo menos que se tem conhecimento dentro da cultura ocidental – é que houve a conquista da representação, no plano, da imagem que escapa. Mas como isto foi possível? De que maneira se resolveu tal problema? Ora, certamente entre o entrelaçamento do pensamento artístico e científico, pois como se verá, as regras da perspectiva passam pelas aplicações das leis da física (óptica) e da matemática (geometria) no alcance do novo espaço de representação pictural e/ou arquitetônico. Entre os nomes mais evidenciados nos livros de história, sobre tais conquistas, está Felippo Brunelleschi (1377-1446), responsável por cobrir os pilares da catedral de Santa Maria del Fiore, em Florença (Itália) – obra que causou grande repercussão para a arquitetura da época; juntamente com Leon Battista Alberti (1404-1472), autor de temas que nortearam o pensamento da época, com destaque para a escrita do primeiro grande tratado moderno da Pintura, *Della Pinttura*, de 1435. Alberti teve como base o texto de Marcos Vitrúvio Polião – arquiteto italiano que viveu no século I a. C., cuja teoria era muito conhecida na Idade Média e na qual tinha como base a harmonia das proporções do corpo humano. Outros nomes que o influenciaram foram os matemáticos gregos Euclides de Alexandria e Pitágoras; sendo o primeiro, considerado o "Pai da Geometria" (LIMA, 2007; GOMBRICH, 2000).

Como continua Fellipe de Andrade Abreu Lima (idem), no que comumente se sabe, são nos estudos de Alberti, que estão às primeiras descrições sistemáticas da perspectiva, as quais ensinam princípios compositivos seguindo um ponto de fuga e uma base quadriculada; uma espécie de "janela aberta" através da qual olhamos o mundo e os objetos do mundo. Na Figura 54 têm-se uma pintura, "A Última Ceia" de Leonardo da Vinci (1452-1519), na qual é possível entender estes traços:

Figura 54 – Têmpera sobre emboço, 460x880, mosteiro de Santa Maria delle Grazie, Milão/Itália, (1495-1498).



Fonte:<http://esteticaehistoriadasartes.blogspot.com.br/2011/10/perspectiva-na-arte-renascentista.html>

Tal descoberta trouxe, de fato, contribuições à falsa representação do efeito tridimensional no plano; todavia, aliado a esta técnica está o uso de recursos ópticos. Foi o artista britânico David Hockney que se debruçou em busca de desvelar esse caminho misterioso, rastreando obsessivamente os segredos dos antigos mestres. Fica perfeitamente claro que, depois de seu livro "O Conhecimento Secreto: Redescobrindo as técnicas perdidas dos grandes mestres", publicado em 2001 que, historicamente, pouco se sabe sobre a óptica; de como os pintores se beneficiaram deste recurso científico, influenciando-os não apenas nos traços, mas também nas cores, tonalidades e sombreamentos. Lembro que foi pela rede de relações entre arte e ciência que obtive acesso ao livro.

O auxilio de mecanismos técnicos para o alcance da *mímesis* pela pintura, data, segundo Hockney, do século IV a. C.; foi por Aristóteles em descrições teóricas, mas sem prática – possivelmente encontra-se aí o porquê de sua exaustiva defesa em prol deste fazer. O filósofo grego constatou o efeito da óptica após observar imagens formadas no chão durante um eclipse parcial; servindo-se de orifício de projeção, pequenas fendas entre as folhas. Contudo, a eclosão deu-se na Europa do século XIII, após tradução ao latim do manuscrito de Alhazan (965-1038) – "erudito árabe que complementou o conhecimento dos gregos antigos com suas próprias pesquisas". Constatou-se enfim, que a imagem de uma vela poderia ser projetada em linha reta, equidistante do próprio objeto e de sua posição (imagem invertida), através de um buraco, em uma parede do outro lado. Ou poderia haver um prolongamento desta no ar, durante uma hora, sem a imagem se perder. Verificou-se então, que a cor e a luz não estão misturadas ao ar, mas atravessam sua transparência, e isto poderia ser aplicado a qualquer objeto. (Cf. HOCKNEY, 2001, p. 202-225).

Outros nomes seguiram Alhazan, a exemplo de Roger Bacon (1212-1294), Witelo (1275-?) e John Pecham (1230-1292) com o tratado denominado "Perspectiva Communis", escrito por volta de 1270. Sua ligação com a Igreja (arcebispo) certamente facilitou a difusão de suas ideias, tornando-se o mais lido e adotado em toda Europa; mesmo antes da imprensa de Gutenberg, eclodida por volta de 1450. Estima-se 73 publicações desta compilação[47], sendo 62 manuscritos e 11 impressões, além de outras bibliografias que a cita – daí seu nome *Communis*, de uso comum. (HOCKNEY, Ibid; OSLER, 1971, p. 510).

[47] Manuscritos: um do século XIII, 29 do século XIV, 26 do século XV, duas do século XVI, um do século XVII e três sem datas; Impressões: uma em 1482 ou 83, nove vezes no século XI (sendo uma em italiano) e outra em 1627.

Hockney também aponta (p. 209) a "A Magiae Naturalis" do italiano Giambattista Della Porta (1535-1615)[48], colocando-a com o mais abrangente relato de projeções ópticas antes do século XVIII. É nesta publicação que se encontra *o conhecimento secreto* destacada pelo pesquisador e que estaria configurada na inserção de um "vidro", ou em outras palavras, de uma lente, junto ao buraco de projeção. Com este mecanismo, a imagem não mais estaria de ponta a cabeça e tudo poderia ser visto perfeitamente. Na descrição de um trecho oriundo da primeira tradução inglesa realizada em 1688, têm-se:

> Mas assim podeis satisfazer seu desejo: ponde contra o buraco um vidro convexo; a seguir refleti a imagem num vidro côncavo: fazei com que o vidro côncavo esteja distante do centro, pois ele há de tornar direitas essas imagens, recebidas viradas, em razão da distância do centro. Assim, sobre o buraco e o papel branco, projetará ele as imagens dos objetos tão nítida e claramente que não pouco vos assombrareis. (id. ibid.).

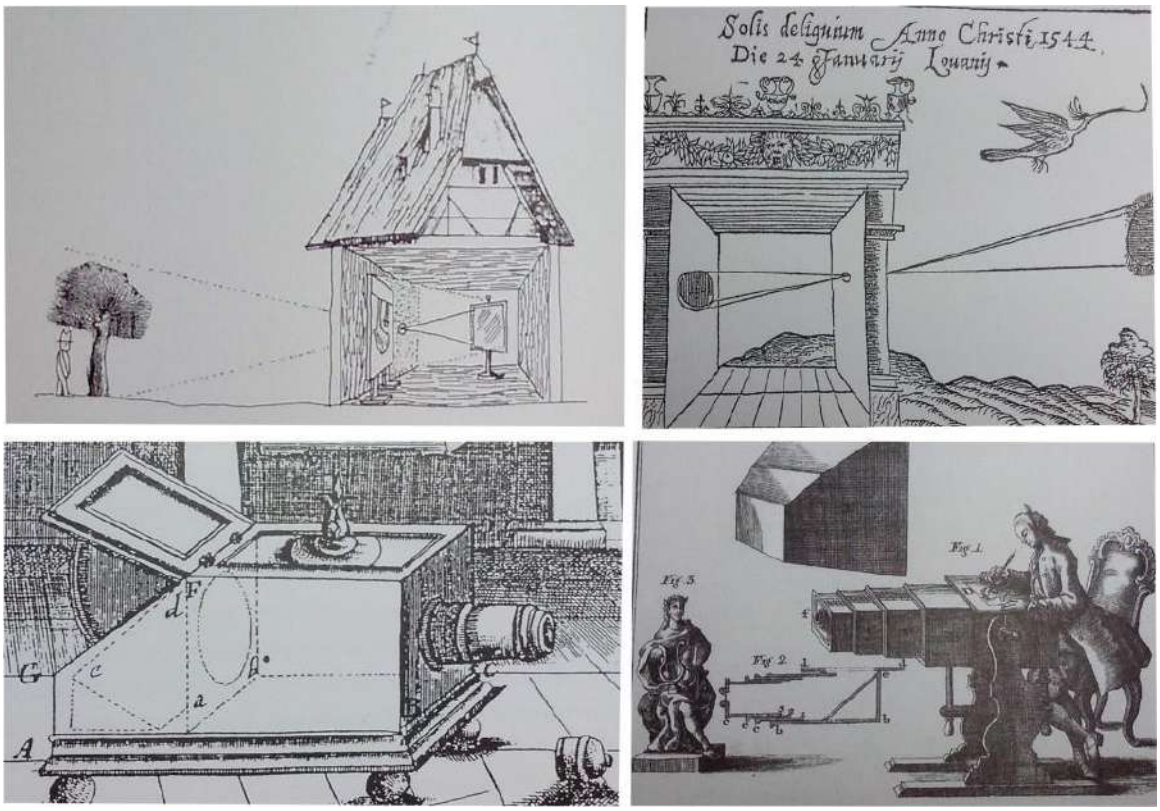
Neste momento já era sabido que a descoberta remetia ao mesmo funcionamento do olho:

> Ora, a natureza está continuamente formando tais imagens em nosso olho. Os raios de luz provenientes de objetos exteriores, após ingressarem na pupila, atravessam o humor cristalino e, ali sendo refratados, em consequência da forma lenticular dessa parte, seguem para retina, que fica no fundo do olho, e nela estampam, pela sua junção, a imagem do objeto em cuja direção a pupila está voltada. Disso resulta que o espírito, por meios que até hoje nossos desconhecidos, recebe imediatamente inteligência desses raios e passa a ver os objetos que os enviaram. (Id., p. 213).

Chega-se, então, a outros instrumentos que auxiliaram a representação mimética da realidade, antes da fotografia. Os apresento, também sob a luz de Hockney: (p. 202) *a caixa câmara escura* – a forma mais simples é o quarto câmara escura (apresentou variantes, exemplos na Fig. 55); (p. 203) *a câmara lúdica ou clara* – era o mais proeminente dos novos instrumentos, patenteada em 1806, seguindo-se de diferentes modelos (há exemplos da Fig.56); e por fim, (p. 204) *os "espelhos ustórios" ou lentes*, usados acoplados aos aparatos técnicos de modo a potenciar seu uso.

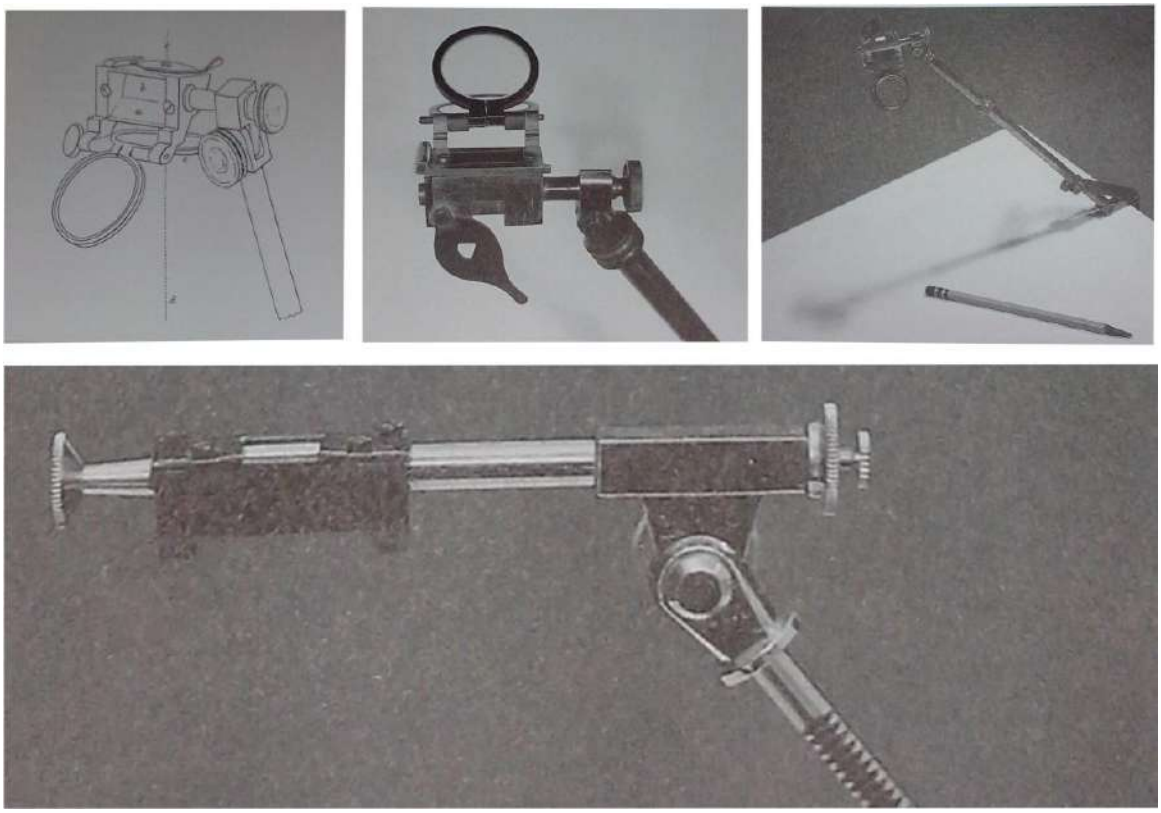
[48] A primeira edição, com quatro volumes ocorreu em 1558 e a segunda após 30 anos (1588), expandiu-se para 20 volumes.

Figura 55 – Aparato Óptico, modelos Câmera Escura: fenômeno natural, 1558, 1685 e 1769



Fontes: HOCKNEY, 2001, passim

Figura 56 – Aparato Óptico: modelos Câmera Lúdica ou Clara – a partir de 1806



Fontes: HOCKNEY, 2001, passim

O auge da invenção destes aparatos ópticos, como já relatado, ocorreu na Holanda do século XVII, o que justificaria o alto índice de pessoas trabalhando com pintura, no período. Em entrevista realizada no Museu Nacional da Holanda: *Rijksmuseum Amsterdam* (Amsterdã), em 6 de janeiro de 2010, o jovem físico brasileiro, Marlon Alcântara, atesta:

> [A] ascensão financeira talvez tenha sido um dos grandes marcos para se rotular o século XVII como o "Século de Ouro" da Holanda. [...] Podemos afirmar que, como a Renascença assistiu não apenas à redescoberta da Antiguidade, como também à descoberta de novos mundos geográficos [expansão marítima], o século XVII, para a Holanda, foi à descoberta de sua interioridade e de sua relação com o mundo e principalmente do direito de se expressar. [...] A arte holandesa expressa de forma bem clara **o ideal holandês de descrição da realidade tal qual era observada**, contrariamente aos italianos, que pintavam uma natureza muitas vezes idealizada. (ALCANTARA, 2011, p. 18s, grifo meu).

A título de exemplo, na Figura 55 ver-se-á uma pintura presente no referido museu, pertencente ao artista Jan Simonsz Torrentus, realizada a partir do uso da câmara escura:

Figura 57 – OST, Emblematic Still-Life, por Torrentus, 1614, Museu Nacional da Holanda

Fonte: ALCANTARA, 2011, p. 22.

Após todo este percurso linear pela historia, enfim, obras que alcançaram à *mímesis*; parecem fotografias ou mais realista do que elas. As palavras abaixo, do Conde Francesco Algarotti, expressas em 1764, demonstra a maravilha do invento e explica tal uso:

> Como este olho artificial (essa magnífica operação da natureza, cuja descoberta fora reservada a nossos tempos), geralmente chamado de câmara óptica ou escura, não permite o ingresso de nenhum raio de luz salva aqueles procedentes da coisa cuja representação se quer [...]; e, não sendo nada mais encantador de contemplar, nada pode ser mais útil de estudar que tal imagem [...]. [Sua] faculdade visual aplica-se integralmente ao objeto à sua frente; e a luz de todo outro objeto é, por assim dizer, perfeitamente extinta. Outra perfeição [...] é a diminuição do tamanho, e da intensidade da luz e cor, dos objetos e de todas as suas partes, em proporção com sua distância ao olho. (HOCKENEY, 2001, p. 213).

Na Figura 58 há mais dois exemplos, trata-se de um óleo sobre tela de George Desmarées (1697-1776) e uma gravura meia tinta de Johann Gottfried Haid (1730-1776). Ambas retratam o pintor da corte Franz Joachim Beich (1665-1748), com suas ferramentas de trabalho; na gravura ver-se-á a câmara escura e uma lente. Os três artistas, em questão, eram alemães, isto é, vizinhos do país holandês, e as duas obras foram realizadas em 1744, quando Beich tinha 78 anos. (HOCKNEY, 2001, p.213).

Figura 58 – Obras realizadas com o uso de aparatos ópticos, século XVIII

Fontes: <http://vision.mpiwg-berlin.mpg > ; (HOCKNEY, 2001, p. 213)

Ao inserir a imagem de uma gravura, demonstro que já se fazia presente junto à expressão pictórica no período em curso; e deste modo aponto, também, indícios de sua utilização, neste trabalho. Trata-se de um processo que vai para além da esfera da arte e que como dirá Walter Benjamin, lá no século XX (1987, p. 168): “na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial”. Prosseguindo,

apresento mais um trecho escrito pelo Conde Algarotti, ao qual comprova o uso de aparatos óticos pelos artistas de sua época, isto além dos muras da Holanda:

> Os melhores pintores modernos entre os italianos serviram-se amplamente deste invento; nem seria possível que de outro modo representassem coisas com tamanha fidelidade. É possível também que muitos dos mestres transmontanos, considerando seu sucesso em expressar os objetos mais miúdos, hajam feito o mesmo. (HOCKNEY, op. cit., p. 214).

Ainda no mesmo trecho escrito pelo Conde, agora relata o esplendido encontro de um mestre da pintura conhecendo a invenção pela primeira vez:

> Aconteceu de eu estar presente quando um mestre muito hábil foi apresentado a essa máquina pela primeira vez. É impossível exprimir o prazer que teve em examiná-la. Mais a considerava, mais parecia encantado com ela. Em suma, após experimentá-la de mil formas diversas, e com mil modelos diferentes, ele confessou candidamente que nada se podia comparar com as imagens de tão excelente e imitável mestre. (Id. ibid.).

Ante ao cenário, é no mínimo estranho constatar que a Inquisição, centenas de anos mais tarde, ainda derrama sua sombra sobre a inovação científica e tecnológica daquele período de luz. Sempre se acreditou que as pinturas dos grandes mestres eram realizadas tão somente, pelo traço a mão livre, a partir de um modelo; todavia, diante do exposto, parece que outra realidade se apresenta; porém é sabido observar que este uso não desmerece a genialidade dos artistas. Observe como o Conde Algarotti termina suas palavras: “os pintores devem fazer uso da câmara escura da mesma maneira que os naturalistas e astrônomos fazem do microscópio e telescópio”, ou seja, como um mero instrumento de trabalho.

Seguramente, a fotografia resulta de um acúmulo de avanços no qual certamente esta ciência faz parte. O primeiro reconhecimento de uma imagem fixada em um suporte, dando a impressão de uma fotografia ainda bem rudimentar, ocorreu no início do século XIX (1826) e foi realizada pelo francês Joseph Nicéphore Niépce, através de processos físico-químicos. Ainda se passaram muitos anos até que a tecnologia se fortalecesse, e para se chegar ao reconhecimento de arte, o caminho foi mais exaustivo ainda. O professor de fotografia, do programa a qual sou discente, Fábio Gatti, a partir de um estudo realizado sob o livro “A Fotografia Entre Documento e Arte” do francês André Rouillé, deixa evidente que a passagem de *status* da fotografia entre funcionalidade e criatividade ocorreu justamente a

partir da análise do uso da Câmera Clara pelos pintores. Percebeu-se uma equivalência entre este e aquele traço, isto é, ambos estavam inseridos na ciência óptica; e por sua vez, deveria ser considerado, não o caráter maquínico dos processos e sim o ponto de vista de quem faz, de quem interpreta – o sítio da "visibilidade". Tal questão se tornou genuína por volta da década de 1980 e é abordada na terceira e última parte (*A arte-fotografia*) do livro em referência (GATTI, 2010 apud ROUILLÉ, 2009). Logo, "o sujeito artista" passa a ser parte integrante da fotografia, assim como na pintura o era, pois é ele que "transforma o verdadeiro, o simulacro, o recorte do real, em uma nova realidade através da imagem e não apenas a imagem congelada da realidade física do mundo". Por isto a credibilidade frente ao vértice ("*Marcillene Ladeira: Do olho que vê e da leitura da imagem que se faz"* anteriormente abordado.)

É por esta consciência que declaro o livre uso entre *pintura* e *fotografia* na prática artística que realizo – um emparelhamento que me leva a condição da *mímesis*, mas não num mero decalque e sim numa manobra teórica que faz *transcender*. Notadamente é o que se vê na obra "Vek": a imagem de um carrinho de bebê recortada do mundo, um quadro que facilmente passaria despercebido ao olhar de muitos e, no entanto, ganhou vida a partir de *conceitos específicos*. Desta maneira, ver-se-á que é *a operacionalização do discurso* que faz a diferencia em definir a arte e a não-arte; é o *conceito* empregado que torna o tema, por mais banal que pareça, num gatilho de maior importância, não só para o imaginário artístico, mas também para questões externas a arte, como no caso da educação sócio-ambiental articulada aqui. Neste intuito, estabeleço um paralelo com a obra *Ao sul do calvário*, pertencente ao artista Sánchez (1948); trata-se de um pintor cubano vivo, um dos mais valorizado e conhecido no momento. Além da produção plástica, também atua como professor na Escola Nacional de Arte de Havana (capital de Cuba). Nesta obra em referência, como na minha, é possível visualizar grande quantidade de resíduos sólidos descartados pelo homem, mesmo que tenham alguma utilidade. Também na presença dos crucifixos, ver-se-á uma alusão a espiritualidade ou cristianismo. Enquanto a minha é realizada através da técnica do óleo sobre tela, Sánchez se beneficia do acrílico; ambas são realizadas por traços lisos e contrates entre claros e escuros, sendo que em *Vek* há predomínio do tom quente, sendo o vermelho alaranjado o que transmite altas temperaturas; já *Ao sul do calvário*, a preminência do tom frio é estabelecida pelo azul neutro. Na paleta utilizada por mim,

também há uma presença forte do azul esverdeado; em todas as cores foram adicionadas uma leve porção de cinza, a fim de neutralizá-las, daí a harmonia na composição total. (Cf. STEPHEN, 2011, p. 510s).

Figura 59 – Ao sul do calvário, 1994, Tomás Sánchez (91,5x122cm)

Fontes: Stephen (2011, p. 510e).

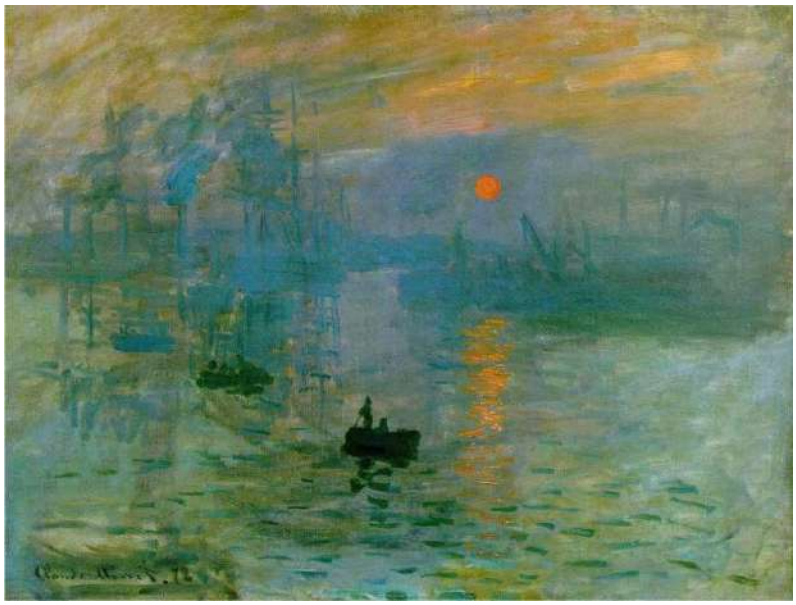
A fim de obter o efeito de profundidade em ambas as pinturas, empregou-se a sobreposição de formas, bem como a variação de escala (tamanho das figuras) e tom, sendo os mais distantes menores e mais claros. Como eu, possivelmente o cubano também se beneficiou de fotografias para a construção de sua imagem pictórica.

Voltando aos paralelos, acredito ser possível estabelecer, ainda, uma associação entre o fotografar e o pintar *en plein air* – trata-se de uma expressão francesa que significa “ao ar livre”. O prazer por esta prática data-se de muito tempo, remonta ao desejo dos artistas em produzir no quadro, os efeitos de uma paisagem real. Entretanto, no início dessa prática, lá por volta do século XV, ainda não poderia dizer, necessariamente, “pintura ao ar livre” e sim desenhar ao ar livre, isso porque as tintas e os equipamentos, naquele período, eram

verdadeiros “trambolhos”, não sendo possível transportá-los do *atelier* para o espaço aberto. O máximo que o artista poderia fazer quando imerso na paisagem eram traços a lápis ou aguadas, para posterior finalização no ambiente fechado de trabalho. Diante destas condições, e na atual realidade que desenvolvo, observo que as duas linguagens: fotografia e pintura poderiam estar em uma relação similar àquela, isto é, primeiro uma espécie de marcação *en plein air* pela fotografia e depois a finalização, no *atelier,* através da pintura. Este é*thos* é claramente observado no processo de feitura da obra “Vek”, conforme já relatado. (Cf. LADEIRA, 2013b; STEPHEN, 2011).

Pintar ao ar livre tornou-se uma regra para o movimento impressionista e seus seguidores, realizaram obras históricas, como se vê, por exemplo, na Figura 60. Trata-se de quatro obras do francês Claude Monet, o mais célebre entre os pintores impressionistas; todavia, salienta-se que “Pintura ao Ar Livre” difere-se de “Impressionismo”. Por este último entende-se certa maneira de pintar, de desenhar ou de conceber um trabalho – um modo particular de o artista apropriar-se do mundo que observa. Já a “Pintura ao Ar Livre” se refere ao *locus* – o lugar de onde o artista observa esse mundo. Diante desta colocação, se pode dizer, que os impressionistas se tornaram ávidos pintores ao ar livre, preparados para trabalhar em qualquer condição climática. (MASON, 2009, p. 92).

Figura 60 – Claude Monet: “A ponte Japonesa”; “Catedral Rouen”; “Nenúfares”; “Impressão, nascer do sol”



Fonte <http://pt.wikipedia.org/wiki/Claude_Monet>

Após visualização das obras supracitadas e do discurso feito, ver-se-á que o estilo exposto, diferencia da pintura que realizo; estas pinceladas são mais soltas com cores vibrantes, enquanto os traços pictóricos que realizo são lisos e quase não aparentes. Aquelas remetem ao início da abstração – onde as figuras são apenas sugeridas, e estas, ao período clássico da história. Logo, posso dizer que, como Sánchez, realizo uma pintura no estilo Leonardo da Vinci, isto é, nele têm-se a definição de "*chiaroscuro*" (palavra italiana que quer dizer *luz e sombra* ou *claro-escuro*). Esta "técnica, [junto ao sfumato], exige um conhecimento [...] do efeito físico da luz em superfícies e dos brilhos da tinta e de sua matização".

Da Vinci certamente conhecia os escritos de Alberti, mas desbravou novos caminhos, pelo menos em alguns pontos. Seus escritos acharam-se espalhados por muitas anotações, em margens de cadernos ou folhas isoladas; somente trinta anos após sua morte (1550), que foram compilados em um livro denominado "Tratado sobre a Pintura" e que passou a fazer parte do "Códice Vaticano Urbina Latinus 12703". Todas as publicações posteriores são baseadas nesta primeira versão, inclusive a de 1642, denominada "Tratado da Pintura e da Paisagem – Sombra e Luz", ou seja, o célebre renascentista possui estudos específicos sobre o "*chiaroscuro*", sendo referência no assunto; daí o paralelo estabelecido entre tal feitura e a técnica pictórica que realizo. (Cf. DA VINCI, 1944 apud BARROS, 2008, p. 72).

3. 3. 2 A Teia Da Vida: Organização de Pensamento e Comportamento

Isto sabemos,
todas as coisas estão ligadas
como o sangue
que une uma família ...

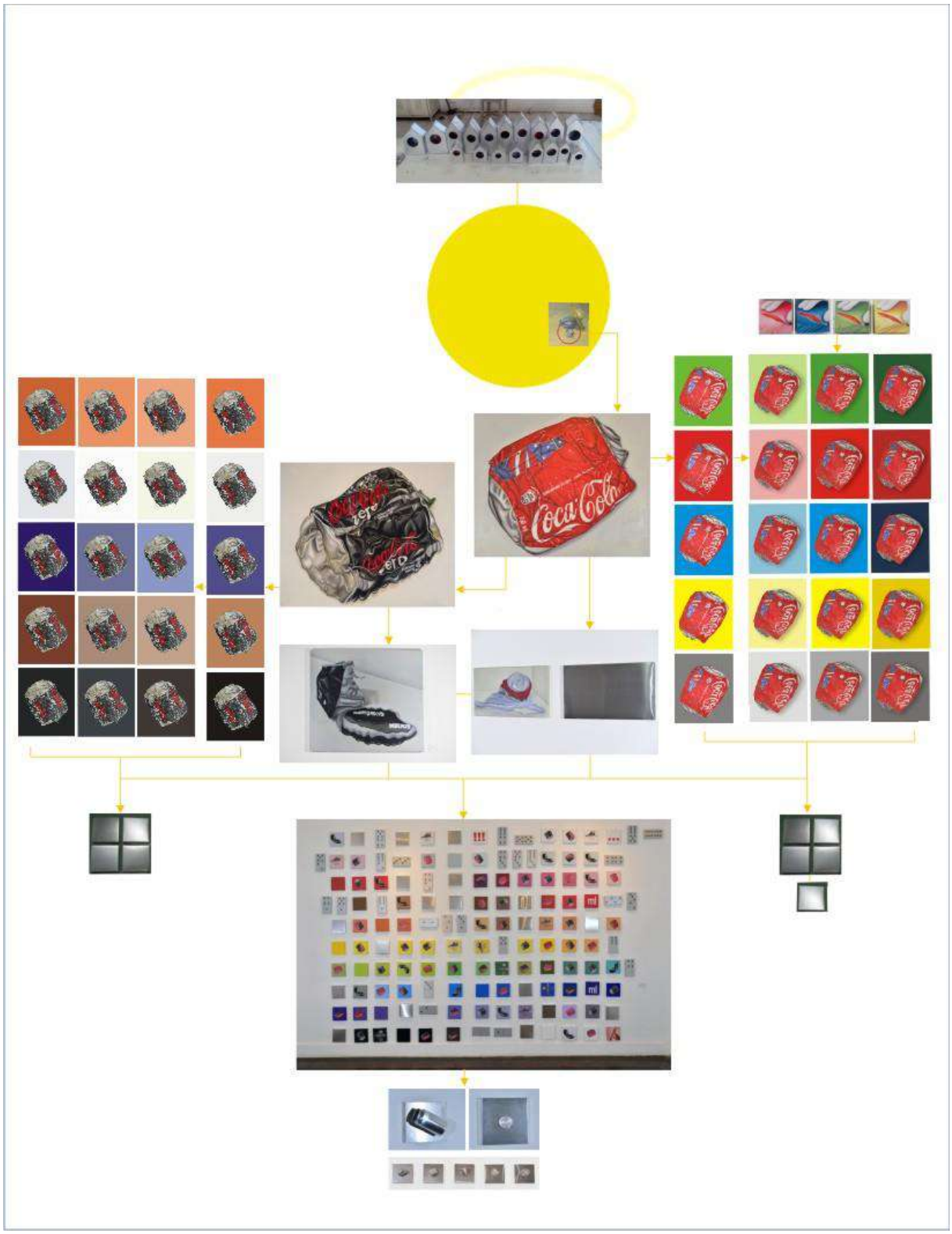
Tudo o que acontece com a Terra,
Acontece com os filhos e filhas da Terra.
O homem não tece a teia da vida;
Ele é apenas um fio.
Tudo o que faz à teia,
Ele faz a si mesmo.

TED PERRY, inspirado no Chefe Seattle

O trecho acima foi extraído do livro "A Teia da Vida" de Fritjof Capra (epígrafe) e é conhecido como um dos mais belos pronunciamentos realizados em prol do meio ambiente. Trata-se de uma histórica fala proferida em 10 de janeiro de 1854 por Seattle, chefe de duas tribos indígenas americanas (Suquamish e Duwamish), que destacou a transitoriedade da existência e a importância do respeito à natureza. "Se o 'homem branco' tivesse ouvido suas palavras, certamente as coisas seriam bem diferentes hoje." O pronunciamento do cacique foi publicado, pela primeira vez, pelo médico Henry Smith, no jornal *Seattle Sunday Star*, em 1887. Na década de 1970, o texto ganhou versão de Ted Perry, sendo compilado com o título "A Carta do Cacique Seattle". O referido livro tem corrido o mundo inteiro e vem sendo empregado como um alerta e um modo de conscientização em defesa do "nosso lar". Ora, cuidar da natureza é um fator primordial para a manutenção da vida.

Desta maneira, sabendo-se da grande rede que nos une, reapresento a produção plástica realizada no período deste estudo, que, conforme já pronunciado, está organizada em *rede*, no modelo "Raio de Sol" (na Fig. 61, diferente da Fig. 2, o círculo em amarelo absorve a obra que ele representa). Assim, penetro no segundo fracionamento estabelecido para o estudo, que diz respeito às produções plásticas que se estenderam a partir do *núcleo criativo central*, isto é, da obra "Vek". Então – seguindo os seis princípios adotados, àqueles comuns aos processos vivos, conforme descrito no item 3.4 do Campo II, os quais são: Rede, Ciclo, Parceria ou Aliança, Diversidade, Equilíbrio Dinâmico, Energia Solar – prossigo o discurso aplicando o *método das três vertente's*.

Figura 61 – Produções plásticas criadas a partir do *núcleo criativo central* – obra “Vek” (círculo amarelo)



Fonte Esquema visual elaborado pela autora

3. 3. 2. 1 A Obra como Expressão Viva à Luz de Marcillene Ladeira

A fim de adentrar nesta *vertente* que, equivale ao "sujeito", pouso em um instante imediatamente posterior ao ponto que finalizou este tópico em seu primeiro momento; para tanto, rememoro o que ele contém: se refere à ideia da obra construída equivaler a uma metáfora de seu criador, ao mesmo passo que, se relaciona às particularidades do agir frente às articulações necessárias à pesquisa, isto é, assim como as plantas, deve ser impar na luz que absorve do universo e retorna ao mundo (princípio da "energia solar").

Indo à Marilice Corona, na tese defendida na linha de poéticas visuais (2009), relata que o maior desafio enfrentado foi desenvolver uma pintura com "aspecto fotográfico", pois se tratava de uma técnica ainda não utilizada por ela. Em seu fazer, representou três instâncias no trabalho artístico: "o espaço de produção, o espaço de representação e o espaço de apresentação da obra". Sinteticamente, explorou basicamente as mesmas plasticidades inerentes a ambientes internos de circulação da obra de arte, isto é, pisos, paredes, portas e janelas – como se vê abaixo:

Figura 62 - Representação de três instâncias no trabalho artístico de Marilice Corona

Fonte CORONA, 2009, p. 239.

Na *rede* visualizada na Figura 61, também há basicamente a mesma plasticidade – *o alumínio* – tanto numa presença imagética, como no próprio material em si; isto se deve a uma escolha particular: a *coleta* de um único elemento entre as "montanhas de lixo" representados na obra "Vek"; tal resíduo é destacado no círculo em vermelho, aquele anterior a grande pintura, em OST, da lata de refrigerante vermelha. O que me diferencia de Corona é não expressar problemas na execução da técnica pictórica, visto à larga experiência quanto à representabilidade fotorrealista.

Os escritores expressam suas ideias pelas palavras e os pintores figurativos pelas *imagens* – daí a longa explicação feita a este respeito anteriormente, isto é, a de como vejo, corto e revelo as questões que apresento, a exemplo da lata de alumínio que será foco do discurso de agora. Dando continuidade ao modo de me relacionar com a imagem, trago Didi-Huberman e seu livro "A pintura encarnada" (2012). Nele, o autor expressa: fazer pintura é "falar com peles". A pele da pintura seria o que está num sentido de aparição, encarnação quanto na relação matérica de corporeidade da pele/plano/pano da pintura. Assim, na *cadeia produtiva* que exponho neste momento, a pele que recobre as obras é o alumínio; ora puro, ora envolto pela "identidade visual" apropriada – no caso, a marca Coca-Cola.

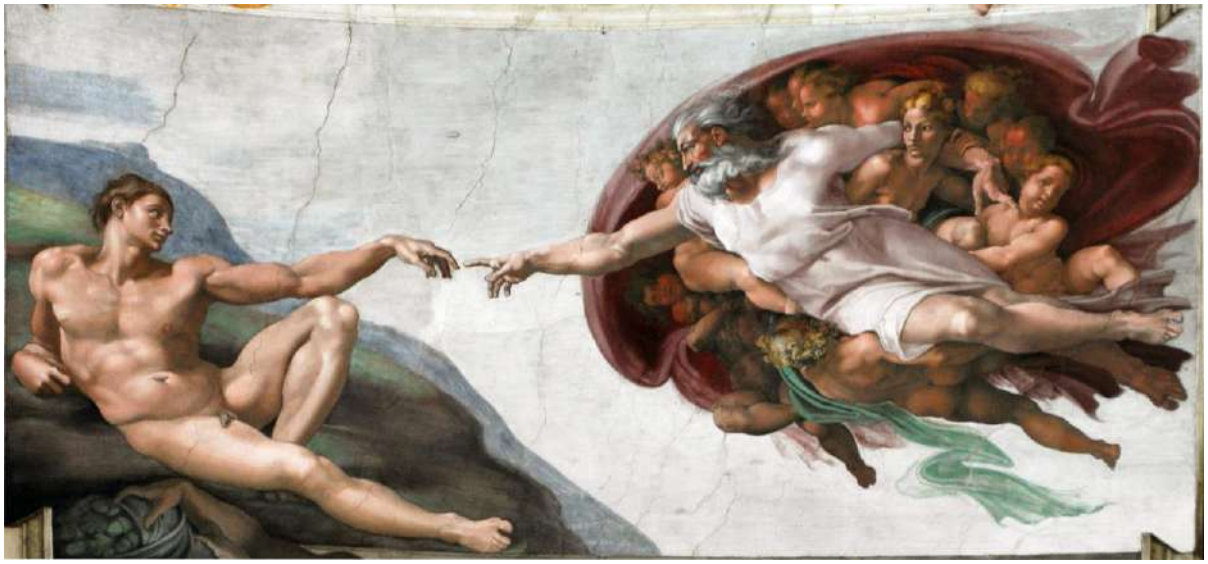
Ante as colocações que vem sendo professadas a respeito da presença viva interposta pela imagem, entendo ser pertinente introduzir no momento, a obra "Tomé o Incrédulo", realizada pelo pintor italiano, Caravaggio, em 1602. Com esta aparição figurativa – o "Sudário de Turim" – deixa de ser a única evidência do sacrifício pago por Jesus na cruz. De certo, esta pintura também tem o dom de evidenciar o aludido marco histórico. Na oportunidade, estabeleço um paralelo entre a obra reportada e uma de minhas pinturas (um autorretrato), a fim de provar, de vez, porque as julgo como uma presença viva; inclusive, é a partir deste entendimento que inspirei na "teia da vida" e, assim, estruturei um modo particular de pensar e agir na arte. Basta atentar para as datas: na mesma posição lateral do corte retratado pelo artista barroco e que, de igual modo, carrego no corpo (autorretrato realizado em um exercício referente à disciplina "Pintura I", IAD/UFJF, *2007*), ver-se-á a perfuração da pele/plano/pano e, automaticamente, a transcendência da imagem para a uma realidade concreta (procedimento cirúrgico realizado em *2008*). Abaixo as imagens:

Figura 63 – Paralelo entre artistas: Caravaggio e Marcillene (posteriormente Michelangelo)

Fonte: <http://www.naturale.med.br>; acervo pessoal da artista

Agora, em uma outra composição artística, está o afresco de Michelangelo, o qual desenha o dedo de Deus erguido em direção ao de Adão a fim de transmitir-lhe o sopro da vida (Fig.64). Tanto nesta, quanto na aproximação anterior, estabeleço ligações entre mim e o "Pai", pois na condição de sujeito-artista acredito ser, também, capaz de vivificar a obra de arte; no mesmo intuito expressou Hélio Oiticica em 6 de setembro de 1960 (1986, p. 22): "o que transforma [a matéria] em expressão é nada mais que um sopro: sopro interior, de plenitude cósmica. Fora disso não há obra. Basta um toque, nada mais."

Figura 64 – "A criação de Adão", Michelangelo, 1508-1512, teto da Capela Sistina, Roma, 280x570



Fonte: <http://pt.wikipedia.org >

A colocação realizada faz não somente da pintura, mas da linguagem visual articulada pelo conhecimento artístico, significativa ferramenta nos dias atuais; porquanto, mesmo depois de decretado seu luto, "ela" (a pintura) revive abrindo este generoso caminho. Isto posto, não estaria certo Paul Klee em afirmar que "a tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis"? Sim, as experiências que venho tendo me fazem *crer* verdadeiramente nisto. Mais uma vez Oiticica (ibid, p. 21) ratifica dizendo: "Todo visível é antes invisível. A arte é o invisível que se torna visível, não como um passe de mágica, mas pelo próprio fazer do artista com a matéria, que se torna obra." É neste sentido então, que o renomado artista brasileiro conclui: "terminada a obra, fica nela o movimento do artista, [...] onde interior e exterior se fundem e as contradições são apenas polos de *um só processo*, o processo cósmico, mistério primeiro de que a obra de arte é exemplo." Daí chegar-se ao movimento espacial da espiral que articulei outrora.

Se a obra tem, de fato, uma *presença viva*, a epiderme da pintura transpira pigmento em cores; foi neste sentido que produzi o políptico da Figura 62, trata-se de tons de uma "pele" cromática; são indícios de mensagens que os novos trabalhos irão incorporar e transmitir:

Figura 65 – Ladeira, políptico 4(15x15), 2014, obra produzida em circunstância da B'Arte – Feira da UFBA

Fonte: Arquivo pessoal da autora

Ora, "o elemento primordial do músico é o som; do pintor a cor"; aquela cor vislumbrada como forma, como estrutura. Assim...

> É preciso dar a grande cor ordem, [...] a grande ordem nascerá da vontade interior em diálogo com a cor, pura, em estado estrutural; é um instante especial que, ao se repetir, criará esta ordem; são instantes raros. [...] o diálogo cria sua ordem, que não é unidade, mas pluralidade: exige tempo para se exprimir. (OITICICA, p. 24s).

É em prol desta grande ordenação da cor na expressão, que Hélio Oiticica propõe que o artista caminhe eticamente para cima, isto é, supere "a individualidade, pela universalidade de sua posição ética", de modo a mudar "o seu modo de encarar o mundo". É, justamente, incorporando tais caracteres: de estrutura, de repetição, de ordenação e de moral universal que a cor é empregada também na produção da pesquisa aqui circunscrita. Portanto, posso dizer que me refiro a elas a maneira da "arte ambiental" de Oiticica; sobre esta o artista pondera (p. 11): "Nela nada é isolado. Não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro. O conjunto perceptivo sensorial domina." Sim, nas minhas produções também não há nada de isolado, isto é, tudo deve ser entendido numa única "hierarquia de ordens"; porém o que diferencia é a presença de quadros: se em Oiticica há a presença de estruturas bem diversificadas, em mim existem basicamente telas bidimensionais. Vejo ainda que ambas são "dirigidas para a criação de um mundo ambiental".

Fixando ainda mais esta propriedade de transpor vida aos objetos, apresento um *texto de artista*, de modo a expressar o ponto de vista deste "ser criador" – trata-se de uma escrita reflexiva, conceitual e teórica que, ao longo da história, sempre ocupou parte importante de processos de artistas inovadores e que, segundo Rey (2008), na contemporaneidade, volta-se como marco, principalmente no que diz respeito à produção artística universitária:

> Fecundar, desenvolver, nascer, renascer... A cada construção busco trazer a existência mundana alguma coisa: produzir algo, revelar, *vir a ser*.
> Tudo começa com uma ideia *vaga-lume* que brota na mente, vinda de um estímulo qualquer: é o espermatozóide que encontra o óvulo fecundando-o e dando forma a um zigoto.
> A partir daí, as coisas começam a progredir rapidamente: da *atenção* disparada pela *movimentação* que se faz no mundo, chegam às respostas às *intenções.*
> Neste horizonte que se abre, como se vivendo um processo mitótico, as possibilidades se multiplicam rapidamente. É dentro do corpo, na subjetividade do ser (artista), que se constrói primeiramente essa nova vida, até, finalmente, sua eclosão ao mundo.
> É o modo de quem tem a *ideia* como isca – um animal no cio com hormônios aflorados, que vai atraindo e sendo atraído (pescado) por certos indícios. É a presença de uma espécie de campo magnético que capta sinais, e quando este morde a isca, alguma coisa acontece e, então, a obra é fecundada.
> Não mais palavras, imagens, conceitos, materiais e processos soltos, mas costuras que vão se fazendo neste ser embrionário, que se desenvolve em *tempo gerúndio*.
> Captar, observar, sentir, perceber, saber ver – congelar o instante (aquela imagem fugaz) – pegar para si, apropriar e amalgamar, para depois dar à luz ao objeto de arte. Em casa, na rua, nas conversas de corredores, na publicidade, nas leituras de textos, em tudo, menos apenas no *atelier* – influências várias num sincretismo estranho. *Informações fragmentadas* que se encaixam e fazem crescer o feto até chegar-se ao parto, digo, eclodir-se a obra – este ser construído de *matéria corpórea* e *espírito mensageiro*. (LADEIRA, 2014)[49].

Em conclusão, para que a obra seja "concebida como uma expressão viva", explico a partir de uma complementação do pensamento de Annateresa Fabris (2011, p. 49), no texto que se refere à fotografia – é preciso formulá-la a partir de três operações paralelas: "o respeito pelo objeto", "a utilização das qualidades potenciais do meio" e a *sensibilização do espírito diante do que se vê e se apropria*. É nesta perspectiva que há, portanto, "o 'próprio sentido a respeito do mundo', não como descrição de 'estados interiores do ser', mas como transcendência da visão individual" – eis o grande desafio do olhar na atualidade.

[49] Nesta construção cíclica referencio os seguintes autores: Marcillene Ladeira, Didi-Huberman, M. Merleau-Ponty, Marcel Duchamp, Jean Lancri, Clarice Lispector, Viga Gordilho, Cecília de A. Salles, para então, voltar e finalizar em mim.

3. 3. 2. 2 Ciclo Biológico e o Viés da Sustentabilidade

No vértice “sujeito”, discursado anteriormente, realizo uma análise crítica-reflexiva sobre a leitura visual das produções que foram criadas a partir da obra “Vek”, conforme esquema visual apresentado no início do tópico (Fig. 61). Os conceitos operacionais que conduzem à narrativa poética desta segunda fase se articulam, entre outros, como: ciclo biológico, reprodutividade, consumismo, excesso, sustentabilidade, coleta seletiva, quebra, liquidez dos tempos, efeito dominó.

Agora, ao penetrar no vértice “objeto”, verifica-se que as produções desta subdivisão foram construídas a partir de um fragmento de lixo colhido em meio à “mares” de Vek. Trata-se de um único produto da sociedade de consumo, uma marca introduzida fortemente no imaginário do indivíduo (Coca-Cola), que ora consumida é descartada sem critério seletivo prévio; a *coleto* imageticamente e a transformo em objeto de pensamento. De minhas mãos, primeiro tornou-se fotografia e depois pintura; refiro-me a obra que intitulei de “Marca/Marco I”, conforme exponho na Figura 66 (página seguinte).

Esta obra foi produzida no decorrer do primeiro semestre de 2014, na disciplina “Laboratório de Investigação Bidimensional”, ministrado pela professora Graça Ramos, a qual acompanhou sua feitura. A pintura é uma cópia “exata” da fotografia que lhe serviu de base; nela, se observa também “a transfiguração do lugar-comum” conforme traz Arthur Danto, em seu livro, de mesmo título, publicado originalmente em 1981. Neste ensaio, o filósofo norte-americano teceu uma teoria que caracterizou a produção artística a partir das mudanças vindas na esteira das vanguardas modernistas. A obra “Brilho Box” de Andy Warhol foi à base desse novo olhar: ela era igual às caixas de sabão em pó Brilho vendidas no supermercado; porém havia algo que as diferenciava, era a *cadeira causal* a que pertencia: estava inserida no mundo da arte, enquanto as das prateleiras, não. Sobre esta cadeia, afirmo estar não apenas para uma transfiguração do lugar comum, mas também para uma *transcendência*, conforme argumentação já tecida na primeira subdivisão.

Figura 66 – Resíduo sólido selecionado entre os “mares de lixo” do objeto “Vek”

Fonte: produção pessoal da autora: “Marca/Marco I”, OST, 100x120, 2014

Quatro cores base de uma pele/pano/plano cromática já foram lançadas como indícios de uma paleta em uso (vermelho, azul, verde e amarelo); resta-me completá-la: branco, preto, laranja, roxo, cinza e marrom. Ao uni-las chego a uma somatória de dez tons, que equivale às sinfonias da coleta seletiva, ou seja, refere-se ao “Código de Cores da Reciclagem”[50] – esse é o arranjo composicional dos cromas em uso. Assim, tenho em mãos uma obra finalizada, uma paleta de cores definida e um discurso a prosseguir. Preciso então, de novas criações; desta maneira surge o objeto pictórico denominado “Marca/Marco II” (Fig. 67). A imagem desta obra transmite continuidade do processo não apenas pelo desdobramento da bebida em uso (nova fabricação do produto e consequente aumento de consumo), mas também, pelos primeiros indícios de um derretimento. Com as duas grandes obras confeccionadas na técnica do óleo sobre tela, resolvi fracionar a paleta em dois grupos de

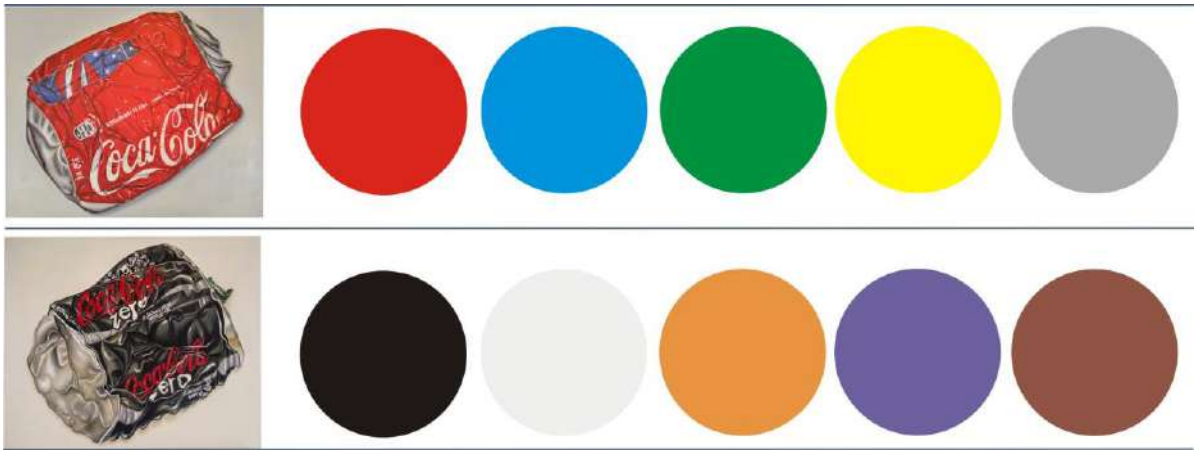
[50] Estabelecida pela Resolução n.º 275, de 25 de abril de 2001, CONAMA - Lei nacional, com regulamentação internacional.

mesma quantidade de cores (Fig. 68), sendo uma com as mais utilizadas no dia-a-dia e a outra com aquelas que constituem casos específicos de uso.

Figura 67 – Desdobramento da Obra “Marca/Marco I”

Fonte: produção pessoal da autora: “Marca/Marco II”, OST, 100x120, 2015

Figura 68 – Coluna de separação dos Grupos



Fonte esquema visual elaborado pela artista

No decorrer do processo, durante o segundo semestre de 2014, após profícuas conversas com a orientadora do projeto e debates em sala de aula, especialmente na disciplina "Seminário de Arte Contemporânea", ministrada pela professora Maria Celeste Wanner, e também, seguindo-se de uma intensa reflexão sobre as reais intenções, ficou estabelecido, conforme indicação de Viga Gordilho, o desmembramento de cada um dos cromas em três múltiplos da escala tonal, configurando-se assim uma variante de 10x4, isto é, as dez cores iniciais foram subdivididas formando um montante de 40 unidades ou dois grupos de 20. Ao final, duas outras telas foram acrescidas, a cada grupo, na intenção de entrecruzar um no outro, perfazendo então, um montante de 44 (22+22) composições cromáticas diferentes. Em meio aos debates, também, foi lançado a ideia de reproduzir mecanicamente as obras pictóricas realizadas na técnica do óleo sobre tela; no primeiro momento isto me gerou certo desconforto devido à destreza que possuo frente à feitura manual; mas com a reflexão, compreendi que servir de um mecanismo de reprodutividade estaria corroborando com o discurso pretendido, e não o contrário.

Relembrando trechos já explanados, no percurso histórico, a imprensa foi instalada no início do Renascimento, tendo o alemão Gutenberg como o grande iniciador deste processo; conquanto não apenas a pintura, mais também a gravura foi auxiliada pela ciência óptica (na Figura 58 expus exemplos). No intuito de compreender a historicidade da técnica de gravar, trago o professor do Parque Lage (Rio de Janeiro), George Kornis (2014, p. 17s), que explica: a primeira matriz para gravura foi à madeira sendo chamada de *xilogravura*; com o tempo houve um consequente aprimoramento e a consolidação da base de metal (gravura de encavo, com inúmeras variantes). Já no século XIX assistiu-se a várias eclosões no sistema de impressões, entre elas: o advento da *litografia* (consiste em uma ação química sobre a matriz de pedra, proporcionou maior qualidade e diversidade de uso), fotografia (a conquista da imagem) e a técnica denominada *silk screen* ou serigrafia (teve auge como expressão artística um século depois, no período da *Pop Art*). É nesta última que busco referência quanto à reprodutividade aplicada na segunda fase de meu trabalho. Assim, após esta real adoção e dispondo, na atualidade, de outras facilidades tecnológicas, realizei primeiro um protótipo da pretensão para posterior execução, ou seja, a partir do uso do computador e de programas de edição de imagem (CorelDraw e Photoshop), elaborei o seguinte conjunto de obras:

Figura 69 – Protótipo de obra: 10x4=40 (dois grupos de 20)

Fonte: imagens digitais elaboradas pela autora, 2014/2015

Com a matriz em mãos, foi aplicada a técnica da *sublimação* – trata-se de uma versão atualizada da serigrafia, que através de uma impressora própria e pela submissão de calor, transfere a imagem original, para o suporte. A referência ao estilo *Pop* da década de 1960 não está apenas na reprodutividade aplicada ao processo, mas também na imagem retratada, uma vez que, ocupa-se de versões "realistas" de objetos corriqueiros. Um exemplo destes, que está em paralelo com as obras estampadas, seria o *Hambúrguer gigante* do escultor sueco Claes Oldenbrug feito de espuma e borracha – "Lichtenstein o chamou de 'os traços mais descarados' da cultura comercial de massa".

Por este ângulo, têm-se a expressão “arte e vida”, fortemente disseminada nos dias atuais; bem como está o que se entende por “estética da marca”, conforme aponta Wanner – então nada melhor que a Coca-Cola para expressar tais características. Ou ainda, observa-se a designação da palavra *reciclagem*, uma vez que os artistas da atualidade não se preocupam mais com aquela *ideia predominante do novo*, da *originalidade*, e sim “reciclam” imagens e formas do passado, ou da sociedade de massa, para construção de suas obras. (WANNER, 2010, passim; STEPHEN, 1650, p. 485).

Dando continuidade, Beatriz Nocera, professora e artista-pesquisadora do Paraná, citando Jean Baudrillard, mensura a seguinte questão sobre a *Pop Art*:

> Naquele momento, o desenvolvimento das indústrias, paralelo às efervescências culturais propostas pelas Vanguardas artísticas, associado às crescentes influências exercidas pela mídia, apregoava o consumo. E a sociedade americana economicamente emergente aceitou Warhol como seu representante máximo. (BAUDRILLARD, 1997, p.186 apud NOCERA, 2011, p. 56).

Andy Warhol (1928-1987) é um exemplo de artista que fez uso, em larga escala, da serigrafia e sobre ela expressou: é uma técnica que proporciona “efeito de linha de produção”, “em um mundo de reprodução e comunicação de massa”. O artista/empresário *Pop* encontrava – por exemplo – beleza no rosto de um símbolo de Hollywood como da atriz Marilyn Monroe. Assim, mesmo utilizando uma técnica de impressão, as *vinte* repetitivas *Marilyns* produzidas em 1962, “estão repletas de pequenas variações”, como estão as minhas latas de coca-cola, ambas certamente desenvolvidas em um curto espaço de tempo. Afasto-me de Warhol no momento em que seu fascínio era pelo “*glamour* das celebridades”, bem como o de “abolir o domínio técnico e o gênio do artista individual ao adotar a reprodução mecânica” – longe disto; a minha intenção não visa um encantamento estético, mas para, além disso, a construção do objeto de arte que almejo, relaciona-se diretamente com produção do conhecimento. Já a reprodutividade técnica é tomada como a efetivação de um *conceito* estabelecido, ou seja, perpassa, entre outras coisas, a ideia de excesso de lixo na cultura pós-moderna. (Cf. STEPHEN, op. cit., p. 489).

Na *Factory* (Fábrica) do norte-americano – localizada em Manhattan, Nova York – “eventos, indivíduos ou coisas foram registradas e multiplicadas similarmente à reprodutibilidade de uma linha de montagem industrial”. Os artistas da *Pop* buscaram inspiração nos alicerces da

sociedade capitalista de sua época, uma vez que, a partir de 1950, os EUA, após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), viveram um verdadeiro "boom econômico ": o produto interno bruto cresceu, produção e consumo andavam lado a lado, sendo "prato cheio" para a geração artística vigente. Logo, transformaram embalagens de alimentos, prontos para uso, a exemplo da Figura 67, em obras de arte. (Cf. BENSI, 2011). É assim que também fiz com as latas de Coca-Cola; com elas procurei chamar atenção para questões emergentes da sociedade de hoje, sendo destaque para a necessidade da *coleta seletiva.* A embalagem retratada é constituída de alumínio, produto fortemente utilizado pela indústria contemporânea, sendo entre os metais não ferrosos, o mais consumido no mundo. Possui como matéria-prima a bauxita e tem como características: baixo peso, maleabilidade, resistência, alta condutibilidade elétrica e térmica, é atóxico e não sofre oxidação – daí ser marco para o acondicionamento de alimentos ou bebidas. Também se destaca por sua beleza e por ser 100% reciclável. Apesar de ser conhecido há milênios antes de Cristo, seu uso comercial é bem jovem – 150 anos. Diante destas condições, tanto a imagem, quando a materialidade deste, foram tomadas como obra.

Figura 70 – Andy Warhol, 1964, Lata de sopa Campbell (Campbell's soup), repetições e variações cromáticas

Fonte: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2195347/Andy-Warhol-Campbells-soup-launch>

Nesta imagem, é possível visualizar como a técnica da serigrafia levava o mesmo produto a se multiplicar em inúmeras telas e ainda, como a cor, podia ser tomada como realce. Não obstante, a absorção destas e de tantas outras questões pela expressão artística, levou a um período de crise, pois gerou insegurança: afinal, o que era e o que não era arte? Foi após os *ready-mades* de Duchamp, cujo maior exemplo está na obra "Fonte", criada em 1917, a partir de um urinol, que de repente, tudo passou a estar sobre suspeita – todo tipo de dúvidas e de incertezas "pairaram no ar". Muitos teóricos teceram considerações a este respeito, a exemplo do célebre texto "*Sculpture in the Expanded Field* (Escultura no Campo

Expandido ou Ampliado, a depender da tradução)" escrito por Rosalind Krauss e publicado pela primeira vez em 1979. Com ele, parece que Krauss consegue, naquele momento, acalentar, de algum modo, as tensões do cenário artístico ocidental. Na nova configuração, a ideia de *práxis artística* passou a referir-se não mais a um único meio de expressão, limitado a certos cânones ou estruturas formalistas de análise, mas sim a várias "operações lógicas" dentro de um imenso conjunto possível – fotografia, livros, linhas em paredes, espelhos, entre tantas outras possibilidades ou até mesmo as próprias linguagens ditas tradicionais, a exemplo da escultura e da pintura, passam a ser utilizadas ao mesmo tempo – é o fim do *estilo* único na história da arte.

Teoricamente falando, a escultura, por conta do texto de Krauss, foi a primeira expressão artística a entrar nesta esteira, seguindo-se de outras linguagens, conforme abordagens elaboradas por muitos teóricos e/ou artistas que se dispuseram a inscrevê-las no novo cenário da arte; a exemplo da gravura no texto "a *gravura no campo expandido",* por Renato Torres; a *fotografia expandida,* por Rubens Fernandes Júnior; o *vídeo expandido,* por Roberto Moreira da Silva Cruz; etc – esta formatação seria uma espécie de papel estratégico na superação do regime da especificidade.

Ao analisar o surgimento da chamada "artemídia" nos anos 1990, Arlindo Machado (2010) entende que este momento de suspensão da arte é fruto da ausência de limites nítidos entre os materiais e suportes. Neste ínterim, onde a artemídia serve como um exemplo, o autor aponta que provavelmente Gene Youngblood foi o primeiro a pensar a noção de campo expandindo; questão expressa no livro *Expanded Cinema,* publicado em 1970:

> ... **o conceito tradicional de cinema havia explodido**. [...] televisão e vídeo também passam a ser cinema, assim como a multimídia. Pensando dessa maneira, o cinema encontra uma vitalidade nova, que pode [..] evitar o seu processo de fossilização. (YOUNGBLOOD apud MACHADO, 2010, p. 66s).

Por essa profusão de tendências e diversidades, Danto, em 1998, denomina a atualidade, isto é, o final do século XX até os dias de hoje, de "período pluralista ou pós-histórico", já Krauss cunha "pós-*medium*", querendo dizer que já não há mídias privilegiadas para a arte – têm-se então a *liquidez dos tempos*. Sobre isto Lucia Santaella à luz de Zigmund Bauman e outros autores, expressa:

> .... pode-se constatar que se desmanchou no ar a solidez de quaisquer padrões norteadores não só da produção artística, mas também da teoria e da crítica das artes na contemporaneidade. Vivemos inapelavelmente uma existência contingente, quer dizer, desprovida de certezas, porque tudo no mundo está em movimento, sem que possamos dizer qual movimento é progressivo e qual é regressivo. (SANTAELLA, 2007, p.151s).

Portanto, não poderia haver explicação melhor para dar conta das obras que se seguiram na cadeia de produção em curso, visto que o termo "liquidez" foi empregado como uma metáfora do estado da sociedade dos tempos atuais. "Diferentemente dos sólidos, os líquidos não mantêm sua forma com facilidade. Não fixam o espaço e não prendem o tempo. Não se atêm a nenhuma forma e estão constantemente prontos e propensos a mudar". Situação esta, bem diferente da sociedade passada: antes "ela desenraizava-se para dar um passo avante rumo a um novo enraizamento, agora todas as coisas – empregos, relacionamentos, afetos, [...] etc. – tendem a permanecer em fluxo, voláteis, desreguladas, flexíveis." (SANTAELLA, id., p. 14). Neste compasso, as duas pinturas apresentadas abaixo, remetem a este tempo líquido; trata-se de processos de derretimento mais avançados do que as duas latas matrizes:

Figura 71 – Marcillene Ladeira, "Rotúlo I" e "Rótulo II", pigmento sobre tela, 2015

Fonte: acervo pessoal da artista

Sabendo que o discurso do momento se presta aos tempos líquidos, identifico, nestas obras, a existência clara de liquidez, e verifico que são comandados por dois tons: prata e preto. O primeiro está simbolizando uma cor de compromisso, entendendo como aquele comprometimento firmado frente ao projeto que me dispus, e o segundo, está para o "escuro" do momento, digo, a "liquidez" dos tempos. Assim, é que a minha luz se volta para tal questão, de forma a trazer certa condição de conter a deformação do momento.

Voltando a produção, de modo a finalizá-la, as quatro obras que chamo de matrizes ou “telas base”, isto é, aquelas confeccionadas na lentidão do fazer, sofreram novas replicações, agora em pequeno formado 15x15cm, bem como houve também uma *mestiçagem* entre uma imagem e outra, dando origem a uma terceira obra (Fig. 72). Segundo Icléia Cattani, no texto “Conceito e Desdobramentos” (2007), esta palavra é oriunda do campo antropológico e do campo artístico, está para a mistura ou contaminação de dois ou mais elementos, que apesar da fusão, mantêm suas especificidades. Diferindo do *hibridismo* (Arte Híbrida), pois na constituição desta, as partes unidas se perdem, originando um terceiro elemento. O autor Peter Burke (2003) afirma que este último conceito, tem aplicação em diversos campos do conhecimento humano. Logo, disserta sobre algumas dessas inserções, no campo da cultura, da música, das artes visuais, da linguagem, etc. Nas artes, ocorre em diversos níveis, desde o cruzamento de estilos até o de materiais.

Figura 72 – Obra de formação mestiça, 15x15, 2015

Fonte: acervo pessoal da artista

Ainda foi acrescida a mostra, um conjunto de 28 telas, na medida 10x20cm cada, configurando um jogo de dominó – na figura 73 há exemplos destas peças. Ele foi construído tendo em mente uma ideia de estratégia de jogo na arte, similarmente as intenções que trago na produção. O dominó é "um jogo analítico que pode ser reconstruído através de seus lances"; é um mecanismo no qual as peças podem se movimentar, mas segunda a estratégia que conduz a partida – é, portanto, uma coisa visual, plástica e mental. Ainda consta nesta produção, mas já refletido, a materialidade do alumínio, inserido de modo a dialogar com os conceitos veiculados. Na Figura 74 têm-se exemplos destas telas.

Figura 73 – Dominó, 28 peças, 10x20, 2015

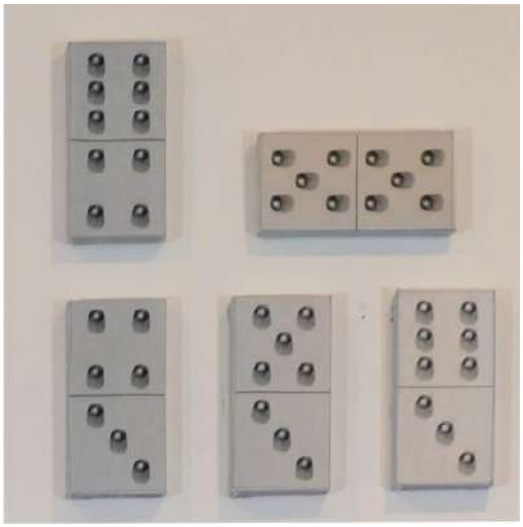


Figura 74 – Painéis de alumínio, 2015

Fonte: arquivo pessoal da artista

Não poderia deixar de mencionar, entre tantos levantamentos teóricos, a busca sobre a *história da reciclagem* no mundo e em especial no Brasil. Neste meandro descobri inúmeras questões, em destaque para a ONG CEMPRE (Compromisso Empresarial para Reciclagem), associação dedicada à promoção da reciclagem dentro do conceito de gerenciamento integrado do lixo. Trata-se da união de várias empresas, como a *Coca-Cola*, que tem "a missão de promover o conceito de Gerenciamento Integrado do Resíduo Sólido Municipal, promover a reciclagem pós-consumo e Difundir a educação ambiental com foco na *teoria dos três R's*: Reduzir, Reutilizar e Reciclar. Diante deste apontamento, comprova-se que a marca tomada como obra, trabalha em prol de um *consumo responsável*. O Brasil não só tem uma representação significativa no cenário mundial, como é exemplo a ser seguido. Em 1991 começaram a ser implantadas as primeiras indústrias, dez anos depois (2001), ele passa a ser líder mundial de reciclagem de latas de alumínio, perfazendo um total de 95% de

aproveitamento de embalagens consumidas. Antes mesmo deste *record*, em dados de 2009, “os brasileiros reciclam mais de 40 milhões de latinhas todos os dias, sendo a cada hora 1,7 milhões, com geração de emprego e renda para mais de 200 mil pessoas.” (Cf. GIOSA, 2010). Portanto, a *reciclagem* tem alcance, não apenas ambiental, mas também econômico, social e cultural; ao transfigurá-la para arte, também passa a uma aplicação artística.

Na Figura seguinte, apresento três conjuntos de obras desenvolvidas a partir da busca referenciada anteriormente: a primeira, trata-se de uma latinha de alumínio que passou pelo processo de reciclagem (doação da ABRALATAS - Associação Brasileira dos Fabricantes de Latas de Alta Reciclabilidade, com sede em Brasília/DF); a segunda refere-se a um elemento de teste, isto é, processo para averiguar a composição química do alumínio durante o processo de derretimento; e a terceira, equivale a seis fragmentos de um subproduto da reciclagem denominado “Deox”. Os dois últimos foram cedidos pela Empresa Lemnos Metais (Belo Horizonte, MG), em uma visita realizada em fevereiro de 2015.

Figura 75 – Obras: “Da Lata”; “Fragmento Teste”; “Deox” - 6(15x15) , 2015

Fonte: acervo pessoal da artista

Após a descrição das obras confeccionadas – aquelas que se constituíram a partir do núcleo criativo central – passo para a terceira e última *vertente* deste fracionamento, isto é, o meio.

3. 3. 2. 3 Ruídos do Meio e o Tempo que se Esvai

> Chegará o dia em que os homens terão de combater o ruído tão energicamente e tão ferozmente como a cólera ou a peste.
>
> Robert Koch [51]

Abro este vértice (do meio) com o fragmento de texto acima e através dele, introduzo uma questão que possa dar continuidade ao assunto que foi iniciado no vértice correspondente a este mesmo item, no primeiro fracionamento. Logo, continuo falando sobre crise ambiental, ou apocalipse, tendo como base a ideia de ecologia. Relembrando: *ecologia* indica a capacidade de preservação dos sistemas vivos ao longo dos anos; e estes, por sua vez, se organizam dentro de uma estrutura comum, "a teia da vida". O físico Fritjof Capra é o autor que tem se destacado por pronunciar este princípio, no qual assegura que todos os sistemas vivos, deste os mínimos processos, até os níveis mais complexos, se organizam em rede – "redes dentro de redes". Assim, quando há desequilíbrio em apenas uma dessas cadeias, consequentemente, todas as outras sofrem com o "ruído" desta – daí a crise que põe em risco a própria sobrevivência na terra. Então, o dia é este, é agora o tempo de combater as tantas eclosões que o trecho acima denuncia; é o "efeito dominó" que age impetuosamente.

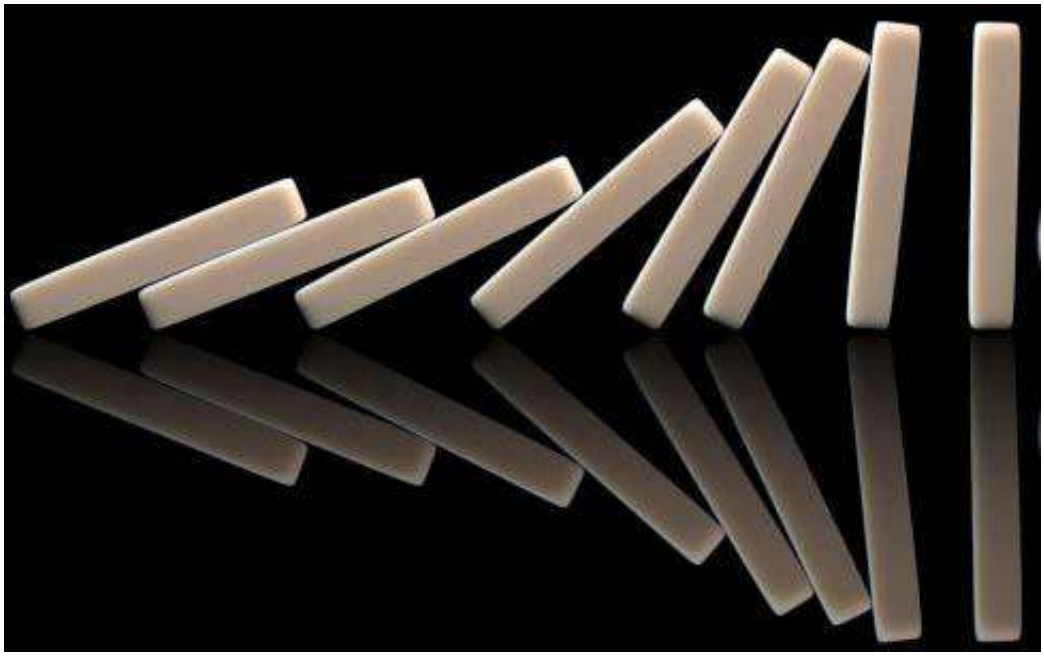
Mas o que quero dizer com "efeito dominó"? Passei a observar esta questão a partir do momento em que criei uma composição artística com as mesmas feições de um "dominó"; ao fazer isto, se tornou um signo a ser decodificado. A intenção inicial era propiciar um incitamento sobre a obra – ou de forma mais direta – falar sobre o possível "jogo da arte", isto é, qual peça liga a qual, de que maneira, em qual ordem, por que acontece, quais as intenções sobre as conexões realizadas. Enfim, seria uma espécie de aproximação com Duchamp e seu xadrez, mas aqui, está ligado à formulação do sistema em *rede*; observar-se-á que há nestas duas partidas, uma diversidade de jogadas. Uma obra de arte é, senão, um pensamento bem articulado, uma coisa até aparentemente simples, todavia quando carrega conceitos firmemente entrelaçados, transcende a materialidade do objeto.

---

[51] Heinrich Hermann R. K. [(1843-1910) médico, patologista e bacteriologista alemão] apud PATRÍCIO, Olívio, 2012, p .61.

Com o módulo de 28 telas retangulares em mãos, equivalendo a 28 peças do supracitado jogo; cheguei ao “efeito dominó”. Mas o que isto tem a ver com a crise ambiental em discussão? Conhecido também como “efeito em cascata” ou “efeito em cadeia”, trata-se de uma sobreposição de episódios, isto é, um motivo gera uma causa, que gera outra, e mais outra, ... resultando em uma série de situações que podem ser observados em média, longa ou infinita duração. Seria, portanto, uma espécie de círculo vicioso, composto por elementos semelhantes ou distintos; assim, se numa das cadeias do ecossistema biológico estiver com alguma disfunção é capaz de prejudicar não somente ela, mas a todas. Na Figura seguinte, ver-se-á esta construção hipotética:

Figura 76 – “Eleito dominó”



Fonte <https://www.google.com.br/search?q=efeito+dominó>

Sabendo que a poética em pauta expressa “o consumo exacerbado que faz com que todas as coisas se tornem objetos a serem consumidos, devorados e descartados rapidamente”, logo este acúmulo de lixo chega a uma proporção tamanha, que “ameaça as próprias bases de sustentação e de sobrevivência” no planeta Terra, conforme expressa Leff (2001), citado por Vicente Pinto (2009, p. 83). Ainda completa o pesquisador: “tal constatação revela um processo que transcende os contornos de uma crise ecológica e aponta para uma crise civilizatória de amplas dimensões” – é o “efeito dominó” em ação; é o apocalipse aproximando.

À vista disso, as tantas ações que vêm acontecendo em prol do meio ambiente, e que carregam em si, "o princípio da sustentabilidade surge no contexto da globalização como a *marca de um limite e um sinal que pode* reorientar o processo civilizatório da humanidade" (PINTO, p. 83, grifo meu). No entanto, tendo em vista o princípio da argumentação há pouco apresentada, estas ações estão mais para um sentido de dúvida, do que de certeza.

Logo, fazendo a vez de um pássaro com asas, pouso na obra "Mundo-Ninho" e rememoro a "Poética do Espaço" de Bachelard, através dos seguintes versos que concebi:

Sou um pássaro ingênuo
que construí meu ninho,
minha casa para nela habitar;
todavia, a cada dia mais ela se vai.
Vejo os ruídos que estão eclodindo
a todo momento, portanto...

Minha morada,
morada celestial,
sonho um dia nela habitar.
É chegada a hora, o universo nos chama.
É chegado o tempo de voar para lá,
pois a Terra se vai.
Não vejo mais lugar seguro de nela pousar.
Vamos todos para lá!
É o momento!!!

Estes versos retratam uma condição em cadeia; mas também trata da obra se fazendo, ou de outra maneira, ganhando novas proporções à medida que o tempo passa – é a espiritualidade do artista-pesquisador em ação, ou de outra maneira, são as traves, da pesquisa *em* arte, devidamente alinhadas, revelando-nos o rumo a seguir. No momento finalizo aqui, este segundo fracionamento, dando continuidade ao terceiro e último: entrarei na descrição do processo expositivo...

3. 3. 3 Da Exposição Pública das Obras

"Mundo-Ninho": Exposição na Sede Regional dos Correios (Pituba)

A imagem acima (Fig. 77) ilustra o desdobramento da obra "Mundo-Ninho" em resposta ao conceito de sustentabilidade veiculado por ela. Trata-se de um convite recebido para expô-la no "Fórum de Lançamento do Sistema de Gestão Ambiental dos Correios", ocorrido nos dias 04 e 05 de novembro de 2014, na agência regional da referida empresa, sediada no bairro da Pituba, Salvador, BA. Uma das atividades da instância é estabelecer metas, a exemplo da "gestão de resíduos sólidos"; decerto foi organizada em decorrência às necessidades do momento vivido; é cada órgão público fazendo a sua parte em prol do enfretamento da crise que coloca em risco a própria sobrevivência do planeta Terra, e deste modo, a nós mesmos. Sendo assim, os trabalhos produzidos neste estudo, leva a arte a participar ativamente deste grave problema. O antropólogo francês Edgar Morin, após um estudo realizado a pedido da UNESCO[52], coloca que a questão da "Condição Planetária" integra os "Sete saberes

[52] Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (ou United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) é uma organização fundada em Paris a 4 de novembro de 1946 com o objetivo de contribuir para a paz e segurança no mundo mediante os itens do título (educação, ciência, cultura e comunicações). Site da representação no Brasil: <http://www.unesco.org/new/pt/brasilia/>. Site internacional: <http://en.unesco.org/ >.

necessários à educação do futuro" e afirma: "faz-se urgente à construção de uma consciência planetária, porque tudo está ligado – a humanidade de agora, vive os perigos de vida e morte, nesta grande comunidade de destino comum." (MORIN, 2001). Portanto, este autor é mais um que confirma as questões que estão sendo veiculadas na pesquisa.

Já a exposição final do curso ocorreu entre os dias 19 a 31 de março de 2015, na Galeria Cañizares, localizada na sede da Escola de Belas Artes da UFBA, no bairro Canela em Salvador, BA. A mostra foi aberta no dia 18, às 18h, sendo curadora, a própria orientadora do projeto, Prof.ª Viga Gordilho. Ela foi composta de 216 obras, sendo cinco pinturas, de grande formado, na técnica óleo sobre tela; 138 telas na técnica de sublimação, assim distribuídas: 44(40x40) e 94(15x15); 28 peças de 10x20 constituindo um jogo de dominó; 10 telas lisas (15x15) correspondendo as dez cores base utilizadas; 27 telas de alumínio puro, nas seguintes dimensões: 1(60x100), 9(40x40) e 17(15x15); ainda na presença do alumínio, mas em fase industrial, oito trabalhos medindo 15x15: um elemento de teste, uma lata lisa e seis deox. Já o convite e o texto curatorial são exibidos na próxima figura:

Figura 78 – Convite e texto de curadoria da exposição final de curso

Campo das Vertentes: uma coleta pictórica

"Toda a minha ambição no campo pictórico é materializar as imagens da irracionalidade concreta com a imperialista fúria da precisão".

Salvador Dali (1904/1989)

Marcillene Ladeira em uma busca inquieta da relação "sujeito, objeto e meio", constrói a sua obra pictórica, entre marcas pessoais, coleta seletiva, fotografia e distintos matizes de uma paleta cromática da reciclagem.

Conduz assim, o seu processo criativo, a partir de uma investigação que gira em torno de questões ambientais, trazendo, para esta mostra final do seu curso de Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFBA, "Uma coleta pictórica".

A pesquisa movimenta um recorte espaço-temporal, tendo o Campo das Vertentes, como gênese. Divisor de águas do planalto brasileiro, ponto de passagem entre as históricas Tiradentes e São João del Rei, esta mesorregião abraça também Barroso, cidade natal da artista. Neste percurso, a pintora das montanhas mineiras, recolheu as primeiras imagens do lixão e as acolheu em suportes bidimensionais, com um procedimento mimético, em um tempo gerúndio. O "alumínio" e os "pigmentos" derretem, como o relógio de Dali - "A Persistência da Memória", vislumbrando uma cadeia produtiva.

É a pesquisa em artes visuais se processando entre significações e deslocamentos, onde Marcillene elege "a lata", artefato exemplar do pós-consumo, e a ressignifica num *objeto cognoscibĭlis* (lat. 'que se pode conhecer ou reconhecer'). Instaurando assim, questionamentos, nos leva a transpor outros "campos" disciplinares, em busca de respostas, onde o excesso, a acumulação, a repetição, e a codificação cromática da contemporaneidade, vertem para as salas da Galeria Cañizares.

Presenciamos o superaquecimento da Terra, às estações que vão se alterando, enquanto o refugo do mundo aumenta... é emergencial que os "relógios de Dali" e as "latas de Marcillene" continuem derretendo, não só na arte, mas em todo o planeta.

2015, chuvas de março.
Profª Drª Viga Gordilho
Orientadora/Curadora

Fonte: arquivo pessoal da autora

Após esta visualização passo para a articulação das três *Vertente's*: sujeito, objeto e meio, sabendo-se que este equivale ao terceiro e último fracionamento pré-estabelecido.

3. 3. 3. 1 Tradição Pictórica: Rememoração e Anunciação em Marcillene Ladeira

Do sujeito: na pintura que realizo, trabalho sobre tela esticada em chassi de madeira; gosto de tecido fino, previamente lixado para que não haja nenhuma interferência de sua textura, isto é, da tessitura do suporte no efeito pictórico da imagem, nem mesmo as marcas do pincel ficam aparentes. Então, o traço pictural que realizo é suave e extremamente laborioso, construído a partir do contraste entre cores e suas variações na escala tonal.

Pinto as coisas como as vejo, ou melhor, como as interpreto; meu modo de *criar*, conforme já expressado, parte da captura de *fragmentos colhidos* no entorno que me cerca, do lixo

que rodeia a realidade que convivo, de modo a juntá-los em processos sequenciais, criando, no conjunto, uma narrativa; mas não para o outro interpretá-la, não no primeiro momento, este é reservado a mim, pois é nesta sensibilização que produzo conhecimento. Segundo Fayga Ostrower (2001) a criatividade é um potencial inerente ao homem, e a realização desse potencial é uma de suas necessidades. Diante desta elucidação ainda continua:

> Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. [...] Nós nos movemos entre formas. Um ato tão corriqueiro como atravessar a rua – é impregnado de formas. Observar as pessoas e as casas, notar a claridade do dia, o calor, reflexos, cores, sons, cheiros, lembrar-se do que se relacionava fazer, de compromissos a cumprir, gostando ou detestando o preciso instante e ainda associando-o a outros - tudo isto são formas em que as coisas se configuram para nós. (OSTROWER, 2001, p. 9).

Trata-se de um momento único e especial em que parece existir algo para além de mim; sinto o momento, capturo a imagem e transmito-a para a tela em branco, num ato que carrega uma vasta experiência acumulada. Parto de uma cena que me pede para vir à pintura e então, a mesma maneira que declara Rener Ramos Anselmo em sua dissertação defendida em 2011, no PPGAV/EBA/UFBA: “miro a superfície do suporte e persigo, do início ao fim da obra, a ideia de uma imagem primordial, que, como uma promessa transcendente, submete todas as coisas, no caso, meus modos operacionais e demais escolhas plásticas a sua realização visiva”. Primeiro vem o esboço da forma a lápis, depois sobreponho camadas de tintas, raramente utilizadas em sua composição pura, mas numa mistura de matizes a fim de modelar as figuras sem a utilização de linhas, apenas sob luzes e sombras.

Segundo traz a historia, Da Vinci foi um dos primeiros mestres que melhor soube criar este universo pictórico, sendo atribuído a ele, conforme já relatado, a técnica do *sfumato,* que nada mais é do que a passagem de tonalidades entre uma mesma imagem, simulando a falsa impressão de volume. Na próxima Figura, exponho o passo a passo de duas obras (Marca/Marco I e II) construídas a partir deste processo e com pigmento a base de óleo. Nelas, diferentemente da obra “Vek”, verifica-se uma cópia exata da imagem tida como modelo; sobre a imagem da segunda sequência (Coca-Cola Zero), ver-se-á a fotografia base.

Figura 79 – Construção da Obra “Marco/Marco I e II”, OST, 100x120, 2014 e 2015

Fonte: arquivo pessoal da autora, 2014e

Nesta condição de volta à tradição pictórica, estabeleço um paralelo com o pensamento de Adriana Varejão; ao ser perguntado sobre o que a move fazer uso da tradição em seu trabalho, a exemplo de sua “referência clara ao Barroco, à questão da colonização, bem como à relação entre ficção e História”, responde:

> Tenho uma visão otimista da História como algo em constante transformação e que o passado precisa estar se alimentando do presente e não ao contrário. Assim **procuro assumir na minha pintura um papel de agente da História, criando identidades, influencias e versões próprias**. Ao contrário do arqueólogo ou historiador, gosto de remexer a terra e embaralhar os livros para arejar a tradição. (VAREJÃO *in* TRIGO, 2010, grifo meu).

A artista brasileira ainda continua: “Comentar sobre a tradição não significa estar estagnado nela. É preciso abrir sempre as janelas, movimentar o ar. Ouvi isso em algum lugar: os artistas são como minhocas e arejam a linguagem” (Idem). As palavras de Varejão apontam indícios do que almejo na produção que apresento; assim compartilho sua fala e ainda complemento: remexo, misturo, peneiro até encontrar um novo rearranjo, e a tal modo ser um *inventor que traz marcas* a História. Cabe a mim, então, sob certas orientações, mover e apropriar de cada uma das formas empregadas, ordenar os fenômenos e deixar circular as ideias. Ostrower explica...

> De inúmeros estímulos que recebemos a cada instante, relacionamos alguns e os percebemos em relacionamentos que se tornam ordenações. As formas de percepção não são gratuitas nem os relacionamentos se estabelecem ao acaso. Ainda que talvez a lógica de seu desdobramento nos escapem, sentimos perfeitamente que há um nexo. Sentimos também, que de certo modo somos nós o ponto focal de referência, pois ao relacionarmos os fenômenos nós os ligamos entre si e os vinculamos a nós mesmos. (OSTROWER, 2001, p. 9).

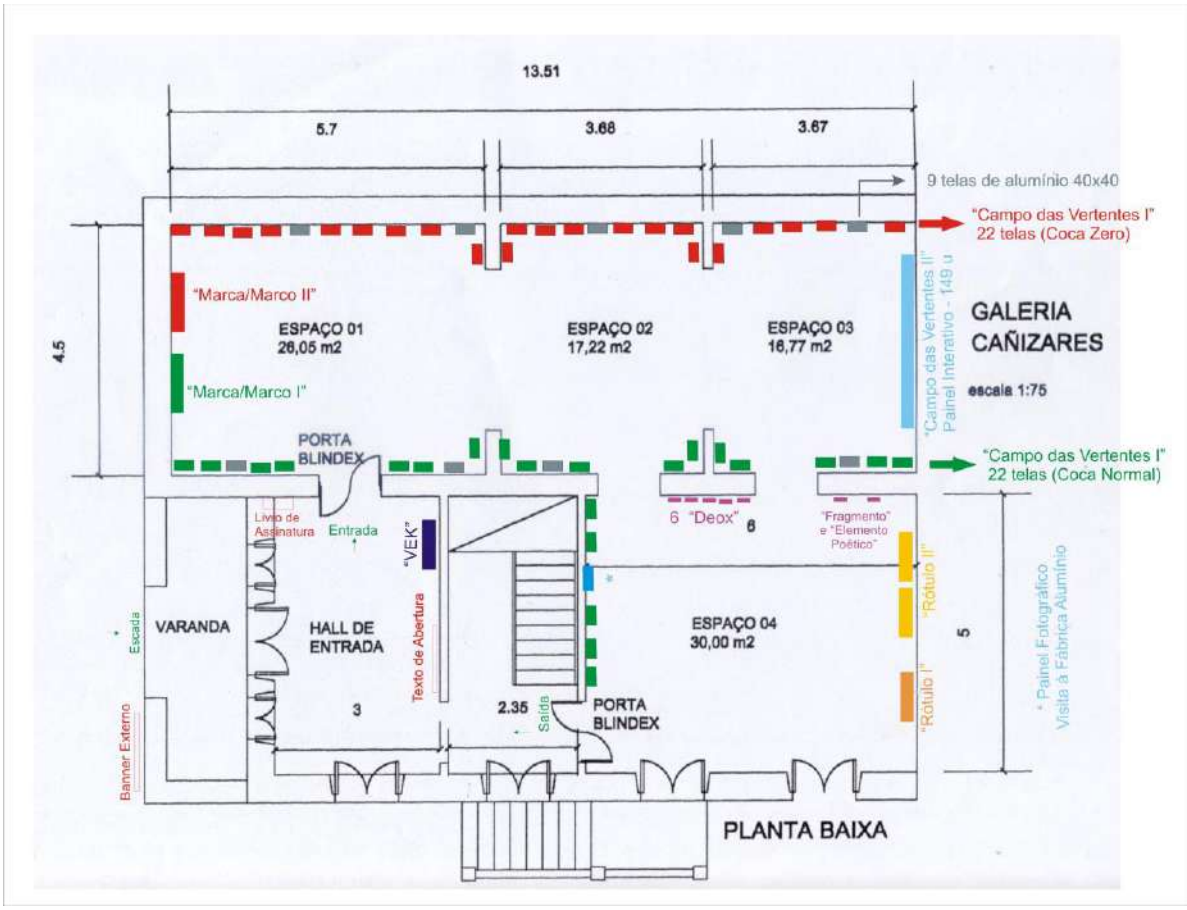
Tão certa de ser um ponto focal na produção, identifico uma característica peculiar desta em mim, o sentido de *anunciação*. Dentro da história da arte, este foi um tema tradicional na iconografia religiosa do século XV, e equivale a "mensagem do anjo Gabriel à Virgem, anunciando-lhe que seria a mãe do filho de Deus" – era uma mensagem de esperança para a humanidade. (Coleção ... 2007, p. 26). Transpondo-se para o momento, ao dizer que o artista situa-se na origem da cadeia produtiva da arte[53], é o mesmo que firmar ser um mensageiro. Sob esta via, a mensagem presente nas obra, e consequentemente, na pesquisa, se traduz como um ato de esperança entregue, não apenas à comunidade a qual estou inserida, mas também se traduz como um despertar para os problemas que estão eclodindo a todo momento, e consequentemente, a necessidade de uma rápida mudança de atitude por parte de todos nós.

3. 3. 3. 2 Galeria Cañizares e a Ordenação Expositiva

Do objeto: uma exposição nasce da intenção de comunicar uma idéia, um tema; a fim de cumprir esta missão é preciso que todas as obras estejam devidamente configuradas em uma ordem. Assim, a exposição intitulada "Campo das Vertentes: uma coleta pictórica" foi realizada segundo o seguinte projeto expográfico:

[53] Para relembrar basta ir no item 2.2 O Pensamento Visual sobre a ótica do olhar pictórico, do "Campo II".

Figura 80 – "Projeto Expográfico", exposição final / Galeria Cañizares, 03.2015



Fonte: arquivo pessoal da autora, 2014

Este projeto foi estruturado por Viga Gordilho no decorrer da montagem, unindo-o com as fotografias passar-se-á a sua compreensão. Nesta primeira imagem visualiza-se a vista externa da fachada do ambiente expositivo.

Figura 81 – Prédio da Galeria Cañizares, com sede na EBA/UFBA

Fonte: arquivo pessoal da exposição final de curso, 2015 – Fotógrafo: Péricles Mendes

No hall de entrada (frente à escada de acesso) visualiza-se, à direita, o texto curatorial e, a esquerda, a obra “Vek”, gênese da produção. Na Figura abaixo ainda apareço entre os dois:

Figura 82 – Obra “Vek”; artista expositora; texto curatorial

Fonte: arquivo pessoal da exposição final de curso, 2015 – Fotógrafo: Péricles Mendes

No “espaço 01”, na parede lateral, foram instaladas as duas pinturas da lata de coca-cola “pós-consumo”, produzidas na técnica do óleo sobre tela; dando sequência a elas, seguem as reproduções, na dimensão de 40x40cm, da lata preta ao lato direito e da lata vermelha ao lado esquerdo, conforme aparece na imagem:

Figura 83 – Disposição das Obras “Marca/Marco I e II”, com suas 22 reproduções 40x40

Fonte: arquivo pessoal da exposição final de curso, 2015 – Fotógrafo: Péricles Mendes

As sequências de sublimações visualizadas foram dispostas seguindo a escala tonal e em sentido de rotação horário; este movimento cíclico está para organização ecológica dos ecossistemas vivos. Entre eles, num sentido de quebra, aparecem, sem intercalação exata, telas de alumínio puro; seria a indicação de interrupção verificada na atualidade, isto é, as crises do sistema. Observar-se-á esta disposição na Figura 84, em recortes parciais da lata vermelha, seguindo-se da preta; já na Figura 85, têm-se esta colocação em vista ampla:

Figura 84 – Disposição da primeira série de reproduções em sublimação, 40x40

Fonte: arquivo pessoal da exposição final de curso, 2015 – Fotógrafo: Péricles Mendes

Figura 85 – Vista ampla da Galeria Cañizares sob as telas 40x40

Fonte: arquivo pessoal da exposição final de curso, 2015 – Fotógrafo: Péricles Mendes

Como se vê na última foto, a referida disposição ocupa três espaços: 01, 02 e 03; ao fundo da sala 03, de fronte para as telas a óleo, foi instalado um grande painel interativo, com telas em pequeno formato (15x15 e 10x20); esta última medida refere-se as 28 peças do jogo de dominó e a primeira somam-se 90 reproduções variadas das diferentes pinturas a óleo, mais quatro reproduções de letras, 10 telas lisas nas cores puras da paleta utilizada e mais 17 telas em alumínio; o que perfaz uma somatória de 149 obras de pequeno formato:

Figura 86 – Vista do painel interativo: 149 obras de pequeno formato

Fonte: arquivo pessoal da exposição final de curso, 2015 – Fotógrafo: Péricles Mendes

Cada tela deste trabalho foi, cuidadosamente, instalada de modo a seguir uma sequência dos matizes. Em meio a eles, percebem-se interrupções trazidas por peças do jogo de dominó, de alumínio e das quatro letras, interpostas de modo não sequencial. As letras referem-se a uma reticência, um trio de exclamações e a sigla “ml”; esta ultima foi colocada a fim de estabelecer um paralelo entre a medida de litro que contém a embalagem e a abreviatura de meu nome – Marcillene Ladeira. Por se tratar de uma obra passível de interferência do público, no decorrer do período expositivo verificaram-se alterações na disposição das telas; abaixo visualiza-se:

Figura 87 – Painel interativo sob interferência

Fonte: arquivo pessoal da exposição final de curso, 2015 – Fotógrafo: Péricles Mendes

Em seguida apresento o espaço expositivo “04” e as obras organizadas neste ambiente, totalizando cinco produções plásticas. Assim, conforme foto apresentada abaixo, tem-se o modulo Deox; o elemento de teste, a lata de refrigerante sem identidade visual e as duas pinturas das latas em estágio de derretimento, sendo uma delas um díptico:

Figura 88 – Vista parcial do espaço expositivo 04

Fonte: arquivo pessoal da exposição final de curso, 2015 – Fotógrafo: Péricles Mendes

Do outro lado da sala, visualiza-se a série das reproduções de 40x40 avançando no ambiente, e também um painel fotográfico contendo imagens do processo de reciclagem. Assim, além das 216 obras, também existiu a presença deste quadro de fotografias:

Figura 89 – Segunda vista do espaço expositivo 04, com ênfase no painel fotográfico

Fonte: arquivo pessoal da exposição final de curso, 2015

Anunciação certamente é um dos conceito veiculado pelo estudo, isto é, primeiro o núcleo central da produção (obra Vek), através do *visivo*[54], anuncia uma situação de vida ou morte decorrente do excesso de resíduos sólidos instaurados pela "cultura de consumo". A repetição característica da *Pop Art* era sintoma desta "oferta excessiva de bens simbólicos".

[54] Segundo Rener Rama (2011) o termo *visivo* é definido por Antônio Houaiss como algo "passível de ser visto" ou "que efetivamente se vê". (apud HOUAISS, 2001, p.2872).

Logo, a cadeia causal deste *consumo conspícuo*[55], trouxe crise aos sistemas vivos, sendo necessário, na atualidade, à adoção de medidas urgentes. Tal-qualmente, no sistema da arte, percebe-se uma crise pela excessiva multiplicação de expressões e o fim das fronteiras entre elas. Na produção que exponho, através da linguagem visual adotada, crio condições de agir nestas questões, de modo a produzir uma *cultura de reciclagem*, ou melhor, uma *educação ambiental* na teoria dos *três R's* – Reduzir, Reutilizar e Reciclar –, ações que como artista-cidadã consciente, adoto. Deste modo, e estando dentro da cadeia causal da arte: *reduzo* o tempo de trabalho, pois passo da técnica do óleo sobre tela para sublimação; *reutilizo* a mesma imagem inúmeras vezes, aplicando-a em diferentes variações cromáticas; *reciclo* as latas de alumínio, uma vez que estão em estado de derretimento. No pensar destas relações criei uma teoria, das *três Vertente's* – sujeito-objeto-meio – na qual estabeleço uma nova base de sustentação para o sistema artístico. Ainda ressalto que a lógica de mercado fez parte, também, das preocupações levantadas no processo; ora, o artista precisa sobreviver financeiramente do seu trabalho; logo, toda a produção exposta, saiu do espaço expositivo para as mãos de um *marchand*[56]. Este, além de contribuir para a venda da obra, a coloca em circulação – é o ciclo biológico da arte se fazendo e refazendo.

3. 3. 3. 3 Responsabilidade Social: "Entre"o Acúmulo de Lixo e a Poética

Do meio: Sabendo-se que o motivo em discussão neste tópico é o consumo exacerbado que leva ao acúmulo de lixo em proporções tamanhas, ameaçando as próprias bases de sustentação e de sobrevivência na Terra; pois basta a disfunção de apenas uma cadeia do ecossistema biológico para que todas as demais sejam afetadas; é o "efeito dominó" sobre a "teia da vida". No âmbito atual cresce a cada dia mais a organização da sociedade a fim de buscar esforços múltiplos para o cumprimento de objetivos compartilhados. Entre as muitas ações, o destaque é o compromisso da responsabilidade social. Sobre este conceito iniciado nos Estados Unidos, na década de 50, e na Europa, nos anos 60 explica Lucia Maria Cruz, em sua dissertação apresentada na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2006:

[55] Expressão utilizada por Lígia Canongia (2005, p. 47) e quer dizer visto com grande facilidade.
[56] Refiro-me ao jovem Luiz Fernando Landeiro, cuja galeria é de mesmo nome e está localizada em Salvador, BA. Galeria Luiz Fernando Landeiro, Arte Contemporânea.

> Responsabilidade social é um conceito amplo, com muitos significados e sinônimos: cidadania corporativa, desenvolvimento sustentável, crescimento sustentável, sustentabilidade, capitalismo sustentável, filantropia empresarial, marketing social, ativismo social empresarial. São muitos termos que em geral se referem ao conjunto de ações empreendidas [...] entre público e privado, onde estas categorias se redefiniriam na pós-modernidade. (CRUZ, 2006, p.13).

Logo, é nesta prática de *ação social* que foram produzidas e ordenadas as obras que compõem a exposição "Campo das Vertentes: uma coleta pictórica". Se, de acordo com levantamentos técnicos, "o lixo é o maior causador da degradação do meio ambiente", o que fazer? Onde colocar tanto lixo? As obras dão sinais e apontam o caminho: é a "coleta seletiva" em ação, pois como já discursado, os dez matizes da paleta cromática utilizada, equivale as dez cores do "Código de Cores da Reciclagem" estabelecido pela Resolução n.º 275, de 25 de abril de 2001, do Conselho Nacional do Meio Ambiente (CONAMA); uma lei de abrangência nacional, mas que está de acordo com uma regulamentação internacional.

A lata de alumínio, artefato exemplar do pós-consumo é o resíduo sólido colhido entre o recorte espaço-temporal figurado pela obra Vek (núcleo do centro criativo). Neste ínterim, credita-se o que expressa a orientadora do projeto, Viga Gordilho, em seu texto de curadoria: "é emergencial que os 'relógios de Dali' [obra *A Persistência da Memória*] e as 'lates de Marcillene' [série apresentada] continuem derretendo, não só na arte, mas em todo o planeta, vislumbrando uma cadeia produtiva". A pintura de Salvador Dali referenciada encontra-se junto à coleção do Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York desde 1934, foi produzida em 1931, na técnica do óleo sobre tela e possui dimensões de 24x33cm. Sobre ela, ao seu tempo, Dali expressa: "Toda a minha ambição no campo pictórico é materializar as imagens da irracionalidade concreta com a mais imperialista fúria da precisão". Esta frase se resume no sentido de que questões reais se misturam aos elementos poéticos de modo a criar um sistema coerente entre o que se vê e o que se articula operacionalmente; princípio este, também articulado pela minha produção. É a arte através de seu discurso visual, ativamente, atuando em conjunto com a sociedade contemporânea em prol de um destino comum; é a artista pesquisadora, se locomovendo entre significações e deslocamentos do processo, de maneira a desenvolver um pensar e agir na arte, colocando-a em um lugar seguro em âmbito universitário.

CAMPO IV – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando eu viajar para lá,
ficarei com você meu Pai.
Chegarei em lindos passo.s
Caminhando na relva azul.

Ficarei cantando
glórias e aleluias,
brincando e me divertindo.

Ficarei com você meu Pai.
Lá no céu,
para sempre morar,
pois é Você mesmo que vai me buscar.

Caminhando entre paradoxos, mesclei poesia e reflexão. “A arte através de sua imagem poética tem esta capacidade: onde posso fazer meu ninho? Que lugar é seguro?” Estas duas questões foram colocadas na introdução; agora, o espírito entoa os versos acima, chamando o novo lugar de morada, visto que a Terra a cada dia se vai. Assim, me vejo habitando o mais alto lugar; é a “casa-ninho”, o “Mundo-Ninho”, lá no céu; é o artista e sua obra se fazendo à medida que o tempo passa e os conflitos ambientais prenunciam o apocalipse.

Então, como continuar diante de tantas ameaças de morte? Como deslindar os problemas e abrir novos caminhos? Acredito que, ainda, seja possível fazê-lo, daí *Campo das Vertentes: uma coleta pictórica* ser uma pesquisa que, ao voltar-se para o lugar que confere visibilidade à pintura, evoca este espaço simbólico, acreditando ter nele signos necessários e capazes de revelar as soluções que se buscam. Freud entende a interpretação “como uma criação do sujeito e não como uma formação já dada – pronta – a espera de ser revelada.” Dando continuidade, “Lacan vai dizer que um significante não se remete diretamente a nenhum significado. O que ocorre, na verdade, é um encadeamento de vários significantes para produzir uma significação.”[57] Este estudo, indubitavelmente, demonstra o passo-a-passo de uma sucessão de procedimentos plásticos que resultaram em um largo de pensamento complexo e estruturado em *rede*, conforme discorre Salles em seu processo de análise da

[57] Significante e significado em Lacan, do texto “A instância da letra no inconsciente ou razão desde Freud”, de 1957 apud (FONTES, A.M.M.; PINHEIRO, G.S.; ALMEIDA, R.C.A., 2009, p. 12). Idem para a citação de Freud.

criação artística – um viés trazido pela grande expansão de fronteiras e ampla condições de trocas da atualidade; a linguagem pictórica empregada aqui, abriu-se neste sentido. O modelo "Raio de Sol" foi uma arquitetura conduzida pela artista-pesquisadora, pois mesmo tendo a presença do outro – como os inúmeras autores utilizados ou mesmo a orientadora do projeto, que se manteve sempre tão atuante – todavia a voz daquela é que prevalece. Os *sentidos* que vieram à tona partiram de cada ligação feita, mas também está, essencialmente, no espaço de pensamento que a *imagem pictórica* gerou: sendo considerada como presença viva, foi posta, à luz de Fritjof Capra, em paralelo com o padrão de organização que rege os organismos vivos – "a teia da vida". É neste sentido, que o estudo alarga o conceito de *rede*, trazendo outros cinco para fazer par a ele: Ciclo, Parceria ou Aliança, Diversidade, Equilíbrio Dinâmico e Energia Solar; um modo novo e ampliado de *pensar e agir* perante o fazer artístico – entendo que o objeto de arte precisa ter este sopro de vida. "Picasso dizia que um quadro é um ser vivo, respira: se se puser um espelho junto a ele, o espelho fica embaciado..." Mesmo sendo feito de matéria inorgânica e não respirando como um animal, "isso não significa que ele esteja mais longe dos organismos vivos do que do mundo mineral" – é o que escreve Ferreira Gullar após citar Picasso. (Cf. 1993, p. 131).

Se há vida, se há arte, existe vôo, neste sentido, através da leitura das imagens artísticas construídas, fui capaz de responder a muitos desassossegos presentes em mim e os que surgiram durante o desbravar desta; sob este respaldo, é notório dizer, que o estudo trouxe contribuições no entendimento da arte como pesquisa em âmbito universitário. O artista-pesquisador norte-americano Stephen Wilson, por conviver inúmeros anos em meio aos cientistas, relatou acreditar fielmente ser a expressão artística capaz de se inserir no panorama científico sem opor as suas próprias tradições. Sim, arte e ciência também fizeram parte de minhas experiências formativas, e foi justamente nesta condição, a de identificar inúmeras paridades entre a construção do conhecimento científico e artístico, como: grau metafórico, tempo de compreensão, uso de informações fragmentadas, planejamento, observação e análise, inclusões e exclusões, repetição, incidências, distanciamento, sensibilidade perceptiva, razão lógica, entre outras; mas, sem deixar de compreender, é claro, que cada um destes polos disciplinares possuem suas bifurcações e, evidentemente, inúmeras particularidades. Ora, o fenômeno é comum a todo processo que se diz científico, o que o diferencia não é distingui-lo entre pequeno e grande, e sim, entre aquele, ou

aqueles, que se tornam decisivos. Relembro a frase de Niels Bohr: "nenhum fenômeno é fenômeno até ser observado". Já Walter Bejamim (1987) expressa: “[...] nada do que um dia aconteceu pode ser perdido para a história”. Foi pela atenção dada aos fenômenos ocorridos em minha vivência, que cheguei ao resultado que apresento, ou de outra maneira, acabei por exprimir uma diretriz que sistematiza a arte como pesquisa. Se há elo, há liga, há contato, há conexão entre uma coisa e outra; é o espírito do investigador trabalhando na costura de tudo aquilo que aparece diante de seus próprios olhos (seja no exercício da produção plástica, seja no aprofundar teórico). Com tamanha descoberta, a labuta em prol da construção do conhecimento se tornou mais prazerosa, pois “ela mesma” passou a me conduzir. Paul Klee assegura: “a tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis”. Verdadeiramente pela análise artístico/científica discorrida, verificou-se, de fato, a existência de linhas de forças, invisíveis mais reais, agindo no processo de construção da obra de arte.

Por esta via de atração energética, comecei a formulação de conhecimentos que eram tidos como novidade apenas para mim, mas não necessariamente para o outro; com o passar do tempo, e o consequente crescimento do ângulo perceptivo, as inovações também atingiram meus pares: “Campo das Vertentes”, título dado à área de delimitação da pesquisa realizada em âmbito universitário, e toda implicação que ela traz, é um exemplo. Trata-se de uma articulação vinda a partir de questões existentes, mas que se *desdobraram* numa nova colocação feita por mim e equivale ao próprio nome da região onde situa minha Terra Natal – a maneira de Deleuze seriam flechas colhidas e lançadas numa direção própria. Sua aplicabilidade vem a extrapolar o próprio campo artístico, mas sabe-se que surgiu por reflexões embrenhadas na Pesquisa *em* Arte. É neste sentido que Edgar Morin vai dizer que, pela organização de fenômenos, se mudam comportamentos; eis um porto para se pousar. Este lugar de sustentação se tornou ainda mais consistente após ter sido estendido a três cordões, que evidenciaram três vértices de orientação para o discurso plástico: sujeito, objeto, meio. O primeiro (*sujeito*) diz respeito a uma definição clara de como o agente da pesquisa irá se debruçar sobre ela, ou equivale às marcas pessoais e ao modo particular de se apropriar do objeto de conhecimento que será construído: garante a unicidade da pesquisa; o segundo, se volta para o *objeto* que se deu a conhecer, daí evidenciar os conceitos operacionais (a ideia) articulada sobre este, suas questões formais, paralelos,

aproximações e/ou distanciamento com obras já existentes; o terceiro emite fundamentos circunstanciados ao *meio* em que o objeto e a pesquisa estão inseridos, evidenciando o assunto e certas peculiaridades deste. Tem-se aí o *método das três Vertente's*, sobre o qual submeti minha produção, mas também foi através dela que ele se originou – um processo de mão dupla, transcorrido entre prática e teoria.

Agora, como uma nova pesquisadora que me tornei, afirmo que independente da linguagem ou o tema estabelecido na pesquisa em poéticas visuais, é preciso sempre indagar, examinar minuciosamente, esquadrinhar, buscar referências, ousar – as investigações são partes do processo de pesquisa na Universidade e como tais estão impregnadas pelo olhar de quem a faz; deste teórico-educador que não pode edificar sua teoria a partir do nada, mas sempre de "algo" (ou alguma coisa); no caso da arte, no próprio processo de construção da obra, juntamente com as formulações teóricas existentes e os conhecimentos prévios que o pesquisador já traz. Isto irá desaguar em sua *autoconsciência*[58] frente ao objeto de conhecimento construído. Friedrich Hegel viu que era possível, sim, pensar pela matéria e "sua concepção de arte reconhece isso, tal e qual"; porém, identificou uma limitação desfigurante neste ato. Opondo ao último está Arthur Danto, pois acredita, inevitavelmente, que a arte seja capaz, "através da sua evolução, de nos levar ao coração de sua filosofia." Foi neste compasso que trilhou seu caminho e a partir da "matéria artística" introduziu suas célebres ideias; assim também procedi, mas diferencio de Danto no fato de que pensei a partir da própria produção plástica: as fiz e dei-lhes significado, ao tempo em que significaram, igualmente, a mim. Já aquele pensou através da produção de outros.

Para realizar pesquisa, além da *obra a se fazer*, também se sabe da necessidade de um *alicerce conceitual* bem fundamentado e proveniente de fontes seguras; estes, por sua vez, são construídos pelo movimento de idas e vindas ao longo da História. Seguramente o desenvolvimento da consciência – da consciência crítica – está para a autoconsciência histórica, pois nenhum tipo de saber pode ser deslocado de sua noção de "tempo e espaço". "A história de um conhecimento é o próprio conhecimento sendo refeito, interpretado e ressignificado." Assim, "se faz e refaz a todo tempo". Neste sentido, como explicitado no decorrer do texto, ao eleger a pintura como ponto de partida para a prática artística,

[58] Questão defendida por Danto no texto "Crítica de arte após o fim da arte", de 2013; o próprio filósofo cita Hegel.

deparou-se-me um gigantesco lastro de historicidade, visto que é uma das linguagens mais antigas e tradicionais realizadas pelo homem. Por esta via, de um lado, traz benéficas experiências, mas de outro, um ríspido debate sobre sua pertinência. Então, como praticá-la com dignidade? Como exercê-la diante de tantas ameaças de morte? Como abrir campos de pesquisa em um território tão remexido? – tais questões foram levantadas ao longo da pesquisa, e em princípio, confessei ter sentido este peso; todavia, no desnovelar do projeto, demonstrei segurança sobre o processo, pois acredito que, a partir do momento que se adquire entendimento e autonomia sobre o que se processa, não importa o ponto que se encontra e sim o grau de *argúcia* que passa a aplicar, mesmo fazendo uso de uma linguagem como a pintura figurativa. As aulas realizadas no PPGAV da UFBA, primeiro e segundo semestres de 2014, foram indispensáveis para este aclaramento – o número reduzido de alunos em relação à graduação e a maior atenção dos professores sobre o projeto de cada um, foi fundamental. Através de um raciocínio hábil e engenhoso, embalado pela frase de Britto: "voltar à pintura é fazer a pintura dar voltas"[59], edifiquei o viés teórico; em algumas vezes, atravessado por saltos pontuais na história; em outras, por fortes discursos lineares – mais claro, não unicamente se referindo à História da Arte e sim sob um acentuado cruzamento de saberes: arte e ciência, seguindo-se de princípios religiosos e filosóficos firmaram-se como uma fonte admirável de operacionalizações (além de outros "sabores"). Foi pela construção dos *diagramas* que se assistiu o ponto mais forte de encontro entre tais diversidades, pois se trata de representações gráficas simples, mas com capacidade de expressar ideias complexas; ou da forma firmada: é quando "a verdade se torna bonita". Entre todos os desenhos realizados, o método das *três Vertente's* (representado pela tripla espiral), a área *Campo das Vertentes* (espiral simples) e a arquitetura de rede no modelo "Raio de Sol", são os mais ambiciosos e notórios esquemas visuais resultantes deste estudo. Quando olhando para trás e lembrando do que me propus inicialmente: era uma proposta, em pintura, cuja poética iria tratar de questões ambientais – e assim o fiz; porém, neste lavrar, isto é, ao pensar no social, os horizontes se abriram para tantas outras questões, e muitas coisas vieram a ser; romperam-se na materialidade das obras, pois me mostrei aberta para captar os sinais do universo. Agora, depois de todo o percurso realizado, vejo a quão longínquo lugar me transportei, foi o compromisso travado de início que permaneceu

[59] Questão articulada no Campo III, tópico "Da linguagem"; texto de Britto (1980, p.40) afeiçoado ao pintor Jorge Guinle.

operante a todo o momento. Não, o método (ou o planejamento) que se faz inicialmente não é mesmo capaz de prever a exatidão do ponto de chegada – este projeto foi prova disto.

Mas e a pintura como passei a situá-la após este consistente estudo? Sei que no período atual se vive em meio a um grande número de técnicas artísticas e facilitações tecnológicas de toda ordem – o que leva poucos artistas, especialmente em âmbito universitário, a se voltarem para ela; muito possivelmente devido às dificuldades e ao longo preparo a fim de obter o apuro técnico que sua fatura exige; pelo menos é o que se impõe. Entendo que esta questão precisa ser revista – se no passado havia a percepção de que o público precisava acreditar que as paisagens, cenas de batalhas, retratos, nus (entre outros), eram inteiramente pintados a partir do imaginário dos grandes mestres ou da pose de um modelo – ao se fazer uma incursão sobre este tempo remoto (Século de Ouro na Pintura), verificou-se a presença de aparatos técnicos ou tecnológicos que auxiliavam os pintores, como no exemplo da Holanda no século XVII, no súbito crescimento da população, que se dedicava a tal ofício. Logo, é nítido ter claro que, no processo de feitura da técnica pictórica, essencialmente na pintura fotorrealista, ela pode, sim, receber o auxílio da tecnologia, sem medo de ferir sua aura ou a genialidade do artista. Inclusive, na contemporaneidade, muitos artistas até preferem preservar intencionalmente as características destes recursos na materialidade final das obras. Já em relação a sua conexão com outras disciplinas, percebo que também não deve ser posto como empecilho e sim num caráter de enriquecimento; para tanto, necessita ser feito de modo consciente, e não apenas ao acaso – tudo deve estar devidamente amalgamado por “traves” bem seguras. É assim que a utilizei: forma e conteúdo, sensibilidade e inteligência. Engana-se quem afirma que a contemplação é ato passivo; a entendo como pura meditação.

Ante esses cenários, percebo então, que todo o “sangue” derramado em prol de minha formação – um longo caminho trilhado – foi válido; com isto mergulhei numa profundidade que me fez ver novas bases de sustentação e sem temer, as trouxe superfície acima. Ao longo desta pesquisa, além da pintura, indubitavelmente, me beneficiei da fotografia em busca da representação mimética da realidade. Agora, especificando a relação travada entre as duas, observo que, por anos, também foram austeramente confrontadas, comparando-se suas semelhanças e diferenças; o que gerou especulações conceituais e teóricas em torno daquela dentro desta e vice-versa. Sob meu fazer, não me preocupei com o acareamento

destas duas expressões; longe disto, minhas preocupações foram traçadas em torno de uma relação especifica com a *imagem* que se constrói: sempre decido por aquela que me olha no momento que a vejo – um modo de pensar que está intimamente ligado ao mundo da crença, a fé de origem cristã. Assim, reescrevo um dos exemplos dados: frente à evidência de um arco-íris no céu, entender-se-á como uma mensagem de pacto entre a misericórdia divina e os humanos – esta frase se ajusta ao ponto focal que me leva a "ver sempre alguma outra coisa além do que se vê", bem como leva a transcendência da imagem, ou de outra maneira, é o que a faz tornar presença viva. Trata-se de um estado de intimidade, um "agir integrado", que se torna um forte desafio para olhar nos tempos atuais.

Seguindo-se do uso da pintura e da fotografia, veio a gravura no sentido de transformar aquela técnica manual e extremamente minuciosa em uma ação rápida, voltada para a reprodução em série – a lógica do mercado invade a arte, o excesso transborda nas paredes da galeria, a exaustão do olhar pela mesma imagem, corriqueira e também excessiva no dia-adia (marca Cola-Cola), nos incomoda e, por sua vez, nos faz ver que algo está errado – é preciso *reciclar*; o meio ambiente pede socorro, as cores de fundo pulsam neste sentido; têm-se a *liquidez dos tempos, das linguagens, dos meios, dos valores, ... eis* uma era desprovida de certezas porque tudo a cada dia se vai... Os relógios soam pedindo para que todos ousem a urgência do momento – é preciso salvar vidas. Se na materialidade do alumínio explorado nesta fase há a perseverança em prol da reciclagem; no vidro, um novo material que aponto, há a ideia de uma embalagem retornável, sendo embalada pelo conceito de *preciclar*: *reciclamos* o lixo após o uso de produtos, mas também podemos *preciclar* quando recusamos ou evitamos o excesso de embalagens que serão descartadas. Não seria este uma nova solução para a crise do planeta, não seria também um outro conceito ao qual posso levantar novas produções plásticas. Vejo que sim. A partir disto, instauro, então, três conceitos chaves para a minha produção: *liquidez dos tempos, respeito à natureza e transitoriedade da existência*, podendo ser aplicados de diferentes maneiras, ou seja, delimito um campo de ação, mas com infinitas possibilidades. Logo, chego ao fim deste período (Mestrado) com inúmeras possibilidades abertas, bem como a certeza que este desbravar não se finda aqui, mas sei que as portas para continuá-lo foram abertas, e o debruçar-me sobre a pesquisa continua no Doutorado – foi por um vôo direto...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

A BELEZA DOS DIAGRAMAS: ONDE A CIÊNCIA ENCONTRA A ARTE. **Homem vitruviano & DNA.** Videoteca da TV Escola, o canal da educação. Ministério da Educação, Governo Federal do Brasil. (00:48:59 mim.), 2010.

BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
_____. **A verdadeira imagem**. Lisboa: Dante, 2011.

BRASIL. Ministério da Educação. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes. **Contribuição da Pós-Graduação Brasileira para o Desenvolvimento Sustentável: Capes na Rio+20.** Brasília: Capes, 2012. 194 p.

CAPRA, Fritjof. **A teia da Vida**: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos. São Paulo: Cultrix, 2006 (10ª reimpressão, 1ª ed. de 1997).

CORONA, Marilice. **Autorreferencialidade em Território Partilhado**. 2009. 282 f. Tese (Doutorado em poéticas Visuais) – Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre, 2009.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da História.** São Paulo: ESUSP, 2006.
_____. **A transfiguração do lugar comum**: uma filosofia da arte. SPaulo: Cosac Naify, 2010.
_____.Tradução Miguel Gally et al. Crítica de arte após o fim da arte. **Revista de Estética e Semiótica**. Brasília, v. 3, n. 1, p. 82-98 jan./jun., 2013.

DECLARAÇÃO da Conferência da ONU no Ambiente Humano, Estocolmo, 5-16 jun. 1972.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2. ed, São Paulo: Editora 34, 2010.
_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes***.* Belo Horizonte: UFMG, 2011.
_____. **A pintura encarnada**. São Paulo: Escura, 2012.
_____. **Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DONDIS, A. Donis. **Sintaxe da Linguagem Visual.** São Paulo: Martins Fontes. 2007.

FABRIS, Annateresa. **Pesquisa em Artes Visuais**, Porto Arte, v. 2, n. 4, nov., 1991.
_____. **O desafio do olhar.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. v. 1.

FLÔR, Cristhiane Cunha; CASSIANI, Suzani. O que dizem os estudos da linguagem na educação científica? **Revista Brasileira de Pesquisa em Educação em Ciências**. v. 11, n. 2, p. 67-86, 2011.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica.Tradução de F. P. Meurer. Petrópolis: Vozes, 1999.

GATTI, Fábio. **Entre a funcionalidade e a criatividade**. Resenha "A fotografia Entre Documento e Arte", André Rouillé. In: RESGATE – v. 18, n. 19 – jan./jul., p. 180-184, 2010.

GORDILHO, Viga. **O vestido fuxiqueiro:**um conto para todas as idades. Salvador: UFBA, 2013.

GREENBERG, Clement. Pintura Modernista. In: BAHCOCK, G. **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto.** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e o tempo.** Trad. Márcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 1997.
_____. **A origem da obra de arte.** Trad. Maria Conceição Costa. São Paulo: Edições 70, 2010.

LADEIRA, Marcillene. **Reflexões metodológicas sobre processos de criação artística: relatos de experiência.** In: XI Colóquio Franco brasileiro de Estética – Paris, Retina 8 e PPGAV/EBA/UFBA, out. 2014. Salvador, Bahia, 2014.
_____. **Depois da Chuva: uma narrativa por fragmentos.** 2013. 35 f. Monografia (Bacharelado em Artes) – Instituto de Artes e Design, UFJF/Minas Gerais. 2013a.
_____. **Encontro Mundial de Pintura ao Ar Livre em Juiz de Fora, Minas Gerais: uma visão histórica e educativa.** In: COLÓQUIO DE ARTE EM TRÂNSITO, III, out. 2013, Colégio de Aplicação João XXIII / Universidade Federal de Juiz de Fora, MG. 2013b.
_____.; CESAR, Eloi T. **Ciência com Arte: Repensando as inter-relações entre a arte e a ciência em práticas educativas.** In: XVIII Seminário de Iniciação Científica Junior da Zona da Mata Mineira, Universidade Federal de Juiz de Fora, out., 2012.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** 9 ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

PILLAR, Analice Dutra. A leitura da imagem. In: PILLAR, Analice Dutra ... et al. (Org.). **Pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade /UFRGS/ANPAP, 1993. p. 77-86.
_____. A educação do olhar no ensino da arte. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Inquietações e Mudanças no Ensino da Arte.** 6. ed. São Paulo: Cortes, 2011a. p. 71-82.
_____. **Apontamentos para leitura de desenhos animados e videoartes.** In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), 20, 2011, RJ. **Anais...** Rio de Janeiro: 2011b. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/gearte/artigos.html>. Acesso em: 25 jun.2015.

SALES. Cecília Almeida. **Redes de Criação:** construção da obra de arte. SP: Horizonte, 2006.

SANTOS NETO, Isaias de Carvalho. Pesquisa: Aventura entre métodos e mitos. In: **Caderno do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**, EBA/UFBA. Salvador: EDUFBA, n. 2, 2004.

TESSLER; Elida; BRITES, Blanca (Orgs.). **O meio como ponto zero**. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

WANNER, Maria Celeste A. Método Autobiográfico: possíveis Contaminações. In: **Anais 15° Encontro Nacional da ANPAP**. Rocha, Cleomar S. (Org.). Salvador: ANPAP, 2007. p. 52-59.
_____. **Paisagens Sígnicas.** Salvador: EDUFBA, 2010.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência.** 3. ed. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2006.

BIBLIOGRAFIA GERAL

AITA, Virginia. **Introdução e entrevista concedida por Arthur C. Danto a Virginia Aita**, fev. 2006. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/entrevistas/arthur-danto> Acesso em: 4 dez 2014.

ALCATARA, Marlon César. **História da Ciência, Filosofia e Arte na Holanda do século XVII**: Construindo um módulo para o ensino dos instrumentos óticos. 2011, 66 f. Dissertação. (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em ensino de ciências e Matemática do Centro Federal de Educação tecnológica Celso Suckow da Fonseca. Rio de Janeiro, 2011.

ALVES, Rubem. **Entre a ciência e a sapiência**. 11. ed. São Paulo: Loyola, 2004.

AMARO, Danielle Rodrigues. "O fim da história da arte" segundo Hans Belting. In: **V ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE. IFCH/UNICAMP**, 2009. p. 16-24.

ANSELMO, Rener José Ramos. **Há pintura: o espaço pictórico como instauração poética e advento do visivo.** Dissertação. (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Escola de Belas Artes, UFBA, Salvador, 2011.

APOSTILA 1 de **Metodologia Científica**. Belo Horizonte: Instituto Pedagógico de Minas Gerais (IPEMIG), 2010. 45 p.

ARANHA, Carmen Sylvia Guimarães. **Exercícios do olhar:** uma fenomenologia do conhecimento visual. 2000, 99 f. Tese (Doutorado em Livre Docência) Departamento de Comunicação e Artes/ECA/USP, São Paulo, 2000.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço.** São Paulo: Abril Cultural,1978.

BARBOSA, Ana Mae. As mutações do conceito e da prática. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Inquietações e Mudanças no Ensino da Arte.** 6. ed. São Paulo: Cortes, 2011. p. 13-25.

BARROS, José D'Assunção. A arte é coisa mental. In: **Revista Poiésis**, n. 11, p. 71-82, 2008. Disponível em: <http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis11/Poiesis_11_ artecoisamental.pdf>. Acesso em: 10 set. 2012.

BASBAUM , Ricardo. **Amo os artistas-etc.** 2005. Disponível em: < https://rbtxt.files.wordpress.com/2009/09/artista_etc.pdf>. Acesso em: 6 maio 2015. Versão em inglês disponível em < http://www.e-flux.com>

BELLO, José Luiz de Paiva. **Metodologia Científica.** Rio de Janeiro: 2004. Disponível em: <http://https://amauroboliveira.files.wordpress.com/2013/03/metodologia-cientc3adfica_josc3a9-luiz-de-paiva-bello.pdf>. Acesso em: 16 jan. 2015.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas.** Magia e Técnica, Arte e Política. SP: Brasiliense, 1987.

BRASIL. Constituição (1998). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília-DF: Senado, 1998.

Brasil. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte/ Educação Fundamental.** Brasília: MEC/SEF, 1998. 116 p.

BRASIL. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte/ Ensino Médio.** Brasília: MEC/SEMTEC, 1999.

BORGES, Eliane Medeiros. As mídias visuais e seus desafios para a escola. In: MIRANDA, Sonia Regina; MARQUES, Luciana P. (Org.). **Investigações – experiências de pesquisa em educação.** Juiz de Fora: UFJF, 2009. p. 109-121.

BULHÕES, Maria Amélia. A pós-graduação e a pesquisa em artes plásticas no Brasil.In: PILLAR, Analice Dutra ... et al. (Org.).**Pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade /UFRGS/ANPAP, 1993. p. 93-100.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural.** São Leopoldo, RS: Unisinos, 2003.

BYINGTON, Elisa. **O projeto do Renascimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009 (Arte +).

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: Edusp, 2006.

CANONGIA, LIGIA. **O legado dos anos 60 e 70.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CATTANI, Icleia Borsa. **Mestiçagens na Arte Contemporânea.** Porto Alegre: UFRGS, 2007.
_____. Arte contemporânea: O lugar da Pesquisa. In: TESSLER; Elida; BRITES, Blanca (Orgs.). **O meio como ponto zero**. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p. 36-50.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

COLEÇÃO GÊNIOS DA ARTE. **Leonardo da Vinci.** São Paulo: Girassol, 2007. Obra em 12 v.

CORACINI, Maria José R.F. A teoria e a prática: a questão da diferença no discurso sobre e da sala de aula**.** In: **Revista Delta** (*on-line*), v. 14, n. 1. São Paulo, fev. 1998. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-44501998000100003& script=sci_arttext>. Acesso em: 01 out. 2015.

COSTA, Cristina. **Questões de Arte: o belo, a percepção estética e o fazer artístico.** São Paulo: Moderna, 2004.

CRUZ, Lucia Maria Marcellino de Santa. **Responsabilidade social: visão e intermediação da mídia na redefinição do público e do privado.** 2006, 243 f. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, UFRJ, 2006.

CRUZ, Maria Xavier. As artes no campo científico brasileiro: o processo de inserção da área junto ao CNPq, no sistema de pós-graduação (CAPES) e a construção da ANPAP. **IX Seminário de Pesquisa em Educação da Região Sul (ANPED SUL)**, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, RS. 29 Jul. a 1º ago. 2012.

CURSO DE ENTENSÃO. **A contribuição da semiótica para a compreensão da imagem**. Professor Dr. Roberto Chiachiri: PPGAV/EBA/UFBA, out. 2014.

D'AMBOISE, Jacques apud COSTA, Cristina. **Questões de Arte: o belo, a percepção estética e o fazer artístico.** São Paulo: Moderna, 2004.

Declaração da Conferência da **ONU para o Ambiente Humano**. Estocolmo, 5-16 de junho de 1972. Disponível em: < www.mma.gov.br/estruturas/agenda21/_arquivos/estocolmo.doc>. Acesso: 10 abr. 2015.

DELEUZE, Gilles. **Conversações.** São Paulo: Editora 34, 1992.
_____. **Foucault.** São Paulo: Brasiliense, 2005.

DOCUMENTÁRIO "**Os impressionistas**" (The Impressionists). Direção: Tim Dunn. Estados Unidos: Eagle Vision, 2006. Formato: AVI. Tamanho: 1550 Mb (02 hs 54 min).

DUCHAMP, Marcel. **O Ato Criador**. Convenção da Federação Americana de Artes. Houston, Texas, abr. 1957.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Olhar Periférico: Informação, Linguagem, Percepção Ambiental.** 2. ed. São Paulo: Edusp, 1999.

FERVENZA, Hélio. Pontos derivantes. In: **Revista Porto Arte**, Semestral. Porto Alegre: PPGAV-IA-UFRGS, v. 7, n. 13, p. 127-138, nov., 1996.

FEYNMAN, Richard P.; LEIGHTON, Robert B.; SANDS, Matthew. ***Feynman* Lições de Física.** Título original: The Feynman Lectures on physics. Volume I. Editora bookman, 2009.

FLORES, Laura González. **Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?** Tradução Danilo Vilela Bandeira. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FRANCA, Patrícia. O lugar da imagem. In: NAZARIO, Luiz e FRANCA, Patrícia. **Concepções contemporâneas da arte**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 190-202.

FONTES, A.M.M.; PINHEIRO, G.S.; ALMEIDA, R.C.A. Encontros da Psicanálise com a educação. In: MIRANDA, Sonia Regina; MARQUES, Luciana P. (Org.). **Investigações – experiências de pesquisa em educação.** Juiz de Fora: UFJF, 2009. p. 11-26.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte.** 16 ed. Rio de Janeiro: LTC. 2000.

GONÇALVES, Rosa G. Clement Greenberg, o Expressionismo Abstrato e a crítica de arte durante a Guerra Fria. In: **Cultura Visual**, Salvador: EDUFBA, n. 19, p. 101-114. jul., 2013.

GULLAR, Ferreira. **Argumentação Contra a Morte da Arte.** 8ª ed. RJ: Revan, 2003.

IORIO, Mary Di. **A Cerâmica no Brasil: Sistematização Bibliográfica.** BH: UFMG, 2014.

KORNIS, George. Gravura: passado, presente e futuro. In: PORTELA, Antonio C.; MIDLEJ , Dílson R. (Org.). **SEMINÁRIO A ARTE DA GRAVURA NO BRASIL**. I Seminário. Cachoeira: Catálogo maio, 2014.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Gávea, Rio de Janeiro, n. 1, 1984.

JANSON, Horst Woldemar. **História Geral da arte:** o mundo antigo e a Idade Média. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Metodologia Científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

LANCRI. Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em Artes Plástica na universidade. In: TESSLER; Elida; BRITES, Blanca (Orgs.). **O meio como ponto zero**. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p. 16-33.

LEMOS, Carlos de Almeida. A imitação em Aristóteles. **ANAIS DE FILOSOFIA CLÁSSICA**, v. 3 n. 5, p. 84-90, 2009.

LIMA, Fellipe de Andrade Abreu. **Arquitetura e Cidade na Tratadística do Renascimento Italiano.** 2007, 210 f. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano Centro de Artes e Comunicação, UFP, 2007.

LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela.** 18. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
_____. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOPES, Thelma. Ciência em Cena. Um diálogo entre Arte, Educação e Ciência – A Experiência dos Laboratórios de Percepção, Rio de Janeiro. p. 1-5, In: **GT – Educação e comunicação**, Rio de Janeiro: Museu da Vida – Fundação Oswaldo Cruz, 2010.

LUBISCO, Nídia M. L.; VIEIRA, Sônia Chagas. **Manual de Estilo Acadêmico**: Trabalho de Conclusão de Curso, Dissertações e Teses. 5. ed. Salvador: EDUFBA, 2013.

MARIUZZO, Patrícia. Centenário: Frida Kahlo é lembrada em diversos países**.** ***Cienc. Cult.*** [online], v. 59, n. 4, p. 57-58, 2007.

MASON, Antony. **História da Arte Ocidental: da pré-história ao século 21.** São Paulo: Rideel, 2009.

MAURA, Marta Suzana; CASTRO, Ian de. Sustentabilidade ecológica: aprendendo com a teia da vida. In: SERAFIM, J.F.; SANTANA, S.R.L.(Org.). **Representações do Meio Ambiente: Clima, Cultura, Cinema.** Salvador: EDUFBA, 2012. p. 51-60.

MORIN, Edgar. **Os Sete Saberes Necessários à Educação do Futuro.** 4 ed. São Paulo: Cortez, Brasília, DF: UNESCO, 2001, 118. Título Original: *Lês sept savoairs nécessaires à l'éducation du futur.* Primeira edição: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) Paris, França, 1999.

NUNES, Sandra. **Pintura ao Ar Livre: uma visão panorâmica da pintura de paisagem.** 2008.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto.** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLEGÁRIO, Fabiane; HILLESHEIM, Betina. **Nas Dobras da Escrita. Feitura de Traços.** In: 3ª Jornada Acadêmica Mestrado em Educação da UNISC, 2012. Disponível em:

<http://www.unisc.br/portal/upload/com_arquivo/nas_dobras_da_escrita._feitura_de_traacos.pdf> . Acesso: 01 out. 2015. Comunicação em desdobramento de: OLEGÁRIO, Fabiane. *Rastros das Linhas Menores de Escrita.* 2011. 121 f. Dissertação. (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Educação em Educação da Universidade de Santa Cruz do Sul - UNISC. Santa Cruz do Sul, 2011.

OLIVEIRA, Sílvio Luiz de. **Metodologia científica aplicada ao direito**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

OSLER, M.John Pecham e a ciência da óptica. In: **Revista História da Filosofia**, v. 9, n. 4, out., 1971.

OSTROWER, Fayga**. Criatividade e Processos Criativos.** 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

PASSERON, René. Da estética à poiética. **Revista Porto Arte**, Semestral. Porto Alegre: PPGAV-IA-UFRGS, v. 8, n. 15, p. 103-116, nov. 1997.

PATRÍCIO, Olívio. **Ruído e Meio Ambiente** In: SERAFIM, J.F.; SANTANA, S.R.L. (Org.). Representação Meio Ambiente: Clima, Cultura, Cinema. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 61-86.

PAZ, Octávio. **Marcel Duchamp, ou, O castelo da pureza.** 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PETRIN, Natália. **Campo Gravitacional**. Revista Eletrônica Estudo Prático. Disponível em:<http://www.estudopratico.com.br/campo-gravitacional/>. Acesso em: 5 dez. 2014.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano**. Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 279-290, 1995

PINTO, Vicente P.dos S. GEA/NEC: Trajetória e algumas reflexões acerca da questão ambiental na sociedade urbana. In: MIRANDA, Sonia Regina; MARQUES, Luciana P. (Org.). **Investigações – experiências de pesquisa em educação.** Juiz de Fora: UFJF, 2009, p. 79-89.

POHLMANN, Ângela Raffin. **Pontos de Passagem: o tempo no processo de criação**. 2005. 252 f. Tese. (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande Sul (PPGE/UFRGS). Porto Alegre, 2005.

PROJETO ARARIBÁ: **Ciências / Obra coletiva**. 4. ed. São Paulo: Moderna, 2006.

QUINN, J. B.; ANDERSON, P. e FINKELSTEIN, S. Novas formas de Organização. In: MINTZBERG, H. e QUINN, J.B. (Org.). **O Processo da Estratégia**. 3. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

REY, Sandra. Produção plástica e a instauração de um campo de conhecimento. **Revista Porto Arte**. Porto Alegre: PPGAV-IA-UFRGS, v. 6, n. 9, p. 63-70, maio, 1995.
_____. **Da prática à teoria:** três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. **Revista Porto Arte**. Porto Alegre: PPGAV-IA-UFRGS, v. 7, n. 13, p. 81-95, nov., 1996.
_____. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais.** In: TESSLER; Elida; BRITES, Blanca (orgs.). O meio como ponto zero. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p.124-140.
_____. **A dimensão crítica dos escritos de artistas na arte contemporânea**. PPGAV: Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 8 - 15, maio, 2008.

_____. O que significa, hoje, ser artista e o que se espera da formação do artista? In: MARCELINA. **Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina**. Ano 3, v. 4, (1ª semestre de 2010). São Paulo: FASM, p. 16-28, 2010.

ROSS, K.L. O Movimento Realista Contemporâneo. Parte 1. **Jornal Epoch Times**, 15 ago 2012 e atualizado em 06 de ago de 2013. Disponível em: <http://www.epochtimes.com.br/o-movimento-realista-contemporaneo-parte-1/>. Acesso: 18 jan. 2013 e 03 fev. 2015.

SANTAELLA, Lucia. Panorama da arte tecnológica. In: LEAO, Lucia (Org.). **O Chip e o Caleidoscópio**. São Paulo: Senac. 2005, p. 248-280.
_____. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

SEMINÁRIO - **ENCONTRO DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO.** Brasília, 2010. PPGAV/ECA/USP, p. 246-288. Disponível em: <https://www.capes.gov.br/images/stories/download/avaliacao/ Apresentacoes_18_a_30_Artes.pdf>. Acesso: 14 jan. 2015.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 23ª ed. SP: Cortez, 2007.

SPROCCATI, Sandro (dir.). **Guia de História de Arte.** Lisboa: Editorial Presença, 1994.

STEPHEN, Farthing. **Tudo sobre arte.** Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

TESSLER, Elida. Coloque o dedo na ferida aberta ou a pesquisa enquanto cicatriz. In: **O meio como ponto zero**. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p. 104-111.

TIC TAC - O relógio e o tempo. **Projeto Editorial**. São Paulo: Contadino, 2006

TRIGO, Luciano. O Fim da arte segundo Arthur Danto. **Portal de notícias G1**, Artes Plásticas, 07 dez 2014. Disponível em: < http://g1.globo.com/index.html >. Acesso em: 21 maio 2015.
_____. O corpo como metáfora: Adriana Varejão lança 'Entre carnes e mares' e fala sobre sua arte. **Portal de notícias G1**, Categoria Todas, 04 maio 2010. Disponível em: <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2010/05/04/820/> . Acesso em: 02 dez 2014.

UFBA. **Regimento Interno (janeiro de 2009)**. Salvador-BA: PPGAV/EBA/UFBA, 2009.

VENÂNCIO FILHO. Paulo. **A beleza da indiferença.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

WOLHEIM, Richard. **A pintura como arte.** São Paulo: COSAC NAIFY, 2002.