Maurício Pinto Adinolfi

MADEIRA SOBRE MAR - INTERVENÇÕES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Concentração Processos e Procedimentos Artísticos, do Instituto de Artes da UNESP, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. José Paiani Spaniol.

CAPES

São Paulo, 2015

unesp

FICHA CATALOGRÁFICA PREPARADA PELO SERVIÇO DE BIBLIOTECA E DOCUMENTAÇÃO DO INSTITUTO DE ARTES DA UNESP

A235m Adinolfi, Maurício Pinto, 1978

Madeira sobre mar / Maurício Pinto Adinolfi. - São Paulo, 2015.

189 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Arte contemporânea. 2. Instalações (Arte). 3. Pintura.

I. Spaniol, José Paiani. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título

CDD 759.07

BANCA EXAMINADORA:

José Paiani Spaniol (orientador)

Marco Buti

Oriana Duarte

São Paulo, 14 de maio de 2015

AGRADECIMENTOS

À minha família, sempre. Ao artista, professor e orientador José Spaniol pela liberdade que proporcionou e confiança. Aos membros da banca de qualificação Marco Giannotti e Agnus Valente pelo olhar dedicado e valiosas contribuições. À Oriana Duarte por compartilhar ações. Aos professores Sérgio Romagnolo, Marco Buti, Milton Sogabe, João Carlos Cezar, Rosângela Leote, Maria de Fátima Lambert, Paulo Bernardino, Cátia Assunção e Clara Sarmento. Aos funcionários da secretaria da pós-graduação pela presteza. Aos meus amigos e colegas Lucas Costa e Bruno Britto pelas trocas. À Lucia Quintiliano pela parceria. A Rogério Rauber pelo apoio. À Luiza de Carli pela primorosa diagramação. À Katia Fonseca pela atenção. A todos os participantes e colaboradores das intervenções, principalmente Dona Helena, seu Manoel e moradores da Vila Gilda. Sérgião, Cabeça, Magrão e todos os barqueiros da Associação de Marabá. Mestre Felisberto e construrores navais de Aveiro. Aos artistas Marcone Moreira, Antônio Botelho, Anderson Zanetti, Luciana Ramim, Gabriel Díaz-Reganón, Mônica Rizzolli e Sofia Bauchwitz. À pesquisadora e produtora Deize Botelho. Ao Instituto Arte no Dique. Aos funcionários do edifício Copan. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pelo apoio durante toda a pesquisa. A todos que direta ou indiretamente estiveram presentes nas ações e no processo do mestrado.

… minha maneira de regular a circulação do sangue … Sempre que sinto na boca uma amargura crescente, sempre que há em minha alma um novembro úmido e chuvoso, sempre que dou comigo parando involuntariamente diante de empresas funerárias ou formando fila em qualquer enterro e, especialmente, sempre que a minha hipocondria me domina a tal ponto que necessito apelar para um forte princípio de moral a fim de não sair deliberadamente à rua e atirar ao chão, sistematicamente, os chapéus das pessoas que passam… então, calculo que é tempo de fazer-me ao mar, e o mais depressa possível. O mar é o meu substituto para a pistola e a bala.

Moby Dick / Herman Melville

RESUMO

Os trabalhos abordados nesta dissertação possuem a característica de serem projetos compartilhados, desenvolvidos em áreas onde as questões entre natureza e civilização estão em constante conflito. São intervenções que têm a pintura como fundamento, sendo realizadas com diversas parcerias, como associações de trabalhadores, órgãos governamentais e cooperativas. Descrever o processo de ação, discutir o lugar, as relações construídas, as estratégias variadas, assim como as influências poéticas são os objetivos principais. Uma exposição no Instituto de Artes da Unesp e a performance *Calafate* completam esse trabalho.

Palavras-Chave: Arte Contemporânea. Intervenção Urbana. Instalação. Pintura. Estética Relacional.

ABSTRACT

The work described in this dissertation refers to a characteristic of shared projects developed in areas where issues between nature and civilization are in constant conflict. These interventions, that have paintings as a foundation, have been conducted with several partnerships, such as labor unions, government agencies and work cooperative groups. The main objectives of this work: a description of the action process, discussion about the location, the relationships built in the process, the various strategies used, as well the poetic influences. An Art Exhibition at the Art Institute of Unesp complete this work.

Keywords: Contemporary Art. Urban Intervention. Installation. Painting. Relational Aesthetics

SUMÁRIO

PRÓLOGO **13**
INTRODUÇÃO **15**
1. GENEALOGIA **17**
2. CORES NO DIQUE **23**
2.1. A Ponte de Madeira 24
2.2. Ligações - Trapiches 26
2.3. O Cromatismo nas Palafitas 28
3. SOBRE MAR MADEIRA E OUTROS ANIMAIS **37**
3.1. O Edifício Copan 38
3.2. A Ativação do espaço 40
4. BARCOЯ **43**
4.1. A Estrutura da pintura 45
4.2. Estética Tocantina 48
4.2.1. Grafismo indígena 48
4.2.2. Kayapó-Xikrin do Cateté 50
4.3. Pintura Social 51
4.3.1. A política 53
4.4. Dialética 55
4.5. Um Homem é Um Barco 56
5. INSURGÊNCIAS **61**
5.1. Portugal 62
5.2. Aveiro 64
5.3. Porto 69
EPÍLOGO **71**
BIBLIOGRAFIA **73**
Bibliografia de apoio 75

PRÓLOGO

Todo dia sete de março, ele me levava bem cedo à praia, íamos descalços… e caminhando em direção ao píer que quebra o mar, de um ponto onde avistávamos o paredão de montanhas e árvores erguendo-se atrás da cidade, me contava sempre a mesma história - do dia do meu nascimento.

Nessa época, meu avô tinha um caminhão, e transportava bananas de Santos para São Paulo. Subia pela estrada Anchieta, cheia de curvas e serração, conhecia cada aresta de onde do alto se via o mangue e o oceano, e foi numa delas que ele parou, suando e preparado para tudo.

Minha família morava na baixada… e minha mãe, segura com seu primo médico da capital, decidira subir a serra para o parto. Numa manhã quente e abafada de terça-feira, começou a sentir alguma coisa revirando e postou-se no caminhão para a estrada, meu avô ia calmo pois sabia tudo do caminho, ás do volante e das bananas verdes, pressentiu o momento limite e virou numa estreita estradinha de terra.

Não havia tempo que os quilômetros corressem, era já... Mãe sangrava e rugia, nuvens se avolumavam, meio-dia.

Com algumas folhas forraram o chão meio asfalto, meio terra, meio lodo. As pernas abertas esticadas tocando as plantas da mata atlântica, alguns insetos e fuligem, meu pai com os olhos parados, o verde do silêncio, um cipó me puxando pela cabeça. Assim foi a primeira luz embaçada que enxerguei, em meio ao cheiro do leite, da seiva, da vegetação e da garoa.

INTRODUÇÃO

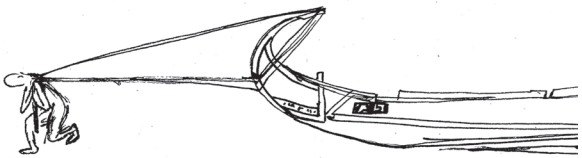
Acometer o trabalho plástico, artístico - e no meu caso, extremamente físico e material - à escrita é um esforço. Esforço que nos leva a outros acontecimentos, que nos faz reviver a história própria de uma ação, a destrinchar seu processo e as experiências sentidas.

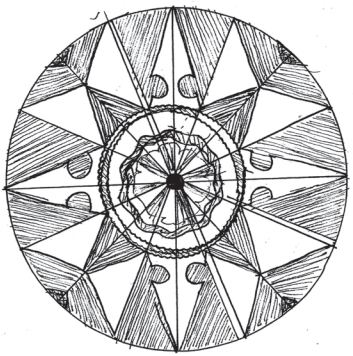
Entender a relação com os lugares onde acontecem as intervenções é se entender perante o mundo; é se criar sempre a partir do outro, de um outro, quase sempre, inclassificável. Organizar os materiais e sua funcionalidade é perceber o quão vivo são, e como exercem uma força criativa definidora da linguagem artística.

A natureza nos desafia como um corpo - como um barco de madeira em meio às vagas oceânicas - um repuxo de maré, um entrar na correnteza, uma arraia que passa rente ao pé na beira do rio. É preciso matar e morrer sempre - eterno retorno do mesmo em outra pele.

Gilliat, protagonista do romance *Trabalhadores do Mar*[1], se atira numa jornada de recuperação de um barco condenado em pedras marítimas, como que dando sentido à sua vida e à conquista de um amor. Esfola seu corpo e sua consciência nessa empreitada que, apesar do sucesso, se mostra fracassada. Um tanto assim é o percurso artístico, que sempre se justifica no próximo trabalho, naquilo que ainda não existe.

1 Livro de Victor Hugo escrito em 1866.





1. GENEALOGIA

O trabalho artístico se desenvolve de modo a criar uma estrutura poética, algumas vezes com ligações sutis, outras explícitas. Os dados presentes nessa estrutura apresentam questões que formam uma genealogia plástica, estabilizando e desequilibrando certezas, apontando e desviando caminhos. Nesse percursso, os materiais, as ações e as escolhas fortificam a linguagem, construindo uma ponte entre os canais. A cor, as tintas industriais e a madeira dão o peso da existência.

Sem querer abarcar toda a água que nos cerca, inicio essa investigação por um trabalho de 2007 intitulado *Outburst*[2], que busca explorar a pintura e a gravura por meio de instrumentos elétricos de perfuração - furadeira, brocas e serra circular - partindo de desenho de animais (homem, macacos, peixes e lobos) até a abstração da linha.

Essa estratégia no uso de ferramentas elétricas, diferentes brocas e instrumentos de corte, proporciona risco e descontrole ao ato, pois os instrumentos possuem uma força própria, agindo como uma extensão elétrica do corpo, expandindo o risco e dificultando/restringindo a ação do braço. Nesta ação, há o exercício de controle que a mão exerce sobre a máquina, em que a força pode ser compreendida como o direcionamento do movimento: posicionamento, disciplina, compressão, pulsão e ordenação. O desenho torna-se possível apenas por

2 Tradução livre: Explosão, erupção, ataque, acesso, afloramento, repente, refluxo. Trabalho presente na exposição: Espaços Funarte Artes Visuais - 2007 - São Paulo/SP - Edital com seleção de Agnaldo Farias. David Cury e José Roberto Aguillar.

Foto 1. Sem Título V (Cavalos) 100x40 cm - Desenho com furadeira sobre fórmica, 2007.

Foto 2. Sem título 1 - 203x192x12 cm - Esmalte, Madeira e desenho com furadeira. 2008.

1

2

meio da combinação entre conhecimento, força bruta e elétrica; refletindo a ação como uma forma de pensar, onde o exercício intelectual e muscular se mostra em potência e instante na constituição do trabalho.

Estes desenhos com furadeira sobre fórmica são os primeiros trabalhos a deslocar o pensamento plástico para uma materialidade conceitual (em sua relação com a máquina) e uma tridimensionalidade (nas estruturas construídas em madeira). Tais estruturas foram realizadas em parceria com marceneiros autônomos, que trabalham na construção de carrinhos usados por vendedores ambulantes do centro de São Paulo. Dentro desse contexto, o trabalho começa a ter um caráter colaborativo, pois as madeiras e certas composições eram escolhidas e manufaturadas por esses artesãos, sendo posteriormente compostas em módulos, formando o que denominei *Retábulos*, por sua natureza de peças separadas que formam um todo a partir de junções.

A atividade com os marceneiros do centro de São Paulo leva a uma outra proposta realizada em uma residência artística[3], o *Projeto Toca: pulsão e razão*, que coletava e armazenava madeiras de refugo encontradas nas imediações do bairro da Luz, endereço do prédio onde acontece a residência e próximo às oficinas dos marceneiros. Com a reunião deste material ocupando todo o quarto/ateliê disponibilizado para a residência, é criado um site-specific que redefine o espaço com arranjos verticais, diagonais e horizontais, cortados de acordo com os encaixes possíveis surgidos no processo

3 Ateliê Amarelo - Residência artística coletiva - 3ª edição. Financiada pela Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo em 2007.

4 VIMADEN - Empresa especializada em construção de casas de madeira. Foi parceira no projeto cedendo material e mão de obra do mestre marceneiro.

de composição, constituindo e redesenhando o lugar com o cromatismo cru da madeira. Ao final, o *quarto-obra* remete às instalações internas de uma embarcação, com seus ângulos acentuados e espaços diminutos.

A principal referência da *Toca* é a obra *Merzbau* de Kurt Schwitters, que consistiu na construção, em sua própria casa, de uma estrutura pintada toda de branco reunindo os mais variados materiais, num procedimento de assemblage, que subia pelas paredes ultrapassando os espaços da casa.

Mas, diferente do caso acumulativo que conduz o processo da obra *Merzbau*, a *Toca* é construída utilizando os recortes de madeiras encontradas nas ruas do centro e madeiras de encaixe macho e fêmea cedidas por uma empresa de construção de casas[4]. Assim, a instalação apresenta uma organicidade natural - na cor crua e em sua presença matérica - se desenhando como uma unidade de habitação, unitária tanto pelo material repetitivo, como por sua construção contínua de encaixes.

Neste trabalho, a ideia de pulsão e potência, presente em seu título, parte do texto de Heidegger (1984) *A determinação do ser do ente segundo Leibniz*, refletindo sobre o termo como o impulso inerente à vida orgânica anterior à ação, neste caso presente no material.

> "A *potentia activa* da escolástica é um puro *ser-capaz* de agir, mas de maneira tal que este *ser-capaz* de… justamente está para agir, mas ainda não age. Ela é uma capacidade existente nas coisas que ainda não entrou em ação. (Os Pensadores -

Foto 3 e 4. *Toca* - Dimensões variáveis

Vistas parciais da obra: à esquerda: entrada; à direita, detalhe interno. Madeira e metal, 2007.

na página seguinte:
Foto 5. *Merzbau* - Kurt Schwitters, 1923.

4

3

5

Heidegger, 1984, pág 204)

Já a *vis activa*, que é o caminho para a ação, mas ainda intermediário entre potência e realização, é identificado como o espaço onde as ideias estão em discussão, entre o ser e o outro, em que a alteridade aparece e conforma o direcionamento da vontade compartilhada:

> "A *vis activa*, porém, contém um certo agir já real ou uma enteléquia, ela se situa entre a pura capacidade de agir e o agir mesmo e encerra em si um *conatus*, uma tentativa …não é nenhuma disposição nem um processo espontâneo, mas o empenhar-se desde dentro (a saber, por própria iniciativa e por si mesmo), o dispor a si para si mesmo, instaurar-se na proximidade de si mesmo." (Heidegger, 1984, pág. 205)

Os *Retábulos* e o processo de construção da *Toca* estão intimamente ligados a essa noção entre a matéria e a ação, e de forma reflexiva e prática, influenciaram a realização da intervenção *Cores no Dique* - um dos objetos principais dessa pesquisa - a primeira ação totalmente colaborativa realizada no espaço social coletivo (na própria casa das pessoas envolvidas no processo), levantando questões urbanísticas, arquitetônicas e políticas.

Dique: o que me leva ao mar através do caminho tortuoso da violência, da crueza, do odor podre da lama. Faz de uma ponte-trapiche (aos pedaços) meu único e melhor destino. Andar equilibrando o medo e o impulso, a coragem e o desconhecido. Chegar pelo que há de menos, no carinho de andar pela amizade e aconchego.

O Dique da Vila Gilda, junto com Dona Helena, seu Manoel, Odisseia, Albertina, Cabelinho, Petrúcio, Sandro e Sueli, Valdete, Edson e tantos são, me trouxe de volta ao mar da infância, à dor do nascer, à descoberta solitária de uma criança.

Estar ao lado do cais, ao lado do Mangue, no nascedouro poluído da vida, olhar casas-barcos no frágil equilíbrio, pés de madeira fincados no lodo.

2. CORES NO DIQUE

O *Projeto Cores no Dique* é uma intervenção urbana de caráter público/compartilhado e é constituído por uma pintura espacial de grande dimensão em constante expansão e desenvolvimento; esse trabalho foi realizado em palafitas do bairro Vila Gilda situado no Estado de São Paulo, no Município de Santos e começou em 2009, através de uma residência, fruto de premiação artística[5].

A vila Gilda é a maior favela de palafitas da América Latina, sendo uma invasão desordenada, onde existem mais de 20 mil pessoas vivendo sobre o mangue: são quase 3,5 mil famílias que se aglomeram em barracos, distribuídos em uma área de mais de quatro quilômetros de extensão, localizada na região Noroeste da porção insular da cidade, sobre uma Área de Preservação Permanente. Desenvolve-se ao longo da margem do rio dos Bugres, que faz divisa com o município de São Vicente, em aproximadamente, quatro quilômetros lineares. O solo desta região caracteriza-se pela sua elevada compressibilidade e baixa resistência. A população residente no Dique é estimada pela Companhia de Habitação da Baixada Santista (COHAB/ST), em 2007, em aproximadamente 6.000 famílias.

Construído na Ribeira do Mangue, existe há cerca de 40 anos. Grande parte das casas é feita de palafitas, estruturas sustentadas por caibros acima do rio, aprofundados a seis metros abaixo do solo. As condições de moradia são

5 Prêmio Interações Estéticas I e II, Residências Artísticas em Pontos de Cultura. Funarte – Ministério da Cultura/BR.

Foto 6. Casa do seu Manoel - *Cores no Dique*, 2009-2013.

na página seguinte:
Foto 7. *Cores no Dique*, 2009-2013.

Foto 8. Mapa: Vila Gilga, Zona Noroeste, Santos/SP.

7

8

precárias e necessitam de manutenção constante. A matéria-prima das casas é madeirite, utilizado na construção por meio de tecnologia desenvolvida pelos próprios moradores. Sempre que possível, uma embarcação percorre as casas trocando as madeiras já em estado de decomposição.

2.1. A Ponte de Madeira

Tal conformação determina a complexidade de trabalhar neste ambiente, o que faz surgir uma nova forma de atividade e improviso, onde a pintura é o ponto de partida, porém, pelo caráter coletivo começa por desenrolar outras atividades.

O trabalho tem no planejamento uma característica importante: ele é desenvolvido a partir de um estudo inicial, que tenta determinar um cronograma de atividades. Dessa forma, é sempre um trabalho que demanda tempo, com necessidade de vivenciar e conhecer o lugar onde é realizado, dependendo de uma série de fatores para acontecer.

Apesar de uma pré-produção, isso não fecha ou encerra o trabalho, que durante sua realização está sujeito à mudança, dando preferência à primazia das relações enquanto fator essencial desde o momento da criação.

No projeto, toda ação que envolvia a impermeabilização e pintura dos madeirites era realizada coletivamente, desde a escolha das cores à composição e construção nas casas/palafitas do Dique da Vila Gilda. Esse procedimento permitia uma ampla discussão, pois todos os participantes se

reuniam em um barracão cedido pela Companhia de Habitação da Baixada Santista (COHAB/ST) para trabalhar, acabando por debater diversas questões, como as condições de moradia, esgoto, planos de retirada, esgoto e meio ambiente, extrapolando as questões estéticas, como por exemplo, o fogo que destruiu uma casa ou o barraco que despencou na maré.

A ideia de troca e pintura dos madeirites junto com os moradores surge de uma conversa durante a primeira visita que fiz ao lugar, quando o trabalho existe somente em potência e começa a surgir definindo caminhos a se seguir.

A primeira reação ao lugar foi de negação, pois uma situação extrema, de urgência e conflito me faz pensar em necessidades básicas de sobrevivência. Porém, ao conversar com a líder comunitária, Dona Helena, benzedeira da comunidade há 40 anos, enquanto caminhamos por entre becos e sou apresentado aos moradores, às casas e à história da comunidade, analiso o desenho das construções e percebo que a preocupação de Dona Helena com a aparência das palafitas era, sobretudo, estrutural. Isto pois, quando questiono que não acho interessante apenas pintar as casas, ela prontamente fala para então refazermos as paredes por meio de mutirões, e me explica como a empreitada será possível com o auxílio de profissionais da comunidade que vivem do trabalho de reparos e construção de palafitas.

Este conhecimento e prática para a técnica específica de montagem e reforma das casas envolvem entender o movimento da maré, com a necessidade de barcos/suportes para trabalhar nas casas

Foto 9. Processo de Troca. *Cores no Dique*, 2009 - 2013.

inseridas no rio, trabalho em equipe para a retirada dos painéis de maderite e formação de mutirões para a construção.

2.2. Ligações - Trapiches

Um dos artistas de grande importância em minha formação e com ligações conceituais ao trabalho no Dique, é Joseph Beuys (2012), sobretudo por sua ideia de "escultura social", em que o poder do trabalho reside nas ativações que ele é capaz de instaurar e nas ações decorrentes do seu processo. Pensamento, linguagem e ações cotidianas inerentes ao próprio viver eram considerados por Beuys como características do processo de modelar ou esculpir, considerando o homem um ser criativo por excelência, e afirmando que o indivíduo só pode alcançar um caminho libertador, coletivamente.

Exemplo disso é o trabalho realizado na Documenta 7, em Kassel (Alemanha), no qual ele propõe a plantação de 7 mil carvalhos, junto a 7 mil colunas de pedra de basalto, projeto que foi realizado durante os anos seguintes. A escolha da árvore como símbolo básico, o trabalho coletivo de plantação, a expansão dessa ação para outros lugares do país e do mundo, sendo replicados por outros agentes, museus e institutos (como o Dia Art Foundation em Nova York e o Sesc Pompéia em São Paulo) reforçam a proposta de um novo conceito de arte, instaurando uma dimensão ética na prática do trabalho, em que o valor estaria nas capacidades do ser humano, levantando questões sobre ecologia, política e economia, já presentes no cerne da obra.

Contudo, no caso do Dique, essa ideia acarreta um enredamento de ações, o que transforma o trabalho realmente em um projeto, demandando a criação de novas relações e parcerias com outras instâncias para a sua realização. Neste momento, a pulsão criativa exige a organização objetiva entre partes para seu acontecimento. Dentre estes parceiros podemos citar: órgãos governamentais e particulares, como ministério da cultura, universidades e cooperativas.

O projeto se estendeu durante os anos de 2009 a 2013, sendo realizada intervenção em aproximadamente 45 casas, adentrando os becos da comunidade e em alguns casos o interior das moradias. Trabalhar tanto tempo dentro do dique altera a percepção do tempo; as mudanças da maré determinam a pintura, o cotidiano das pessoas faz parte do procedimento. O ateliê está expandido; é agora um barracão com ao menos vinte pessoas que chegam trazendo outros participantes, compartilhando suas vidas. Visitamos as casas, tomamos café, almoçamos, adentramos a intimidade da família.

Em 1920, Kazimir Malevitch e parte da vanguarda russa já agia com interesses sociais e, no decorrer de suas pretensões cromáticas, caminha para a ação no espaço, realizando pinturas em carros de transporte público, fachadas de edifícios e vestuários, propondo que a arte se torne pública, penetrando na sociedade. A pintura é realizada na arquitetura existente, levando a cor para um estado social através da pintura mural. Era a ideia do suprematismo espacial, pensando na remodelação da realidade cotidiana. No manifesto do grupo UNOVIS, Ma-

Foto 10. *7 mil Carvalhos*. Joseph Beuys, 1982.

Foto 11. Pintura Mural Suprematista do grupo UNOVIS, 1920, Vitebsky.

na página seguinte:
foto 12 e 13. Exterior e interior. *Cores no Dique*, 2009 - 2013

10

11

12

13

levitch afirma: "a consciência venceu a superfície e avançou para a arte de configuração espacial" (Simmen, 2001, p. 68). Tais ações não foram levadas integralmente à cabo, devido à situação política da URSS (quando Male-vitch é expulso do Instituto Nacional de História da Arte, onde lecionava), mas tais artistas já demonstravam profundo interesse do envolvimento da arte na sociedade.

2.3. O Cromatismo nas Palafitas

Entre portos ... o oceano.

O início casco, cinza, lodo; ressurgir da cor interna, a jornada da cor.

Retirar do sofrimento o tom que não lhe escapa, o que teima em (re) existir, o alento humano, o afeto e o peso da relação.

Dentro do contexto social que envolve todo o projeto, agora lanço foco à esfera estética/pictórica da intervenção, em que o pensamento estrutural é organizado a partir dos elementos próprios da pintura, como o plano, a composição, a materialidade, as cores, a fatura, a luz e todas as particularidades de uma ordem pictórica.

A utilização de campos de cor foi uma proposta e escolha pessoal que apresentei aos moradores, e partiu do material utilizado na construção das palafitas, sempre painéis de maderite naval medindo 110 x 220 cm. Seguir esse desenho do material possibilitou uma unidade de linguagem, criando diálogos entre as casas e formando uma grande

pintura espacial, que se estendia por entre os becos e ligava uma palafita à outra. Essa unidade, por sua vez, não desfazia a particularidade de cada construção, pois o trabalho de escolha de cores, composição e pintura era realizado pelo morador ou sua família, em encontros coletivos no barracão de pintura.

Esses campos de cor, estruturados no espaço, partem das primeiras experiências que tive com pintura esmalte sobre madeira nos trabalhos denominados *Retábulos* que, como referidos no capítulo anterior, são grandes colagens de madeira com campos de pintura determinados por faixas de cor.

No mangue, essa característica das placas coloridas suspensas possibilita uma duplicidade da imagem, pois ao serem refletidas nas águas do rio Bugre, deformam a geometria das casas, imergindo a experiência pictórica na natureza... e também no esgoto. Ao navegar pelos canais do mangue, a pintura surge e desaparece, entre a vegetação e as madeiras desgastadas, entre um cão, um peixe morto e crianças brincando nas águas.

A irregularidade das construções, tanto na deterioração quanto na diversidade das madeiras, contrasta com o acabamento liso e planar da tinta esmalte sobre o madeirite naval , acentuando a dicotomia entre o improviso das construções e o rigor no encaixe das chapas pintadas.

Nessa presença da cor chapada, a principal referência segue sendo a pintura de Kasemir Malevitch, sobretudo quando

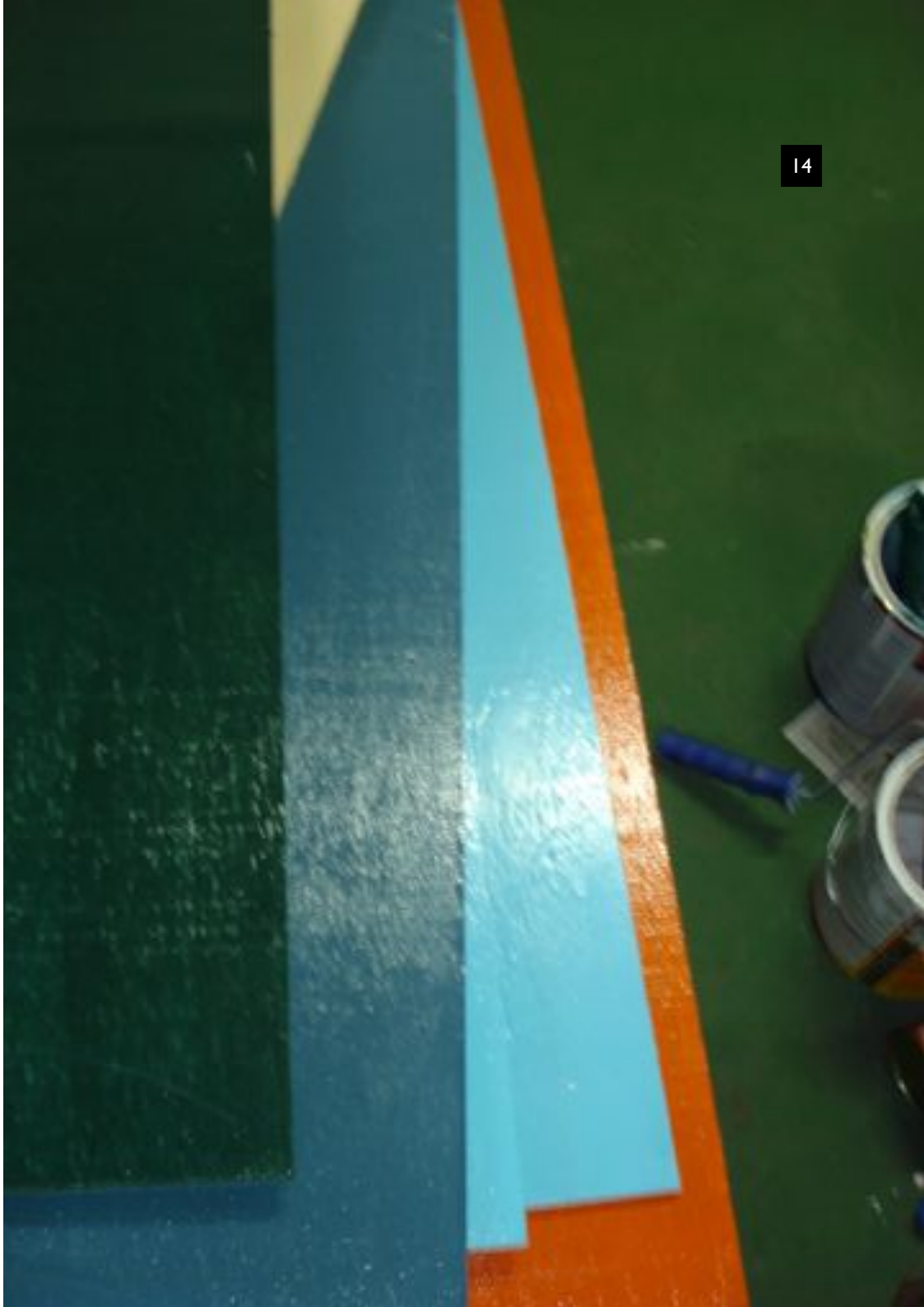
Fotos 14, 15 e 16. Organização de tons. *Cores no Dique*, 2009 - 2013.

na página seguinte:
Foto 17. Barracão de trabalho - *Cores no Dique*, 2009 - 2013.

Foto 18. Casa de Sandro e Patrícia - *Cores no Dique*, 2009 -2013.

15

16



14

18

17

em 1915 realiza a pintura quadrado preto sobre fundo branco, inaugurando uma abstração pura que liberta a pintura da representação figurativa, dando força às questões elementares da cor no espaço, tal como afirma Donald Judd: "Antes de 1915, não existiam, por si só, nem forma, nem cor, nem superfície, nem nada..." (Jeannot Simmen / Kolja Kohlhoff, 2001, pág. 50).

A pintura no Dique segue uma estética que escolhe como referência o caráter abstrato da cor ligada à estrutura das casas. Escolha esta que bem pode ser apreendida na afirmação:

> "…a abstração geométrica construtiva se comprometeu com a criação de imagens- objetos, objetivando a ordem que pode ser discernida nas coisas, uma ordem que pode ser de muitos tipos: de cor e tom, de medida e intervalo, de plano e ângulo, de volume e forma, e assim por diante." (Mel Gooding, 2002, pág. 62).

Assim, desenvolvendo-se entre ritmo, matiz (luminosidade) e tom (valor), a pintura tende a buscar o coletivo e o geral, pois acontece por relação. Disso se entende que a não representação, historicamente surgida com Kandinsky (1866-1944), mas que ganha autonomia nas proposições de Malevitch (1879-1935) e Mondrian (1872-1944), possibilita pensar linha, plano, cor e estrutura - elementos originais da pintura – em situação expandida, pois ao serem trabalhados no espaço, desenvolvem singulares relações com a arquitetura e com o ambiente do lugar.

Quando a cor se torna parte da coisa, e portanto, a própria coisa pintada, o entendimento e a "sensação" acompanham esse estado. Sendo assim, o caráter desta produção

está no espaço, no tempo e nas condições específicas do lugar onde acontece.

> "…Se a pintura alcançou uma realização de suas qualidades essenciais, o que resta para ela fazer? Uma solução era a pintura estender-se para a terceira dimensão, algo que até então fora propriedade exclusiva da forma escultural. (ARCHER, 2001,pág. 38)

A cor no Dique é o elemento aparente - é o resultado plástico de uma alteração na estrutura. Ante uma visualidade dura e crua, a cor cria um embate e instaura uma polêmica do lugar, por contrapor miséria a uma ordem de cor extremamente extravagante e multicolorida, criando um incômodo, pois a luminosidade das relações de cores exultantes e festivas parece não condizer com a problemática e o contexto social do lugar. Mas, na verdade, essa aparente contradição só pode ser afirmada por "uma visão de fora", por uma análise de alguém que não presenciou ou teve a experiência in loco, pois não leva em conta o dado humano, a vontade e desejo das pessoas que ali vivem.

A escolha de tons e composição se sustenta primeiramente por uma decisão dos próprios moradores, que determinam as paletas de cores a serem exploradas para suas casas. Tal exercício cromático foi fruto de debates, realização de esboços e experiências com relação entre as cores, realizados nos encontros de pintura coletiva. Exemplo dessas escolhas foi a proposta de Wanda (manicure moradora do Dique) que definiu para sua casa apenas tons e matizes entre o laranja amarelo e vermelho, criando profundidades

Foto 19. Theo van Doesburg & Cornelis van Eesteren - Model Maison d'Artiste, 1923.

na página seguinte:
Foto 20. Sistema de troca dos madeirites - *Cores no Dique*, 2009 - 2013.

19

diversas no campo de visão.

Uma relação próxima entre o material e o pensamento estrutural das pinturas nas palafitas é encontrado nos trabalhos do artista alemão Imi Knoebel (1940-), na forma como o material é estruturante no volume da cor e na presença compositiva do espaço. Neste sentido, o pensamento pictórico levou em conta a estrutura das casas, sua localização e proximidade da água, diálogo com a vizinhança, dimensão do beco (rua estreita onde estava inserida a casa), desenho arquitetônico e divisões dos cômodos.

Trabalhamos sempre com madeirites novos, pois fazia parte do projeto a troca e renovação desse material. A forma de aplicação do esmalte sobre a madeira possui uma fatura particular, utilizávamos primeiramente um impermeabilizante para os madeirites, o que cria uma película protetora, fazendo com que o esmalte não entranhe na madeira, tornando-se mais luminoso e refletivo. A aplicação da tinta na horizontal e o uso de cores bases provocavam uma mudança de tons com uma planaridade sem traços expressivos. A escolha de trabalhar com planos de cor, totalmente abstratos, totalmente cor, possibilitava um diálogo cromático entre as casas, criando uma pintura espacial, e privilegiando uma leitura coletiva das relações de cor.

No desenvolvimento da pintura das placas de maderite, a tinta era aplicada - após o líquido impermeabilizante - de forma horizontal, variando a quantidade de camadas. Todas as placas eram organizadas por cor e tonalidade, criando uma escala cromática. Depois de secas, as pessoas voltavam para escolher - dentro de um número determinado pela estrutura da casa - as suas madeirites com a série de

cores que gostaria de usar.

A proposta teve como base não usar desenhos ou figuração, pensando o uso do branco e do marfim como cores de ligação entre algumas tonalidades, criando um ritmo e um diálogo com as outras construções. A cor passa a desenvolver-se e definir-se, de acordo com a estrutura, no espaço e no tempo.

Oiticica começou sua carreira no final dos anos 1950, seus Monocromáticos um pouco afastados da parede evoluíram para os Bilaterais, seguidos dos Relevos Espaciais, e depois dos Núcleos, sempre suspensos. Em seguida, faz os Grandes Núcleos, conjuntos de bilaterais suspensos onde o espectador pode entrar e onde as pranchas de madeira pintadas descem até o solo para constituir aquilo que ele chamou de Penetráveis (trabalhando, sobretudo, com cores quentes).

Os grandes núcleos de Hélio Oiticica, que criam geometrias suspensas, e a obra Tropicália, dialogam diretamente com a experiência de caminhar por entre as palafitas pintadas. A disposição em becos de uma favela cria uma composição anárquica, porém interligada por ângulos retos e estreitos, que acompanham o improviso da construção.

O que se segue no trabalho de Hélio Oiticica com os parangolés e penetráveis, chegando ao seu *Esquema Geral da Nova Objetividade*, é uma proposta de participação coletiva e abertura de outros espaços, que não os habituais onde a arte se

Foto 21. *Genter Raum*, dimensões variáveis, madeira e acrílico. Imi Knoebel, 1980.

Foto 22. Seu Manoel, coordenador de pintura. *Cores no Dique*, 2009 - 2013.

na página seguinte:
Foto 23. Desenho. *Cores no Dique*, 2009 - 2013.

Foto 24. Sandro - Morador participante. *Cores no Dique*, 2009 - 2013.

21

22

24

"Sobre as ripas da ponte, sobre os adros do barco, sobre o mar, com o percurso do sol no céu e com o do barco, se esboça, se esboça e se destrói, com a mesma lentidão, uma escritura, ilegível e dilacerante de sombras, de arestas, de traços de luz entrecortada e refratada nos ângulos, nos triângulos de uma geometria fugaz que se escoa ao sabor da sombra das vagas do mar. Para em seguida, mais uma vez, incansavelmente, continuar a existir.

Marguerite Duras, 1991

insere. A transgressão, a liberdade, a marginalidade vivida (e não de denúncia), constroem uma arte política; Oiticica dizia que se uma atividade é não-repressiva se torna política automaticamente.

Estar realmente no lugar, fazer parte de sua vida, devorar e ser devorado, é nessa fome que acontece um projeto político-artístico, da natureza do convívio, dos embates, das atribulações entre as pessoas.

Dona Helena faz questão de me apresentar ao líder do tráfico (o chefe da boca), um garoto jovem de seus 20 anos, que ela batizou quando criança. Cabelo na testa, boné; me cumprimenta olhando nos olhos. Não é uma permissão, e sim, um reconhecimento - habitamos no mesmo instante o mesmo lugar. O trabalho envolve muita gente, afeta a vida da comunidade de forma afirmativa, não posso me furtar a todas as condições. Convivo em minhas andanças com metralhadoras nas mãos de adolescentes, tráfico e uso de drogas, olhares desconfiados e outros convidativos, amistosos. A sensação da teia ligada a todos, assim é, as vidas estão imbrincadas. Logo Cleunice e Dimas me chamam para cortar mais um madeirite, vamos construir e pintar a lateral da casa; a serra desenha a janela.

Odisseia me leva para conhecer sua amiga, outro beco, outra casa-barco-barraco… verde, flores na janela. Barlavento à pintura. Nadir é entusiasta, conversamos sempre sobre a educação de seu filho, parceiro constante nas oficinas de pintura. Ela organiza os participantes, chama e anota nomes das pessoas que querem se juntar ao mutirão. Ver a pintura no espaço desdobra cada vez mais significado ao trabalho.

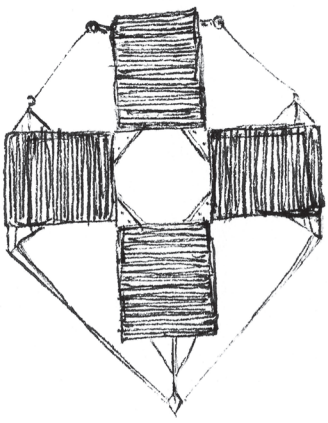
Estar em casa com Odisseia me leva a repensar onde vivo. Reconsidero as similitudes e diferenças... Assim ressurge o meu local de residência: o Edificio Copan. A experiência no Dique está marcada no corpo e sobe a Serra do Mar[6].

6 Floresta de uma cadeia montanhosa entre a baixada santista e o planalto Paulista (Estado de São Paulo).

Foto 25. Hélio Oiticica. Grande Núcleo, 1960-66.

na página seguinte:
Foto 26. Palafita no Dique da Vila Gilda, Santos/SP, 2009.

25



3. SOBRE MAR MADEIRA E OUTROS ANIMAIS

Estar realmente em um lugar é se colocar no estranhamento, no embate, na sedução. Madeira a ser batida, mar navegado, mangue a ser mergulhado, chapa pintada, barco a ser desenhado.

O outro nos define, é no contrário que se ama.Deixei-me ser barco, me deixei ser palafita e concreto. Chamei a pessoa que não me pertencia e a conquistei.

a necessidade animal

a fissura do mar

a palavra e o material próprio da coisa

o que se busca na vida?

quanto de invenção há na verdade?

Tenho tentado desenhar letras, tipografias que definam palavras. Símbolos e iconografias me interessam.

A identidade de uma cultura que se perde, como a agonia de acordar na madrugada.

como a concha que se torna rocha

o sedimento da pedra

Sobre Mar, Madeiras e outros Animais é um trabalho efetuado numa construção processual, erguida através da coleta, acumulação de madeiras e intervenção em espaço público/privado (a entrada do edifício Copan, em São Paulo) por meio de Edital da Secretaria de Estado da Cultura[7]. Sua realização ocorre logo após o projeto de pintura no Dique, de modo que, em vários aspectos se aproxima ao tratamento dado às ma-

7 Projeto selecionado no Edital ProAc 21/2009 de apoio às Artes Plásticas; Secretaria de Estado da Cultura/ SP.

deiras na estrutura aparente das casas de palafitas, como à experiência da proximidade do mar. Também necessita de um acordo coletivo, do conhecimento dos moradores e, nesse caso, da administração predial.

Construir com madeira sobre o concreto; acrescentar à curva do Copan um ruído marítimo, uma ressaca. É como uma operação de Contrabordo (quando uma embarcação atraca no costado de outra). É preciso levantar bandeira, sinalizar; e mesmo estando interiormente arribando, afirmar o desenho e a imprescindibilidade do projeto; a direção é essa.

Toda a base de pensamento dessa intervenção também vem da pintura e dos seus elementos: a composição, o pensamento espacial, a fatura, o escorço, tonalismo, porém trabalhando com outro material, partindo desses elementos em outro espaço e ativando a estrutura da obra em relação ao desenho do edifício. Neste trabalho não há algo por trás, nenhuma sustentação artificial (assim como nas palafitas), onde toda a estrutura é aparente. Toda sua matéria é ela, os cabos de aço, os encaixes de madeira, os ganchos.

3.1. O Edifício Copan

O edifício Copan é a maior estrutura de concreto armado do Brasil, com 115 metros de altura e uma população de aproximadamente 4 mil moradores. Projetado por Oscar Niemeyer, tornou-se um dos principais marcos arquitetônicos de São Paulo, com sua forma ondulada e geometria

sinuosa.

Uma característica importante para o projeto de intervenção foi a existência de três andares comerciais, sendo sua galeria térrrea aberta à circulação pública, com lojas de todos os tipos. É neste local que acontece o encontro e circulação das pessoas, e onde a intervenção se estruturou.

Inicialmente, o projeto se constituía pela construção de módulos de colagens de madeira, formando grandes *Retábulos* (trabalho sitado no capítulo 1). A observação diária do espaço, da curva do foyer na entrada do edifício e de experimentos com as madeiras fizeram com que o projeto se alterasse, direcionando-se para um diálogo direto com a estrutura de concreto do edifício. Foram feitos diversos estudos e esboços de ocupação deste local, assim como um trabalho constante com um mestre marceneiro. Reuniões com a administração e assembleia com os moradores determinaram as possíveis datas de utilização dos espaços e determinações técnicas de segurança. Seu Afonso Prazeres (síndico do Copan) sinalizou total apoio, o corpo de bombeiros acompanhou (pois navio não singra sozinho) e os moradores concordaram, mesmo sem saber do resultado final.

A segunda etapa consistiu da montagem dos módulos que iriam formar a intervenção principal da exposição. Tais módulos foram definidos junto a um mestre marceneiro e profissionais da empresa ViMaden (construtora de casas de madeira) que entrou como parceira.

A forma ondulada do edifício Copan é o

Foto 27. Intervenção no foyer do Ed. Copan. *Sobre Mar Madeira e outros Animais*, 2009.

Foto 28. Vista da Av. Ipiranga. *Sobre Mar Madeira e outros Animais*, 2009.

dado mais aparente desta construção, fazendo com que todo o desenho da instalação seja pensado de modo a acompanhar essa característica. Contudo, a intervenção busca primeiramente, uma relação mais próxima aos moradores e frequentadores do prédio, possuindo um caráter corporal.

Sendo o foyer um local de passagem, a instalação de uma tonelada de madeira crua suspensa nesse espaço, no qual inevitavelmente todos transeuntes passam por baixo, cria uma tensão física e um estranhamento visual (desenvolvendo uma relação de dimensões humanas, mais do que propriamente com a escala monumental do prédio).

3.2. A Ativação do espaço

O Projeto original do prédio foi alterado durante sua construção, fazendo com que algumas áreas perdessem suas características de circulação, sendo o foyer o mais afetado e fechado ao público. É neste local que a intervenção ocorre, questionando a disfunção da galeria superior e reabrindo este lugar à visitação durante o tempo de realização da intervenção.

Sendo assim, havia duas formas de experiência com a intervenção: a externa, aberta 24 horas por dia e montada 6 metros acima do solo, vista e sentida ao atravessa-la por baixo; e a interna, ingressando o foyer do edifício em horário comercial, tendo contato com a estrutura de encaixe e cabos de aço de sua sustentação.

Neste local, também foram construídas intervenções de

chão com placas de piso de madeira, de caráter horizontal, que seguiam o desenho interior das paredes e colunas do edifício. A passagem se dava por uma entrada de serviço, local de saída das cozinhas dos comércios da galeria inferior, criando um diálogo com a parte comercial do prédio e com os revestimentos de madeira que forram as galerias.

O trânsito entre a rua e o interior do prédio é explicitado com esses acessos livres, que permitem ao público explorar áreas antes fechadas e problematizar a relação público/privado.

Durante um bom tempo, permaneceu na parede do meu ateliê imagens do artista japonês Tadashi Kawamata. O artista também aborda questões similares, ao realizar instalações com pranchas de madeira nas ruas de cidades e interior de instituições. Desestabilizando arquiteturas clássicas e questionando a ocupação dos espaços, Kawamata constrói obras efêmeras, baseadas na arquitetura popular, criando ruídos e desordem num espaço constituído.

A problemática da moradia, do urbanismo, da ocupação humana nas grandes cidades e a relação empreendida com a natureza são fatos incontornáveis quando o trabalho artístico se expade para a coletividade.

Foto 29 e 30. *Sobre Mar, Madeira e outros Animais*, 2009. (foto: Luciana Ramin)

nas páginas seguintes:
Foto 31. Cabos de sustentação. *Sobre Mar, Madeira e outros Animais*, 2009.

Foto 32. Instalação interna1. *Sobre Mar, Madeira e outros Animais*, 2009.

Foto 33. Instalação interna 2. *Sobre Mar, Madeira e outros Animais*, 2009.

Foto 34. *Tree Huts,* Tadashi Kawamata. Galerie 6 Kamel Mennour, Paris, 2008.

Foto 35. *Garnisonskirche*, Tadashi Kawamata. Documenta de Kassel, 1987.

30

29

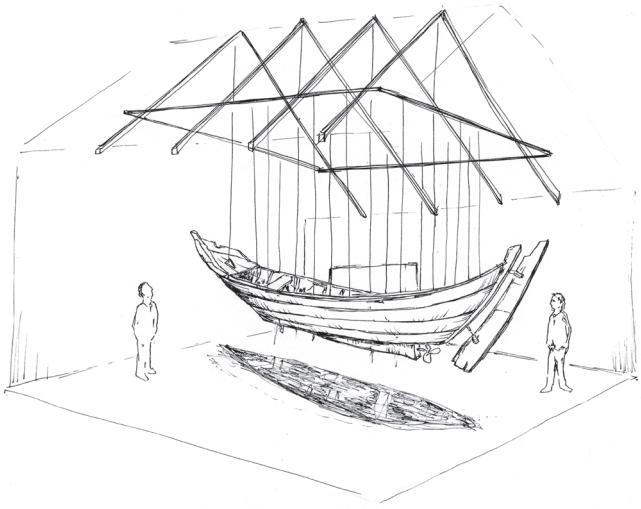
35

34

32

31

33



4. BARCOЯ

A Intervenção *BarcoЯ*, realizada em 2013, foi o projeto que se desenvolveu com a maior gama de relações e influências, pois além do trabalho coletivo e colaborativo, é fruto de uma investigação da iconografia regional paraense, da pintura corporal indígena e das cores utilizadas em embarcações de madeira.

O contato com a região Norte do Brasil acontece desde 2010, época em que realizei uma exposição na cidade de Belém, no estado do Pará, apresentando o trabalho *Cores no Dique*. Este projeto dialoga fortemente com a realidade cultural de algumas construções de moradia da região, e fui convidado então, a expor tais trabalhos na cidade de Marabá, ao sul do estado.

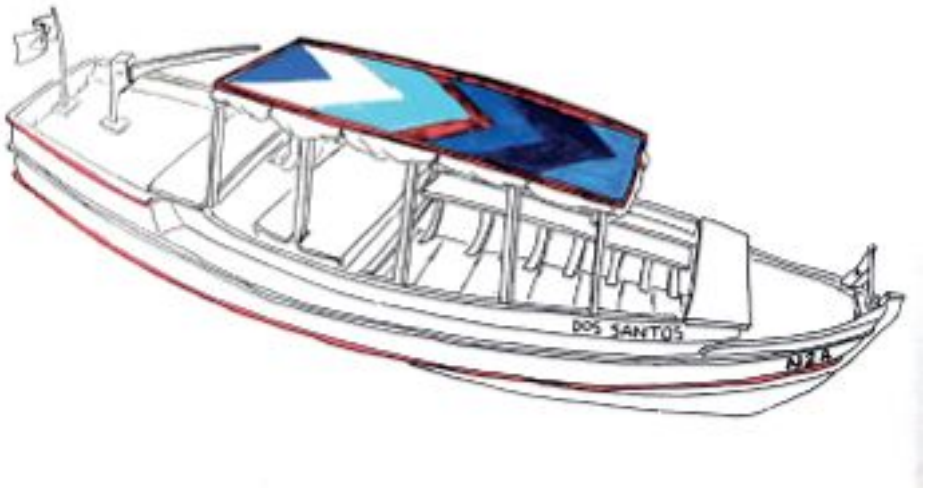
Durante essa estadia na cidade, frequentei o Cabelo Seco, primeiro bairro de Marabá, local pioneiro, mas hoje periférico, ponto de grande importância social na história da cidade. Da relação estreitada com alguns moradores, surgiu a proposta de uma oficina de criação, que resultou na pintura da canoa de um pescador local. Esta ação criou uma perspectiva e a expectativa em ampliar tal proposta; a mesma foi acalentada em escritas de projetos para editais, até sua realização.

O projeto aconteceu dentro da programação do Encontro Carajás Visuais[8], que propunha intercâmbio entre as regiões sudeste e norte do país. A principal parceria do projeto *BarcoЯ* foi realizada

8 Encontro Carajás Visuais - entre rios e redes. Tallentus Amazônia. Selecionado na 9ª Edição do Edital Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais, 2012, Minc.

Foto 35. Desenho estrutural do barco padrão. *BarcoR*, 2013.

35



com a Associação de Barqueiros de Marabá. Em um primeiro encontro, com o presidente e representantes da Associação, foram apresentadas as ideias e propostas iniciais do projeto, assim como algumas imagens de intervenções anteriores, ouvindo de Antonio Sérgio (presidente da Associação), as intenções dos barqueiros, as reais condições de trabalho e possibilidades de alcance da ação.

A ideia de criação compartilhada começa a se esboçar, pois neste momento tudo depende de esforços coletivos e responsabilidades dependentes. A noção de *espectador* de uma obra aqui já não existe; os envolvidos são construtores e ordenadores da criação, situação que remete à ideia do teórico Nicolas Bourriaud (2009) ao afirmar que "hoje, a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais, como um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos".

Desta questão, referente à formação que parte da troca de experiências, analisamos o segundo passo do projeto, que foi a realização de reunião com todos os barqueiros, artista e equipe de produção na sede da Associação, momento no qual se apresenta a proposta de trabalho, ouvindo e entendendo particularidades, características de cada barco e adaptando cronograma de ação.

Como o movimento da maré, ou as cheias e vazantes de um rio, as discussões se desenvolveram, trazendo e levando questões, alterando e ampliando ideias. Foi determinado nessa reunião, o lugar onde se desenvolveriam as oficinas de criação e pintura dos barcos: a escadaria próxima à cooperativa, na orla do rio Tocantins (espaço de trabalho, reforma e construção dos barcos), onde ficaria mais fácil

para atracar e pintar.

Também foram reunidos alguns pintores, que se tornaram a equipe oficial responsável pela pintura, estes trabalhavam junto aos barqueiros donos de cada embarcação. Como dito por Antônio Botelho (um dos artistas participante do projeto) criou-se um espaço alternativo de arte; pois a utilização constante da escadaria, fez com que diariamente, ocorressem visitas de curiosos, fotógrafos, imprensa e de outros agentes que se juntavam ao trabalho.

4.1. A Estrutura da pintura

Logo ao início se fez necessário um estudo dos componentes físicos do barco, pois há algumas regras marítimas, como a pintura da linha d'água (obrigatória por marcar o peso do transporte), identificação dos barcos e numeração. Esse conhecimento da estrutura do barco, por sua vez, corresponde à estrutura da pintura, de modo que podemos dividir as etapas de pintura de cada barco em quatro partes, sendo essas, o casco, a caixa, o interior e a cobertura.

I - Temos a pintura do casco (parte de baixo) feita sempre de uma única cor, sendo delimitada por uma faixa de outra cor, a chamada linha d'água, que orienta o peso e capacidade de armazenamento da embarcação. Acima da linha d'água vem pintada mais uma parte que podia ser da mesma cor ou de outra, estendendo-se

Foto 36. Escadaria no rio Tocantins (espaço independente de criação). Equipe de pintura.

Foto 37. Reunião na Associação dos Barqueiros de Marabá, 2013.

na página seguinte:
Foto 38. Pintura da Linha d'água. *BarcoR*, 2013.

Foto 39. Pintura do casco, *BarcoR*, 2013.

"Estar mareado em terra firme. Receávamos acontecesse. Talvez por isso tenhamos hesitado tanto em pensar o outro. Agora, porém, somos chamados a responder. Para o outro. Sobre o outro. Pelo outro. Mas, está claro o bastante quem é o outro de quem falo? Qual o seu rosto? Qual a sua linguagem? E quem pode me questionar? Da sombra que guardara toda pergunta, uma figura de traços familiares vai tomando forma. Parece ser meu semelhante: a abundância de vida íntima, intensas estações do espírito, propensão à violenta paz dos ventos, desvelo pela nulidade das coisas do mundo. No entanto, não sou eu. Como poderia ser eu, sem ser meu? E como posso dizer dele, sem deixar-me dizer por ele? Vem de longe. Sim, mas... longe de onde? Estrangeiro diante de estrangeiro. Irredutivelmente separados e inseparavelmente unidos".

Mauro Maldonato. Raízes Errantes.

39

38

até a borda do barco. Nesta parte, os barcos se diferenciam, começando já uma base plana, ou subindo mais um nível de madeira.

II - A caixa é a parte do barco onde localiza-se o nome e identificações do seu dono. Nesta parte, desenvolvemos desenhos que se repetiam, utilizando máscaras com relação direta ao desenho presente no teto de cobertura da embarcação. Em alguns casos, os desenhos são os mesmos da cobertura, com uma mudança apenas de escala, mas na grande parte, esses desenhos funcionavam apenas como referência gráfica um do outro, seguindo linhas e espaços, porém com organizações diferentes.

III - A parte interna da embarcação é a que mais se orienta pela estrutura, seguindo o desenho organizacional de sua construção. Intercalamos cores, conforme o espaço de cada madeira, determinando diagonais de acordo com o acentuado da proa e da popa do barco.

A casa do motor se localiza na parte intermediária da popa, com aproximadamente 180x100x70cm, é formada por chapas de madeira encaixadas e duas portas de acesso às máquinas, essas características permitem um pensamento pictórico direcional, acompanhando seu desenho e funcionalidade.

IV - O teto/cobertura do barco carrega a identidade com maior carga significativa, por ser um local com maior espaço livre, liso e sem muita interferência estrutural. Também possui mais visibilidade, pois a vista dos barcos de Marabá é feita da avenida que se situa ao lado do rio Tocantins. Normalmente, todo o barco se estruturava a partir desse desenho e das cores utilizadas, seguindo as linhas do

grafismo desenvolvido, as distâncias entre as cores e os espaços de cores neutras: branco ou marfim.

Entendemos que a equipe de pintura trabalhava com certa liberdade de ação. Havia um pintor responsável, o *Cabeça*, organizando a equipe de pintura com base nos desenhos iniciais e esboços que eram realizados. Estes desenhos partiam da pesquisa sobre a *estética tocantina*, de meus projetos anteriores e de acordo com as características do barco e de prioridades de cor escolhidas por seu dono, assim era definida a pintura geral. Todos os dias, o grupo se reunia determinando as cores e composições, uma paleta cromática era debatida com o barqueiro e montada uma relação de escalas a partir dessa escolha tonal; dessa forma, eram agregadas novas ideias adaptadas às medidas da caixa (parte de resguardo lateral) e do teto de cada barco. Neste ponto, a ação compartilhada se torna mais concreta, pois uma intervenção coletiva só acontece plenamente quando todos os envolvidos manifestam suas vontades.

Afirmamos aqui uma visão do fenômeno da criação, indissoviável do mundo, do homem e do pensamento construído para abarcá-la. Pensando a atividade plástica como uma ação envolta na subjetividade do ser criador, Heidegger (1991) nos coloca a relação incessante e recíproca de formação entre criador e criação, artista e arte. Tal mudança na postura do artista do séc. XX e agora XXI pode ser verificada nas palavras de Harold Rosemberg.

Foto 40. Máscaras para detalhes da caixa lateral. *BarcoR*, 2013.

Foto 41. Finalização da pintura da caixa lateral. *BarcoR*, 2013.

na página seguinte:
Foto 42. Pintura da proa. *BarcoR*, 2013.

Foto 43. Casa do Motor. *BarcoR*, 2013.

Foto 44. Pintura do teto. *BarcoR*, 2013.

Foto 45. Trabalho coletivo de pintura. Escadaria Z30. *BarcoR*, 2013. (foto: Marcone Moreira)

41

40

43

44

RIO TOCANTINS

> O desejo do artista de mudar o mundo foi substituído pelo desejo de transformar a si mesmo através do exercício da arte e isso significou também mudar a arte. A obra passou a ser vista não mais como um fim em si mesmo, mas como um acontecimento acidental na contínua atividade de criação do artista. (ROSEMBERG, 2004, pág. 267, 268).

4.2. Estética Tocantina

As formas e desenhos que constituem as pinturas, além de dialogar com a estrutura construtiva de cada embarcação, surgem de estudos e encontros com pesquisadores locais, da iconografia da região dos Carajás, adaptações de traços Marajoaras e experiências diretas com a tribo dos índios Gavião, reconhecidos pela rica pintura corporal. Dessas pesquisas é criada a expressão estética tocantina, que além de reunir essas informações, refere-se geograficamente ao principal rio que margeia a cidade.

4.2.1. Grafismo indígena

Além das distinções sociológicas e das representações ligadas à cosmologia, a ornamentação corporal Xavante marca a condição de ser humano. Determinando sua posição social na comunidade, Lux Vidal relata a experiência indígena com seus descendentes, "…o recém-nascido, após a queda do cordão umbilical, é, logo em seguida, pintado de jenipapo, reconhecimento de seu *status* de pessoa humana." (VIDAL, 2000, pág. 144)

A pintura dos barcos, relacionada diretamente aos grafismos indígenas, carrega de significado a reconstrução da identidade dos barqueiros perante a comunidade, retomando uma esquecida genealogia e remetendo-os à ascendência da estética presente na região. A pesquisa dos registros históricos de embarcações, da atividade hidrográfica e dos arquivos pessoais de cada pescador evidenciam essa origem e tradição.

> "Os motivos decorativos se adaptam a um suporte plástico, o corpo, que por sua vez é portador de um outro conjunto de significados. Aplicada no corpo, a pintura possui função essencialmente social e mágico-religiosa, mas também é a maneira reconhecidamente estética (mei) e correta (kunren) de se apresentar. Estabelece-se aqui uma correspondência entre o ético e o estético. A decoração é concebida para o corpo, mas este só existe através dela. Como afirmam Marcel Mauss e mais tarde Claude Lévi-Strauss, essa dualidade corpo (forma plástica) e grafismo (comunicação visual) expressa outra dualidade mais profunda e essencial: de um lado o indivíduo, de outro o personagem social que ele deve encarnar". (VIDAL (org.), 2000, pág, 144)

Essa reflexão reforça a presença do barqueiro como ator social, a retomada de seus laços ancestrais e sua importância como maior articulador do rio.

Foto 46. Estudos iconográficos e desenhos de teto. Antonio Botelho - *BarcoR*, 2013.

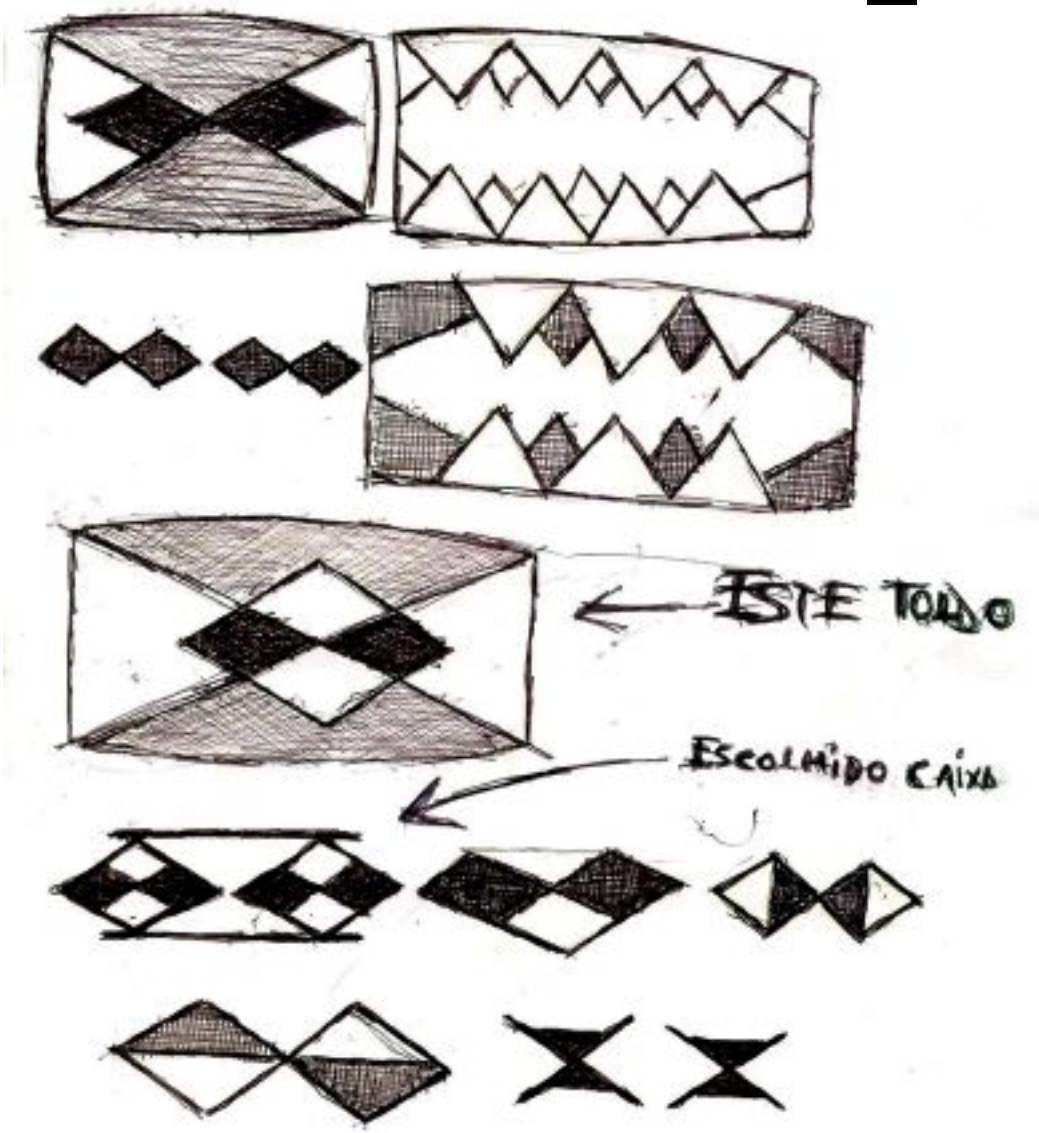
Foto 47. Pintura Corporal Kayapó-Xikrin. (fonte: Vidal, 2000)

na página seguinte:
Foto 48. Pintura de criança xavante. (fonte:Vidal, 2000)

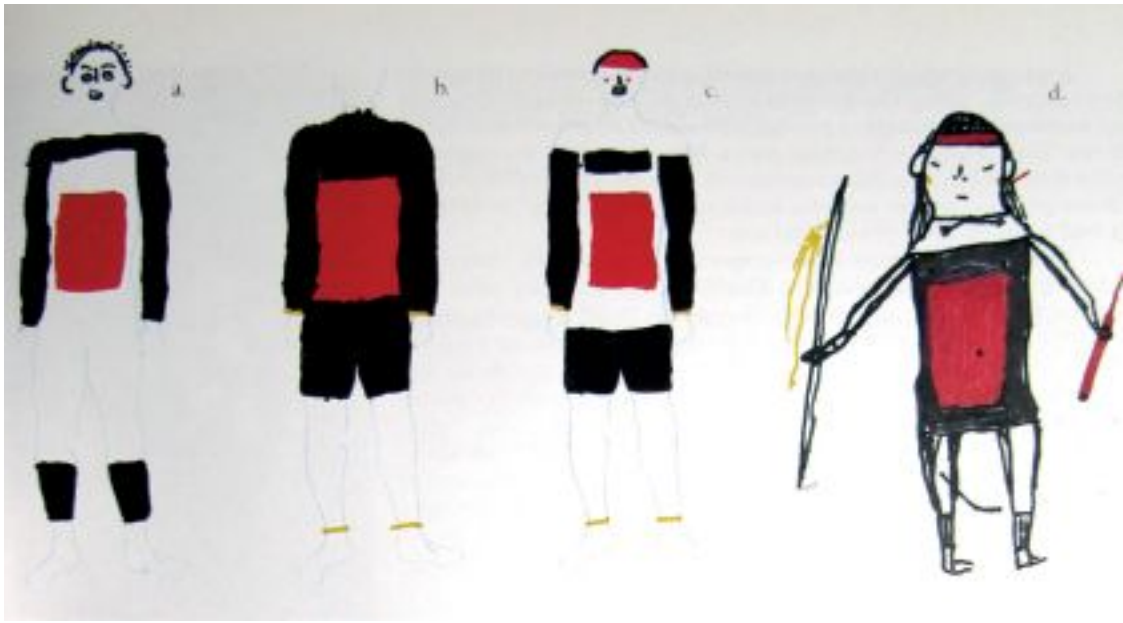
Foto 49. *Quadrado Vermelho*. Realismo pictórico de uma camponesa em duas dimensões, 1915. K. Malevich.

Foto 50. Pintura corporal. Ritual Xavante de Marãiwatséde.

46

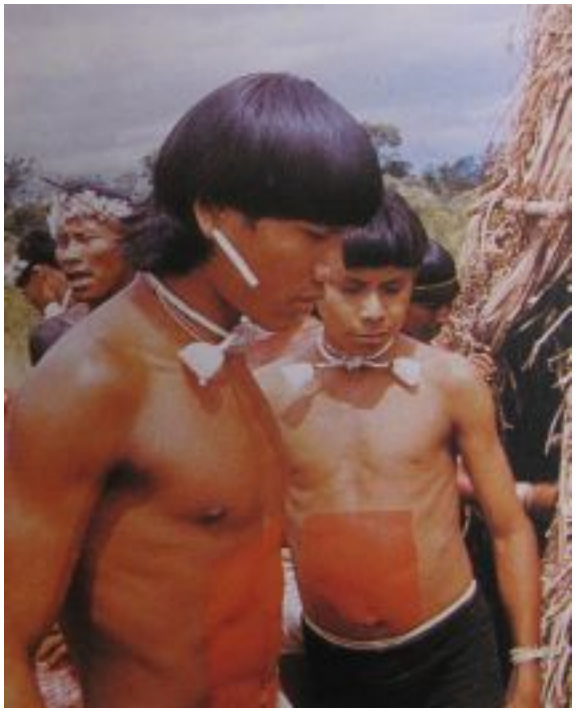


47



48

49



50

4.2.2. Kayapó-Xikrin do Cateté

As pinturas dos barcos marcam uma forte identidade dos barqueiros e pescadores. Ao retirar os motivos publicitários de uma única empresa e transformar todo o barco em suporte pictórico, temos criada uma relação entre as embarcações e um reconhecimento cultural de suas origens e personalidade. Na pintura indígena, o significado de um desenho marca além da identificação de uma tribo, também seus diferentes grupos internos e sua condição humana.

> "A pintura corporal Asurini marca as etapas do ciclo da vida dos indivíduos e os diferentes eventos de que eles participam. É possível, observando-se a pintura que o indivíduo ostenta, identificar se ele está, por exemplo, indo participar de um ritual xamânico ou de um ataque guerreiro". (VIDAL (org.), 2000 pág. 125)

A pintura corporal dos índios é originariamente abstrata e simbólica e os desenhos acontecem num movimento de expansão e repetição, utilizando quase que exclusivamente o preto e o vermelho.

> "… Sequências de pinturas, estabelecidas por convenções, marcam no espaço e no tempo as transformações que no plano individual e social afetam as diferentes pessoas ou categorias de pessoas na comunidade. As conecções internas, que conferem a essa arte características e funções específicas, determinam também, em larga medida, sua persistência. " (VIDAL (org), 2000, pág, 144)

Foi realizado um estudo desse grafismo indígena, inclusive com incursões ao povo Gavião, no nordeste do Pará,

mas também as diversas formas com que esse grafismo aparece transformado e reutilizado na sociedade contemporânea, como na pintura de carrocerias de caminhão, em ornamentos de edifícios, em pintura de paredes e logotipos em comércios da cidade de Marabá.

> "… Entendida nesse contexto, a decoração é uma projeção gráfica de uma realidade de outra ordem, da qual o indivíduo também participa, projetado no cenário social pela pintura que o veste. E finalmente deve-se enfatizar a importância de se considerar a pintura corporal como uma atividade em si, um meio de integração, controle e socialização e uma maneira de, a cada momento, construir e reproduzir os princípios básicos da sociedade Kayapó." (VIDAL (org), 2000, pág, 144)

Todo esse material foi levantado durante a residência artística e constantemente refeito e discutido com os barqueiros para sua aplicação. Normalmente, trabalhávamos com os desenhos em preto e branco pensando na utilização de quatro ou cinco cores. Isso permitiu, através de uma apropriação não-narrativa ou figurativa dessa linguagem, um pensamento de cores mais livre e desenhos que geometricamente conversavam com a estrutura do barco.

4.3. Pintura Social

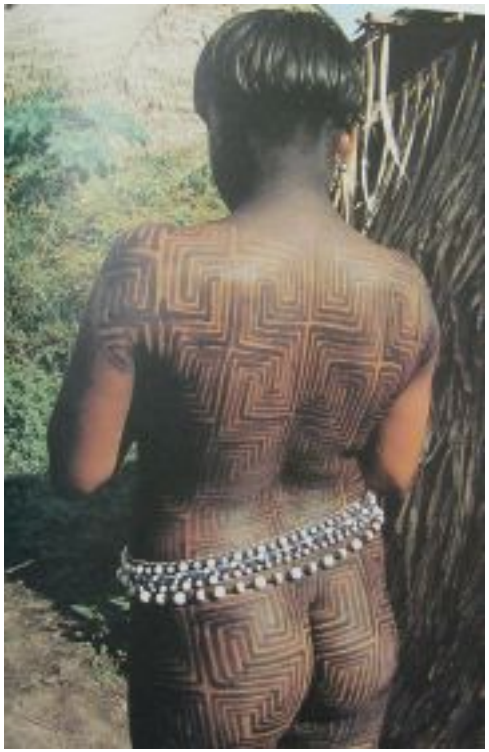
Ampliando essa ideia para a intervenção compartilhada, temos novamente a postura revolucionária de Joseph Beuys e sua ideia de escultura social, projetando

Foto 51. Desenho pré -pintura da caixa lateral do barco. *BarcoR*, 2013.

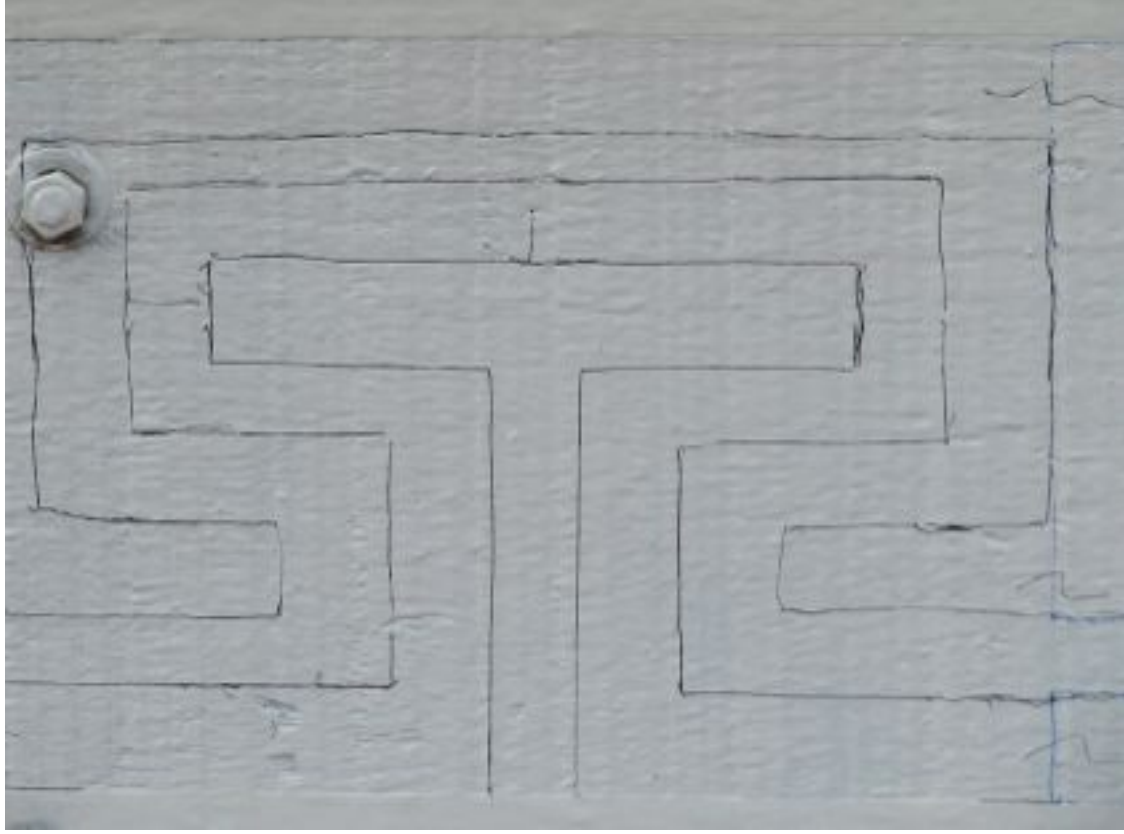
Foto 52. Pintura Corporal Kayapó Xikrin, referência para lateral do barco.

Foto 53. Pintura do teto e caixa lateral. *BarcoR*, 2013.

na página seguinte:
Fotos 54 e 55. Desenho esquemático e Pintura corporal Kayapó-Xikrin.



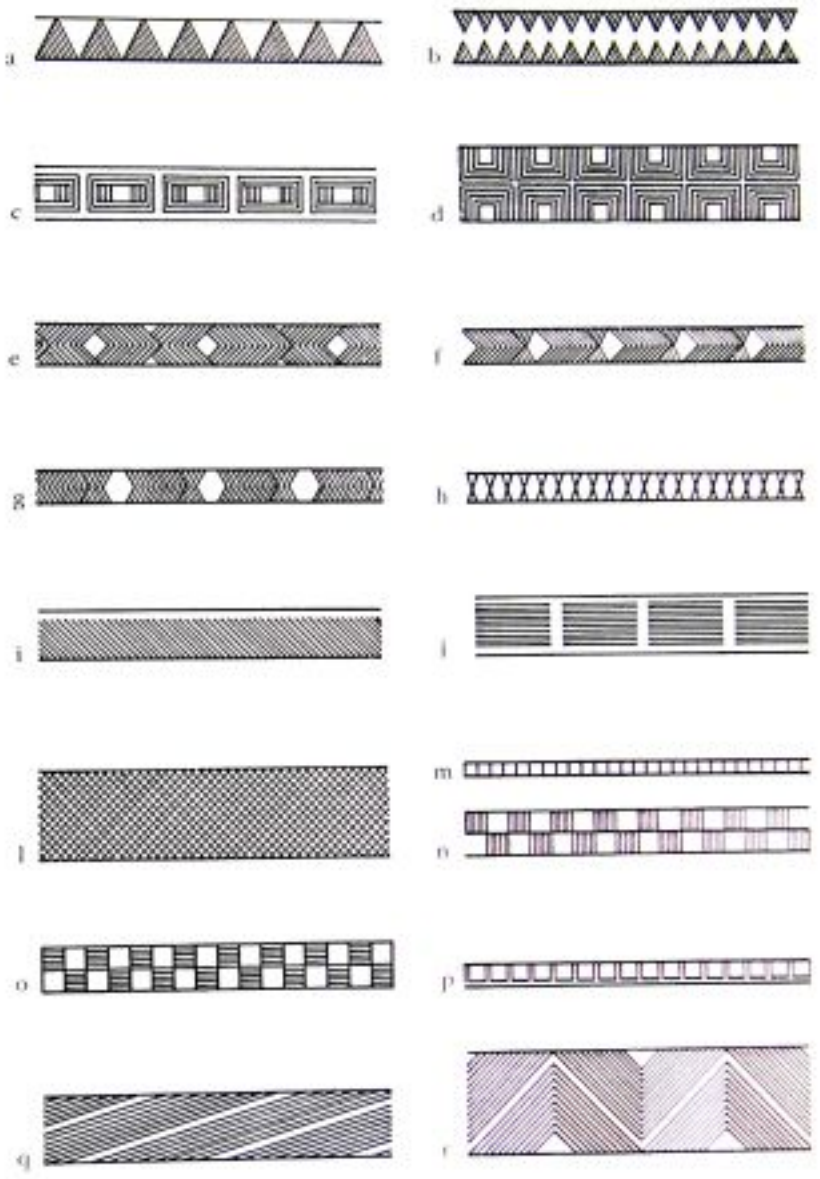
52



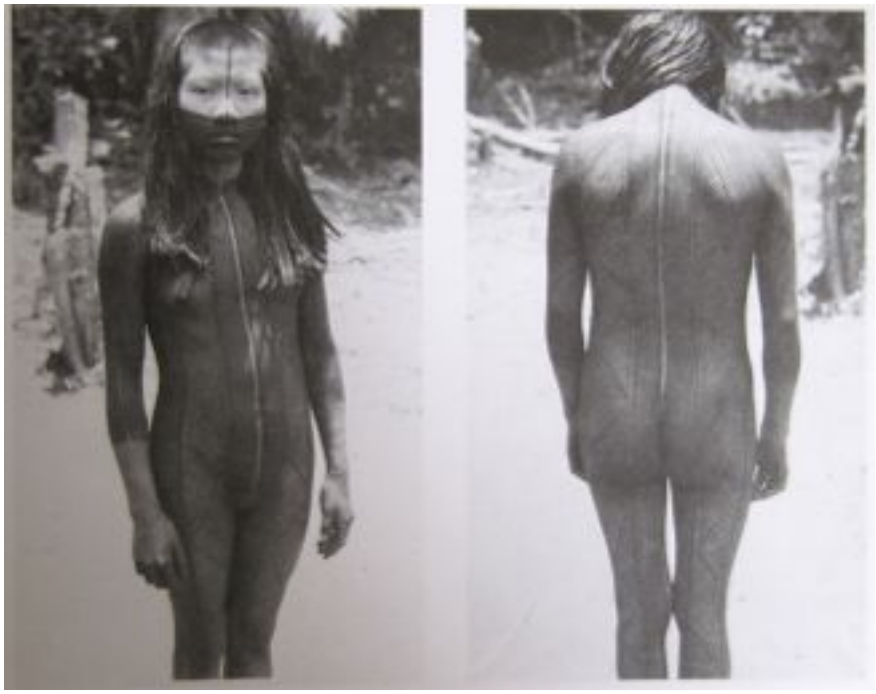
51

53

55



54



nas relações em conjunto, um ser humano com potencial criativo.

Desta ideia de responsabilidade compartilhada, podemos analisar a forma de desenvolvimento do projeto. A intervenção *BarcoЯ* foi realizada junto a artistas locais, tendo como parceiros Antônio Botelho e Marcone Moreira e recebia visitas constantes, principalmente por ter sido realizado em espaço aberto, num local de encontro da comunidade com o rio. Desses encontros surgiu uma parceria com a Secretaria de Cultura de Marabá, que possibilitou a continuidade e expansão das pinturas e do número de barcos.

Os momentos de reunião de trabalho, as oficinas de pintura, os debates para definir cada desenho serviam também para o conhecimento de cada barqueiro, num jogo de relações que se construíam por meio do trabalho; Marcone Moreira afirma que sempre foi uma troca equivalente, de sabedoria e experiências. Questões referentes à cultura, representatividade e organização social, eram amplamente discutidas nesses momentos. A posição da Associação dos barqueiros frente aos órgãos municipais e sua integração na comunidade, eram questões correntes que dinamizavam outros problemas além da pintura.

A ação conjunta com a comunidade, a intervenção nos barcos (instrumento de trabalho dessas pessoas) e o desenvolvimento de uma pesquisa plástica caminharam para uma transformação social, pois a partir dessa relação social-estética construtiva e prática, pensando a arte não apenas como objeto, mas como um poder de formação do ser, desenvolveu-se um pensamento estético, constantemente aplicado à vida cotidiana.

A sede da Associação dos Barqueiros tornou-se mais frequentada e questões referentes à cultura, representatividade e organização social foram amplamente discutidas, criando uma interação entre os barqueiros, órgãos municipais e artistas locais. Levantou-se a possibilidade de integrar as atividades culturais da cidade e seus participantes/ moradores no planejamento e execução das pinturas.

Também foi reforçada a reflexão sobre a necessidade de manutenção dos barcos, valorizando um olhar sobre a história dessas construções e de seus trabalhadores. refletido sobre a importância do fortalecimento da entidade/ associação.

Antônio Sergio, construtor naval, fundador e atual presidente da Associação dos barqueiros, reforçou a importância do projeto para o despertar da comunidade sobre a necessidade de preservação da história do trabalhador ribeirinho e do seu maior patrimônio: o rio.

4.3.1. A política

Uma nova questão se instaurou nesses debates - e que se torna um problema recorrente em ações públicas de comunidades ou associações - o embate com grandes empresas. O problema está entre a propaganda que uma empresa colocava nos barcos, por um valor baixo, e que agora encontrava a força da pintura de cada barco, com uma identidade visual cultural - de seu dono e da coletividade - e a recusa desses (a Associação) em aceitar as propostas da empresa.

Fotos 56 e 57. Desenhos preparatórios e máscaras. *BarcoR*, 2013.

Foto 58. Pintura total de uma embarcação. Interna e externa. *BarcoR*, 2013.

56

57

SANTA INES
O M

Em seu texto *Estética Relacional*, Bourriaud afirma que "A arte contemporânea realmente desenvolve um projeto político quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações". (Bourriaud, 2009, pág. 23).

O projeto, desde seu início, trabalhou para a criação de parcerias com todas as frentes da sociedade; órgãos públicos e privados. Porém, geralmente, a forma de diálogo das grandes empresas difere de qualquer proposta de inter-relação ou construção conjunta. Suas intenções são primordialmente mercadológicas e de marketing, ignorando qualquer envolvimento com a sociedade ou pensamento estrutural de reforço da cultura local. Nesse sentido, o projeto envereda por um caminho político, que é a fortificação da entidade dos barqueiros a partir da exposição desse grupo na mídia e de uma tomada de posição. Com a repercussão do projeto, a associação começa a ter um maior reconhecimento pela comunidade, a conquistar uma voz ativa, passando a questionar relações de poder e submissão, antes incorporadas.

Porém, como que demonstrando intenções de desestruturação social, a empresa comercial tenta desarticular a coletividade, propondo individualmente e às escuras, valores para cada barqueiro mudar a pintura e expor sua publicidade.

Dessa forma, os diálogos e embates se tornam constantes, pois antes de negar ou compartimentar as relações de poder, tentamos trabalhar identificando-as e invertendo valores, já que a presença dessas forças econômicas em qualquer cidade é intrínseca à sua conformação e história.

Temos instaurado um problema que parte de uma ordem

estética para um contexto político e ético. Com a visualidade dos barcos tomando conta dos rios Tocantins e Itacaiúnas (rios que margeiam toda a cidade de Marabá), uma identidade visual se apresenta à sociedade e é incorporada culturalmente por ela, ativando um outro senso de pertencimento e valorização regional. Um questionamento é levantado quanto ao valor de uma publicidade privada que se constituía sem significados identitários e uma reorganização de postura política coletiva é erigida pela associação de barqueiros, artistas e seus parceiros.

4.4. Dialética

Dentro de todo o processo, as diversas questões são partes indissociáveis do trabalho artístico e assumidas como o próprio trabalho. Essa é a constituição da estética relacional, que compreende uma ação artística como um complexo de trocas e influências diretas no corpo espaço-temporal da obra.

Uma ação colaborativa de intervenção se distingue por essas características plurais, trata-se de um procedimento político na prática, pois nos vemos envolvidos pelas relações sociais que definem esse lugar. A pintura dos barcos, estopim e objetivo primeiro do trabalho, continua como radiador das relações, mas não mais centrado e sim irradiador de um movimento constante, pois muda de figura a cada agente (barqueiro) que reinicia o processo pictórico.

Foto 59. Barqueata no rio Tocantins. *BarcoR*, 2013.

Foto 60. Substituição da propaganda pela pintura. *BarcoR*, 2013.

na página seguinte:
Foto 61. Pintura e barqueiro. *BarcoR*, 2013.

59

60

O Projeto reafirma sua dialética, que é a relação entre o fazer e o pensar no momento criativo, ou seja, como a matéria influencia e determina o raciocínio e como este raciocínio estabelece esta matéria - delineando um método - pois o ambiente plástico erigido possui força e originalidade conforme a habilidade intelectual, e este campo poético é a própria reflexão. O pensamento organizado plasticamente se afirma através da materialidade da obra e da ativação do espaço que esta potencializa. Neste ponto, se instaura o problema estético, sempre um jogo entre ação, espaço e pensamento.

4.5. Um Homem é Um Barco

No projeto *BarcoЯ*, a dialética engloba a participação dos barqueiros na vida da cidade e na constituição de sua história, as condições de trabalho, as possibilidades futuras e ideias que surgiram: como a criação de uma escola de construção naval, um museu do rio (contemplando a história dos pescadores e barqueiros do rio Tocantins), a organização da associação e sua ação política. Isso aconteceu em reuniões e atividades que tiveram a participação de representantes políticos (como prefeito, secretário da cultura, do turismo e de serviços públicos), empresários, acadêmicos, estudantes e outros colaboradores. Percebemos aqui, a fortificação de relações entre os barqueiros e uma tentativa de dinamizar os problemas levantados.

Demonstrando a união que se formou entre todas as frentes envolvidas no projeto, uma grande ação delimitou a conclusão do trabalho, a criação de um *site-especific*: A *Boiu-*

na Spiral Jetty, uma performance fluvial com os barqueiros realizando um grande desenho no rio, criando uma pintura espacial com os 30 barcos pintados e comemorando o trabalhador ribeirinho no dia 1° de maio.

O desenho espacial projetado para esta performance possui duas referências: a Lenda da Boiuna, que é uma história sobre a presença de uma enorme cobra que habita os rios da Amazônia e quando sobe para a superfície cria os banzeiros (ondas fortes no rio); e a obra *Spiral Jetty*, trabalho central do artista norte-americano Robert Smithson (1938 - 1973), uma escultura em espiral feito de pedras basálticas e terra que adentra o Great Salt Lake, em Utah - USA com um comprimento de 457,2 metros.

O trabalho de Smithson também possui uma referência mítica, que Rosalind Krauss explicita

> " … O próprio Smithson, ao escrever sobre seu primeiro contato com o local desse trabalho, evoca a reação vertiginosa ao se perceber descentralizado: 'Contemplando o local, ele reverberava para os horizontes sugerindo um ciclone imóvel, enquanto a luz bruxuleante fazia com que a paisagem inteira parecesse sacudir. Um terremoto dormente propagava-se por uma imensa circularidade. Desse espaço giratório surgiu a possibilidade do Quebra-Mar espiral. Nenhuma ideia, conceito, sistema, estrutura ou abstração podiam sustentar-se diante da realidade daquela prova fenomenológica.'

A "prova fenomenológica" que deu origem à ideia de Smithson para o Quebra-mar resultava não ape-

Foto 62. Magrão - coordenador de pintura em ação na popa do barco.

Foto 63. Comemoração do 1o de maio (foto: Jordão Nunes). *BarcoR*, 2013.

Fotos 64, 65 e 66. Organização da performance.

65

66

64

> nas do aspecto visual do lago, como também do que poderíamos chamar sua ambientação mitológica, a que Smithson se refere com seus termos "ciclone móvel" e "espaço giratório". A existência de um imenso lago salgado interior parecera, durante séculos, uma excentricidade da natureza, e os primeiros habitantes buscaram no mito uma explicação para o fato. Um desses mitos era o de que o lago estava originalmente ligado ao oceano pacífico através de um gigantesco curso d'água subterrâneo, cuja presença levava à formação de perigosos redemoinhos no centro do lago. Ao utilizar a forma da espiral para imitar o redemoinho mítico dos colonos, Smithson incorpora a existência do mito ao espaço da obra. (…) Quebra-mar espiral busca suplantar as fórmulas históricas com a experiência de uma passagem momento a momento através do espaço e do tempo" (Krauss, 1998 - pág. 336-341)

Apesar dessas referências, o surgimento da ideia para a performance com os barcos se deu naturalmente, apenas refletindo sobre as barqueatas que realizávamos sempre que uma série de embarcações pintadas havia sido terminada. Propus fazermos alguns desenhos navegando pelo rio, já com a possibilidade do registro aéreo. Várias formas foram sugeridas e descartadas, de acordo com as condições náuticas de correnteza, vazante e cheia. Um desenho circular permanecia nas discussões, até se chegar a uma solução logística com os barcos seguindo um ao outro. Logo que esse desenho foi esboçado, Deize Botelho (produtora do projeto e moradora da região), Sérgio (presidente da Associação dos Barqueiros, Borá e Pardal) (líderes dos barqueiros) exultaram ao mesmo tempo: "Aí está a Boiuna! A grande cobra do rio!"

Em seu acontecimento, a performance acionou diversos

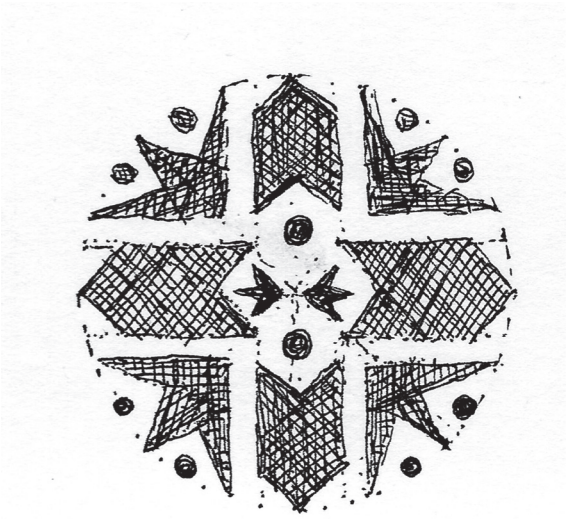
agentes, articulando poderes e responsabilidades entre todos os participantes, seja para estruturação da performance, organização entre os barcos, acompanhamento da correnteza, registro terrestre e aéreo.

A intervenção discute vários limites e classificações presentes na história da arte, pois conjuga o meio natural onde é realizada, o ser humano como parte da obra, a paisagem e as ferramentas utilizadas.

Boiuna - Boi Caprichoso

Do submundo das profundezas
velas negras
sudários da escuridão
flutua no bojo sombrio
mastros de ossos cortam os ventos e a névoa
a barca fantasma navega a assombrar
faróis , vitrais enigmáticos , lampejam ao luar
banzeiros naufragam embarcações
a boiuna , o enigma
o mistério da noite virá encantar
Vem no remanso soturno nos aningais
a fera das águas rasteja
seus olhos de fogo encandeiam na escuridão
a dona da noite virá
escamas de sucuriju , fogo no ar
avança sobre os igapós , a devorar
emerge a anaconda boiaçu
a dama das águas
Boiuna ! Emerge das águas
Boiuna ! Ceifadora de almas
anaconda , cobra grande ,
boiuna sucuriju

Foto 67. Ação Fluvial - *Buiúna Spiral Jetty*. (foto: Regina Suriane) *BarcoR*, 2013.



5. INSURGÊNCIAS

Residência artística em Aveiro e Porto - Portugal[9]

Finalizando a dissertação, analiso agora um trabalho que ainda está em desenvolvimento: uma residência realizada em Portugal.

Nesta residência, propus uma investigação em campo, sobre o processo de pintura dos barcos tradicionais chamados moliceiros que navegam na Ria de Aveiro, região lagunar do Rio Vouga em Portugal.

O principal objetivo foi pesquisar a genealogia pictórica das iconografias dos barcos moliceiros, determinando relações estéticas. Acabamos por estudar os procedimentos de pintura, composições cromáticas, influências de cor e desenhos tradicionais dessas embarcações.

O barco Moliceiro era originalmente utilizado para apanha do moliço, atualmente é usado para fins turísticos. Entre os barcos típicos da região, é considerado o mais elegante; com uma decoração colorida e humorística e um rico jogo de iconografias e composições na proa do barco.

São barcos de borda baixa para facilitar o carregamento do moliço, que era a principal fonte de adubagem nas terras agrícolas de Aveiro. Hoje, possuem uma caixa lateral mais alta, que é ricamente pintada. Os moliceiros têm uma proa e uma ré muito elegantes, que normalmente, estão decorados com pinturas que ridicularizam situações do dia a

8 A pesquisa se realizou a partir de parceria com a Unesp, Universidade de Aveiro e Escola Politécnica do Porto, através de residência artística de 40 dias, o que possibilitou a relação direta com os construtores e pintores de moliceiros dentro de seus estaleiros de produção.

Fotos 68 e 69. Detalhe de proas de moliceiros.

« NÃO ESTAS CONCENTRADO NA LIÇÃO ! ... »

69

« DIFERENTE NA COR IGUAIS NO AMOR »

68

dia. Construído em madeira de pinho, seu comprimento total é cerca de 15 metros, com largura de boca de 2,50 metros

5.1. Portugal

A pesquisa se iniciou na cidade de Lisboa, mais precisamente no Cais do Sodré, em lojas náuticas à procura de materiais de navegação e cartas náuticas da região. Encontrei material da Marinha e do Instituto Geográfico de Portugal referente ao porto de Aveiro, às rias que formam a região lagunar onde estão inseridos os estaleiros de barcos.

Posteriormente, realizei pesquisa no Museu da Marinha, onde se encontram documentos, réplicas em miniatura e barcos originais de várias épocas e natureza, da navegação em Portugal. É enorme o material relacionado à história marítima e preservado pelos portugueses, desde a presença dos grandes navegadores às tecnologias marítimas.

A exploração de materiais como a madeira e o ferro estão presentes tanto em barcos de pesca e transporte, como nas caravelas e navios militares. Em todos, a estética e o desenho das embarcações acompanham sua utilidade e também uma carga identitária a partir das cores vermelha, verde, branca (cores da banderia portuguesa), preto e prata.

A diferença de pintura entre os barcos oficiais e os populares é evidente. Nos barcos oficiais, há o uso excessivo de materiais prateados, dourados e uma iconografia com influências orientais, aliada a um desenho barroco e

redesenhada com novas interpretações, são normalmente estilizações de animais marinhos, vegetação e arabescos.

Tipos: Veleiros bacalhoeiros, Galeotas, barcos de transporte da realeza., etc

Nos barcos populares o uso de cores primárias segue uma lógica estrutural, acompanhando o desenho de cada embarcação. As intervenções iconográficas são pontuais, referentes ao seu dono e à identidade local ou regional onde está inserida. Comumente são utilizadas marcas ou símbolos identificando seus construtores.

Tipo: Barcos de Arte Xavega (pesca costeira tradicional), pesca de mariscos, moliceiros, etc.

A ideia de se lançar ao mar, do mistério da solidão, da aventura que por mais prática ou objetiva, sempre retorna à experiência individual da descoberta interior, parece carregar de significados ontológicos essas embarcações, e nos leva a elucubrações existenciais. Mareado estava pelo trabalho *In search of the miraculous (songs of the north atlantic: july 1975)*, de Bas Jan Ader, onde ele saiu navegando da costa leste norte-americana em direção à Europa, em um pequeno veleiro. A aventura suicida que propõe tal empreendimento acabou por se concretizar…

Outro contato importante na cidade foi conhecer o Centro experimental de Arte "Carpe Diem", onde pude me aprofundar em conversas e debates, as questões sociais e políticas que perpassam a realidade da pesca e das condições das populações ribeirinhas de Portugal. Desde a transformação de Portugal em um país de serviços (fruto das condi-

Foto 70. Barco tradicional de Arte Xavega.

Foto 71. Galeota portuguesa.

71

70

ções impostas pela União Europeia), onde a produção pesqueira e a indústria de comércio marítimo foram sendo eliminadas (arrasando com a cultura piscatória), para dar entrada à importação desses produtos,

A presença maciça da azulejaria portuguesa está em toda a cidade de Lisboa, e esses desenhos se refletem nas pinturas navais, sendo o inverso também verdadeiro: a pintura e a experiência marítima que é repassada para a pintura de azulejos. Saio de Lisboa com informações – a partir de livros - dos barcos moliceiros e da existência de outros museus marítimos pelo país.

5.2. Aveiro

A cidade de Aveiro é principalmente uma cidade turística, com uma forte cultura regional, algumas indústrias e uma grande Universidade. Está situada num interessante acontecimento geográfico, onde rios de água salgada adentram as terras, formando rios navegáveis, determinando a produção que, durante longos anos dominou a produção local; as salinas, a colheita do moliço (espécie de alga marítima utilizada no adubo das terras) e a atividade portuária.

As calçadas da avenida central da cidade possuem variados motivos marítimos: caranguejos, barcos, peixes e símbolos iconográficos de mestres construtores. Canais cruzam a cidade, onde hoje navegam os moliceiros, como barcos adaptados aos passeios turísticos que, apesar da sua inversão de utilidade, determina a identidade cultural da cidade, mantendo e renovando a história desse município.

Realizei, contato, com os barqueiros que trabalham com os moliceiros turísticos, onde pude perceber como estavam sendo feitas atualmente as pinturas dos barcos. Há um único pintor especializado nessa atividade, Zé Manuel, que trabalha na região de Pardilhol e Murtosa, freguesias próximas a Aveiro. Também consegui nessas conversas, o contato do principal construtor de moliceiros, Mestre Felisberto, e prontamente consegui agendar uma visita ao seu estaleiro, também localizado em Pardilhol.

O estaleiro de mestre Felisberto é um pequeno museu das técnicas tradicionais de construção de moliceiros, com réguas antigas (pau de pontos), pedaços de moliceiros centenários, facas e serras do início do século, assim tive a oportunidade de registrar e aprender algumas técnicas e acompanhar a feitura de uma pequena embarcação. Tais técnicas se assemelham muito ao trabalho dos construtores de barcos de Marabá/PA. Os materiais, a utilização de cáculos direto na madeira, a calafetação são todos parecidos, apesar das diferenças estruturais e utilitárias de ambas embarcações.

Cada mestre construtor de moliceiros tem como identificação um símbolo que marca seu labor. São comumente sinas circulares com cores definidas pelo desenho. Não há propriamente significados atribuídos, são sim, criações livres de seus autores; esses signos são pintados diretamente no leme das construções. Os mais conhecidos são: Mestre Henrique Lavoura, Mestre Agostinho Tavares e Mestre Felisberto Amador, Mestre Manuel Tavares, Mestre Joaquim Raimundo (símbolo presente no

Foto 72. *In search of the miraculous (songs of the north atlantic: july 1975*), de Bas Jan Ader.

Foto 73. Azulejos, Lisboa.

Foto 74. Calçadas de Aveiro.

74

72

73

calcetamento de Aveiro).

O símbolo que identifica as construções de Mestre Felisberto já estava em minhas anotações e pesquisas bibliográficas, já que estão em museus e livros sobre o assunto. Tais símbolos foram motes para desdobramento de minha residência, determinando os trabalhos que nomeei *Insurgências*.

Estes trabalhos são intervenções no espaço público (realizadas em paredes de casas antigas) formadas por pinturas murais de grande dimensão. Essas pinturas são prioritariamente compostas por símbolos mesclados de iconografias dos barcos moliceiros e dos barcos do Pará. Surgem como interferências urbanas, mas com uma característica onde parecem já existir anteriormente nas habitações, como símbolos antigos e ancestrais de uma cultura prestes à destruição.

Todos os símbolos têm o diâmetro traçado a partir do círculo feito com o comprimento do meu braço; as imagens são formadas pela mistura de grafismos indígenas, muiraquitãs (desenhos de pedras sagradas), azulejos portugueses, iconografias de moliceiros, marcações e identificações de barcos de Marabá.

Outro foco de minha pesquisa foram os desenhos iconográficos presentes nas pinturas dos barcos moliceiros, especificamente os motivos que formam as cercaduras presentes na ré e na proa da embarcação, por serem desenhos com uma carga histórica e padrões que, mesmo tendo variações, seguem o desenho tradicional da estrutura do barco desde seu surgimento. Esses padrões se diferenciam dos desenhos representativos presentes nos

painéis, por não terem uma carga individualista e serem praticamente uma estilização dos elementos regionais da natureza aveirense: o moliço, as conchas, as flores, formando arabescos abstraídos do real.

Basicamente, são utilizadas as cores primárias, com acréscimo do verde e pouquíssimas variações tonais. A tinta preferida é o esmalte sintético (à base de solvente), que melhor responde à madeira, com uma aderência e viscosidade mais viva; porém vem sendo substituída gradativamente pelo esmalte acrílico, tinta à base de água.

Na Biblioteca Pública de Aveiro, pude desenvolver e aprofundar a pesquisa histórica, encontrando Registros do número estatístico de moliceiros na região. De seu primeiro registro em 1889 temos a existência de 1.342 barcos, entre moliceiros e bateiras. Em 1961, 666 barcos; em 1997, 22 barcos. O decréscimo e quase dizimação dessas embarcações se dá pela perda de sua função primordial que era a extração do moliço; não sendo mais uma atividade rentável, o barco passa a desaparecer. Hoje, estão registrados 40 moliceiros, que ressurgiram devido à exploração do turismo, reavivando os estaleiros, que passaram a ter novas encomendas de construção e serviços de reparos.

O barco moliceiro possui um dos desenhos mais criativos do mundo da navegação, com uma curvatura de proa acentuada e painéis pictóricos em ambos os lados, somando quatro painéis distintos: dois na proa e dois na ré (popa).

Fotos 75 e 76. Símbolos de construtores navais de Aveiro e região.

nas páginas seguintes:
Fotos 77 a 80: estudo e processo de pintura *Insurgências nº1* - Aveiro, 2014.

Foto 81. *Insurgências nº1*.

Foto 82. Pintura iconográfica nas cercaduras dos moliceiros.

Foto 83. Esquemas da organização das pinturas.

75

76

80

MARABÁ
AVEIRO

BRASIL

MARABÁ
AVEIRO

77

78

79

Um monge descabelado me disse no caminho:
Eu queria construir uma ruína.

Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução.

Minha idéia era fazer uma coisa com jeito de tapera.
Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono,
como as taperas abrigam.

Porque o abandono não pode ser apenas um homem
debaixo da ponte, mas pode ser também um gato
no beco ou uma criança presa num cubículo.

O abandono pode ser também de uma expressão que
tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma palavra.

Uma palavra que esteja sem ninguém dentro.
(o olho do monge estava perto de ser um canto.)
Continuou: digamos a palavra AMOR... A palavra amor
está quase vazia. Não tem gente dentro dela.

Queria construir uma ruína para salvar a palavra amor.

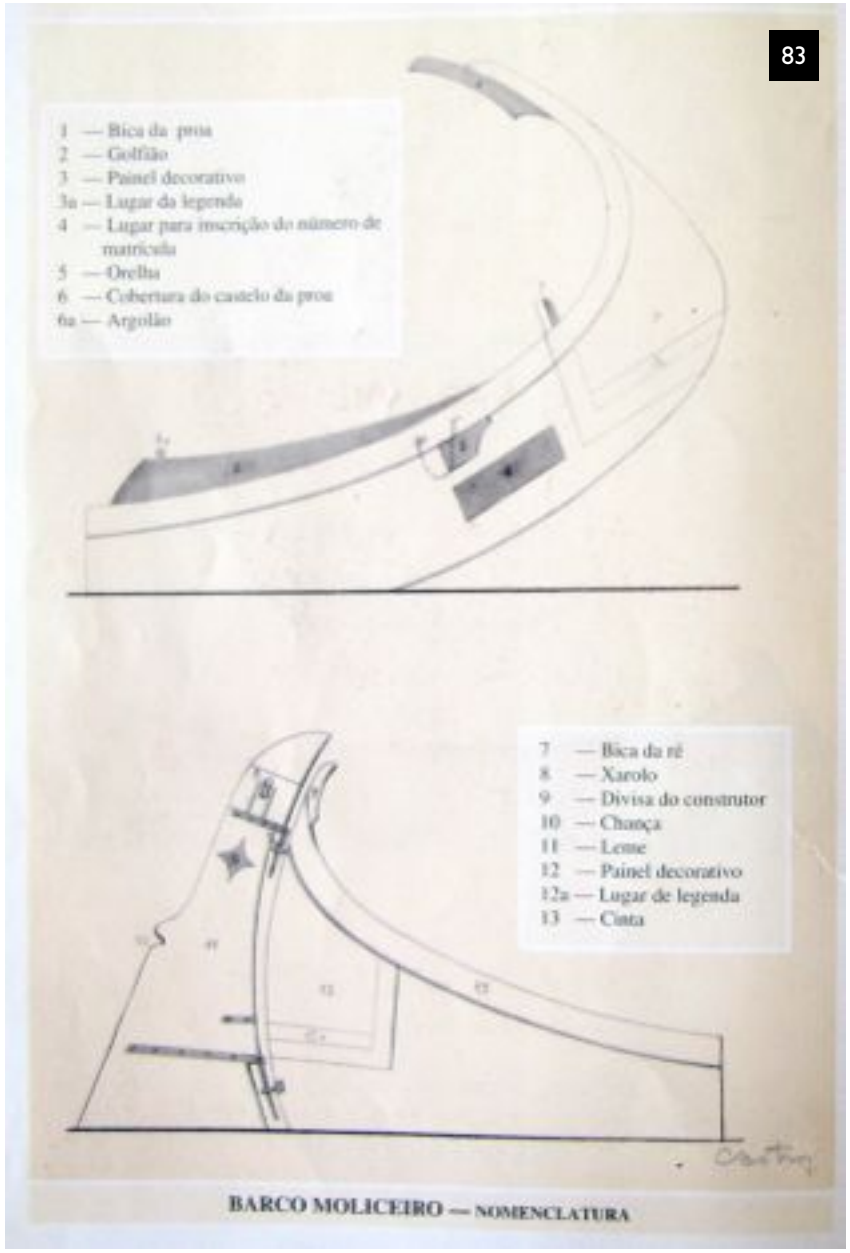
Talvez ela renascesse das ruínas, como o lírio
pode nascer de um monturo.

E o monge se calou descabelado

Ruína - de Manoel de Barros

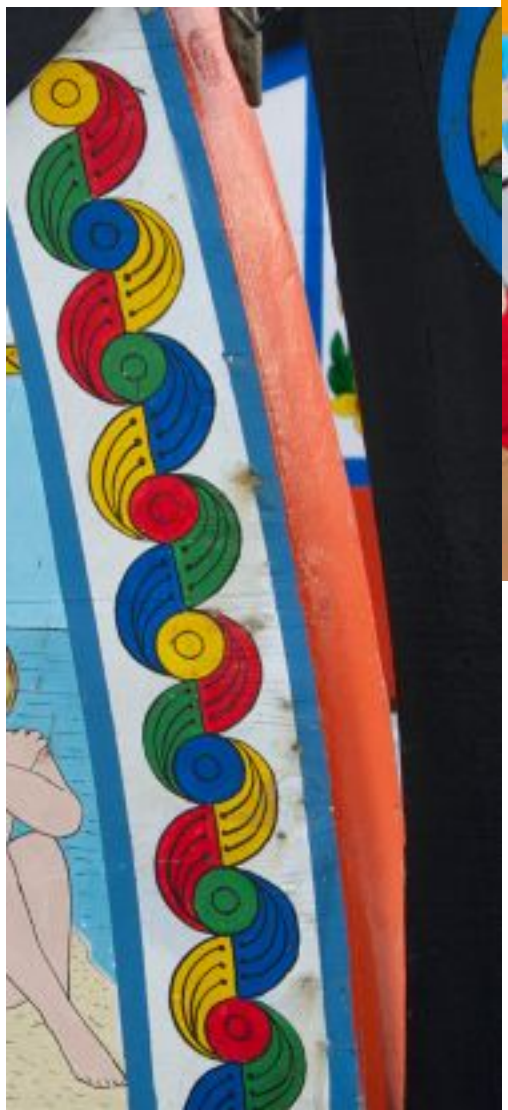
7578-A

83



BARCO MOLICEIRO — NOMENCLATURA

82



Há uma variação mínima de ângulos para as molduras do desenho da proa. A maior parte termina antes da linha inferior da embarcação, direcionando-se num ângulo fechado para a curvatura da proa. Todos começam na marca dos golfiões; estes normalmente pintados com duas imagens humanas, um casal de homem e mulher que podem estar olhando para lados opostos, ou um para o outro (diz-se que simbolizando a harmonia ou briga atual do casal na vida real).

As pesquisas de campo aconteceram nas proximidades do cais de Aveiro e na marina ao lado das salinas; é neste espaço, que encontro alguns barcos abandonados, são moliceiros e mercantéis antigos que guardam ainda suas cores e desenhos. Um segundo trabalho surgiu dessa experiência: uma foto performance chamada "Utopia".

A foto foi realizada em frente a um dos barracões na marina de Aveiro, onde eu tento repetidamente arrastar um tradicional barco mercantel.

Os encontros nas aulas de mestrado na Universidade de Aveiro com o professor Paulo Bernardino foram enriquecedores por possibilitar a discussão e aprofundamento das pesquisas. A relação dos barcos moliceiros com os barcos do Douro, no Porto; a influência e diálogo das pinturas atuais com a música Pimba (música popular portuguesa com forte carga sexual).

Os carros de boi pintados da região de Sarchi na Costa Rica, apesar de não possuírem legendas, guardam forte relação cromática e social com as embarcações de Aveiro.

Acredito que as cercaduras, os floreados e as estilizações

que são pintadas nos moliceiros em torno dos painéis, não são decorativas, mas sim, fazem parte de sua estrutura, pois acompanham o desenho do barco e determinam uma identidade própria ao moliceiro. Um fenômeno único de arte popular que mescla imagem e legenda. A pintura é o próprio barco.

5.3. Porto

Após a residência em Aveiro, fui convidado pela professora Maria de Fátima Lambert para realizar um painel pictórico e uma palestra dentro do Seminário "Gostos em estado de Utopia", na Escola Superior de Educação - Politécnica do Porto, onde apresentei a pesquisa formando mesa com as estudiosas em moliceiros Clara Sarmento e Cátia Assunção.

O painel foi realizado com assistência dos alunos do curso de artes visuais, numa oficina aberta, que trabalhou pintura e marcenaria.

Numa das caminhadas pela periferia da cidade do Porto, encontrei uma pequena rua, onde se alinhavam casebres antigos em estado de abandono, realizei então mais uma intervenção da série *Insurgências*, nesta localidade próxima à freguesia de Paranhos.

Fotos 84 a 86. Performance *Utopia*, no cais de Aveiro.

nas páginas seguintes:
Foto 87. Exemplo de carro de boi tradicional de Sarchi.

Foto 88 e 89. Equipe de trabalho na Politécnica do Porto e Painel.

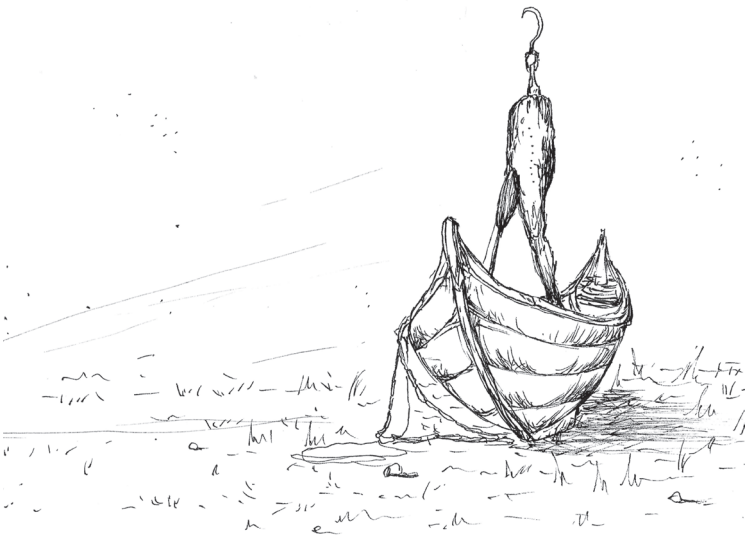
Foto 90. *Insurgência II* - Porto / Portugal.

88

89

87

VENDE



EPÍLOGO

nascer como que de improviso, hasteada bandeira
farpada vermelha

ter um mestre que lhe amarra as canelas,
pronto a lhe jogar mar-a-dentro

procurar a baleia que lhe encanta,
destrinchar suas víceras

escrever no corpo o outro

encontrar em cada pedra sua metade
_ lhe tirar o hálito

amarrar em cada animal, vogal de sua palavra
_ instruir o cavalo

cavar, cavar
_ construir a casa

entender a correnteza
_ peso do barco em outro porto

BIBLIOGRAFIA.

Referências bibliográficas

ARCHER, Michael. ***Arte Contemporânea: Uma História Concisa***. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. ***A poética do espaço***. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BEUYS, Joseph. ***A Revolução somos nós***. São Paulo: Edições Sesc SP/Associação Cultural Videobrasil, 2010.

BORER, Alain. ***Joseph Beuys***. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. ***Estética Relacional***. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. ***Formas de Vida***. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRAGA, Paula (org.). ***Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica***. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GOODING, Mel. ***Arte Abstrata***. São Paulo: CosacNaify, 2002.

HEIDEGGER, Martin. ***A Origem da Obra de Arte***. Lisboa: Edições 70, 1991.

HEIDEGGER, Martin. ***A determinação do ser do ente segundo Leibniz***. In: Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1984.

KRAUSS, Rosalin. ***Caminhos da escultura Moderna***. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MALDONATO, Mauro. ***Raízes errantes***. São Paulo: Sesc/ Editora 34, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. ***O olho e o espírito***. in: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

NIETZSCHE, Friedrich. ***Ecce Homo.*** São Paulo: Ed Companhia das Letras, 1995.

OITICICA, Hélio. ***Aspiro ao Grande Labirinto***. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

RANCIERE, Jacques. ***O inconsciente estético***. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROSENBERG, Harold. ***Objeto ansioso***. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. ***O existencialismo é humanismo***. in: Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SIMMEN, Jeannot e KOHLHOFF, Kolja. ***Malevitch***. Portugal: Konemann, 2001.

TOLEDO, Ricardode Oliveira. ***Arte em Humano, demasiado humano [manuscrito] : a cura anti- romântica de Nietzsche***. 2009

VIDAL, Lux, (organizadora). ***Grafismo indígena: estudos de antropologia estética***. São Paulo : Studio Nobel : FAPESP. Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

Bibliografia de apoio

DURAS, Marguerite. ***L'amant de la Chine du Nord***. Paris: Gallimard, 1991.

MELVILLE, Herman. ***Moby Dick***. Rio de Janeiro: Ediouro, 1980.

HUGO, Victor. ***Trabalhadores do Mar***. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

Sites:

http://www.institutoecofaxina.org.br/2008/08/no-bairro-da-vila-gilda-em-santos-o.html

http://www.forumpermanente.org/event_pres/jornadas/joseph_beuys/relatos/seminarios-joseph-beuys-a-revolucao-somos-nos

Teses:

LUCAS, Renata de Almeida. ***Visto de dentro, visto de fora***. São Paulo: Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes de São Paulo - USP, 2008.

SPANIOL, José Paiani. ***Verticalidade e Espelhamento***. São Paulo: Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes de São Paulo - USP, 2009.

Vídeos:

BOTELHO, Deize Almeida. ***Arte Relacional na Amazonia - Estudo Sobre a acão BarcoR - Estética Tocantina - IAP***, Belém: Secret. Est. do Pará, Governo do Pará. 2014.