

200206497



Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes
Mestrado em Artes

**Uma poética visual das carvoarias do sertão de Minas
(escultura e instalação)**

Ronaldo Macedo Brandão

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pelo Sr. Ronaldo
Macedo Brandão e aprovada pela
Comissão Julgadora em 02/04/2001


Prof. Dra. Maria Lúcia Bueno Coelho de Paula

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes
do Instituto de Artes da UNICAMP
como requisito parcial para a obtenção do grau
de Mestre em Artes Visuais sob a orientação da Professora
Dra. Maria Lúcia Bueno Coelho de Paula e co-orientação
do Professor Dr. Ernesto Giovanni Boccara.

Campinas

2001

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	UNICAMP
	B733p
V.	
TOMAS	47549
PERC.	837102
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREC.	R\$ 11,00
DATA	06-02-02
N.º CPD	

CM00163071-5

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

B733p Brandão, Ronaldo Macedo.
Uma poética visual das carvoarias do sertão de Minas
(escultura e instalação) / Ronaldo Macedo Brandão. —
Campinas, SP : [s.n.], 2001.

Orientador : Maria Lúcia Bueno Coelho de Paula.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Escultura. 2. Artes plásticas. 3. Arte moderna -
Séc. XX. 4. Instalações. 5. Arte – Minas Gerais, Norte.
I. Paula, Maria Lúcia Bueno Coelho de. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Resumo:

Esta dissertação traz o relato e o resultado do processo de pesquisa em poética visual desenvolvido pelo artista plástico Ronaldo Macedo Brandão. O trabalho teve como tema o universo do sertão do norte de Minas Gerais e a presença da atividade carvoeira. A relação da arte com a natureza, da arte com o espaço industrial e aspectos da arte popular e barroca compõem um quadro de referências que dialogam com as propostas artísticas elaboradas: "Súplica" e "Nonada Sertão".

Agradecimentos:

Ao Seu Brandão e à Dona Lourdinha, meus pais queridos.

Aos meus irmãos Flávio, Karla e Cláudio.

Ao apoio incondicional dos amigos Andréia, Hosana,
Sara e Sérgio.

Aos amigos de Belo Horizonte: Maninha, Rogério,
Juliana, Lettitia, Geraldo, Yone, Mônica, Piti, Juninha,
Carlinhos, Helinho, Ana Paula, Jumbinho e Patrícia.

Aos amigos das terras de Campinas: Tatá, Fátima,
Magali, André Favilla, Fabinho, Dani, Del, Samantha,
Gisela, Aurea, Braúlio, Beto, Marcelo Mosqueta, Víctor e
Marquinho.

À Gabriela.

Aos Professores e amigos Maria Lúcia Bueno, José Mário
Ortiz, Regina Müller e Louise Weiss.

Aos amigos Kiko e Claudinha, pelo apoio em São Paulo.

Aos amigos que encontrei em Montes Claros: Carlos, Gil,
Rubens e Vanilza.

Ao Zé Maria e ao Elmir, jovens de Rio Pardo que me
guiaram pelas estradas do sertão.

À Federação dos Trabalhadores Rurais de Montes Claros,
ao Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Rio Pardo de
Minas e ao de São João do Paraíso.

Ao Centro de Agricultura Alternativa (CAA) de Montes Claros.

Aos professores e funcionários da CPG-IA e da Unicamp.

À Vera e Malú pelo apoio junto à Galeria de Arte do IA.

Aos Prof. Ernesto Boccara e Profa. Adriana G. Kayama
pela ratificação financeira para finalização dos
trabalhos.

Aos carvoeiros.

À CAPES.

Índice

Lista de imagens.....	1
Introdução.....	3
Percurso artístico - breve histórico.....	5
Capítulo 1.....	11
1.1 - Pesquisa em artes visuais: a poética a partir do olhar sobre o outro.....	11
1.2 - O olhar sobre o outro marcou as artes plásticas no Brasil.....	17
Capítulo 2 - Um olhar sobre o sertão - a pesquisa de campo.....	24
Capítulo 3 - Arte e referências.....	50
3.1 - A aproximação da natureza na obra de alguns artistas.....	50
3.2 - Espaço industrial e arte.....	60
3.3 - Tradição artesanal e arte - um olhar sobre a arte contemporânea em Minas Gerais.....	68
Capítulo 4 - Propostas poéticas em artes visuais.....	71
4.1 - Instalação: "Súplica".....	73
4.2 - Série: "Nonada Sertão".....	87
Bibliografia.....	115

Lista de imagens:

1. "Panóptico" - cela 3, 1992, Ronaldo Macedo	5
2. "Panóptico" - cela 6, 1992, Ronaldo Macedo	6
3. "In-vento - balões", 1994, Ronaldo Macedo	8
4. "In-vento- engenhoca I", 1994, Ronaldo Macedo	8
5. "Cinema Imagens - barco limite", 1996, Ronaldo Macedo	9
6. "Cinema Imagens - procura na chuva", 1996, Ronaldo Macedo	9
7. "Cinema Imagens - sombras de Nosferatus", 1996, Ronaldo Macedo	9
8. "De onde viemos? Quem somos? Para onde vamos?", 1897, Paul Gauguin	12
9. "A negra", 1923, Tarsila do Amaral	19
10. "Antropofagia", 1929, Tarsila do Amaral	19
11. Mapa de Minas Gerais	25
12. Carvoeiro	28
13. Carvoaria	29
14. Carvoaria	29
15. Forno de carvoaria	30
16. Forno de carvoaria	30
17. Forno de carvoaria	30
18. Forno de carvoaria	31
19. Forno de carvoaria	31
20. Detalhe da ventilação do forno, "tatu"	31
21. Detalhe da ventilação do forno, "tatu"	31
22. Bateria de fornos	32
23. Bateria de fornos	32
24. Madeira em carvoaria	32
25. Fornos de carvoaria	32
26. Rio seco em Rio Pardo de Minas	34
27. Carvoeiro	35
28. Carvoeiro	35
29. Casa carvoeiro	36
30. Entorno da casa carvoeiro	36
31. Pé de pequi em floresta de eucalipto	37
32. Floresta eucalipto	37
33. Comunidade de Espera Feliz	38
34. Comunidade de Espera Feliz	38
35. Comunidade de Espera Feliz	38
36. Casa do carvoeiro Jerônimo	39
37. Jerônimo	39
38. Carregamento de caminhão com carvão	41
39. Carregamento de caminhão com carvão	41
40. Serra do Espinhaço	42
41. Florestas de eucalipto	43
42. Carro de boi	43
43. Casa antiga	44

44.	Performance de Beuys na Galerie Schmel em Dulsseldorf, 1965	51
45.	Joseph Beuys plantando um carvalho dentro da instalação "7.000 Carvalhos", 1982	52
46.	"Caminhos da Sabedoria Universal", 1976/77, Anselm Kiefer	54
47.	Esculturas em madeira, Frans Krajcberg	55
48.	Pote de cola, Vancouver, 1970, Robert Smithson	57
49.	"Spiral Jetty", Rozel Pointe, Great Salt Lake, cidade de Utah, 1970, Robert Smithson	58
50.	"Alavanca", 1966, Carl Andre	60
51.	"Parangolé P8", capa, 1965, Jerônimo da Mangueira	64
52.	"B15 Bólido", vidro 4 - Terra, 1964, Hélio Oiticica	64
53.	"Tropicália": PN2, PN3, 1967, Hélio Oiticica	65
54.	"Fountain", 9 peças, 1989, Toshikatsu Endo	66
55.	"Lotus", 75cm x diâmetro de 360cm, 1989, Toshikatsu Endo	66
56.	"Epitaph", 1986, Toshikatsu Endo	67
57.	Caixa de ferro com madeira, Shirley Paes Leme	68
58.	"Write Light", 1996, Shirley Paes Leme	69
59.	"Súplica", 2000, Ronaldo Macedo/Hosana Celeste	77
60.	Detalhe das torre da instalação "Súplica"	79
61.	Conjunto das Imagens, Hosana Celeste, 2000	80
62.	Vista superior de uma torre da instalação "Súplica"	80
63.	Imagens abertura de ventilação de um forno de carvoaria	81
64.	Arco da entrada da igreja de Mariana	87
65.	Peças carbonizadas da igreja do Carmo em Mariana	88
66.	Imagem da nave da igreja do Pilar, em Ouro Preto	88
67.	Artesão no Mercado Municipal de Montes Claros	89
68.	Croquis de estudo dos trabalhos "fornos Negros"	91
69.	"Forno Negro - Anjo", 2001, Ronaldo Macedo	93
70.	Imagens externa de "Forno negro"	92
71.	"Forno Negro - anjos", 2001, Ronaldo Macedo	95
72.	"Forno Negro - Lobo", 2001, Ronaldo Macedo	97
73.	"Forno Negro - árvore", 2001, Ronaldo Macedo	99
74.	"Curva Barroca", 2001, Ronaldo Macedo	101
75.	Detalhe "Esfera Barroca"	102
76.	"Esfera Barroca", 2001, Ronaldo Macedo	103
77.	Vista parte superior da vista frontal da Igreja de São Francisco de Ouro Preto	102
78.	"Espírito Santo Negro", 2001, Ronaldo Macedo	105
79.	"Esfera Negra", 2001, Ronaldo Macedo	107
80.	"Painel vermelho - última árvore", 2001, Ronaldo Macedo	109
81.	Foto área desmatada	108
82.	"Cubos Negros", 2001, Ronaldo Macedo	111
83.	"Asa Negra", 2001, Ronaldo Macedo	113

Introdução

Este trabalho tem como objetivo a elaboração de uma poética de artes visuais que se alimente da experiência de minha aproximação direta de áreas no norte de Minas Gerais que têm como principal atividade econômica a produção de carvão. O encontro dessa realidade trouxe novas e ricas informações para minha produção artística.

Início com um breve histórico de meu percurso artístico anterior à proposta que será apresentada nesta dissertação, que é composta por 4 capítulos. No primeiro, faço uma leitura de alguns momentos da história da arte moderna e contemporânea, em que diferentes artistas, a partir da experiência de se aproximarem de grupos com realidades distantes das suas, transformam e enriquecem sua produção artística.

No segundo capítulo, descrevo de forma sintética minha experiência de viagem ao norte de Minas Gerais, relatando as observações que realizei sobre o universo da carvoaria. Este capítulo também traz uma análise resumida de aspectos diversos da realidade do sertão.

Em seguida, no terceiro capítulo desenvolvo um percurso em que procuro dialogar com as propostas de alguns artistas que apresentam conexão direta ou indireta com minha produção. Este capítulo se divide em três partes: a primeira analisa a relação entre a arte e a natureza na obra de Joseph Beuys, Alselm Kiefer, Frans Krajcberg e Robert Smithson. A segunda aborda a questão da aproximação da arte com a pesquisa da percepção do espaço industrial, tendo como foco a pesquisa da apreensão do espaço. Nessa parte, algumas idéias ligadas ao minimalismo são debatidas.

No terceiro capítulo, também discuto a relação entre tradição e a presença de elementos barrocos no trabalho de alguns artistas contemporâneos, em especial de Minas Gerais. Esclareço que as referências e discussões sobre os artistas apresentados não têm a pretensão de ser uma pesquisa de história da arte ou de crítica de arte. Elas servem como uma forma de enriquecer a leitura do meu trabalho artístico. Assim, as opções de obras e de artistas são pessoais.

Por fim, no capítulo 4 apresento minha produção de poética visual, que está dividida em duas etapas. Na primeira, trabalho com elementos de serialidade, repetição, que remetem ao espaço industrial de uma carvoaria, o que me aproximou de referências minimalistas. Compõe esta parte o trabalho "Súplica". A segunda etapa é uma grande série chamada "Nonada Sertão", formada por diversas peças em madeira entalhada. Nelas, trabalho com referências da cultura de Minas Gerais como o barroco, a literatura de Guimarães Rosa e a arte popular.

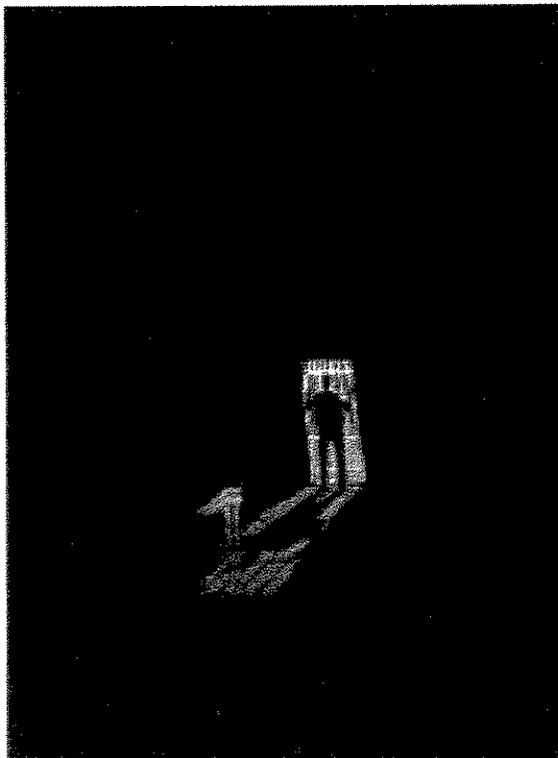
Repito que esta dissertação não tem a pretensão de realizar uma leitura histórica ou crítica das propostas artísticas estudadas. As leituras que faço da arte contemporânea apenas tentam enriquecer a discussão dos trabalhos desenvolvidos ao longo da minha própria pesquisa.

Percurso artístico - breve histórico

Em 1991, após ter freqüentado o curso de artes plásticas na Escola Guignard, em Belo Horizonte, minha cidade natal, iniciei minha produção artística. Comecei trabalhando com imagens construídas em espaços reduzidos de caixas de pequenas dimensões, nos quais estabelecia uma referência com o espaço cênico de um palco italiano de teatro. Dentro das caixas, era instalado um sistema de iluminação. As cenas eram vistas através de uma pequena vitrine de cerca de 9x9cm e o espectador precisava se aproximar da abertura para ver as imagens.

Os temas escolhidos para as séries eram diversos. Na série "Panóptico", de 1992, procurava retratar a situação de um prisioneiro em sua solitária situação de encarcerado numa cela. A pesquisa deste universo da prisão foi feita a partir de imagens do documentário "Tereza" de Kiko Goifman e Caco de Sousa sobre o mesmo tema. Procurei retratar o olhar vago do preso que pode estar a olhar pelas grades de uma janela ou uma porta. Sua solidão era mostrada, ora na intimidade da masturbação silenciosa, ora na sua espera pela passagem do tempo.

O trabalho "Panóptico" é formado por seis objetos, seis cenas distintas. O local de exposi-



1

"Panóptico"
Cela 3, 1992
Papel cartão, linha
de algodão, cola e
equipamento de
iluminação
22x12x12cm
abertura 9x9cm

ção deveria ter pouca luz, pois o ideal seria ter a luz das caixas como única fonte de iluminação. As cenas apresentam tons cinza e negro, mas havia uma luminosidade de cor quente que vinda da luz de pequenas lâmpadas encandecestes que são colocadas dentro das caixas em lugares que permitissem a projeção de algumas sombras.

2

"Panóptico"
cela 6, 1992
Papel cartão, cola e
equipamento de
iluminação
22x12x12cm
abertura 9x9cm



Essa série compunha uma instalação que, além da questão visual, apresentava temas ligados às minhas leituras acadêmicas, motivadas pela minha formação em Ciências Sociais, como a idéia de panoptismo desenvolvida por teóricos como Michel Foucault. Essa questão era acentuada na montagem da instalação pela presença de uma câmera de vídeo que gravava imagens dos trabalhos e dos espectadores que se aproximavam para vê-los, as quais eram exibidas na entrada do espaço de exposição.

Assim, a idéia do olhar vigilante presente no panoptismo é trazida para o ambiente da exposição, e os espectadores que percorriam o espaço vendo as caixas com imagens de presos confinados podiam se sentir prisioneiros por causa da presença de uma câmera de vigilância que os observava. A produção artística converte-se num espaço que procura aproximar os

diversos conhecimentos que vão se somando à experiência intelectual e de vida do artista.

Em 1995, a série foi apresentada em um túnel de passagem de pedestres sob uma malha ferroviária e metroviária localizada na Praça da Estação, área central de Belo Horizonte. A proposta envolveu uma grande instalação que integrava o espaço subterrâneo ao trabalho das caixas. Estas foram fixadas na parede da área central do grande corredor do túnel. Toda a iluminação do espaço foi substituída por pequenas lâmpadas instaladas no chão, que projetavam nas paredes as sombras das pessoas que passavam. Procurando destacar o questionamento do olhar de vigilância cada vez mais presente nas sociedades tecnológicas como esta em que vivemos, uma câmera foi instalada na parede oposta àquela em que estavam os objetos, gravando imagens dos espectadores que paravam para vê-los, e em uma das saídas um monitor exibia as imagens que a câmera gravava. Havia uma grande integração da proposta com o espaço.

"Panóptico" foi exibido em diversos lugares ao longo do anos 90. Cada montagem teve um fator novo que aproximava a questão do panoptismo ou levava a outros questionamentos. Por exemplo, uma das montagens que realizei em Nova York, foi feita numa sala de reuniões do LaGuardia Community Center uma grande escola de nível superior localizada no bairro do Queens. Os objetos foram colocados em uma parede no fundo da sala. Uma enorme mesa de reuniões com 8 lugares integrava o espaço. Uma pequena luminária iluminava algumas folhas de papel que estavam sobre a mesa. A sala era iluminada pela luz das caixas e desse pequeno ponto de luz sobre a mesa. A montagem incorporava algo da sistemática do poder e das decisões que envolvem os gabinetes e o mundo burocrático, que decidem sobre a vida dos presos que esperam um julgamento ou uma revisão de processo.

Em 1994, a convite de arquitetos, que organizavam um espaço

cultural, realizei uma nova série que se chamava "In-vento". Trabalhando com o mesmo suporte usado na série "Panóptico", anteriormente, procurei investigar um tema que fosse praticamente oposto ao seu. "In-vento" focalizava o tema do desejo do ser humano de voar. As imagens criadas remetiam a cenas de um lugar de espaço aberto, como o vôo de um avião, de uma asa delta ou de balões. Esta série permitiu uma rica investigação plástica com o suporte-caixa.



3

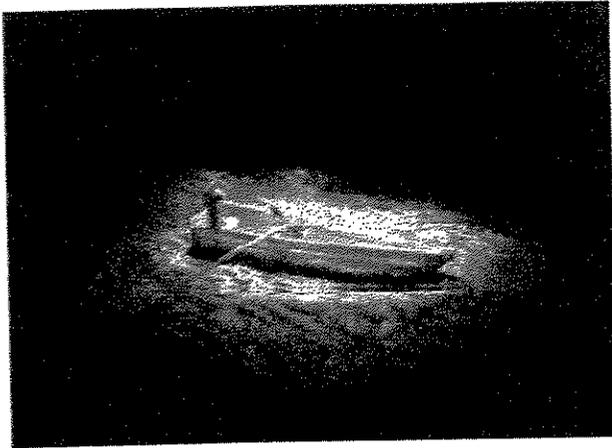
"In-vento"
Balões, 1994
papel cartão, cola
e equipamento de
iluminação
22x12x12cm
abertura 9x9 cm



4

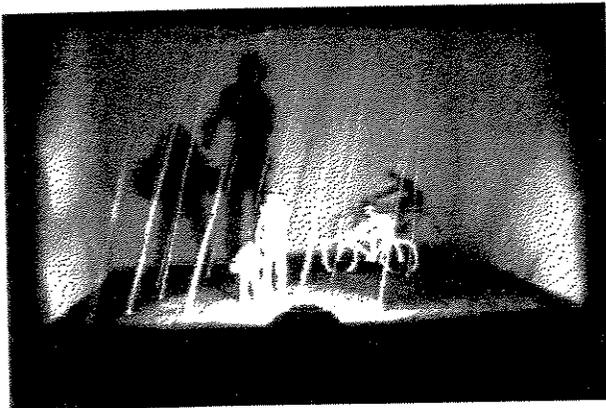
"In-vento"
Engenhoca I,
1994,
papel cartão, cola
e equipamento de
iluminação
22x12x12 cm
abertura 9x9 cm

Posteriormente em 1996, a arte cinematográfica tornou-se tema de uma nova série chamada "Cinema Imagens", construído a partir de cenas de filmes. Escolhi 12 cenas de 12 filmes e a partir delas criei os objetos. As imagens 5 a 7 mostram alguns destes trabalhos. A foto 7 mostra o momento em o vampiro Nosferatu, no filme de mesmo nome, aproxima-se da porta que o leva ao quarto de sua vítima. A dramaticidade da cena é acentuada pela projeção de sombras na parede da escada. Já a foto 5 faz referência da cena de um pequeno barco à deriva no mar do filme "Limite" de Mário Peixoto. Essas e outras cenas ficaram em minha mente, e o trabalho procurava reinterpretá-las com o recurso de materiais simples, como papelão, madeira



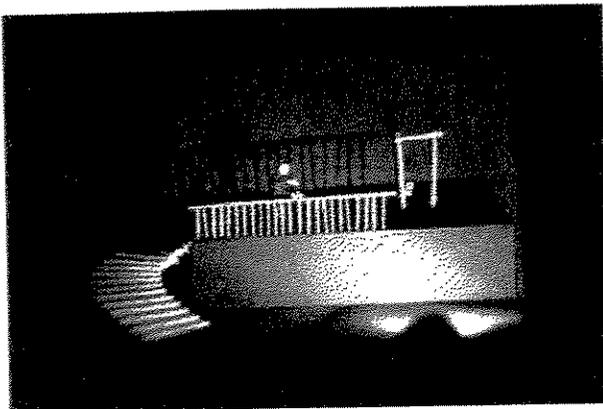
5

"Cinema Imagens "
Barco limite, 1996
madeira balsa, massa
epox e equipamento de
iluminação.



6

"Cinema Imagens "
Busca na chuva
1996
Papel cartão, linha
de algodão, massa
epox, cola e
equipamento de
iluminação.



7

"Cinema Imagens"
Sombras de
Nosferatus
1996
papel cartão, linha de
algodão, massa epox,
cola e equipamento
de iluminação.

balsa, cola, massa epox e um jogo de luz que enfatizava em muitos trabalhos a projeção de sombras.

Em 1997 viajei para Nova York, onde vivi por quase um ano. Realizei lá diversos trabalhos de arte como instalações, performances, desenhos e pinturas com tinta acrílica sobre tela. Destaco a performance-instalação "Open Eyes", criada em conjunto com o diretor de teatro Paulo Nunes-Ueno e que contou com a participação de 12 atores. Este trabalho abordava a tensão que envolve o ingresso de imigrantes em um país estrangeiro. A proposta criou um país imaginário com um idioma ininteligível por todos que entravam no espaço para ver a apresentação. Na montagem uma mistura de idiomas como português, inglês, espanhol e japonês criava um jogo multicultural. Elementos visuais como a projeção de sombras e a manipulação de um boneco enriqueceram o trabalho.

Na volta ao Brasil um projeto que a muito queria realizar iria se iniciar: fazer um trabalho artístico a partir de uma viagem pelo sertão do norte de Minas Gerais, um lugar que eu só conhecia através da obra de Guimarães Rosa. Livros como *Grande Sertão: Veredas* fizeram-me despertar um sentimento de identidade pela forma poética com que o autor constrói sua história ambientada em um universo de grande riqueza cultural e geográfica. Recordo que em muitas conversas com amigos artistas de Minas sempre ficava a impressão de que ler este livro era como atravessar uma ponte que nos levava a uma aproximação com uma identidade brasileira. Assim, conhecer esta região tornou-se um desafio e iria motivar a elaboração de uma nova proposta de poética visual, que desenvolvi entre os anos de 1998 e a presente data e que será apresentada nas páginas seguintes desta dissertação.

Capítulo 1

1.1 - Pesquisa em artes visuais: a poética a partir do olhar sobre o outro

Neste capítulo mostro de forma sintética como a elaboração de uma poética visual pode ser realizada a partir da observação de um lugar e de um grupo cultural (étnico ou social) diverso daquele do artista. Motivados por um interesse pessoal, alguns artistas aproximam-se de determinados lugares e recolhem uma série de informações sobre as pessoas que ali vivem, as quais se tornam fontes para o trabalho de construção de sua poética.

Tal experiência pode ser assinalada na arte moderna com Paul Gauguin, que procurou a diversidade cultural entre os nativos do Taiti, então colônia francesa. Segundo Ana Mae Barbosa, em seu livro *Tópicos Utópicos* (1999), a aproximação de Gauguin efetiva-se em dois níveis. Num primeiro momento em presença dos Taitianos,

"Ele via, fascinado, a outra cultura, mas ainda a separava de si mesmo. Ele evitava ver, nas suas cenas cotidianas e idealizações dos contos e mitos, a colonização européia crescendo cada vez mais forte. Suas imagens foram tomadas do ambiente real, mas o ponto de vista ainda era Paris." (Barbosa, 1999:69)

Neste estágio, Gauguin ainda poderia ser comparado aos etnógrafos ou aos viajantes que faziam registros de hábitos e costumes dos grupos culturais encontrados em viagens de caráter exploratório, como as missões européias que transitaram por diversos países, inclusive o Brasil.

Para Mae Barbosa, Gauguin atinge outro estágio em sua aproximação à medida em que começa a valorizar a cultura dos taitianos em relação à cultura européia, afastando-se de uma visão etnocêntrica sobre eles.

Nesse segundo momento da pintura de Gauguin percebe-se a união da liberdade criativa do artista com os sentidos mais verdadeiros da cultura do outro, não havendo mais tanta imposição da cultura do artista que observa. Para Barbosa:

"(...) a tela 'De onde viemos? Quem somos? Para onde Vamos' (imagem abaixo), é iconicamente a vida vista através do 'outro'. Gauguin desiste de si próprio para ser 'o outro'. No lugar de transformar o 'outro' e colonizar sua cultura, é como se ele desse ao colonizado o direito de canibalizar a cultura do colonizador, transformando-a de acordo com sua própria cultura nativa". (Barbosa, 1999:70)

8

Paul Gauguin
"De onde
viemos? Quem
somos? Para
onde vamos?"
1897, óleo
sobre tela



O olhar do artista sobre o outro não se faz isento da visão de seu universo de origem, mas essa troca cultural promove questionamentos. Através do outro, o artista Paul Gauguin percebe as suas diferenças culturais de forma mais clara, e assim se defronta com sua própria visão de mundo. Tal encontro abre um caminho de conflito que pode levar à recolocação de fronteiras internas que irão influir no sentido artístico da criação. A visão de mundo do artista é ampliada ao se sentir encantado ou transtornado por elementos da identidade do outro que até então não percebia. Assim, mobilizam-se forças que estão em seu interior, afirmando identificações e diferenças a partir deste novo mundo exterior .

O artista assume a possibilidade de receber novas informações através da cultura de grupos diversos do seu. Dentre os diferentes grupos culturais que compõem o mundo, há uma variedade de imagens, ritos, mitos, sentidos, hábitos, que podem alimentar a percepção de proximidades que nos fazem integrados na condição de seres humanos com as mesmas dúvidas e angústias inerentes a esta condição. A arte se aproxima da antropologia através do sentido de **alteridade**. Com a alteridade, afirma-se o respeito ao outro, há medida em que ela propõe a relativização das diversidades que possam existir entre as diferentes culturas. Assim, através da alteridade o mundo se percebe multicultural, não mais havendo uma condição cultural hegemônica. Um ponto de vista desprovido de romantismo sobre esta questão não pode desconsiderar o acelerado processo de interligação econômica estabelecido com a globalização que, em certo sentido, constrói uma cultura mundial hegemônica referenciada em determinados países. Entretanto, em sentido inverso no mundo globalizado afirma-se cada vez mais a cultura de grupos minoritários.

A troca cultural é uma das ações que marcam caminhos do fazer na arte. O artista busca o desenvolvimento de uma poética em sua constante investigação. No encontro com uma outra cultura, não se deixa de lado a procura de uma linguagem artística pessoal. Nesse sentido, não há um compromisso de documentação sistemática sobre a cultura do outro, mas o artista deve estar informado sobre o tema que aborda, como bem coloca o crítico e historiador americano Hall Foster:

" (...) o artista e crítico deve estar familiarizado não só com a estrutura de cada cultura o suficiente para mapeá-la, mas também com sua história o suficiente para narrá-la. Da mesma forma, se deseja trabalhar tendo a AIDS como tema, ele deve entender não só o discurso geral mas a história profunda das representações da AIDS. (...)" (Foster, 1996:202)

Na pesquisa para sua produção artística, o artista deve se comprometer eticamente com o universo cultural do outro. Em certo momento pode o artista entrar em confronto com sua própria cultura diante da forma dominadora como esta atinge o outro, assim como aconteceu com Gauguin em relação aos nativos do Taiti e à colonização francesa, que destruiu modos e costumes para impor sua presença.

Nestor Canclini, autor do livro *Culturas Híbridas*(1998), analisa o universo contemporâneo e mostra como as culturas se relacionam neste movimento de hibridação. A aproximação de diferentes culturas ocorre mais intensamente hoje em dia com os movimentos de migração em diversas partes do mundo. Diversos grupos migram temporariamente para outras regiões ou países, efetivando-se uma relação de troca entre culturas diferentes, como ocorre com os mexicanos que se deslocam para os Estados Unidos, ou os sertanejos de Minas Gerais que todos os anos vêm trabalhar nas lavouras de cana de São Paulo.

Além disso, na década de 60 intensificou-se a disputa de espaço social e político de grupos socialmente discriminados, como os homossexuais, os negros e as mulheres. Eles começaram a se organizar em grupos de identidade própria, o que facilitava o encontro de iguais, propiciando assim a mobilização e o aumento de força política. Em vários lugares do Greenvillage em Nova York pode-se ver hoje a bandeira multicolorida do movimento *gay* hasteada em frente a bares, restaurantes, lojas, ou em janelas de apartamentos. A contemporaneidade apresenta-se cada vez mais marcada pela diferença, concentrada em movimentos culturais organizados. Assim, o artista se vê cercado de novos simbolismos.

Um exemplo de respeito ao olhar do outro é a experiência de trabalho do artista plástico contemporâneo Tim Hollis, que produz arte com crianças de áreas marginais do Bronx em Nova York. Eles constroem trabalhos artísticos a partir da própria identidade cultural daquelas crianças que

vivem em permanente confronto com a violência, as drogas e o racismo. O olhar de Hollis, que vem de um mundo diverso, ajuda os jovens a descobrir formas de expressão através de um pensar e fazer artístico. Hollis é o estrangeiro entre eles, mas o que ele traz é algo novo que desperta o interesse de crianças com grande carência de informação. E o que as crianças têm a oferecer é algo novo, que Hollis desenvolve em uma proposta de fazer artístico.

Outro momento de hibridação se dá na contaminação entre arte erudita, arte popular e cultura de massa, que estão em uma constante relação de troca. Uma das tarefas do artista na contemporaneidade talvez seja a de ligar sua cultura de origem com outras culturas. Em sua pesquisa de produção artística, o artista realiza diversas aproximações ou diversas hibridações. Como coloca Cancline sobre os novos desafios para a arte atual:

"Ser artista ou escritor, produzir obras significativas no meio dessa reorganização da sociedade global e dos mercados simbólicos, comunicar-se com públicos amplos, tornou-se muito mais complicado. Do mesmo modo que os artesãos ou produtores populares de cultura não podem já referir-se apenas a seu universo tradicional, os artistas também não conseguem realizar projetos reconhecidos socialmente quando se fecham em seu campo. O popular e o culto, mediados por uma reorganização industrial, mercantil e espetacular dos processos simbólicos, requerem novas estratégias."(Cancline, 1998:96)

Na tentativa de ampliar o caminho de minha produção, me aproximei do universo cultural das carvoarias do norte de Minas Gerais. Para compor uma estratégia de pesquisa sobre este universo, baseei-me, inicialmente, em uma postura de "antropólogo" que observa o outro. Esta atitude inicial se respaldava na minha formação em Ciências Sociais.

Hal Foster chama "olhar etnográfico" este olhar da arte para as diferenças dos diversos grupos culturais. No capítulo *"The artist as*

ethnographer" do livro "The Return of the Real"(1996), Foster faz uma série de considerações sobre como a arte amplia sua aproximação da diversidade cultural da sociedade contemporânea. Segundo Foster:

"O mudar etnográfico da arte contemporânea é também conduzido pelo desenvolvimento da genealogia minimalista da arte nos últimos 35 anos. Este desenvolvimento constitui uma seqüência de investigações: primeiro do material constituído dos agentes da arte, assim de sua condição espacial de percepção, da base corporal desta percepção - mudanças marcadas na arte minimalista no início de 1960 até a conceitual, performance, corpo, e site-specific art no início de 1970. Assim, a instituição de arte não pode ser descrita só em termos espaciais (studio, galeria, museu, e outros); ela era também uma extensa rede de diferentes práticas e instituições, outras subjetividades e comunidades. Não pode o observador de arte ser delimitado somente em termos fenomenológicos; ele ou ela era também um sujeito social definido pela linguagem e marcado pela diferença (econômica, étnica, sexual, e assim por diante). Claro que a quebra de restritas definições de arte e artista, identidade e comunidade, era também pressuposta para movimentos sociais (direito civis, feminismos variados, minorias políticas, multiculturalismo (...))" (Foster, 1996:184)

Neste trecho, Foster atribui a ampliação do sentido de arte a um desdobramento da pesquisa da forma e da percepção iniciada com a arte minimalista, seguido de propostas que pediam cada vez mais a participação do público de maneira menos passiva. Há uma ampliação do sentido do olhar nas artes plásticas com o crescente respeito à cultura do outro. Ao começar a participar das obras de arte, o espectador parece mostrar aos produtores de arte como a obra de arte pode ter diferentes leituras, fazendo-o assim descobrir a diversidade cultural ao seu redor. Há uma ampliação do sentido da arte a partir do seu contato com outras referências culturais.

O artista alemão Joseph Beuys, durante os anos 60, foi um dos precursores de uma forma mais ampla de pensamento sobre o sentido da arte. Beuys tinha uma postura crítica sobre a aura da arte, e procurava uma relação transformadora do mundo através dela. A arte para Beuys não se

relaciona somente a um conceito de beleza. Ele abre uma perspectiva maior, ligando: cultura, pensamento, política e vida. A arte é colocada como algo possível a todas as pessoas, através da qual todos podiam expressar seus pensamentos. Beuys aproximava a arte de outras áreas, podendo atuar, por exemplo, sobre a relação homem e natureza, a ecologia.

O respeito pela cultura do outro, Beuys parece ter descoberto de forma quase trágica. Durante a Segunda Guerra Mundial, então piloto de avião da RAF Alemã, ele teve seu avião abatido, e foi salvo por um grupo de esquimós de origem tártara, os quais trataram de suas feridas com materiais retirados diretamente da natureza como gordura e peles de animais. A arte de Beuys iria ser marcada por este forte momento de sua vida. Beuys fez uso destes materiais em suas esculturas e em suas performances. Estes elementos passaram a ser importantes para sua arte, como foram para sua vida.

1.2 - O olhar sobre o outro marcou as artes plásticas no Brasil

"A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafreão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são estéticos."

Oswald de Andrade, Manifesto Pau-Brasil.

Os modernistas de 1922 foram os primeiros no Brasil a descobrirem o olhar sobre o outro dentro do próprio país. Assumem uma postura de releitura da arte de fora através de um olhar sobre a diversidade cultural brasileira, proclamando-se "antropofágicos" explorando em seus trabalhos o universo da brasilidade. Esta busca se faz em uma ação de afirmação de um caminho próprio, mas procurando um diálogo com a informação que

traziam da arte mais moderna que acontecia na Europa, em especial Paris, centro da arte no início do século XX no mundo. Como mostra Canclini:

"Os modernistas beberam em fontes duplas e antagônicas: de um lado, a informação internacional, sobretudo francesa; de outro, 'um nativismo que se evidenciaria na inspiração e busca de nossas raízes.'" (Canclini, 1998:79)

A procura de uma identidade brasileira pelos artistas modernista é investigada por Carlos Zílio no livro *A querela do Brasil* (1997), em especial a artista Tarsila do Amaral, integrante da geração de 22. Tarsila tinha seu olhar ligado ao universo parisiense, mas estava procurando uma "cara" para uma arte brasileira. Segundo Zílio:

"O entusiasmo de Paris pelas artes de diversas procedências, (...) é principalmente pelo primitivismo que ainda na década de 1920 era elemento influente na arte francesa. Se para o europeu o primitivismo representa uma fonte capaz de lhe aportar elementos diversos daqueles da tradição greco-romana, para Tarsila e Oswald, ele representa a adoção de uma especificidade própria à cultura brasileira". (Zílio, 1997:49)

A tela *A negra* de Tarsila, feita em 1923, destaca os traços da raça negra revelando uma sensualidade brasileira. A artista traz esta imagem da memória das negras de sua infância na fazenda, e não de leituras feitas a partir da observação de arte africana em museus, como ocorreu com os cubistas. No livro de Carlos Zílio esta análise da tela é feita de forma rica dentro da trajetória plástica de Tarsila. Outra de suas telas, denominada "Antropofagia" é feita em 1929, iria batizar a famosa idéia de "canibalismo cultural" presente até hoje na cultura brasileira e que afirma a possibilidade de produzir cultura em constantes re-leituras de pensamentos artísticos estrangeiros afinados com propostas inovadoras, mas a partir de referências nativas da cultura brasileira.



9

Tarsila do Amaral
"A negra", 1923
Óleo sobre tela



10

Tarsila do Amaral
"Antropofagia", 1929
óleo sobre tela

Assim, enquanto Gauguin tem que ir ao Taiti, Tarsila tem que retornar ao seu próprio país, e dentro dele ao universo rural das fazendas, para afirmar um caminho próprio. Zílio comenta as cartas que Mário de Andrade lhe enviava, chamando-a a retornar à "Mata virgem". Tanto, Tarsila quanto Gauguin eram pintores em busca de uma iconografia própria do mundo. Gauguin pintou seu encontro com os taitianos, que estavam indo ao encontro do processo de ocupação e colonização. Encontrar o outro era para Gauguin uma forma de se afastar do grande peso da tradição da cultura européia. Já para Tarsila a procura do outro se associa à procura de uma idéia de brasilidade.

O olhar sobre a diversidade dentro do próprio Brasil reencontra outro importante momento na década de 60 com Hélio Oiticica, que tinha

uma atitude antropofágica em seu questionamento poético a partir do olhar atento às inquietações na urbanidade na cidade do Rio de Janeiro. Mas a ação artística de Oiticica, que o aproximou da atitude antropofágica, não é mais centrada na imagem pictórica, como a de Tarsila. O artista carioca, como outras experiências das artes dos anos 60, queria aproximar o espectador de uma experiência de percepção plástica. Oiticica tem na arte um lugar para aproximar a vida. Ele procurou levar as experiências de sua percepção da vida para os lugares ditos de arte. Assim, Oiticica compartilha com Beuys esta nova presença do fazer artístico mais próximo às suas vivências, que se tornam motivadoras de sua arte. A aproximação arte e vida é destacada pela socióloga Maria Lúcia Bueno:

"A manifestação emergiu no início dos anos 60, produto da experiência pessoal de artistas em diferentes partes do mundo. Oiticica e Lygia Clark, no Rio de Janeiro; Beuys, na Alemanha; Claes Oldenburg e Eva Hesse, em Nova York. Quase simultaneamente empreendem uma passagem das formas rígidas para as flexíveis, envolvendo uma forte aproximação da arte com a vida e uma grande liberdade em relação aos procedimentos estéticos tradicionais. A arte é o ponto de partida, mas a meta estabelecida é colocá-la em contato com a vida. Nesse movimento, o processo de criação artística passa a ser enfatizado em detrimento do produto acabado, da obra de arte. O ambiente e o espectador ganham um espaço privilegiado no trabalho desses artistas, que despontam mais empenhados em produzir novas relações espaciais, em instaurar lugares, do que em gerar novas formas. O artista plástico dos anos 60, como o poeta de Charles Baudelaire, que perdeu sua auréola na multidão, desce do pedestal, onde havia sido colocado no mundo da arte, para enveredar pelas esquinas da vida cotidiana." (Bueno, 2000:225)

O processo de experimentação de Hélio Oiticica iria ser enriquecido após sua aproximação da favela de Mangueira. Em sua trajetória de criação, Oiticica assume algo verdadeiramente inovador após experimentar a cultura popular e sua inventividade construtiva em diferentes momentos como na construção de um barraco, na elaboração de uma alegoria carnavalesca, no movimento do samba. Oiticica era um artista informado sobre a arte de

vanguarda que era produzida na Europa e América do Norte, mas começava a descobrir um universo de produção plástica de valores e tradições fortes que estavam presentes na cultura popular da comunidade de Mangueira. De certa forma, ele afirmava uma perspectiva de reação a um universo de assimilação excessiva do que se faz fora do país. Oiticica aproxima-se do cotidiano da comunidade da Mangueira e o traz para sua arte. A importância deste encontro é assinalada pela artista Lygia Pape como fundamental para o pensamento artístico de Oiticica:

"A partir daí, ele descobriu um outro lado da vida. Até ali era apolíneo, trabalhava no atelier com aquelas cores, aquelas teorias, de repente ele entra em contato com o espaço dionisíaco mesmo, e descobre assim o mundo, o corpo, a vida, o morro, o samba, tanto que vai estudar, tomou aulas particulares com o maior passista da Mangueira, o Miro, para poder participar dos desfiles. Virou um passista por estudo, trabalhando mesmo, e começa a realizar uma série de novas experiências. Aí é que surge o Parangolé, que são aquelas fulgurações de cor, onde tem texturas, uma série de coisas. ... Ele extrapola o conceito de obra, começa a negar a pintura, porque a pintura para ele agora são fulgurações, são relampejos da cor, da cor sobre o corpo que a usa. Quando da grande exposição na Whitechapel, Hélio usa as suas vivências do morro, não ilustrando, não fazendo barracos, mas utiliza aquele negócio de pisar na água, pisar na lama, andar no escuro no morro, o chiado da pedra, quando se pisa. Ele incorporou isso tudo e fez uma grande exposição partindo desses elementos, foi uma descoberta."(Pape, 1986:68)

Oiticica queria colocar a produção de arte do Brasil na discussão internacional, mas a partir de uma referência cultural brasileira que ele encontrou na realidade do mundo marginal: as favelas. Sem ser discursivo ou literal, Oiticica oferece a experiência de vivência do ambiente de uma subida ao morro com "Tropicália", ou da fruição na ligação entre o samba, o corpo e diferentes materiais com os "Parangolés". Esses eram como capas que os espectadores podiam vestir e com eles realizar movimentos. O "Parangolé" coloca as pessoas em contato com a cor e a textura dos diferentes mate-

riais com os quais serão confeccionados, e assim oferece a possibilidade de experimentar sensações não somente visuais, mas outras que permitiam usar o tato, o olfato e a audição.

Para Beuys e Oiticica a arte estava associada à vida, à experiência e ao diálogo com os que se aproximam dela. O fazer artístico não se associa à busca de um produto, mas à valorização do processo que leva à realização de uma obra de arte, que tem no encontro com o espectador a sua continuidade.

O olhar do artista pode se voltar para a diversidade cultural do Brasil, que pode ser o universo da Mangueira, descoberto por Oiticica. Ou para a cultura do sertão do norte de Minas Gerais, local onde há uma identidade própria do interior do país diversa da cultura do litoral. Este universo me foi apresentado pela literatura de João Guimarães Rosa. A obra de Rosa é um exemplo de arte que se realiza na representação de um universo cultural de grande força expressiva. O livro *Grande Sertão: Veredas* (1984), por exemplo, é uma relato de vida de um ex-jagunço, um personagem "existencialista" à procura da verdade.

O diabo existe? E Deus o acompanha? Atormentado por questões tão humanas, ele segue em frente pelo sertão, movido pela amizade e o amor por um companheiro, o personagem Diadorim. O livro guarda um pouco dos mistérios do sertão, que vão surgindo como se ao longo de sua leitura estivéssemos entrando sertão adentro. Como diz a filósofa Sônia Viegas em seu livro *A Vereda Trágica do "Grande Sertão: Veredas"*:

"A poesia instaura uma realidade carregada de estranhamento e exuberância. No Grande Sertão: Veredas, a instauração do mundo se faz através da constituição gradativa de uma realidade abrangente, um "grande sertão", transfiguração poética das vivências do personagem Riobaldo. A força da palavra faz emergir uma totalidade harmônica. O mundo da natureza

injustificado e caótico, cheio de miséria humana, exhibe sua face oculta e adquire a dimensão de um cosmos. Culturalmente, nosso sertão não conseguiu manter sua autonomia, perdendo suas potencialidades em contato com forças destrutivas e monopolizadoras da civilização urbana.” (Viegas:20)

Essas forças destrutivas referidas pela autora estão operando uma dinâmica transformação deste universo, através da destruição da mata nativa da região, acelerada pela implantação de um grande pólo de produção de carvão vegetal. Meu trabalho de construção poética acontece a partir do encontro entre este mundo subjetivo presente na minha memória das leituras do "*Grande Sertão: Veredas*" e os novos personagens reais que de alguma forma ocuparam o lugar de muitos dos personagens de Guimarães Rosa: os carvoeiros. Estes se tornaram fonte primordial para meu projeto artístico, então nascente. Assim em 1999, realizei algumas viagens que me permitiram uma aproximação com a região do norte de Minas Gerais área geográfica onde se encena o universo literário de Guimarães Rosa, as quais são relatadas no próximo capítulo.

Capítulo 2 - Um olhar sobre o sertão - a pesquisa de campo

"O gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda parte."

Grande Sertão: Veredas

Nesta parte apresento informações e fotos coletadas durante a pesquisa de campo realizada no norte de Minas Gerais. Os registros fotográficos ao longo das viagens foram importantes, pois ajudaram no trabalho de *ateliê* para criação e execução dos objetos, como uma base de informação que alimenta a mente do artista. O diário de campo foi feito de forma livre, mas procurava registrar pontos importantes das conversas, informações sobre datas, nomes, idéias ou impressões dos lugares visitados. Muitas vezes desenhei croquis de projetos para trabalhos artísticos. A fotografia e o diário de campo servem de registro para mapear um conjunto de informações sem uma necessidade de sistematização. Este tipo de postura metodológica é algo comum a qualquer atividade de pesquisa, mas acredito que o destino e as intenções que cada pesquisador procura com o uso desses instrumentos é que dará uma feição metodológica própria, que pode ser científica, jornalística ou artística.

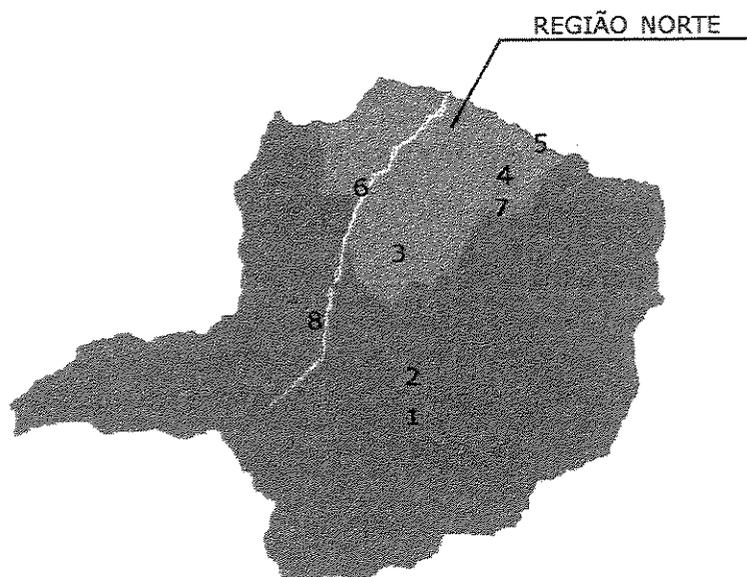
Realizei 3 viagens ao norte de Minas Gerais, permanecendo uma média de sete a nove dias em cada uma delas, entre os meses de fevereiro e abril de 1999. A cidade de Montes Claros era o ponto de apoio. Mas as cidades de Rio Pardo de Minas e São João do Paraíso foram o foco maior de observação, por ainda serem grandes produtoras de carvão no norte do estado. Essa atividade vem diminuindo bastante nos últimos cinco anos, devido à falta de incentivo financeiro para viabilizar novos empreendimentos

de reflorestamento, e também devido à importação de carvão mineral russo. A produção de carvão foi extremamente efervescente em toda a região nas décadas de setenta e oitenta, chegando a ter seu preço cotado em dólar americano. Isso criou um espécie de febre, quase todas as pessoas tinham alguém da família envolvido em alguma parte do processo de produção ou comercialização.

José Maria, produtor de Rio Pardo de Minas, contou o caso de um cunhado que chegou a cortar todos os pés de mangueira de sua propriedade para fazer carvão. O dinheiro certo e rápido do carvão exerceu ali um fascínio em muitas pessoas.

Mapa de Minas Gerais:

1. Belo Horizonte
2. Sete Lagoas
3. Montes Claros
4. Rio Pardo de Minas
5. São João do Paraíso
6. São Francisco
7. Salinas
8. rio São Francisco



11
mapa de Minas

Montes Claros

A primeira viagem aconteceu em fevereiro de 1999. Minha primeira parada foi Montes Claros, cidade de 300 mil habitantes considerada a capital do norte de Minas. Nela, estão concentrados diversos órgãos públicos estaduais e federais que atendem às questões dos moradores dos municípios que compõem a região norte do estado. Montes Claros tem grandes avenidas e os diversos aparatos de uma cidade grande, como hospitais e faculdades. No centro comercial percebe-se o velho desrespeito ao patrimônio histórico, diversos imóveis estão descaracterizados.

Tinha como objetivo nesta primeira ida ao campo contatar pelo menos uma carvoaria, mas percebi que conhecer diversos aspectos da região ajudaria a construir uma percepção mais ampla sobre a região. Entrevistei o sociólogo Carlos Dayrell, integrante do CAA, Centro de Agricultura Alternativa, uma organização não governamental que atua junto a pequenos produtores rurais em algumas cidades do norte de Minas, procurando difundir técnicas de agricultura que conjuguem preocupação ambiental e resultado econômico.

Dayrell explicou-me como muitos pequenos agricultores foram forçados a ceder suas terras para serem ocupadas pelo plantio subsidiado de eucalipto. Essas terras ficavam nas partes mais altas, e eram de uso comum de todos na criação de gado, sendo chamadas terras comunais. Os produtores, geralmente, vivem e plantam nas áreas de baixada próximas aos córregos, pois ali a terra é de melhor qualidade. Dayrell disse que diversos agricultores eram visitados e avisados que tinham que cercar suas áreas, e que o restante seria considerado área do governo e seria cedido por alguns anos para empresas de reflorestamento. Um ou dois rolos de arame farpado eram deixados, e uma folha era assinada, muitas vezes, segundo Dayrell, em branco. Desta forma, as terras comunais foram sendo usada

unicamente pelas reflorestadoras, e os pequenos produtores confinavam-se em suas áreas de cultivo, perdendo a terra onde era criado o gado. Mas outros problemas iriam surgir ao longo dos anos. Um problema grave tem sido o açoreamento dos rios pelas águas das chuvas, pois, como não são absorvidas pelo solo ocupado pelo eucalipto escorrem levando terra e areia até os rios, reduzindo seus leitos. Os pequenos proprietários estão vendo suas fontes de água se esgotando. Voltarei a este problema mais a diante quando, relatar a visita a Rio Pardo de Minas.

Em Montes Claros tive grande dificuldade de ter acesso às carvoarias, mas por intermédio de um conhecido de Belo Horizonte fui apresentado a um agrônomo proprietário de uma fazenda de gado de raça. Ele tinha uma carvoaria em funcionamento em sua fazenda, pois desmatara uma grande área para fazer pastagem e estava produzindo carvão com a madeira. O fazendeiro ficou bastante desconfiado de meu interesse. Ele sabia de uma série de denúncias feitas pela imprensa sobre exploração de trabalho escravo e infantil, além de outras sobre destruição de matas nativas. Depois que expliquei que não era jornalista, e só estava interessado em conhecer a realidade da presença da carvoaria no norte de Minas, foi que ele cedeu, e então pude acompanhá-lo no dia seguinte a uma visita à sua fazenda.

Lá, conheci um carvoeiro de nome Abílio. A carvoaria era formada por 10 fornos. Quando cheguei, Abílio estava colocando lenha em um dos fornos. Abílio trabalha há 30 anos com carvoaria. Quando trabalhava contratado com carteira assinada por uma empresa de reflorestamento, disse que foi a melhor época de trabalho. Hoje ele trabalha há 6 anos para o "gato", nome dado ao empreiteiro de carvão que contrata mão-de-obra temporária sem assinar carteira. No acordo que faz com o fazendeiro, o gato limpa o terreno e em troca pode usar a madeira para fazer carvão. A relação é de exploração, em que o carvoeiro ganha por produção, geralmente 3 reais o metro cúbico, que é vendido por 30 reais para as siderúrgicas. Há casos em

que o gato paga R\$1,80 por metro cúbico ao carvoeiro. Muitas vezes se estabelece uma relação de dependência financeira, as compras sendo feitas pelo gato, que as desconta do pagamento. Como as carvoarias ficam em lugares bem isolados, é comum haver uma manipulação do preço dos alimentos e remédios que o gato fornece, e assim o carvoeiro fica sempre devendo algum dinheiro que será descontado do próximo pagamento.



Bem próxima aos fornos, fica a casa onde mora Abílio com a mulher e a filha menor. A família fica ali a semana toda, exceto domingo, quando vão até a vila

próxima. A casa é feita de madeira e revestida de folhas de buriti por fora, para evitar o vento e a chuva, e tem piso de terra batida. Há uma cozinha e um quarto no fundo. Os outros filhos moram na vila, onde estudam. Os dois filhos maiores ajudam Abílio na carvoaria, mas moram na vila. Abílio tem um pequeno pedaço de terra, porém vive mesmo do dinheiro que ganha com o trabalho na carvoaria. Ele estava preocupado em conseguir dinheiro para comprar um caderno para o filho, que ia reiniciar as aulas na segunda-feira. Pediu 10 reais ao empreiteiro. Vendo-o receber a nota de 10 reais, pergunto se ele sempre ajuda, seu Abílio responde: "Às vezes, não". Abílio me chama para almoçar. Comemos arroz e feijão, sentados num banco de pau dentro da casa, protegidos do sol. Pergunto se é difícil fazer carvão. Ele

12

o carvoeiro Abílio

vão. Ele responde: "Fazer carvão é muito fácil. Não tem segredo não". Assim ele me explicou o processo.

O processo de produção do carvão

Na área da carvoaria, a madeira já chega cortada em pedaços iguais de cerca de 1 metro de comprimento. Eles são empilhados próximos das aberturas dos fornos. O corte e o transporte da madeira são feitos por uma equipe de homens contratados pelo gato, que se dedicam exclusivamente a esse trabalho.

Na primeira fase de seu trabalho, o carvoeiro coloca a madeira dentro do forno. Os pedaços são posicionados verticalmente ou horizontalmente. Em seguida, o carvoeiro fecha a entrada do forno com tijolos e barro. O fogo é colocado na parte superior da entrada antes de ser totalmente vedada com barro.



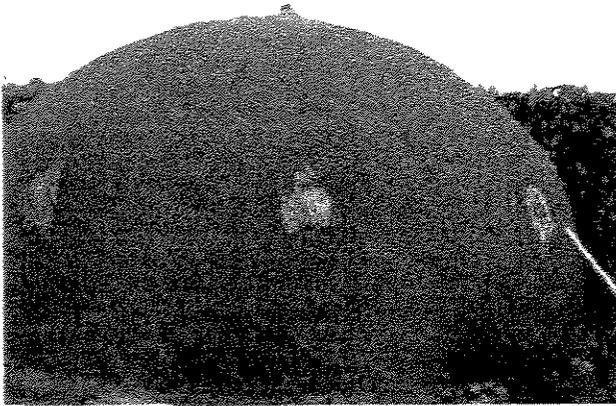
13



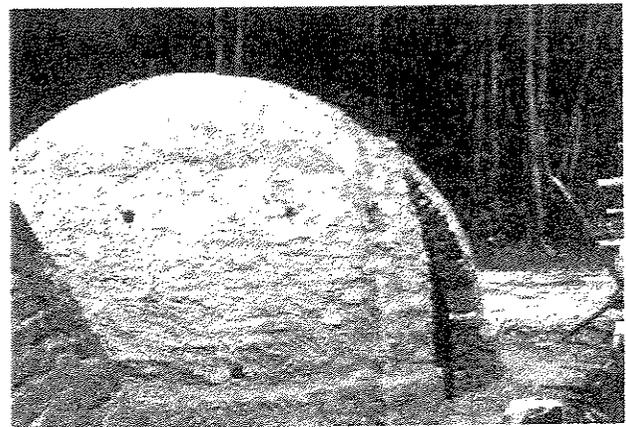
14

fotos carvoarias

O carvoeiro acompanha a queima da madeira observando a mudança de cor da fumaça que sai pelas aberturas de ventilação do forno, que são chamadas de tatus. Quando a fumaça passa da cor branca para uma cor azul clara é hora de cortar o oxigênio. Isso é feito vedando-se as aberturas com pequenos pedaços de tijolo e barro. Esse processo vai se repetindo das aberturas superiores até as aberturas localizadas na base do forno.



15



16

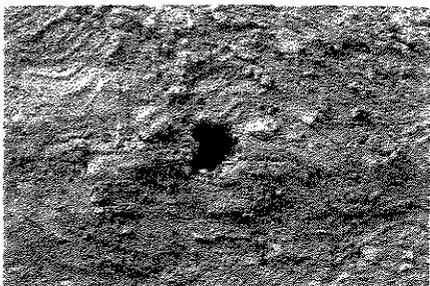
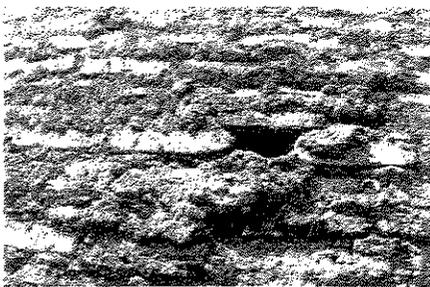
fornos de carvoarias



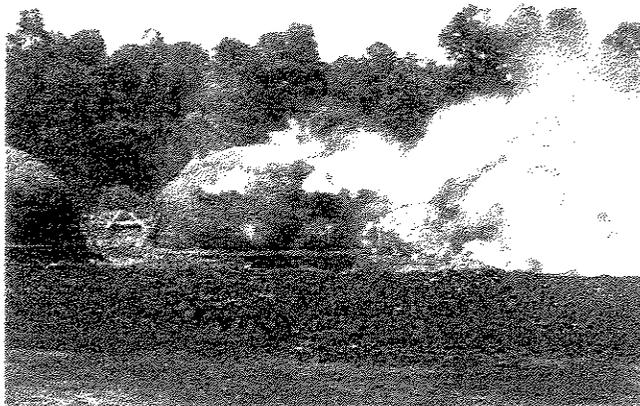
17

Deixa-se o forno esfriar por 2 ou 3 dias. Aberto, pode-se retirar o carvão com ferramentas tipo garfo, que enchem cestas de arame. O carvão é depositado no pátio central da carvoaria, do lado oposto à área de depósito de madeira. O lugar onde fica o carvão tem que ser bem largo, para permitir a manobra dos caminhões que serão carregados com o produto. Cada 3 metros cúbicos de lenha colocada no forno rendem cerca de 1 metro cúbico de carvão.

20 e 21
detalhe dos "tatus"

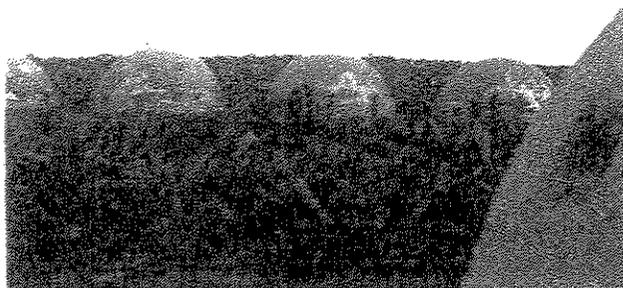


18



19

A função do carvoeiro é carregar e descarregar os fornos, vedar com barro as suas paredes externas, colocar fogo neles e acompanhar a queima. Assim, ele programa sua atividade escalonando as diversas etapas de trabalhos entre os vários fornos, ou seja, enquanto está enchendo um forno, outro está esfriando. Desta forma, mantém um ou dois em queima ao



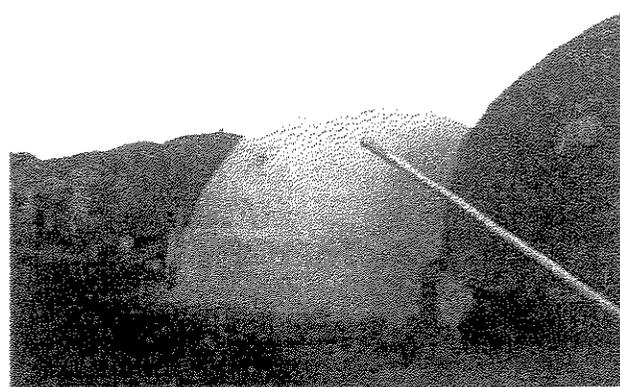
22



23

mesmo tempo, e vai vedando a entrada de oxigênio à medida que for necessário. A queima é uma atividade ininterrupta, por isso o carvoeiro é obrigado a morar próximo aos fornos, tendo que acordar de madrugada para acompanhar o processo de carvoejamento de alguns fornos. Muitas das pessoas entrevistadas disseram que uma das desvantagens da atividade é justamente o fato de ser uma atividade constante. Não há hora de parar. Após o almoço, Abílio volta para o trabalho de colocar madeira dentro do forno.

24 e 25



Por fim estive na sede da Federação dos Trabalhadores Rurais de Montes Claros. Lá, um dos assessores me disse que hoje só em

duas cidades a atividade de carvoaria ainda é importante, Rio Pardo de Minas e sua vizinha, São João do Paraíso, que estão a pouco mais de 300 quilômetros de Montes Claros. O assessor disse que no próximo mês está programada uma reunião na cidade do Rio Pardo. Marco de me encontrar com ele na cidade de Taiobeiras, e de lá seguirmos para Rio Pardo. Esta seria minha segunda ida ao campo.

Em março de 1999 inicio a segunda viagem. Às 7 horas da manhã desembarco na rodoviária da cidade de Taiobeiras. Na lanchonete, assisto ao jornal da TV tomando um copo de café. Logo chega Mazinho, assessor da Federação dos Trabalhadores da Agricultura, que está indo para ajudar na reunião. Viajamos cerca de 80 quilômetros de estrada de terra até a cidade de Rio Pardo de Minas, onde nos dirigimos à sede do Sindicato dos Trabalhadores Rurais. Sou apresentado ao presidente do sindicato e a vários trabalhadores que estão chegando para a reunião. Estão presentes diversos técnicos de órgãos do governo do estado, o prefeito da cidade e os prefeitos das cidades vizinhas. Sou apresentado na abertura de reunião como pesquisador da Unicamp. Um vídeo sobre a importância da água e os fatores que podem provocar sua falta foi apresentado. Em seguida a palavra foi aberta e iniciou-se um debate sobre a causa de falta de água na região. Escutei os diversos pontos de vista, e percebi que de forma geral a monocultura de eucalipto introduzida na região durante a década de 70 é apontada como responsável pela seca de diversos rios.

Foram apontados na reunião alguns motivos que explicam a diminuição do nível dos rios pela presença do eucalipto. Um deles, o problema do assoreamento causado pelo plantio de eucalipto. Outro é o fato de o eucalipto ser uma planta que absorve muita água do solo. Alguns pequenos agricultores também relataram que muitas áreas de nascentes foram destruídas para se plantar eucalipto, e tudo foi feito sem qualquer cuidado.

As soluções que muitos prefeitos estão adotando é a criação de barragens para manter a água. Conversando com um agrônomo do CAA que participou da reunião e com outros agricultores, eles me explicaram que barragens são paliativos e podem gerar outros problemas. Na verdade elas tentam adiar a solução, pois, se não houver maior cuidado com as nascentes dos riachos, não haverá água para reter nestas barragem no futuro. A reunião termina e vamos todos para um grande churrasco.



26

rio seco na cidade de Rio Pardo de Minas

São João do Paraíso

À tarde, sigo com o pessoal da cidade de São João do Paraíso que veio para a reunião. Na viagem converso com os integrantes do sindicato rural da cidade e descubro que foi pela ação deste junto ao Ministério do Trabalho que começaram a partir de 1984 as primeiras denúncias sobre trabalho escravo e infantil em carvoarias. Pergunto a um senhor de 70 e poucos anos se já trabalhara em carvoaria; ele disse que nunca precisou e que consegue viver com o que produzia no seu pequeno pedaço de terra. Em nossa conversa, esse senhor queria saber de São Paulo e do problema da CPI da Câmara dos vereadores da cidade, pois tinha acompanhado o assun-

to pelo rádio. Pergunto se com essas informações da TV e do rádio as pessoas ficam mais atentas e não aceitam tão fácil os projetos de desenvolvimentos do governo, que se apresentam como solução para a falta de trabalho, como aconteceu com o eucalipto. Ele me diz que há mais informação e organização, e seria difícil aceitar proposta como a que veio com o eucalipto novamente. Na cidade de São João do Paraíso há alguns carros com placas de São Paulo. O presidente do sindicato me explica que todos os anos muitas pessoas viajam para trabalhar na colheita do café ou da cana em São Paulo, alguns ficam e anos depois voltam para visitar ou viver.

Passo a noite num pequeno hotel dessa pequena cidade, que possui só uma avenida de blocos de cimento e algumas ruas transversais. No dia seguinte, saio com o presidente do sindicato para visitar carvoarias das empresas reflorestadoras, agradeço sua atenção e ele me diz: é bom ir com alguém de fora, a notícia de que há um forasteiro se espalha e as empresas ficam preocupadas se é fiscal do trabalho.

Os arredores da cidade são ocupados por florestas de eucalipto. As casas dos carvoeiros são de tijolo, uma melhora significativa que foi introduzida após as visitas dos fiscais do trabalho. Em alguns momentos, ao chegarmos em algumas carvoaria, não encontrávamos ninguém, eles fugiam já orientados pelo donos para não conversar com estranhos. A impressão sobre o espaço das carvoarias é sempre igual: uma fábrica de carvão no meio do sertão,



27



28

onde dois ou três homens trabalham queimando eucaliptos. À tarde retorno para Rio Pardo, no dia seguinte iria percorrer com dois jovens membros do sindicato diversas áreas do município.

29



30



De volta a Rio Pardo de Minas

De manhã cedo fui conhecer diversas áreas de floresta de eucalipto e dezenas de carvoarias. Meus guias se chamam Elmir e José Maria. Percorremos cerca de 100 quilômetros de estradas de terra usando duas motos. José Maria disse-me que antes achava que o eucalipto era importante para a região, tinha trazido progresso, mas após Elmir ter lhe mostrado as mudanças que vieram, ele pensa que a região de Rio Pardo esteve melhor sem o eucalipto, pois a seca se agravava e riqueza só chegou para alguns poucos que vieram de fora para explorar o trabalho com o carvão.



31

pé de pequi
em floresta de
eucalipto

32



Conversei com diversos pequenos produtores rurais apresentado pelos meus dois companheiros. Nas entrevistas perguntava se já trabalharam com carvão e quase todos respondiam que sim, mas sempre por pouco tempo. Justificavam dizendo que o pouco dinheiro pago neste trabalho não compensava a poeira e o trabalho duro. Nesta atividade, o carvoeiro se expõe a uma grande quantidade de pó, poucos usam máscaras, e após alguns anos de trabalho podem surgir graves problemas no aparelho respiratório.



33

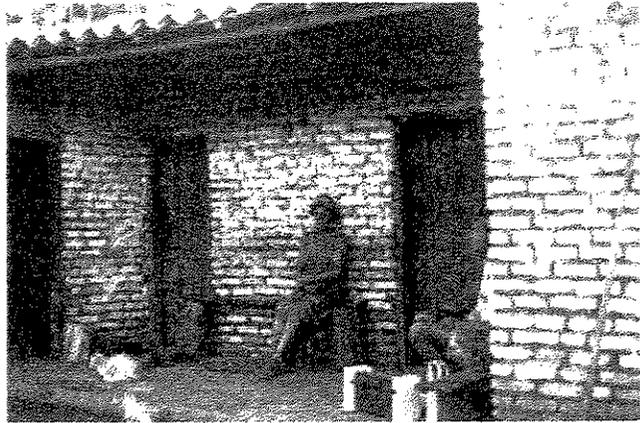


34

35

fotos comunidade de
Espera Feliz





36



37

A atividade do carvoeiro não tem muita relação com a vida do pequeno produtor, é uma atividade diversa que se conecta com a indústria. Os carvoeiros não levam seu produto para ser vendido ou trocado nas feiras de sábado ou domingo. O carvão é a matéria-prima para os fornos da siderúrgica que produz ferro gusa destinado à produção de aço e outras ligas que abastecem as demais indústrias. O carvoeiro é uma categoria que se dispersa no sertão mais distante, presa ao vigiar do forno que não pode parar. Alguns carvoeiros que trabalham perto de seu pequeno pedaço de terra conseguem manter uma produção básica para seu consumo. Mas

muitos carvoeiros vem de outras regiões e se dedicam somente à carvoaria.

Um dos carvoeiros que conheci me vem sempre à memória. Ele trabalha há mais de 20 anos com carvão. Eu o encontrei já no final do dia a colocar pilha em sua lanterna para fazer a vistoria dos fornos durante a noite. Sua carvoaria está isolada em meio a uma grande área de eucalipto. A casa está localizada a uma distância de 50 metros da bateria de carvão. Foi feita com tijolos de velhos fornos, pois muitos tem a cor negra em um dos lados. Galinhas e um gato preguiçoso circulam livres ao redor da casa. Com ele vive sua esposa, que ganha um salário mínimo da firma de reflorestamento para barrear os mais de 30 fornos que funcionam ali. As faces e roupas tem a marca do carvão. Os filhos moram na cidade, e eles os vêem de 15 em 15 dias. A expressão que pode ser percebida nas fotos 36 e 37 é de silêncio e resignação frente a vida isolada e dura da carvoaria. O carvoeiro se chama Jerônimo. Ele me disse que o pai era tropeiro, vivia de transportar gado e mantimentos do norte de Minas. A luz do dia vai embora e nos despedimos, ali deixo este novo personagem do sertão.

Quadro geral das carvoarias visitadas

Em Rio Pardo de Minas e São João do Paraíso estive em dezenas de carvoarias. O cenário era o sempre a mesmo, uma área plana com uma bateria de 9 a 30 fornos em funcionamento. Trabalhando duas ou três pessoas, geralmente o carvoeiro e esposa. Como a maioria das carvoarias visitadas são de empresas, não encontrei crianças trabalhando. No mês de agosto de 1999, o jornal Estado de Minas denunciou a existência de trabalho escravo na cidade de São João do Paraíso. Apesar da ação do sindicato, ainda é freqüente a existência desses casos nas carvoarias.

A volta para Belo Horizonte num caminhão de carvão

O caminhão de transporte de carvão é normalmente carregado na carvoaria por uma equipe de 4 carregadores. Eles são chamados "chapas". Se o caminhão não possui uma grade própria para o transporte desta carga, o carvão é colocado em sacos de nylon que vão sendo



38

empilhados de forma bem ordenada. Levam de 6 a 8 horas para carregar o caminhão. Conversando com um deles, disse que geralmente chegam de madrugada na carvoaria e trabalham a noite todo com lâmpadas ligadas às baterias do caminhão, assim evitam o sol forte do sertão.

39

Para retornar para Belo Horizonte, faço contato como um caminhoneiro de carvão, viajaria com ele numa entrega de carvão em Sete Lagoas, depois ele me deixaria no Ceasa de Belo Horizonte, onde carrega o caminhão de mercadorias para



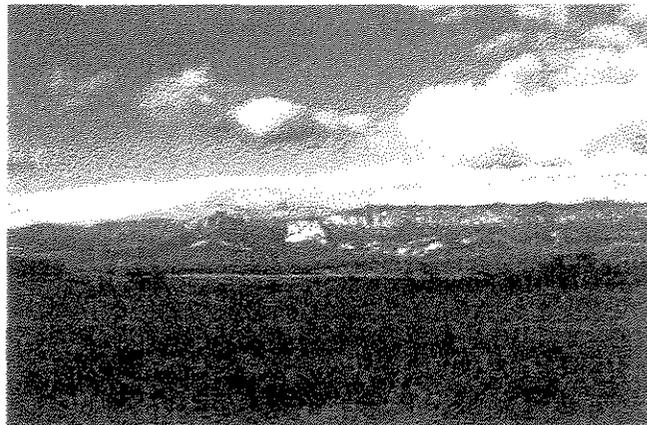
retornar a Montes Claros. Saímos às 17 horas do domingo. O caminhão carrega cerca de 18 metros cúbicos de carvão. Chegamos na siderúrgica em Sete Lagoas à 1 hora da manhã. O caminhão é pesado e estacionado próximo à área de descarga. Às 6 horas em ponto, começa o trabalho de descarga por uma equipe de 6 homens. Suas roupas tem a cor cinza e preta causada pelo acúmulo da poeira de carvão. Eles levam cerca de 45 minutos para descarregar toda a carga.

Em abril retorno a Rio Pardo

Desta vez consigo um carro emprestado em Montes Claros, e sigo pela estrada em direção a Rio Pardo de Minas. A visão da enorme massa de pedras brancas da Serra do Espinhaço, que fica a cerca de 100 km ao norte depois de Montes Claros, oferece uma imagem de força e beleza

40

serra do
espinhaço



No caminho pude ver diversas áreas ocupadas por árvores de Eucalipto ou de Pinus.



41

Retorno a Montes Claros. No caminho pude ver práticas antigas que permanecem presentes, como o carro de boi que segue pela estrada de terra e contrasta com o grande numero de motocicletas e bicicletas, que são os meios de transporte mais usados pelos moradores da região.



42

A antiga casa de adobe feita com uma técnica antiga de construção que usa a terra como matéria prima básica é muito presente na área rural.



43

Algumas conclusões do trabalho de campo

Durante a pesquisa de campo pude ter uma visão geral dos diversos aspectos da economia e vida cultural do norte de Minas, um lugar que faz conviver o moderno com a tradição de métodos antigos. Como a convivência das motocicletas, meio de transporte extremamente usado, e o trabalho do carro de boi que serve na lida da fazenda. Impressiona ver o processo de trabalho da carvoaria que chega a lembrar um quadro medieval devido às condições de trabalho, e que produz matéria prima para fazer o ferro de onde se produzirão diversos bens, como os automóveis.

A fronteira que separa a atividade do carvoeiro é fundamentalmente social. O analfabetismo e a falta de acesso à terra faz diversos país de família se submeter ao esquema de exploração apresentado.

A pesquisa de campo possibilitou o contato com um universo visual bastante rico. Em minha memória recorro a grande mancha negra de pó de carvão nos pátios das carvoarias. Os rostos e corpos dos trabalhadores cobertos da fuligem ou de barro. A fumaça branca a sair de um ou dois fornos enquanto os demais em silêncio. O cheio de alcatrão. As brasas avermelhada ou azulada emolduradas nas aberturas de ventilação dos fornos. As árvores retorcidas do cerrado a surgir nas estradas percorridas. O sol forte do sertão, o ar seco que faz o suor do corpo evaporar logo. Os diferentes tons do barro que mudam a cada nova carvoaria visitada em lugares diferentes. A organização da madeira ao lado dos fornos e dentro dos mesmos. As florestas verticais de eucalipto. Ordem combinada. O silêncio da carvoaria.

Sei que uma permanência de tempo maior enriqueceria ainda mais a percepção da cultura do lugar. Mas procurando trabalhar dentro das limitações financeiras e dos demais compromissos do programa de mestrado, a pesquisa de campo se restringiu ao período apresentado.

Reflexões gerais – sertão e mudanças

"Agora o senhor vem, veio tarde. Tempos foram, os costumes demudaram. Quase que de legítimo leal, pouco sobra, nem não sobra mais nada. Mesmo que os vaqueiros duvidam de ir no comércio vestidos de roupa inteira de couro, acham que traje de gião é feio de capiau. E até o gado no grameal vai minguando menos bravo, mais educado: crioulo. Ah, diz-se que o governo está mandando abrir boa estrada rodadeira, de Pirapora a Paracatu, por aí..."

Grande Sertão: Veredas

Quem conhece a riqueza do sertão apresentado na obra literária de João Guimarães Rosa e vai ao sertão real de hoje irá encontrar um lugar

diferente. Como o próprio personagem Riobaldo adverte na epígrafe deste item, retirado da primeira parte de *Grande Sertão: Veredas*. Na pesquisa de campo foi possível ver algumas das diversas transformações. Muitas mudanças vieram com o progresso que promete a melhora de vida para a região, trazido por diversas ações de políticas públicas e/ou de empreendimentos privados. Um técnico da Emater – Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural do Estado de Minas Gerais - disse-me que há 40 anos atrás eles fizeram a drenagem de diversas áreas do sertão de Minas para viabilizar o uso da terra para agricultura. Assim, eliminaram-se muitas das áreas de veredas. Agora, com a falta de água, o técnico confessou-me que talvez tenha sido um erro essa ação. Seguiram-se outras políticas que trouxeram problema, como o incentivo dado à plantação de eucalipto para fazer carvão, que foi feita sem critérios adequados. Houve uma grande destruição do cerrado e de muitas nascentes de córregos, acarretando a piora da qualidade de vida dos moradores de diversas regiões. Como a demanda de carvão é constante, muitas siderúrgicas preferem comprar carvão feito de madeira da vegetação nativa a investir em empreendimentos de reflorestamento, pois o custo é menor. Assim, burlando a fiscalização dos órgãos de proteção florestal, a destruição do cerrado tem se agravado. Segundo Carlos Dayrell:

"Estamos assistindo, impotentes, à agonia dos últimos remanescentes florestais de Minas Gerais. O norte de Minas com seus 12 milhões de ha distribuídos em 42 municípios contava, ainda na década de 70, com 9 milhões de ha de matas nativas. Em 1986, um estudo elaborado pelo CETEC através de um mapeamento via satélite Landsat, demonstrou que ainda restavam 5,2 milhões de ha. A estimativa que temos é que hoje nos resta de matas virgens apenas 4 milhões de ha. Isto significa cerca de 32% de território norte mineiro. " (Dayrel:1988)

Há vários pontos de conflito na relação desenvolvimento econômico e meio ambiente. Essa tensão está presente na história de vida do homem

no planeta, e é um dos elementos que motivaram a minha aproximação deste universo e que impulsionaram o presente projeto artístico. Ela têm sido repensada diante dos grandes problemas que tem afetado o clima da Terra, e também devido a uma maior consciência ecológica da população em geral. Mas a ambição de lucro fácil de muitos pode trazer grande destruição ao meio ambiente e prejuízo às pessoas que habitam determinadas regiões. Se não houver uma fiscalização pelos órgãos competentes, ou mesmo por uma população mais comprometida com sua responsabilidade de fiscalizar esta situação tende a continuar. Assim, lugares distantes como o sertão são áreas livres para ação de empreendimentos e políticas feitas sem compromisso com as conseqüências futuras para o lugar.

Nas palavras do sertanejo Chico do Ribeirão, vê-se a consciência do legado das grandes mudanças ocorridas:

"Olha, o cerrado é coisa importante. Se o povo desse mais valor... De primeiro, a gente plantava e colhia muito milho, feijão, abóbora. Era tudo que plantasse colhia. Mas hoje em dia os carvoeiro está acabando com o cerrado, a terra do pequizal. O povo está esgotando o cerrado. As árvore tá acabando tudo, não tá tendo mais nada. As madeira de lei tá virando tudo carvão e os pés de pequi, que trouxe tanta fartura, também tá acabando tudo. E o povo também vai disgustando daqueles lugar, vai procurando outros e os fazendeiro vai tomando conta de tudo. Os que pode mais vão comprando gado roceiro e expulsando os outros, igual já fez comigo, lá onde eu morava." (Ribeirão, Chico do:1999)

Nessa fala pode-se perceber que a questão do carvão aparece como fator de ameaça ao sertão, junto como a concentração da terra.

A pesquisa de campo foi extremamente enriquecedora para o levantamento de uma visão mais ampla da vida desse mundo rural. Há um choque, uma tensão entre uma tradição de pequenas comunidades rurais e

os projetos modernizadores que são implementados a partir de idéias pensadas em gabinetes de tecnocratas. O que estes projetos têm causado é agravar as dificuldades de vida de seus habitantes.

As características da cultura do sertão são decorrentes de um contexto geográfico que engloba relevo, vegetação, clima, tipo de solo e ocupação populacional. As pessoas do norte de Minas têm um orgulho próprio de pertencer ao sertão. Há dentro do Brasil diferenças culturais entre as regiões, como o interior sertanejo e o litoral. Mas para muitos o sertão é visto como o lugar do atraso diante de um universo moderno e globalizado. Como mostra a socióloga Nísia Lima, em seu livro *Um sertão chamado Brasil*:

"Sertão (...) é concebido como um dos pólos de dualismo que compõe o atraso ao moderno, e é analisado com freqüência como o espaço dominado pela natureza e pela barbárie. No outro, pólo, litoral não significa simplesmente uma faixa de terra junto ao mar, mas principalmente o espaço da civilização." (Lima, 1999:60)

A forte cultura regional das pessoas que habitam seus pequenos pedaços de terra e não desejam sair delas entra em confronto com os grandes empreendimentos econômicos que se apresentam para eliminar os ditos "atrasos" da região. Os grandes projetos que se iniciam com os grandes financiamentos esgotam-se economicamente e não trazem melhora para os sertanejos. No final, os técnicos dos empreendimentos partem, e o sertanejos continuam por lá, mas com novos problemas.

Minha pesquisa tenta se respaldar em informações diversas sobre a região e a questão da carvoaria, somadas ao contato com variados pontos de um quadro mais denso e complexo. O contato com a realidade e as pessoas que dela fazem parte permite que o aspecto da subjetividade se efetive em elementos os mais diversos: no olhar do velho carvoeiro Jerônimo ou no cheiro de eucalipto que se mistura ao do alcatrão da fumaça dos fornos em

queima. Tudo isso e muitas outras coisas compõem um quadro de subjetividade que permeia a possibilidade do fazer artístico, e que talvez não possam ser mostradas pelas centenas de textos e palavras que se lêem sobre a questão. A qualidade da arte está em tentar ser livre e próxima da subjetividade, da qual o artista procura se aproximar.

Capítulo 3 – Arte e referências

Este capítulo é dividido em três partes que procuram abordar diferentes questões dentro da arte, ajudando a estabelecer algumas referências às propostas poéticas apresentadas no capítulo seguinte.

Ressalto novamente que esta dissertação não tem a intenção de ser uma reflexão crítica ou teórica sobre as artes plásticas, mas abordar alguns idéias que ajudam a enriquecer e dialogar com os trabalhos plásticos realizadas por mim ao longo do mestrado.

3.1- A aproximação da natureza na obra de alguns artistas

Como a presente proposta de pesquisa em poéticas visuais visa uma produção em arte, que parte inicialmente da observação de uma região que sofreu um grande processo de ocupação de seu espaço natural, a partir da implantação de um extenso programa de desenvolvimento econômico, parece-me pertinente discutir o trabalho de alguns artistas, que, de alguma forma, refletem o universo da natureza e a relação desta com o homem em suas produções artísticas.

O conflito entre natureza e o homem foi refletido de forma muito pertinente pelo alemão Joseph Beuys¹, um dos artistas mais instigantes do século XX. Em encontros de arte em diversas cidades do mundo, Beuys mostrava suas teorias que aproximavam criação artística e consciência

1. Nascido em 1921, em Krefeld, Alemanha. Artista de grande projeção nas décadas de 60 e 70. Integrou o grupo Fluxus. Seu trabalho procura aproximar a arte de diversas áreas da vida, o que lhe dava um sentido político e social. Trabalhou com objetos, escultura, instalação e performance. Faleceu em 1986.

ecológica. Suas idéias se expressavam não só com palavras, mas em performances como um momento ritual.

Ao incorporar materiais não tradicionais em suas obras, como banha, cobre, feltro e outros Beuys queria acentuar a aproximação de sua arte com elementos de uma vida mais próxima da natureza . Para Beuys, a natureza faz parte da cultura, e cabe ao artista possibilitar um intercâmbio entre ambas.

44

Essa maneira de pensar a arte em Beuys se evidencia no questionamento que fez do trabalho do escultor Heinz Baumüller. Em 1983, ambos foram convidados para o congresso de escultores de Burgdorf, na Suíça. Baumüller fez uma escultura a partir de um grande tronco de árvore que encontrou nos arredores do local do congresso. Na obra, ele explorava o efeito de ilusão de perspectiva com o tronco.

Beuys considerava um erro explorar tal efeito de perspectiva através de uma árvore, assim propôs um outro trabalho. Segundo Sandra Lancman (1996):

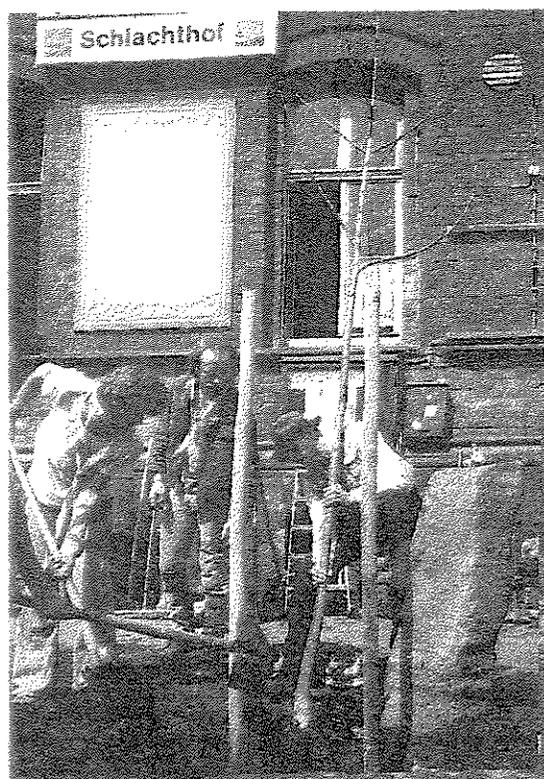
Joseph Beuys
Performance de Beuys na Galerie
Schmel em Dulsseldorf, 1965



"O objetivo de Beuys era reparar um erro cometido pelo artista, mas também fazer cessar o sofrimento da árvore. Era essencial evitar a propagação de uma mentira, restabelecer um objeto na verdade do seu aparecimento. Um efeito de ilusão ótica, por mais interessante que fosse, não poderia, a seu ver, cumprir a função da arte." (Lançman, 1996:81)

Beuys foi um dos fundadores do Partido Verde da Alemanha, hoje um dos partidos políticos mais atuantes na Europa. Com as suas performances parece ter influenciado a ação de grupos ecológico, pois em seus atos de protesto estes hoje em dia se valem de elementos de performance, como o uso de objetos e figurinos.

Em sua proposta artística, Beuys afirmava a importância de estabelecer um atitude de respeito com a natureza e os elementos que fazem parte dela, como uma árvore. O artista usava de muitos elementos da natureza em seus projetos artísticos. Na proposta '7000 Carvalhos', esta idéia ganha grandes dimensões por inserir em sua proposta de arte a possibilidade de revitalização do espaço urbano; ela propunha que na cidade de Cassel, Alemanha, fossem plantadas 7000 mudas de carvalhos, e ao lado de cada uma fosse fixada uma pedra de granito. O trabalho foi iniciado em 1982, como um dos eventos da mostra da Documenta 7, e a última árvore foi plantada em 1987, mesmo depois da morte de Beuys, ocorrida um ano e meio antes.



45

Joseph Beuys
plantando um carvalho dentro
da instalação "7.000
Carvalhos", 1982

Para Beuys cada conjunto de árvore e granito se aproxima da vida, pois todos poderiam acompanhar as transformações de um elemento vivo, como a árvore, que vai sofrendo suas transformações no correr do tempo, em contraposição a fixidez da pedra.

No início de sua carreira, o artista *Alselm Kiefer*², também alemão, olhava a floresta à procura de uma idéia de passado, de memória. Ele não tem uma proposta de engajamento ecológico direto em seu pensamento artístico, como as ações políticas de Beuys, mas em muitos trabalhos ele se aproxima de um passado conflituoso que todos queriam esquecer. *Simon Schama*, no seu livro *Paisagem e Memória (1996)*, explica a diferença de intenções em relação à postura de engajamento ecológico de *Joseph Beuys*, que era mais política e sem intenção de confrontar o passado da história recente germânica:

"A política verde, porém, se situa, acima de tudo, no presente e no futuro e invoca o passado remoto (pelo menos na Europa) apenas como ancestral sagrado. Limita-se a olhar por cima do ombro, nervosa e constrangida, para o mito e a lembrança da paisagem alemã, como se seguir a trilha da floresta – o holzweg – pelo passado adentro significasse, necessariamente, desorientar-se, perder-se em sua escuridão." (Schama, 1996:129)

Apesar de Beuys se voltar para o futuro e Kiefer para o passado, para ambos a floresta se tornou o lugar para encontrar respostas a um legado trágico, o período da Alemanha Nazista. Beuys queria olhar para o futuro do homem e apontar a importância das florestas. Kiefer pintou a floresta negra, mas olhando para o passado à procura de si mesmo e sua herança alemã.

Kiefer representa a floresta como um lugar denso, fechado que guarda os mistérios e parte da alma do povo alemão. Esta concepção está

2. Nascido em 1945, em Donaueschingen, Alemanha. Entre 1970 e 1972 estuda com *Joseph Beuys*. Trabalha com pintura, escultura e instalação. Participou da XIX Bienal de São Paulo em 1987.



46

Anselm Kiefer,
"Caminhos da Sabedoria Universal",
1976/77

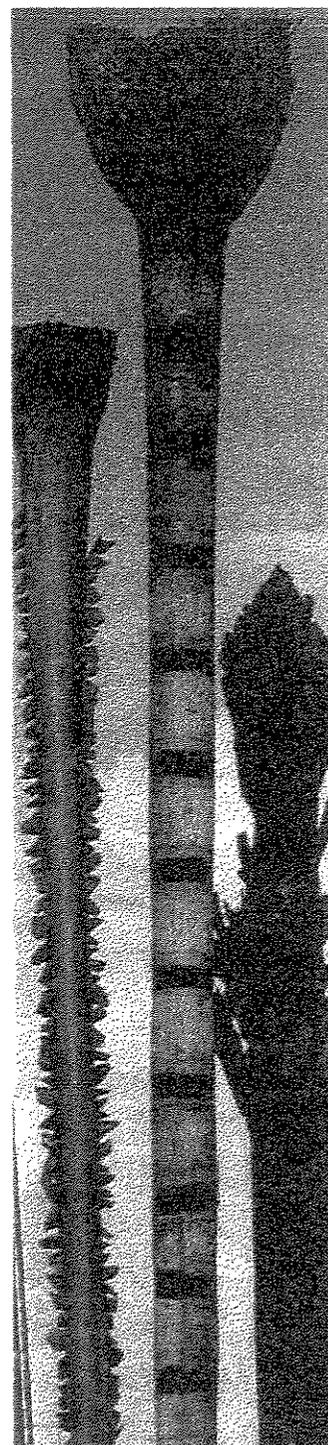
presente no quadro "Caminhos da Herança Universal". Aproximar-se da floresta, para este artista, talvez seja uma forma de resgatar a herança cultural alemã da usurpação nazista. Na década de 70, Kiefer vai morar próximo da floresta. Ele parece procurar mostrar que o passado não pertence à ideologia nazista, ao fazer referências aos clássicos do pensamento alemão em suas obras. Em muitas de suas telas Kiefer pinta rostos de compositores clássicos ou filósofos de origem alemã. Em outras, o artista usa de palavras ou frases retiradas de passagem da mitologia da cultura germânica. Na verdade ele tenta trazer estas referências para a discussão cultural sem a manipulação tendenciosa de ideologias.

Esta inquietação que motiva um constante procurar me remete à obra do cineasta alemão Wim Wender. Muitos de seus filmes, como "Alice na

Cidade”, “O medo do goleiro diante do pênalti” ou “Paris, Texas” têm como questão recorrente a busca dos personagens por um passado distante. Ao longo dos filmes, eles tentam reconstruir ou se reaproximar de seu passado outrora rompido a partir de algumas poucas referências que guardam.

Tanto Beuys, como Kiefer recorrem à floresta para pensar a cultura e, através dela, re-aprender a lidar com sua herança cultural. Como alemães, detêm um legado histórico em que a cultura foi incorporada a um sistema opressor, no qual os homens se transformaram em peças de dominação. Ir à floresta e estar nela é se aliar à origem primeira de tudo: a natureza, como se fizessem um ritual de purificação. O refugiar-se é como um momento de reflexão, de humanizar-se, limpar-se da intolerância e propor um olhar mais harmonioso que permita a existência de todos.

Assim como estes alemães têm na floresta um ponto de referência para enfrentar uma herança trágica de violência, Frans Krajcberg³ é um outro artista, de origem polonesa, que também encontrou nas florestas brasileiras um lugar de refúgio para seu passado também relacionado à herança da 2ª Grande Guerra. Ele teve sua família destruída em campos de concentração nazista. Em 1948, ele veio para o Brasil. Aqui, apaixonou-se pelas florestas e nelas



47

Frans Krajcberg,
esculturas em
madeira

3. Nascido em 1921, em Koziénice, Polônia. Em 1948 muda-se para o Brasil, onde se naturaliza. Viveu em diferentes estados do país, fixando atelier em 1973 em Nova Viçosa, sul da Bahia. Em 1978, durante uma de suas constantes viagens para a Amazônia, elabora com Pierry Restany e Seep Baendereck o Manifesto do Rio Negro.

encontrou uma gigantesca força de vida. Mas Krajcberg não teve como fugir a um novo encontro com a destruição, agora imposta aos seus lugares de refúgio, a Mata Atlântica do litoral baiano e capixaba, e a floresta amazônica.

Em 1975, Krajcberg assume publicamente a questão ecológica em sua arte. Segundo ele:

"No começo, pegava uma coisa morta, uma madeira queimada, e dava outra vida, fazendo uma escultura ou uma pintura. Em 1975 fiz uma grande exposição no Centre Georges Pompidou, Beaubourg, em Paris, e, durante o período da mostra, encontrava o público para falar sobre a natureza do Brasil. Cheguei à conclusão que não devia trabalhar com a natureza, mas também defendê-la com minha revolta. Se eu começasse a gritar na rua, seria internado como louco. O único meio de transmitir minha revolta era através do meu trabalho. Esse é o meu trabalho, minha luta, meu pensamento. Nunca vou me esquecer quando fui a Rio Branco, no Acre. Chorei feito criança ao ver a destruição. E até hoje quando viajo do Sul da Bahia para o Espírito Santo, vejo uma árvore que deixaram em pé. Cada vez quando a vejo, paro o carro, desço e a abraço. Ela é linda e sobreviveu."(Krajcberg, 2000:17)

Frans Krajcberg se tornou um dos defensores das florestas brasileiras. Muitas de suas esculturas são feitas com restos que o artista foi recolhendo de áreas destruídas pelo desmatamento ou pelas queimadas. O artista trabalha a forma orgânica de troncos de árvores, cipós e raízes, em composições onde se vê ora a superfície natural da planta, ora a de áreas negras de madeira carbonizada. Krajcberg não usa de metáfora ou simbolismo como Beuys. Sua arte segue uma tradição construtiva, mas que está impregnada de referências do mundo das florestas.

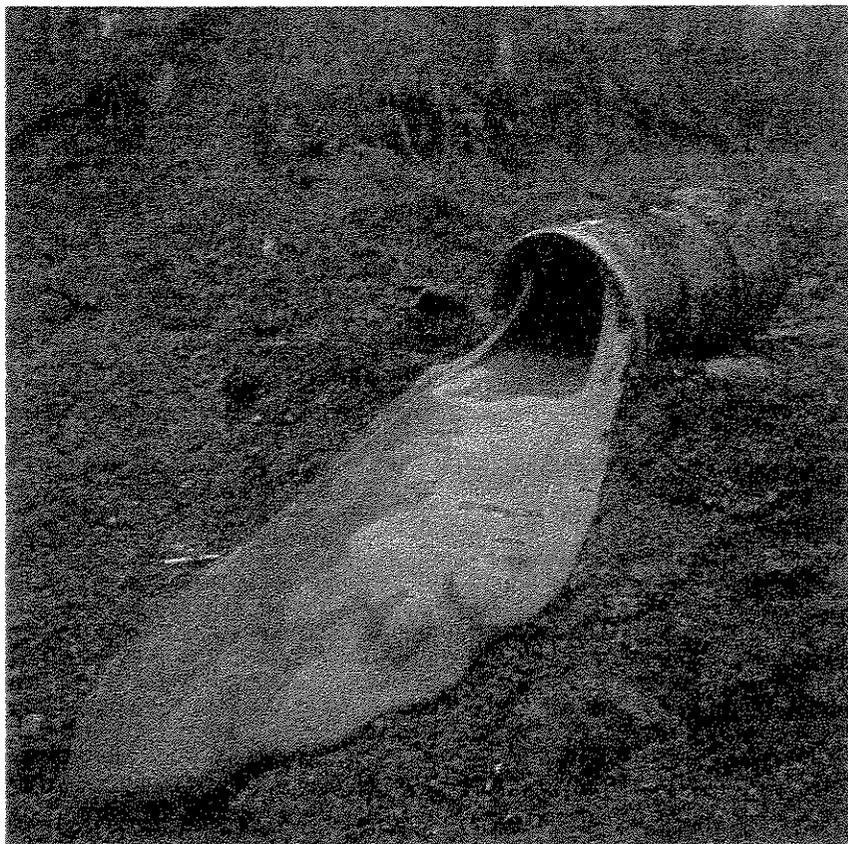
Voltando o olhar para um pensamento artístico bastante diverso dos apresentados até agora, gostaria de comentar um pouco o trabalho do

artista americano Robert Smithson⁴. Inicialmente em 1963, este artista realizou trabalhos que se conectavam a uma linha minimalista, usando de materiais industriais como aço e vidro em composições de formas geométricas de elementos que se repetem. A partir de 1967, os trabalhos de Smithson se aproximam de materiais mais próximas a seu estado natural, ou seja, que não sofreram grande intervenção humana. Ele começa a trazer elementos como pedras e areia para propostas de exposições em galeria ou intervêm em áreas externas, como lagos, praias ou áreas de terra.

48

Robert
Smithson
pote de cola,
Vancouver,
1970

A proposta de Smithson parece querer mostrar a natureza como um lugar em constante mudança, seja pela ação natural, seja pela ação humana. O ato artístico para Smithson pode ser um momento de aproximação ou aceleração da dinâmica das mudanças. Sua arte faz uma interligação poética com elementos da morfologia da Terra. Em alguns momentos,



4. Nascido em 1938, em Passaic, New Jersey, Estados Unidos. E 1964 realiza sua primeira exposição de esculturas. No ano seguinte aproxima-se dos minimalistas Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd e Sol LeWitt. Trabalha na arte conceitual das ciências naturais, área do conhecimento que estuda desde garoto. Em 1973, falece em acidente, quando sobrevoava área que pesquisava para um novo projeto.

ele parece querer mostrar como a ação do homem acelera o processo de esgotamento. Muitos de seus trabalhos se realizaram em áreas degradadas, onde Smithson interferia de forma a reforçar a agressão do espaço ocupado. O artista fez uma interpretação poético-visual do conceito de entropia, que transpôs das leis da termodinâmica para seu pensamento artístico.

O trabalho de Smithson se liga à arte minimalista americana ao acentuar a percepção da obra de arte inter-relacionada ao espaço onde ela se apresenta. Enquanto os minimalistas se voltam para o uso de materiais industrializados, como tijolos refratários e blocos de ferro, procurando pesquisar a percepção do espaço em áreas fechadas, como o espaço de galerias de arte, o trabalho de Smithson, dentro da *Land art*, procura acentuar a presença do homem e sua ação de ocupar espaços naturais. A obra de Smithson não tem um sentido de denúncia, mas de aproximação e registro. Percebe-se uma intencionalidade de proposições mais estéticas que questionadoras da integração homem e espaço natural. O que se efetiva claramente ao propor sua própria interferência no espaço na natureza em projetos de grande escala, como a *Spiral Jetty*.

A *Spiral Jetty* leva ao paradoxo a idéia de atuação homem sobre a natureza, uma espiral de grande escala sendo construída a partir do projeto do artista de alteração do espaço natural, dominado pela intervenção do

49

Robert Smithson
Spiral Jetty, Rozel
Pointe, Great Salt
Lake, cidade de
Utah, 1970



artista. Esta relação arte e natureza no minimalista americano tem uma concepção visual mais voltada para a pesquisa da espacialidade como um todo, não tendo um olhar mais ecológico sobre a relação homem/natureza. No depoimento de Smithson, apresentado abaixo, a propósito da construção da Spiral Jetty, fica patente esta sua relação com a questão da espacialidade e da percepção.

"O lugar era uma rotativa que se fechava numa imensa rotundidade. do espaço giratório, emergia a possibilidade do Spiral Jetty. a escala do Spiral Jetty tende a flutuar, dependendo de onde o observador se encontre. O tamanho determina um objeto, mas a escala determina a arte. Uma rachadura na parede, se vista em termos de escala, não de tamanho, poderia ser chamada de o Grand Canyon. Uma sala poderia assumir a imensidade do sistema solar. A escala depende da nossa capacidade de estar consciente das realidades da percepção." (Smithson, 1994:323)

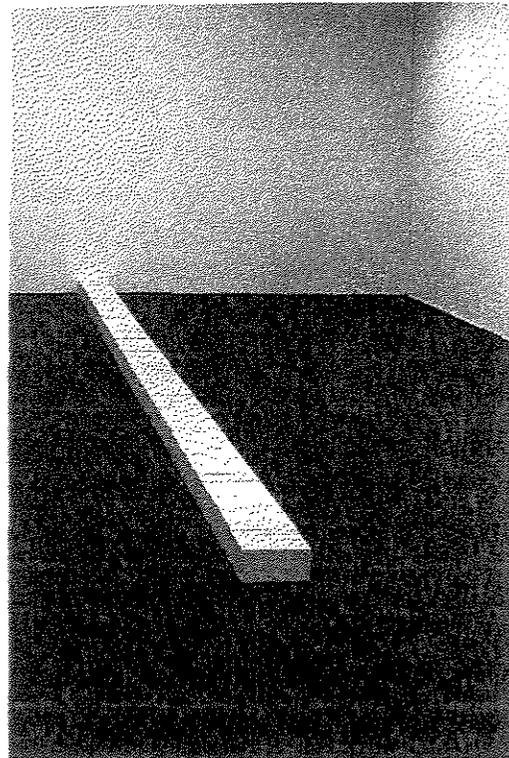
Estes são exemplos de quatro artistas que têm uma grande visibilidade hoje no circuito artístico, em consequência do quê, pode-se ter acesso a seus textos próprios ou sobre suas obras. Chama a atenção a questão da memória em Kiefer, e da natureza ocupada e agredida em Smithson, Kracjberg e Beuys, e como estas questões se efetivam de forma diferente em seus trabalhos em arte. Aqui me interessou as diferentes abordagens do tema natureza, ou do espaço da natureza, por estes artistas, que, de formas distintas, têm uma posição crítica e de enfrentamento da dinâmica do mundo industrial, em favor de um pensamento de preservação da natureza.

3.2 – Espaço industrial e arte

O contato com o espaço das carvoarias durante a pesquisa de campo foi referência para a criação da instalação 'Súplica', que será descrita no próximo capítulo dentro da poética por mim construída mas neste momento proponho uma reflexão sobre a relação espaço industrial e arte, diferente da do item anterior, em que colocava questões ligadas à natureza na arte de alguns artistas.

A arte minimalista⁵ teve no uso de materiais industriais uma característica comum. Eles procuravam explorar a percepção do espaço onde estes materiais eram colocados. A ordem e a limpeza da forma têm nas instalações de diversos artistas, como Carl Andre, a intenção de produzir uma provocação da percepção espacial do espectador. Conforme Rosaling Krauss:

"...uma coisa depois da outra, era uma forma de furtar-se a estabelecer relações. ... a regularidade dos intervalos entre elas parecia expulsar do ato de dispor ou organizar as formas qualquer possibilidade de um 'significado'." (Krauss, 1998:293)



50

Carl Andre
Alavanca, 1966
137 tijolos
refratários,
11,4x22,5x883,9cm

5. Durante os anos 60 e 70 diversas propostas de artistas americanos como Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Robert Morris e Sol Le Witt receberam uma classificação como uma arte minimal. Apesar dos artistas terem um caminho diversos em suas propostas alguns pontos podem ser considerados comum, tais como: o uso de materiais industriais, trabalho com unidades modulares, regulares e a ausência de artesanato e ornamentação.

Este conceito se associa à idéia de apropriação de materiais pré-fabricados existentes no universo industrial, num procedimento de *ready-made*. Como explica a mesma autora:

"...A idéia de não terem sido fabricados pelo artista, mas sim para algum outro uso na sociedade em sentido amplo - na construção de edifícios -, confere a esses elementos uma obscuridade natural. Será difícil, em outras palavras, interpretá-los sob uma perspectiva ilusionista ou identificar neles a alusão a uma vida interior da forma (da maneira como a pedra erodida ou talhada no contexto de uma escultura pode aludir a forças biológicas internas). Em lugar disso, os tijolos refratários permanecem inexoravelmente externos, como objetos de uso e não como veículos de expressão. Nesse sentido, os elementos ready-made são capazes de transmitir, em um nível puramente abstrato, a idéia de simples exterioridade." (Krass, 1998:300)

No livro *The Return of the Real* (1996), o crítico e historiador americano Hall Foster estabelece uma aproximação mais sociológica da produção artística americana nos anos 60, no caso específico do minimalismo, e a pop arte. Ele relaciona-os ao universo industrial e comercial já incorporado à sociedade americana pós-década de 50, quando se efetivara a formação de uma sociedade de consumo, propiciando o surgimento de tais tipos de concepção de arte. Segundo Foster,

"Deste a revolução industrial, uma contradição tem ocorrido entre o universo da produção dos objetos de arte visual e a ordem industrial da vida social. (...) Com o minimalismo e o pop, essa contradição é ao mesmo tempo atenuada (no minimalismo com nuances de percepção) e também desfeita (como em Warhol diz: "eu quero ser uma máquina", revelando com esta colocação um princípio dinâmico da arte modernista). Por este olhar, também, o serialismo do minimalismo e do pop é indicativo da produção do avançado capitalismo e do consumismo; em ambos há o registro da penetração de um pensamento industrial na esfera da arte, da leitura, do esporte, em que um influencia o outro." (Foster, 1996:63)

(É interessante comentar que, em minhas visitas às carvoarias, ao andar pelos ambientes ordenados de fornos enfileirados com suas formas semi-esféricas, e a disposição de troncos de madeira de um lado e montes de carvão de outro, percebi que tudo aquilo podia remeter a ambientes minimalistas.)

Torna-se importante ressaltar que o minimalismo era uma proposta artística que tinha como intenção a pesquisa da percepção do espaço. Muitos trabalhos dos artistas minimalistas procuravam trabalhar a percepção do espectador em diferentes intervenções no espaço, as peças do universo minimalista tem um linguagem plástica com o entorno onde são instaladas. Pode-se dizer que o espaço onde elas se apresentam também fazem parte do conjunto da obra.

Essa questão da relação forma e espaço foi trabalhada também pelo artista Robert Morris em diversas instalações. Mas sua atenção se voltava para a investigação sobre os materiais industriais, cujos processos de sua feitura se escondem no cotidiano organizados dos ambientes, Morris propôs no fim da década de sessenta trabalhos que procuravam expor a materialidade dos objetos comuns da vida cotidiana. No trabalho "*Continuous project altered daily*" usa terra, papel, plástico, fita, fotografias, lâmpadas, graxa, madeira e água no espaço da galeria e ao longo do período de exposição vai alterando a montagem dos elementos. Gisela Belluzo de Campos destacou, em sua tese de doutoramento '*Minimalismo: quem e além dos rótulos*' (1998), a intenção desse artista americano em suas pesquisas sobre a revelação dos processos. Ela diz que:

"Mostrar os materiais em sua crueza, sejam eles naturais ou artificiais, é desvendar os processos de fabricação, artísticos ou não artísticos, com o intuito de mostrar a fenomenologia pré-industrial e pré-construída das coisas. Estes trabalhos transcendem o âmbito estrito da arte para adentrar na esfera mais ampla da indústria e do urbano." (Campos, 1998:103)

Assim, a ligação entre a arte com referências no espaço industrial, em determinados trabalhos de Morris, procura revelar os processos de transformação pelos quais passam os diversos materiais que cercam, em uma infinidade de produtos, o cotidiano das pessoas.

Voltando nosso olhar para o Brasil, é interessante pensar o trabalho de Hélio Oiticica, que nesta mesma época dos anos 60 e 70, fez experiências de propostas artísticas, procurando oferecer ao espectador o contato de seus diversos sentidos com os objetos e nos ambientes que cria.

Hélio Oiticica: Parangolé, o pensamento da apropriação

Nos anos 60, Hélio Oiticica apropria-se de materiais industriais, mas de uma maneira diversa da ordenação minimalista. Sua proposta se conecta a uma postura mais "marginal", no sentido da aproximação criativa do espectador destes materiais. Seu pensamento propunha o uso de materiais industriais, mas pela transformação lúdica que sofrem ao serem apropriados pelas pessoas de poucos recursos, que os utilizam das formas mais diversas para construir suas casas. Essas pessoas reaproveitam os restos do mundo urbano, ou seja, restos do mundo industrial. Para Oiticica, esta ação afirma uma gênese brasileira ligada à inventividade e à sobrevivência. Algo como o cinema marginal brasileiro, que assumia sua falta de recursos como uma possibilidade de invenção criativa.

Oiticica se valeria dessa mesma atitude ao trabalhar com materiais industriais como tijolos, plásticos, telhas e outros. Este caminho de Oiticica aparece em trabalhos como os Parangolés e os Bólides. Os Parangolés são um tipo de capa ou roupa que procurava despertar o contato de quem os vestia com os diferentes materiais de que eram feitos, como plástico de cores variadas, panos, telas de nylon, por exemplo (foto 51). Já os Bólides

são objetos variados em suas formas e cores, muitos se constituindo de recipientes que continham pigmentos de cores fortes, que podiam ser manipulados pelos espectadores. (foto 52).



51

Hélio Oiticica
"Parangolé P8",
capa
1965
Jerônimo da
Mangueira



52

Hélio Oiticica
"B15 Bólide"
Vidro 4 - Terra
1964

Tal proposta de apropriação iria se desdobrar na instalação 'Tropicália'. Celso Favaretto faz um descrição precisa deste trabalho:

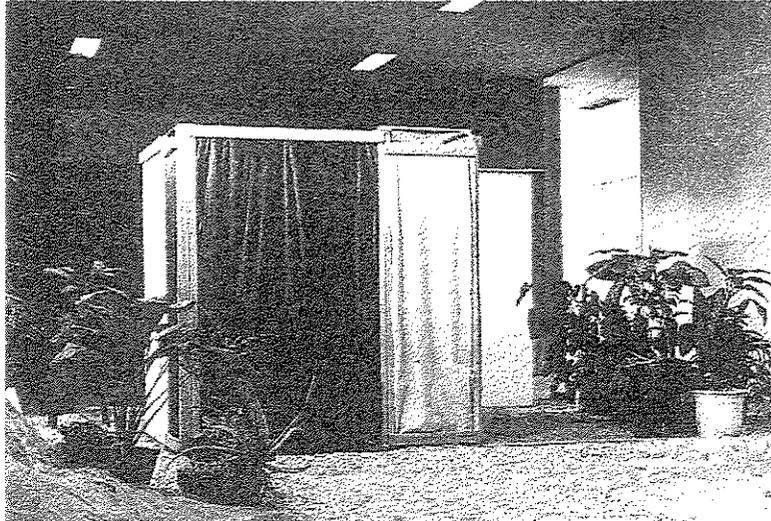
"Tropicália é um labirinto de dois Penetráveis⁶, PN2 (1966) Pureza é um Mito e PN3(1966-1967) Imagético, - plantas, areias, araras, poemas-objeto, capas de Parangolé, aparelho de TV. É uma cena que mistura o tropical (primitivo, mágico, popular) com o tecnológico (mensagens e imagens), proporcionando experiências

6. Penetráveis é uma referência aos trabalhos anteriores de Oiticica, onde planos suspensos formam caminhos para o espectador, fazendo uma aproximação entre o espaço plástico e o ambiente. PN2 e PN3 são nomes que identificam dois destes trabalhos.

visuais, tácteis, sonoras, assim como brincadeiras e caminhadas: ludismo. (...) No fim do labirinto há um aparelho de TV permanentemente ligado no escuro; as imagens absorvem o participante na sucessão informativa, global.”(Favaretto, 1992:138)

53

Hélio Oiticica
“Tropicália”: PN2,
PN3, 1967

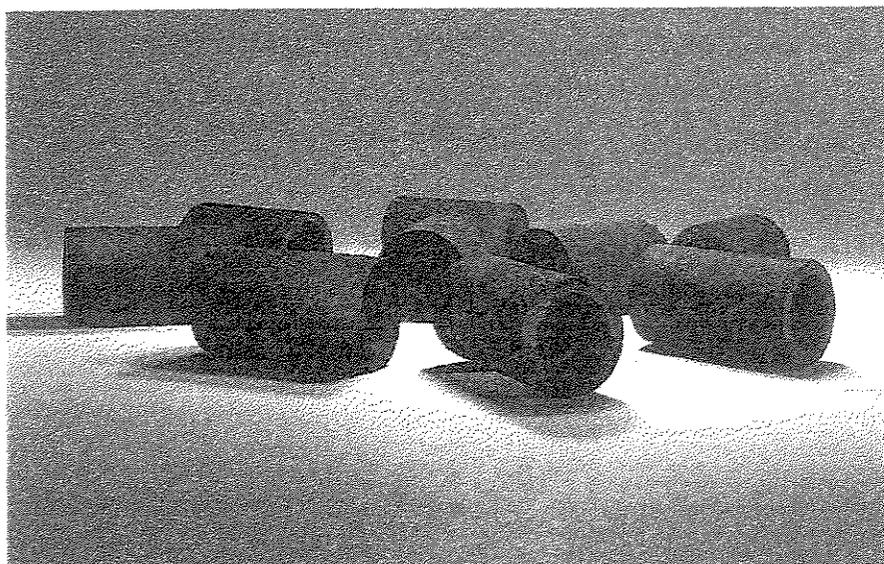


A instalação “Tropicália” procura explorar a percepção do espectador de forma diversa da dos minimalistas, há medida em que quer assumir a mistura de materias e de elementos não só industriais mas também da natureza como plantas e pássaros. “Tropicália” incorpora uma aproximação da vida cotidiana do morro da Mangueira dos espaços de museus e galerias de arte.

A proposta minimalista foi aqui comentada de forma bastante sintética e limitada a alguns exemplos. A seguir, faço uma reflexão sobre o trabalho de um artista contemporâneo japonês e a aproximação de sua poética visual com o minimalismo.

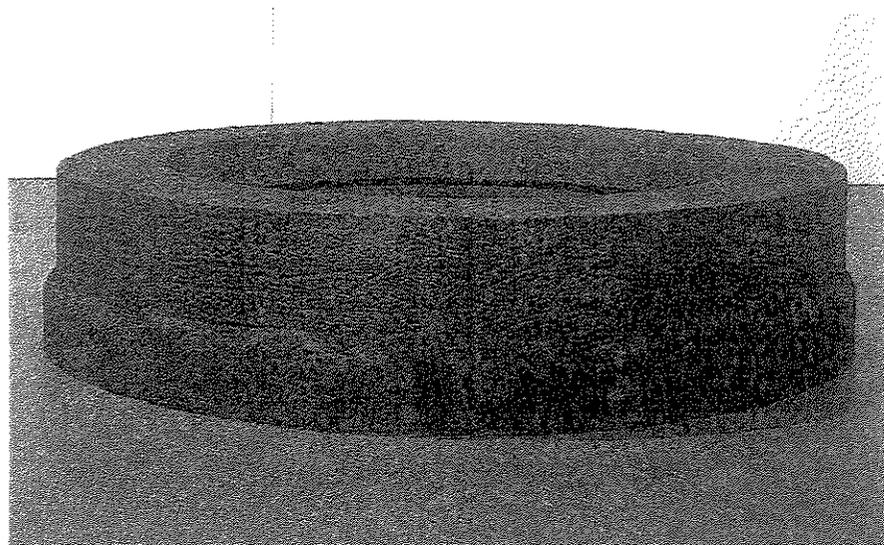
Um outro olhar sobre o minimalismo

A arte de Toshikatsu Endo têm uma conexão com a arte minimalista. Ele trabalha elementos do minimalismo, mas afinado às suas raízes orientais. O que é explicado pelo artista em texto publicado no catálogo da mostra Primal Spirit:



54

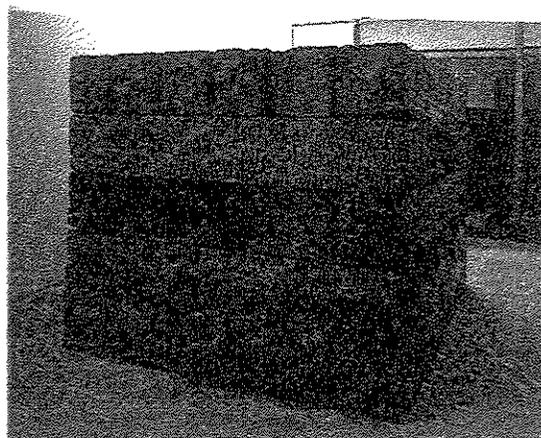
Toshikatsu Endo
Fountain
9 nove peças,
cada 130cmx
diâmetro de
75cm
1989



55

Toshikatsu Endo
Lotus
75cm x
diâmetro de
360cm
1989

"Da arte minimalista eu aprendi a procurar remover os elementos supérfluos. A remoção dos elementos desnecessários torna uma forma mais poderosa. A idéia de remover tudo é também parte do pensamento Zen. Os conceitos Zen budistas permeiam a cultura japonesa, e o Zen budismo teve uma significativa influência em minhas idéias... Eu não adoto o minimalismo ou o conceitualismo como um estilo, portanto, é por isto que meus trabalhos são ditos românticos. Pode-se dizer que eu discuto temas literários, tais como a vida e a morte, mas eles são importantes no contexto da minha realidade. E por mais romântico que sejam, é a único caminho que me move a criar os meus trabalhos". (Fox, 1990:49- depoimento do artista)



56

Toshikatsu Endo
epitaph
150x185x185cm
1989

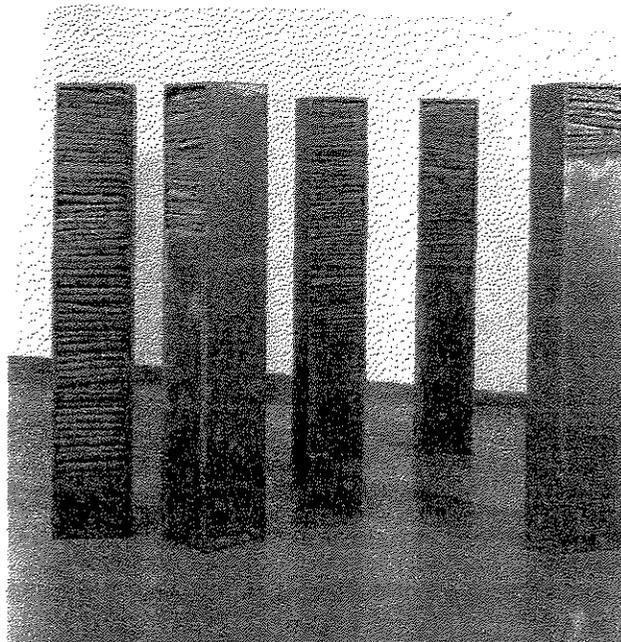
Este artista trabalha com materiais mais próximos ao universo da natureza, como a madeira. Em alguns trabalhos, ela passa por um processo de carbonização, obtendo um sentido expressivo bastante forte. A queima confere força à matéria, acentuando sua fisicalidade e marcando uma forte relação com o tempo. No trabalho deste artista há uma reflexão mística no emprego dos materiais; como ele próprio afirma, há uma ligação com o pensamento zen budista, no sentido da aproximação da essência. O artista tem uma maneira de lidar com a matéria diversa da dos artistas ocidentais. Como destacou Howard N. Fox:

"Um escultor japonês trabalha uma pedra ou um pedaço de madeira de uma forma muito diferente de um artista ocidental ao trabalhar com o mesmo material... para um artista ocidental o material é usualmente visto como um produto para ser explorado e manipulado, na busca de imprimir seu estilo e domínio técnico."
(Fox, 1990:29)

No trabalho de Endo, a madeira queimada remete à transformação e a uma conexão com o tempo. Os artistas japoneses têm uma grande tradição no trabalho com a madeira. Há uma herança cultural que se mantém na produção contemporânea num diálogo com o passado. A arte ligada a elementos mais rústicos é uma característica, mas que se faz com uma sutileza silenciosa de especificidades.

3.3 – Tradição artesanal e arte - um olhar sobre a arte contemporânea em Minas Gerais.

A arte contemporânea de artistas mineiros tem alguns elementos próximos à rusticidade presente na arte japonesa. Esses elementos remetem à tradição de uma cultura bastante próxima da herança rural e barroca. Há diversos artistas que relacionam sua produção a um pensamento próximo à artesanaria, trabalhando materiais como madeira, pigmentos e ferro,



57

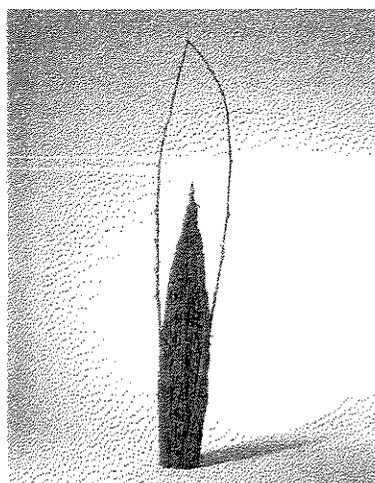
Shirley Paes Leme
Caixa de ferro com madeira

entre outros. Há na apropriação desses elementos um freqüente uso de texturas e cores, com o quê remetem a uma espécie de rusticidade.

Tadeu Chiarelli, em artigo sobre arte tridimensional nas décadas de 80 e 90, aborda a questão da presença de uma tradição da arte de referências artesã ao comentar o trabalho da artista Shirley Paes Leme, ele afirma:

"(...) a artista tem como parâmetro primeiro para a sua produção escultórica procedimentos igualmente mais próximos da tradição artesanal do que da propriamente erudita. Recuperando e recriando procedimentos ancestrais de construção de objetos utilitários populares para a construção de esculturas hoje em dia tendências à essência geométrica (o cubo, o retângulo), a produção de Paes Leme torna perfeitamente factível a possibilidade de síntese entre concepções plásticas, em princípio, as mais divergentes: aquela do artesão anônimo do interior do país, aquela de tradição construtiva erudita, de onde surgiu seu maior mestre, Amilcar de Castro."
(Chiarelli, 1997:179)

Particularmente, penso que esta aproximação com a artesaria possa ser decorrente do fato da artista trabalhar com materiais que permitam sua transformação com ferramentas comuns ao trabalho de um artesão em sua oficina. Esta aproximação da arte popular de uma concepção mais erudita como se observa nos trabalhos de Shirley Paes Leme está presente na arte de vários artistas de Minas Gerais como: Marcos Coelho Benjamim, Paulo Laender, Fernando Velloso, Manfredo de Souza Neto e José Bento.



58

Shirley Paes
Leme
"Write Light",
1996
180 x 24 x
20cm

As obras desses artistas mineiros fazem minha memória alcançar o mundo barroco das igrejas do passado e uma série de outras lembranças. Acredito que a forte rusticidade dos materiais trabalhados seja um ponto de aproximação entre os trabalhos dos artistas citados.

Minha memória reencontra a textura e a presença de cores terrosas e o uso de referência da cultura popular em muitos trabalhos dos artistas citados anteriormente. Os trabalhos se aproximam de uma atmosfera visual que guardo de viagens que fazia a muitas vilas do interior de Minas, com suas casas de terra batida, paredes caiadas brancas ou com uma leve pigmentação verde ou azul. Na sala, imagens encardidas dos santos de devoção. Na cozinha, o fogão à lenha constrói um jogo de sombras e fuligem sobre as paredes próximas. Galhos de folhas para um chá milagroso pendurados no teto, que sem forro permite ver o traçado da madeira sob as telhas de barro. Bancos de madeira maciça se espalham pela cozinha e áreas externas; neles, o correr do tempo alisa a superfície. Nessas vilas sempre uma pequena igreja recebe todos aos domingos. O seu interior podem guardar imagens feitas em madeira talhada, algumas uma rica obra de arte.

Lembro que a arte contemporânea em Minas Gerais não se restringe às propostas aqui apresentadas. Estas foram escolhidas por dialogarem com o universo visual com o qual estou trabalhando para esta pesquisa.

CAPÍTULO 4 – Proposta poética em artes visuais

Neste capítulo são apresentados os principais trabalhos que compõem a produção artística para a pesquisa, juntamente com o percurso da sua concepção. Num primeiro momento, tem-se a instalação "Súplica". Elas fazem de forma distinta conexão com a percepção do espaço das carvoarias. Na segunda parte, apresento uma série de esculturas feitas em madeira que compõem o trabalho "Nonada Sertão". Os trabalhos desta série tem diversos elementos de aproximação com a arte popular e o universo barroco.

“Súplica”

4.1 - Instalação: "Súplica"

No início do processo de pesquisa para a construção dos trabalhos realizei algumas experiências no ateliê. Ocupando uma área ao ar livre, trabalhei com tijolos maciços, iguais aos usados para a construção dos fornos nas carvoarias. Com eles realizei algumas experiências de composição. Lembro de na viagem ao sertão ver os tijolos sendo usados para outras finalidades além do forno. Em muitas cidades que visitei, era comum ver diversas casas, não rebocadas, em cujas paredes se via diversos tijolos negros misturados aos de cor de terra, denunciando sua procedência de antigas carvoarias. Pode-se ver um exemplo na casa, que aparece na fig. 34 na página 38, que fica na comunidade de Espera Feliz, em Rio Pardo de Minas. O tijolo maciço é um elemento comum a qualquer construção em diversas partes do Brasil, adquirindo uma presença mais notória por ser um dos elementos do universo industrial das carvoarias.

No processo de pesquisa no ateliê, surgiu a idéia de trabalhar com torres de tijolos, que iriam compor a base da concepção da instalação "Súplica".

"Súplica" é uma representação de um forno comum de uma carvoaria do norte do país, conforme foram mostrados no capítulo 2. A obra é composta de 9 torres de 1 metro de altura cada, formando uma área circular com o diâmetro de um forno real, aproximadamente 3,5 metros. A disposição circular segue a de um forno tradicional, igual aos muitos fornos que vi em minhas viagens ao norte de Minas. Cada torre é formada por 15 fiadas de 4 tijolos. No centro se configura uma área central vazada. Na parte interna da base de cada torre há uma lâmpada que ilumina fotos impressas em transparência. Assim, ao olhar a abertura, o espectador descobre uma imagem.

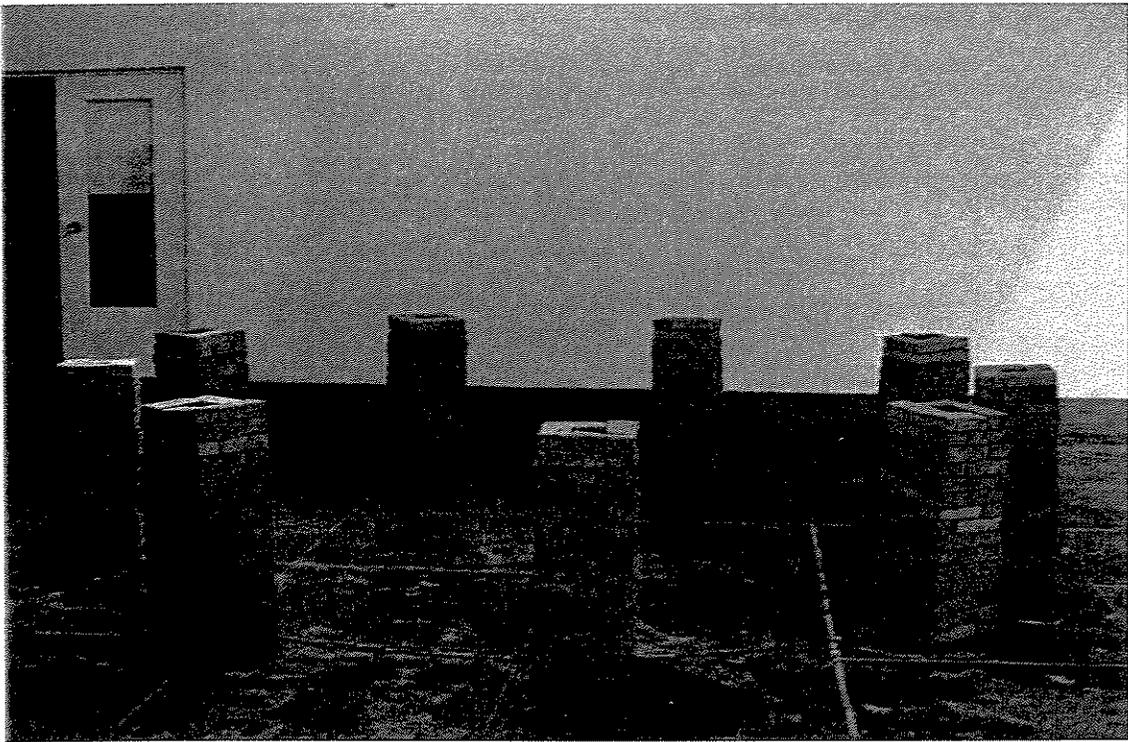
59

Ronaldo Macedo/Hosana Celeste

"Súplica"

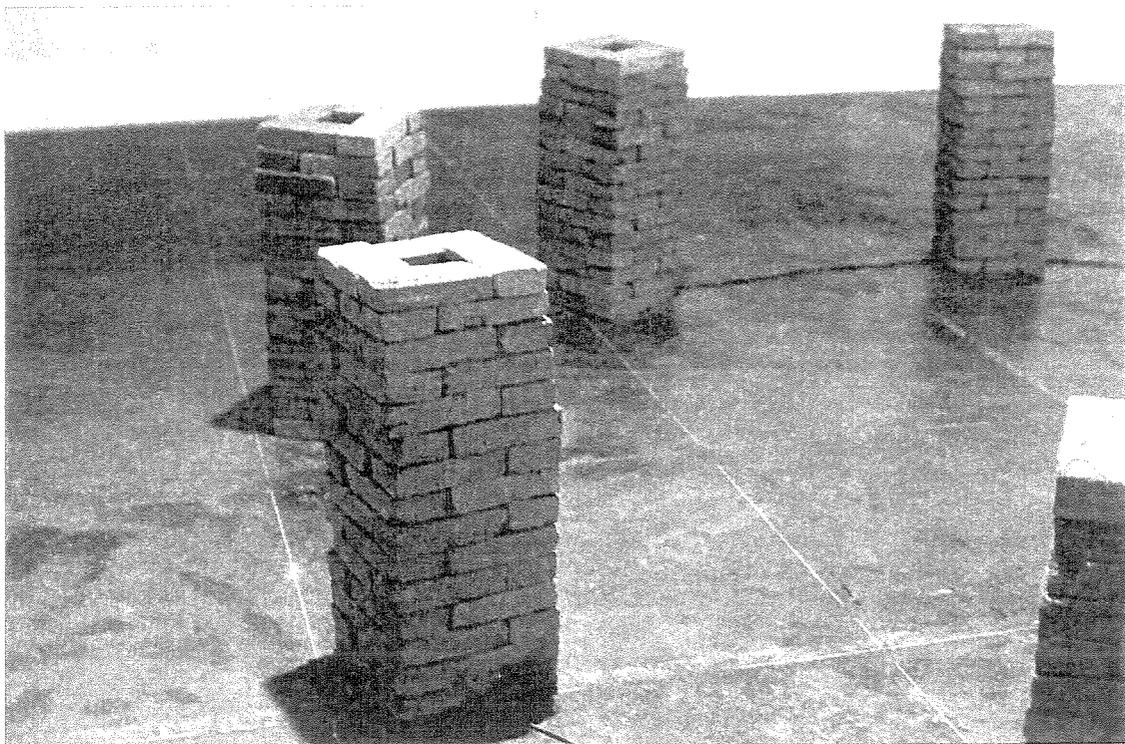
2000

tijolos maciços, equipamento
iluminação e fotos em
transparências
100x 40x40cm(uma torre)
350cm diâmetro da montagem

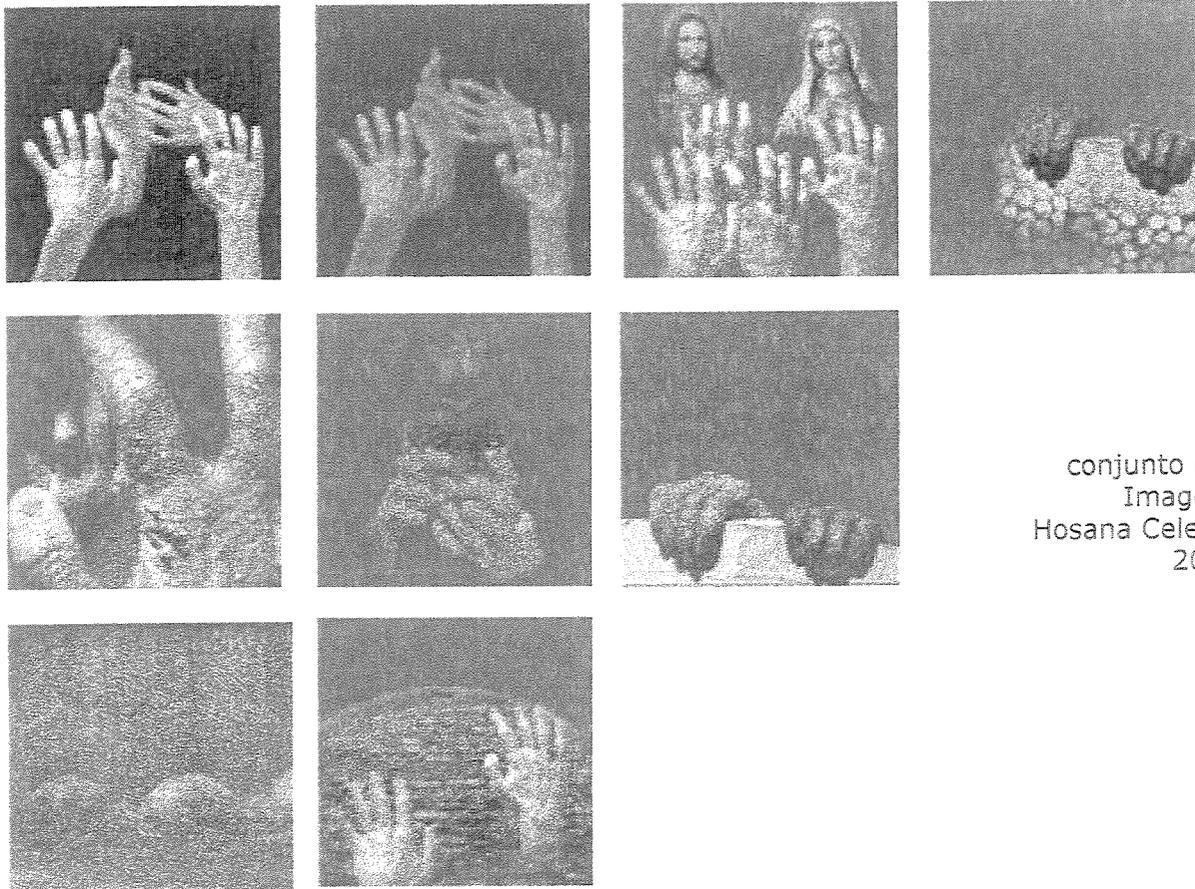


60

detalhe das torre
da instalação
"Súplica"



As imagens foram feitas pela artista Hosana Celeste a partir de diversas conversas que tivemos, e de fotografias de minha pesquisa de campo ou do trabalho no atelier.

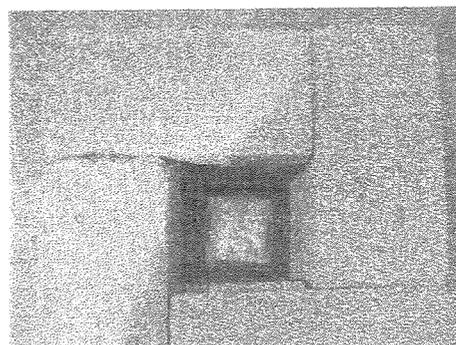


61

conjunto das
Imagens
Hosana Celeste
2000

62

vista superior de uma torre da instalação
"Súplica"



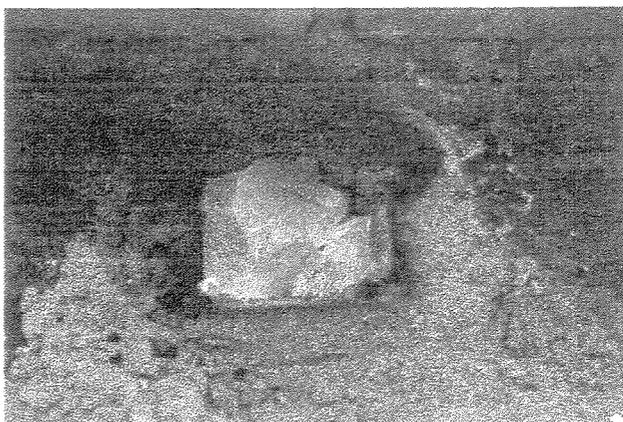
No centro da montagem circular há um computador instalado dentro de uma caixa de madeira revestida de terra. A tela do monitor está voltada para o alto, exibindo em seqüência contínua as mesmas imagens colocadas nas torres.

No caso de "Súplica", o universo restrito e determinado da carvoaria remete ao universo das fábricas. Em uma carvoaria não há elementos lúdicos ou inventivos. O lugar é limpo para ser um local de desempenho de funções. Ali o homem deve trabalhar. A organização é extremamente clara.

Da mesma forma, as torres que compõem a instalação têm sentido minimalista em sua ordem, mas este é quebrado na opção de trabalhar com imagens dentro de cada uma das torres. Percorrendo as torres, o espectador descobre as imagens e assim estabelece um jogo lúdico. Os tijolos são referência e suporte para as imagens, que "pedem" para ser encontradas e espiadas. As aberturas das torres lembram os "tatus" dos fornos, que permitem a ventilação e a vigia da queima. Assim como o carvoeiro espia o processo de queima no forno, os espectadores espiam as imagens.

63

Imagens abertura
de ventilação de
um forno de
carvoaria



Este movimento lúdico entre o espectador e a obra seria algo como um “olhar parangolé”. O termo Parangolé é emprestado dos trabalhos de Hélio Oiticica, que foram descritos na página 63 desta dissertação. Esse termo é aqui usado sem rigor, para ressaltar a possibilidade de relação de descoberta entre a obra de arte e o espectador. Essa possibilidade está presente em muitos de meus trabalhos anteriores, como “Panóptico”, “Invento” ou “Imagens do Cinema”, descritos no item Percurso Artístico desta dissertação, que exigem do espectador a aproximação das pequenas aberturas para encontrar as imagens que estão dentro das caixas.

As carvoarias impuseram uma transformação na paisagem do sertão. O sertão das veredas foi se transformando no sertão das carvoarias, destinadas a abastecer os fornos das siderúrgicas, que produzem o ferro para as indústrias de bens de consumo. As carvoarias fazem parte de uma grande cadeia de produção, e o trabalho que se realiza dentro delas se assemelha à uma linha de produção de uma fábrica.

Assim, sertão adentro, o que antes era uma mata de cerrado foi se transformando em organizadas pilhas de madeira colocadas próximas aos fornos. Dentro destes, são colocadas em uma nova ordem. Após a queima, o carvão surge e compõe um enorme tapete negro no centro do pátio. A ordem se repete na organização do carregamento dos sacos de carvão nos caminhões.

Essa descrição identifica uma ordenação do espaço. Isso me chamou a atenção por se aproximar da ordem presente no pensamento minimalista, que foi discutida no capítulo anterior. A ordem das carvoarias se estende à paisagem de plantações de eucalipto, homogênea, em substituição à diversidade das matas retorcidas e variadas da vegetação de cerrado. Esta homogeneidade constante parece afirmar um caminho de otimização da produção. Mas sem o espaço para a diversidade, a vida pare-

ce entristecer no sertão e esta tristeza eu a sentia em todas as minhas visitas às carvoarias.

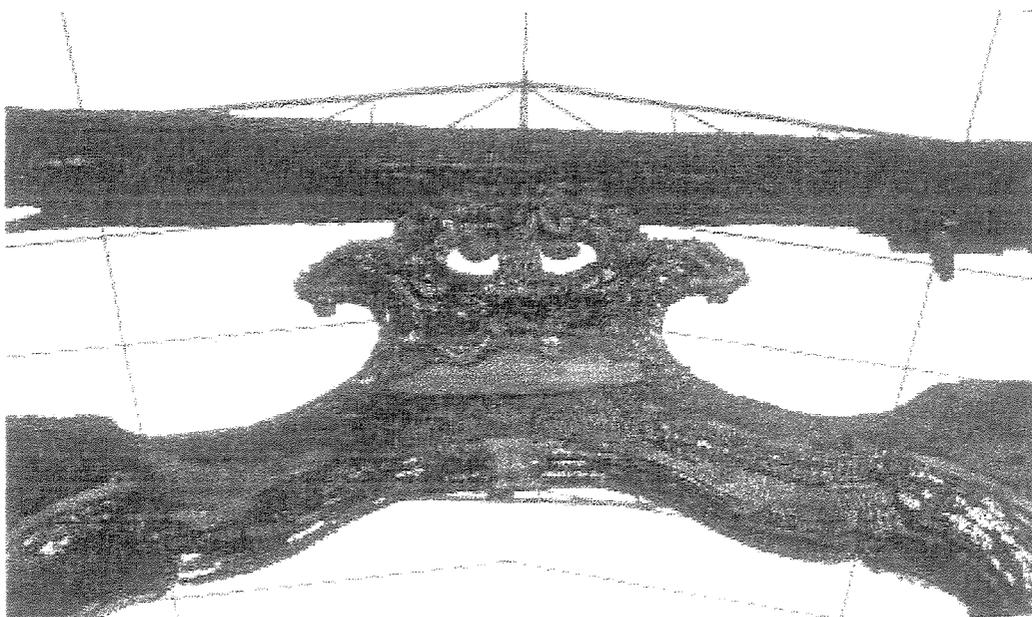
Uma amiga disse-me que, uma vez andando por uma estrada do norte de Minas, ao ver constantemente aqueles lugares isolados das carvoarias no meio do sertão, quis conhecer uma delas. No contato que teve com o lugar e com os carvoeiros que ali viviam e trabalhavam, sentiu uma angústia, como se existisse naquele lugar um estado de súplica. Essa impressão foi semelhante a que tive em minhas visitas às carvoarias. Dessa nossa conversa, guardei a palavra súplica, que deu nome à instalação descrita.

“Nonada Sertão”

4.2 - Tradição construtiva – arte popular e arte barroca

A pesquisa que iniciei no mestrado aproximou-me de um universo mais rural e rústico e, em certa medida, acentuou uma motivação para trabalhar com a madeira e, conseqüentemente, com as técnicas comuns à transformação desta matéria, como a talha.

A carbonização da madeira foi usada como um recurso plástico constante no trabalho. A possibilidade de realizar esta aproximação foi despertada após visitar a Igreja Matriz do Carmo na cidade de Mariana, que teve grande parte de sua nave principal destruída num incêndio em janeiro de 1999. Ao entrar na igreja e observar várias peças de madeira completa-



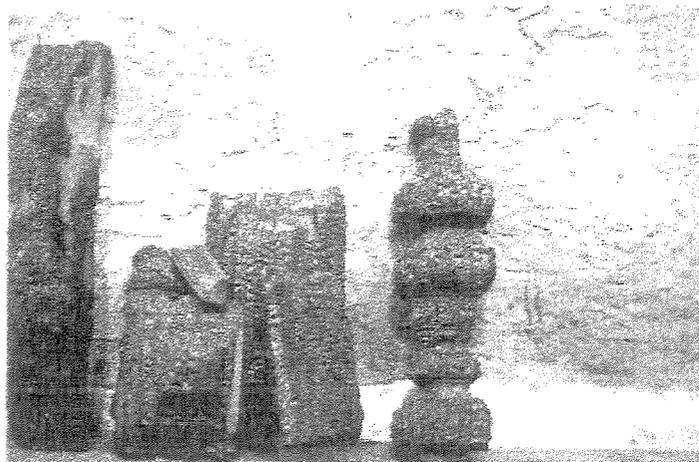
64

arco da entrada da igreja
de Mariana

mente carbonizadas, tive uma sensação de angústia próxima à que senti em muitos momentos que estive nas carvoarias do norte de Minas.

A perda de objetos de arte barroca - ornamentos ou estátuas -

, despertou um sentimento de resignação e lamento que se poderia comparar à perda de uma floresta de mata nativa do cerrado, destruída para alimentar a produção de carvão. Esta ação devastadora ainda é agravada pela forma exploratória do trabalho dos carvoeiros, conforme foi relatado no capítulo 2.



65

peças
carbonizadas
da igreja do
Carmo em
Mariana

Referências do Barroco

Torna-se importante destacar que a aproximação com o universo barroco já estava presente em minhas criações anteriores. Os objetos apresentados na introdução desta dissertação tiveram uma pesquisa visual do jogo de luz e sombra, elemento característico da arte barroca. Este tratamento da luz no barroco pode ser visto na imagem 66, que mostra o altar da Igreja do Pilar de Ouro Preto.



66

imagem da nave da igreja
do Pilar, em Ouro Preto

Outro elemento comum entre os objetos por mim criados seria a construção de cenas contidas em espaços fechados - imagens dentro de caixas -, como os lugares que guardam a estatuária barroca, os altares e oratórios. O universo barroco se faz diretamente presente também quando trabalho, em diversas peças, alguns elementos comuns à ornamentação das igrejas barrocas, como curvas e elementos ligados à imagem de anjos, mesmo que apenas suas asas.

Referências da Arte Popular

A arte popular dos artistas do campo está presente no meu trabalho de alguma forma pelo uso da madeira, elemento muito comum de trabalho destes artistas ou quando faço referências ao universo rural. Assim, o trabalho com formas animais ou vegetais acentua esta aproximação, além das imagens comum ao universo religioso popular, como os anjos. Estas imagens a aproximação na arte popular estão presentes especialmente na série fornos negros. Durante a pesquisa de campo, pude conhecer alguns artistas que trabalham ou tem sua arte comercializada no Mercado de Produtores Rurais de Montes Claros.



67

foto artesão no
Mercado Municipal de
Montes Claros

Referências Literárias

O universo da literatura de Guimarães Rosa se faz presente especialmente nas peças "Fornos Negros", que são apresentadas em seguida. As esculturas fazem uma aproximação com a tradição construtiva ligada ao universo da arte popular e ao imaginário da arte barroca, extremamente forte em Minas Gerais. A aproximação com as referências barrocas serviu principalmente para ressaltar a dramaticidade da transformação do sertão ocorrida com a presença das carvoarias. O sertão de Rosa é lembrado pela figura do jagunço/tropeiro com sua capa comprida, ou pela imagem do lobo que faz referência ao demônio. Outras peças trazem imagens de anjos que podem reforçar a idéia de oratório, mas a intenção é se aproximar do dilema da existência ou não de Deus e do diabo, que tanto atormentou o personagem Riobaldo Tatarana. Em seu constante diálogo interior, ele vai buscar apoio ora na figura de Deus, ora na do diabo. O demônio está sempre presente na travessia. Abaixo temos duas passagens que ilustram estas idéias:

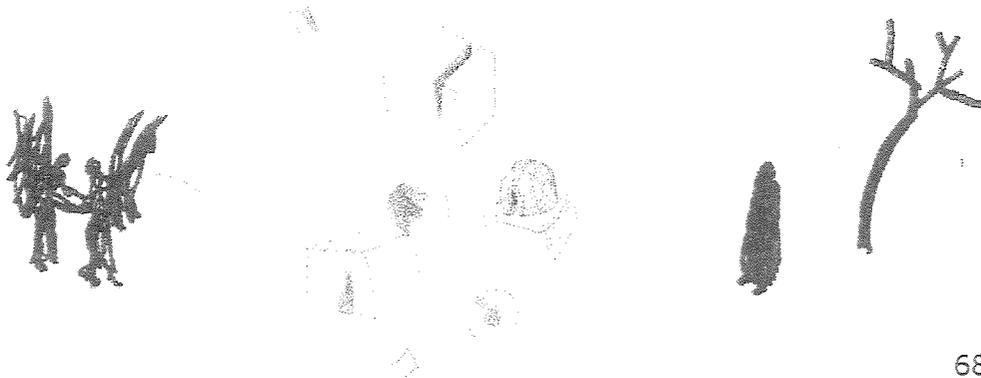
"A gente viemos do inferno - nós todos - compadre meu Quelemém instruí. Duns lugares inferiores, tão monstro-medonhos, que Cristo mesmo lá só consegui aprofundar por um relance a graça de sua substância alumiável, em as trevas de véspera para o Terceiro Dia" (Rosa: 40)

"O inferno é um sem-fim que nem não se pode ver. Mas a gente quer Céu é porque quer um fim: mas um fim com depois dele a gente tudo vendo". (Rosa:49)

4.2 - Esculturas: "Nonada Sertão"

Série: Fornos Negros

Este trabalho é formado por 5 peças de dimensões de 20x20x20cm. Elas têm a forma de forno de carvoaria. Mas também lembram os antigos oratórios-bala do século XVIII – que têm este nome pela aparência semelhante a uma bala de arma de fogo. Este formato facilitava seu transporte nas viagens das expedições que entravam pelo sertão.



68

croquis de estudo dos trabalhos "fornos Negros"

69

"Forno Negro - Anjo"
2001
madeira e equipamento
de iluminação
11 cm de altura

70

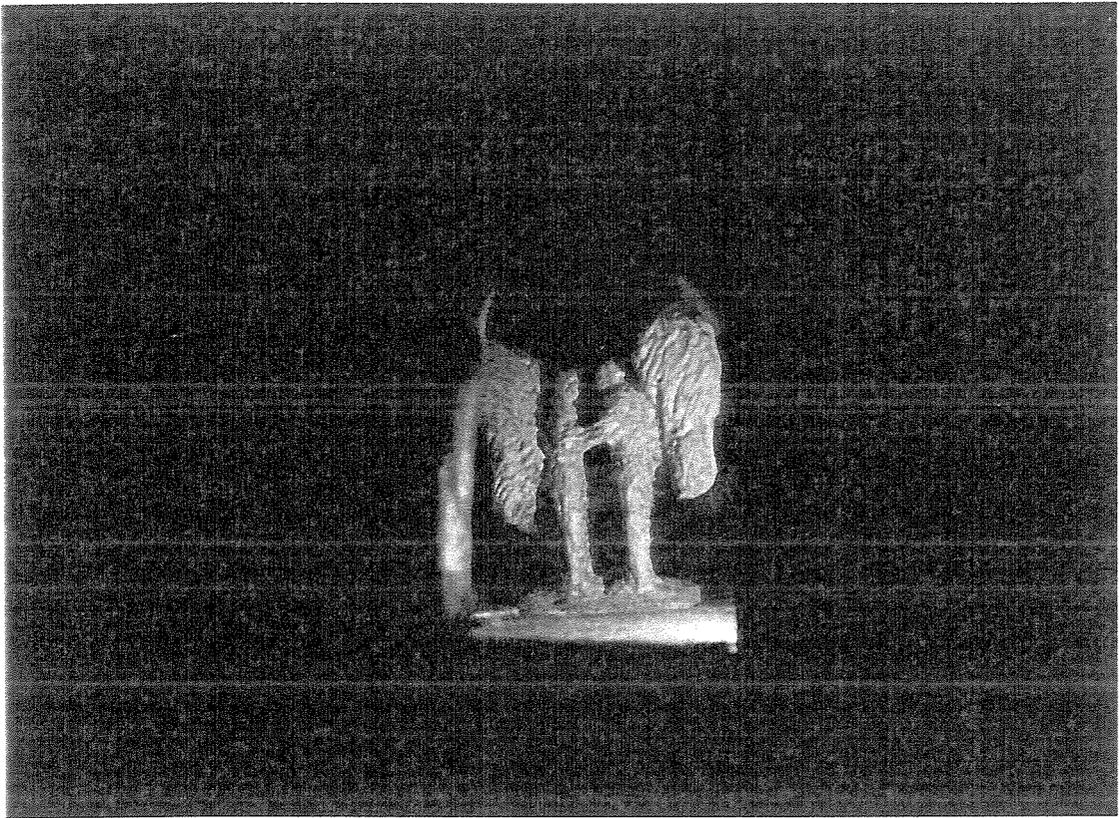
imagens externa
de "Forno negro"
20x20x20cm





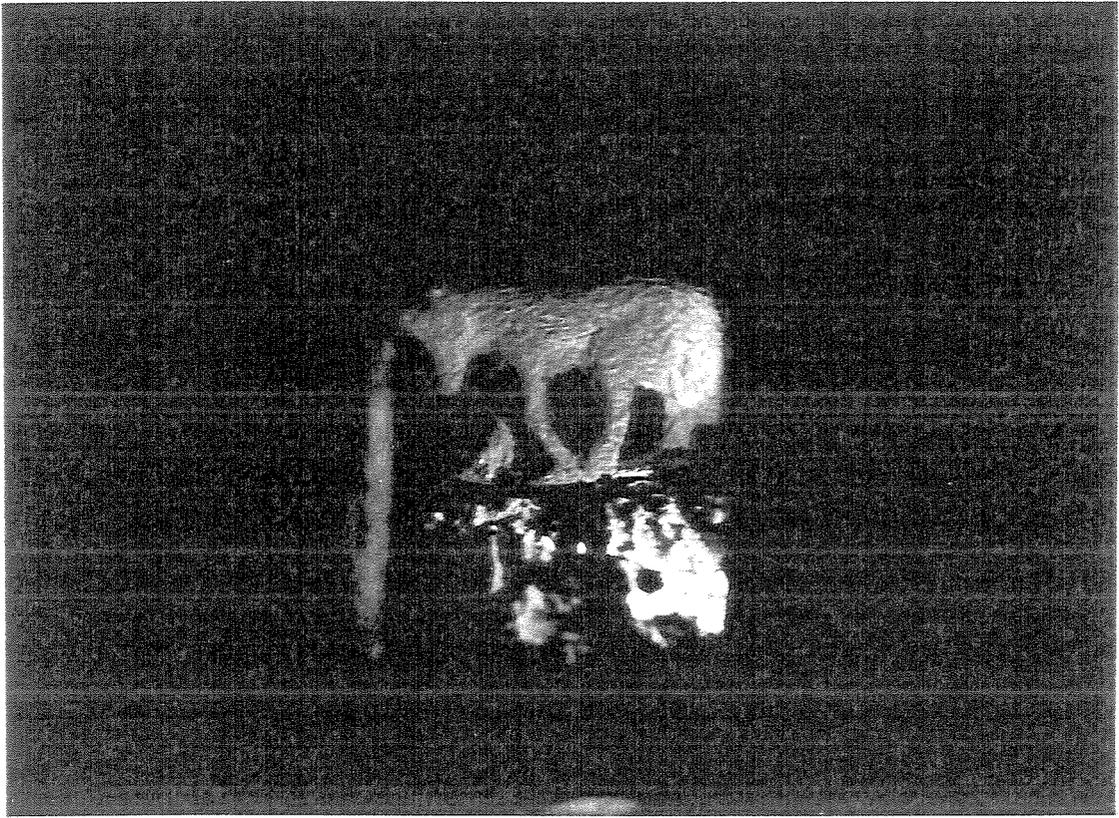
71

"Forno Negro - anjos"
2001
madeira e equipamento de
iluminação
2001



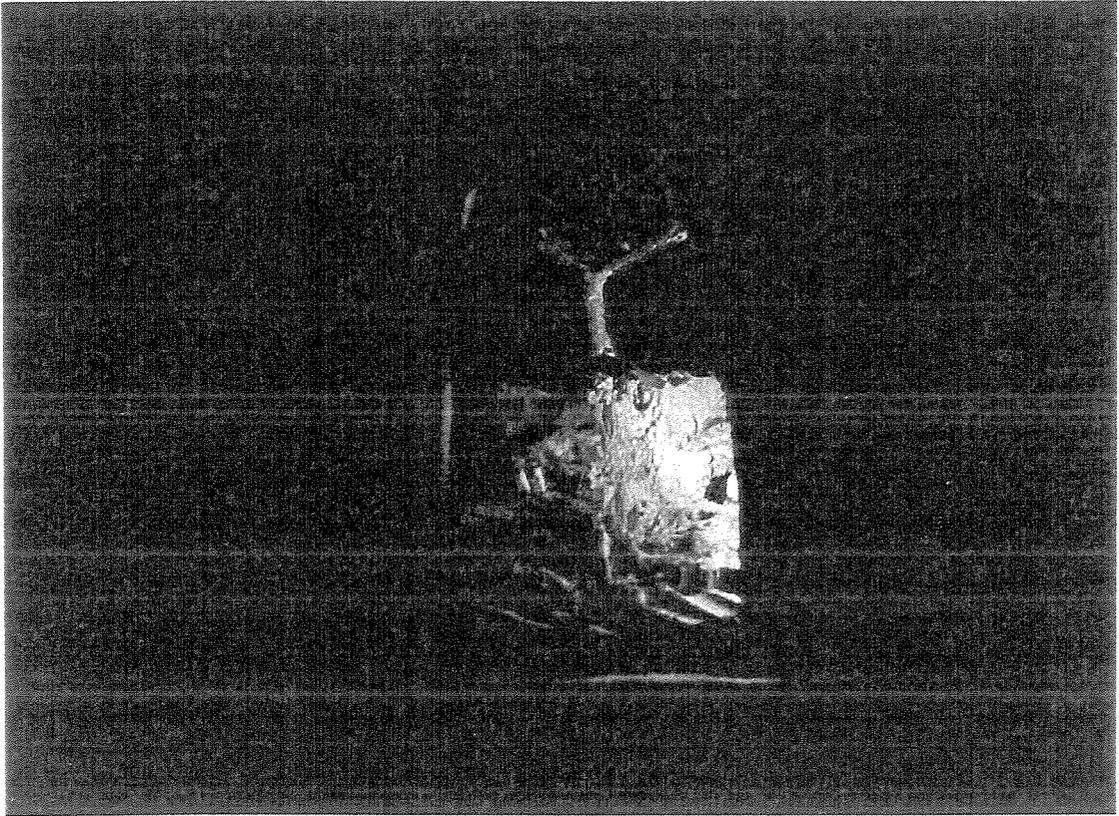
72

"forno Negro - Lobo"
2001
madeira e
equipamento de
iluminação
2001



73

"Forno Negro - árvore"
2001
madeira e equipamento
de iluminação
2001



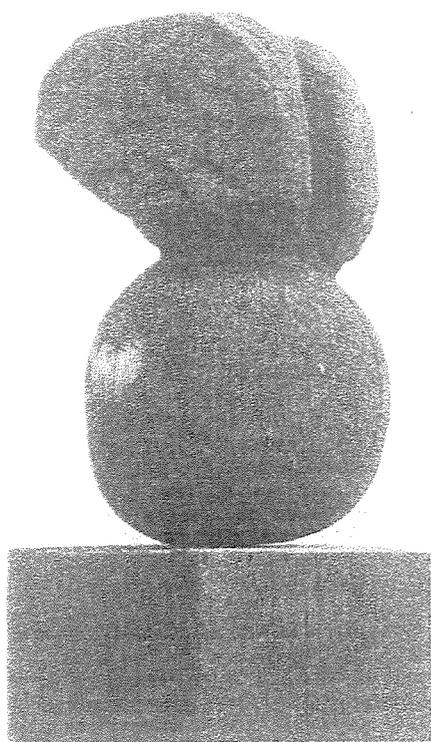
74

"Curva Barroca"
2001
madeira
100x20x20cm

"Curva barroca"

Peça de forma curva feita em madeira totalmente carbonizada. Dimensões de 20x20 e altura de 80cm. Compõe o trabalho um base de tijolos maciços de cerca de 60 cm de altura. Os tijolos fazem referência aos fornos de carvoaria, e sua cor alaranjada lembra a presença do fogo, pois os mesmos são também submetidos a um processo de queima nas olarias. A carbonização destas peças, e de todas que compõem esta série "Nonada Sertão", procura fazer referência ao processo de queima. A percepção de trincas em diversos pontos da madeira de vários trabalhos reforça a lembrança do fogo, que nela deixa a marca de sua presença. O negro tem diferentes nuances; algumas vezes é mais acinzentado.





75

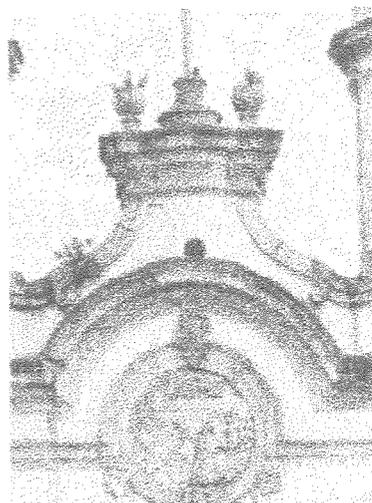
detalhe "Esfera Barroca"

76

"Esfera Barroca"
2001
madeira
30x200x20cm
(base)

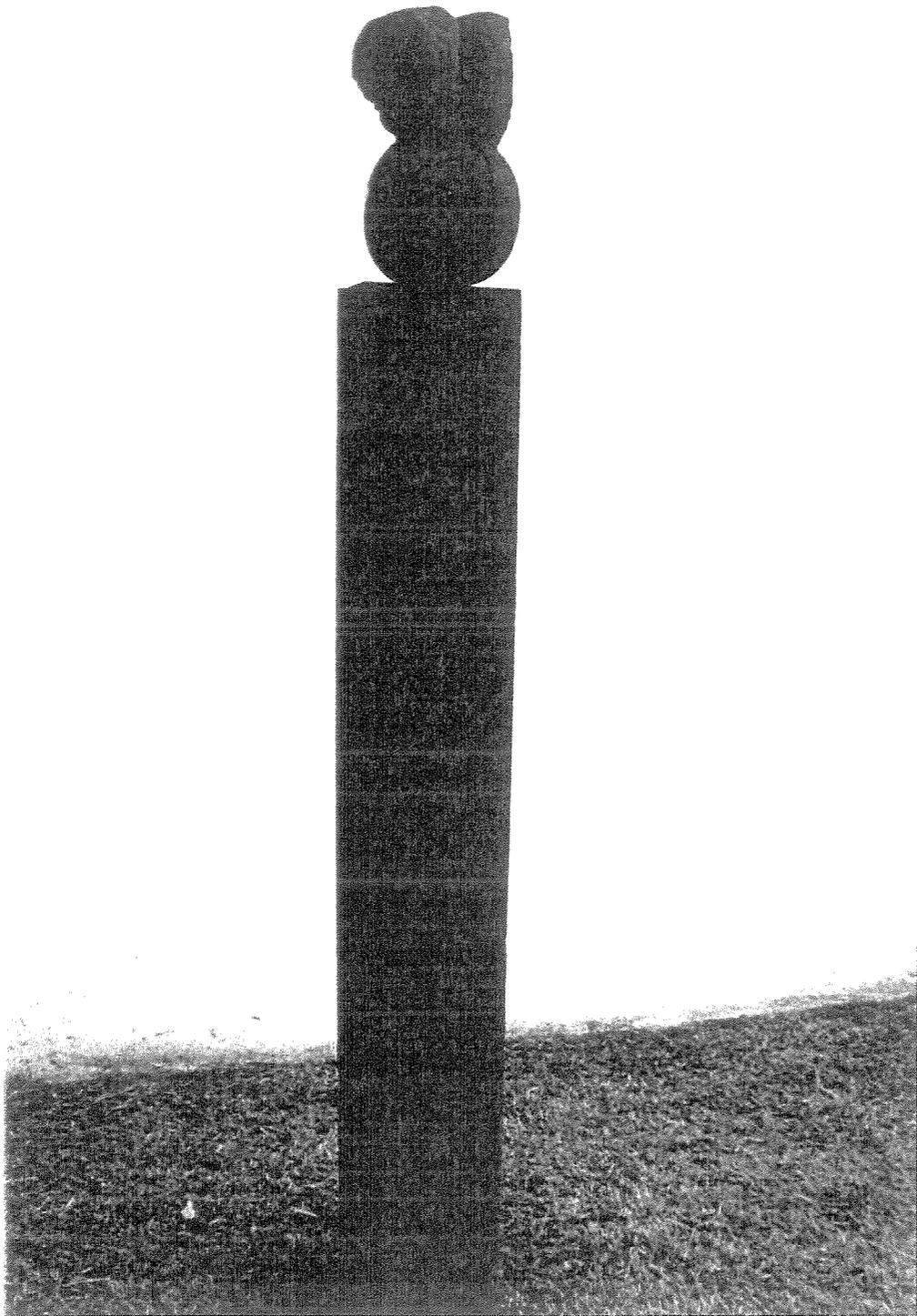
"Esfera Barroca"

Esta peça é baseada nas esferas com asas presentes na igreja de São Francisco em Ouro Preto, criadas por Aleijadinho. Dimensões de 20x20cm. O trabalho "Esfera Barroca" foi entalhado em madeira. Uma grande coluna de 2,0 metros serve de base para a peça. O espectador tem que elevar seu olhar para observá-la, o que reforça a aproximação com a peça da igreja, que está situada na parte superior da fachada frontal.



77

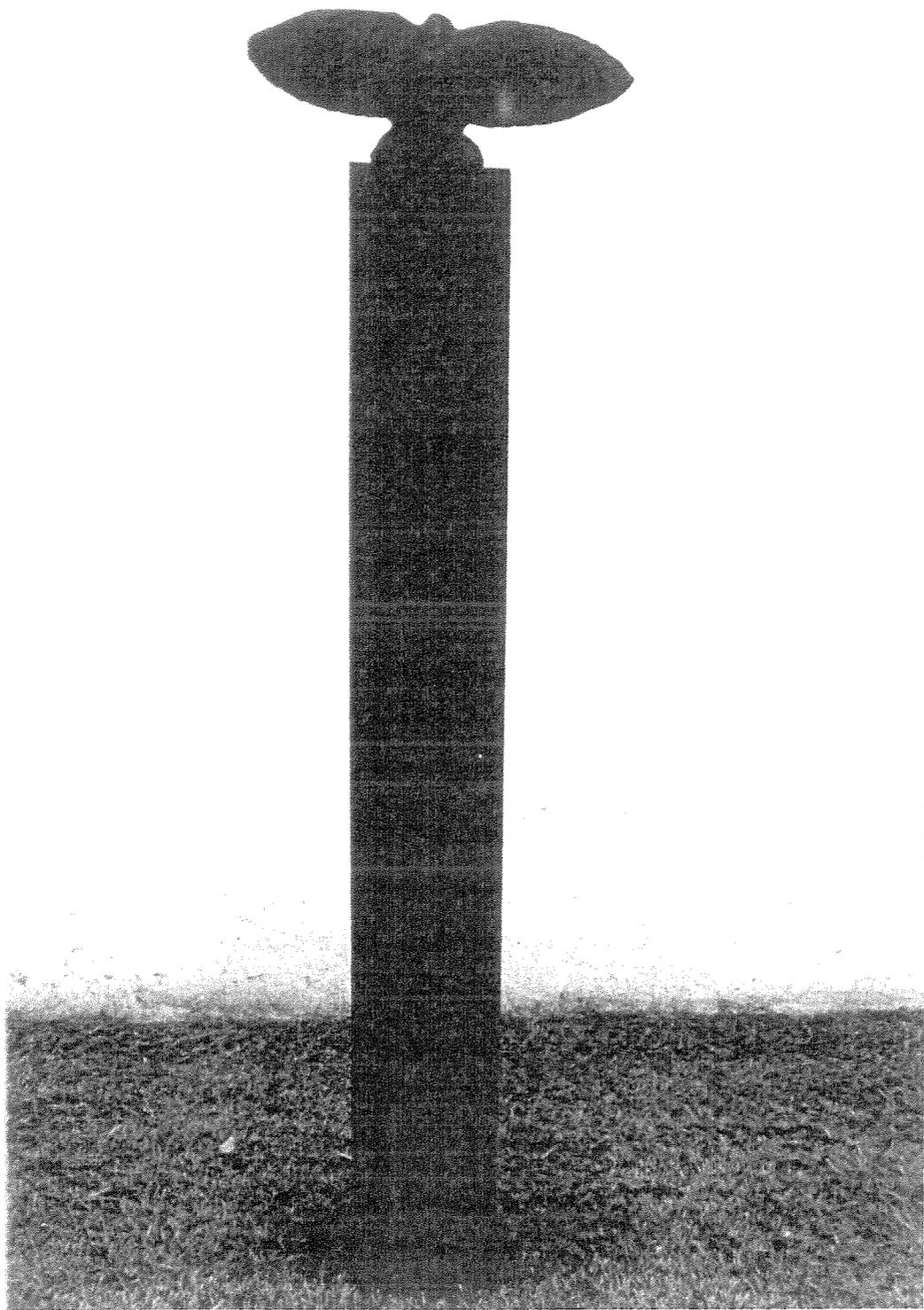
ver
parte superior da vista
frontal da Igreja de São
Francisco de Ouro Preto



78

"Espírito Santo
Negro"
2001
madeira
40x20x20cm
140x20x20cm(base)

"Espírito Santo Negro"

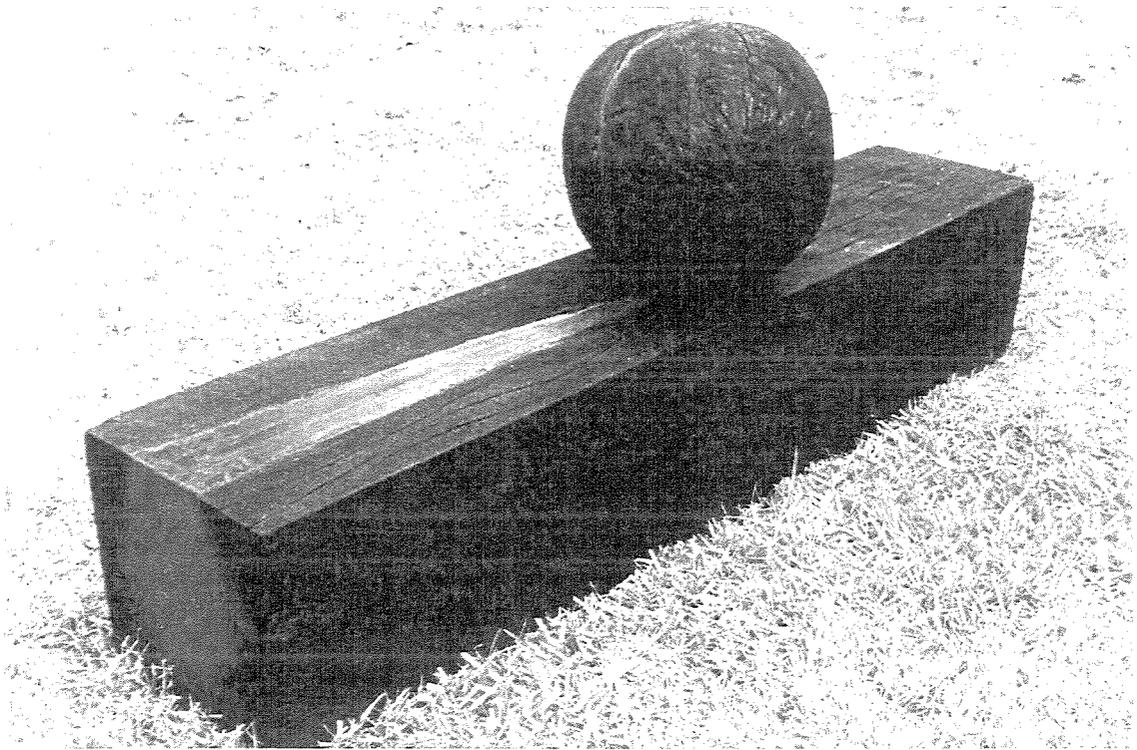


79

"Esfera Negra"
2001
madeira,
parafina e tinta a
óleo
100x20x20cm
25 cm (diâmetro
esfera)

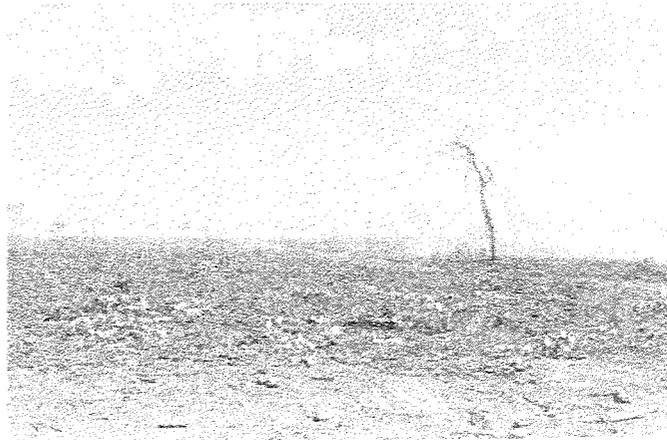
Esfera e vermelho

Uma peça de madeira de 1 metro de comprimento tem toda sua superfície carbonizada. Uma mancha vermelha marca um percurso em direção há uma esfera. O vermelho é uma referência simbólica ao fogo. Fogo que transforma a madeira em peças negras e que derrete a parafina. Fogo que faz a transformação da madeira em carvão. A madeira em seus mais variados tons se transforma com a ação do fogo.



80

"Painel vermelho -
última árvore"
2001
madeira, parafina e
tinta óleo
200x200x4cm



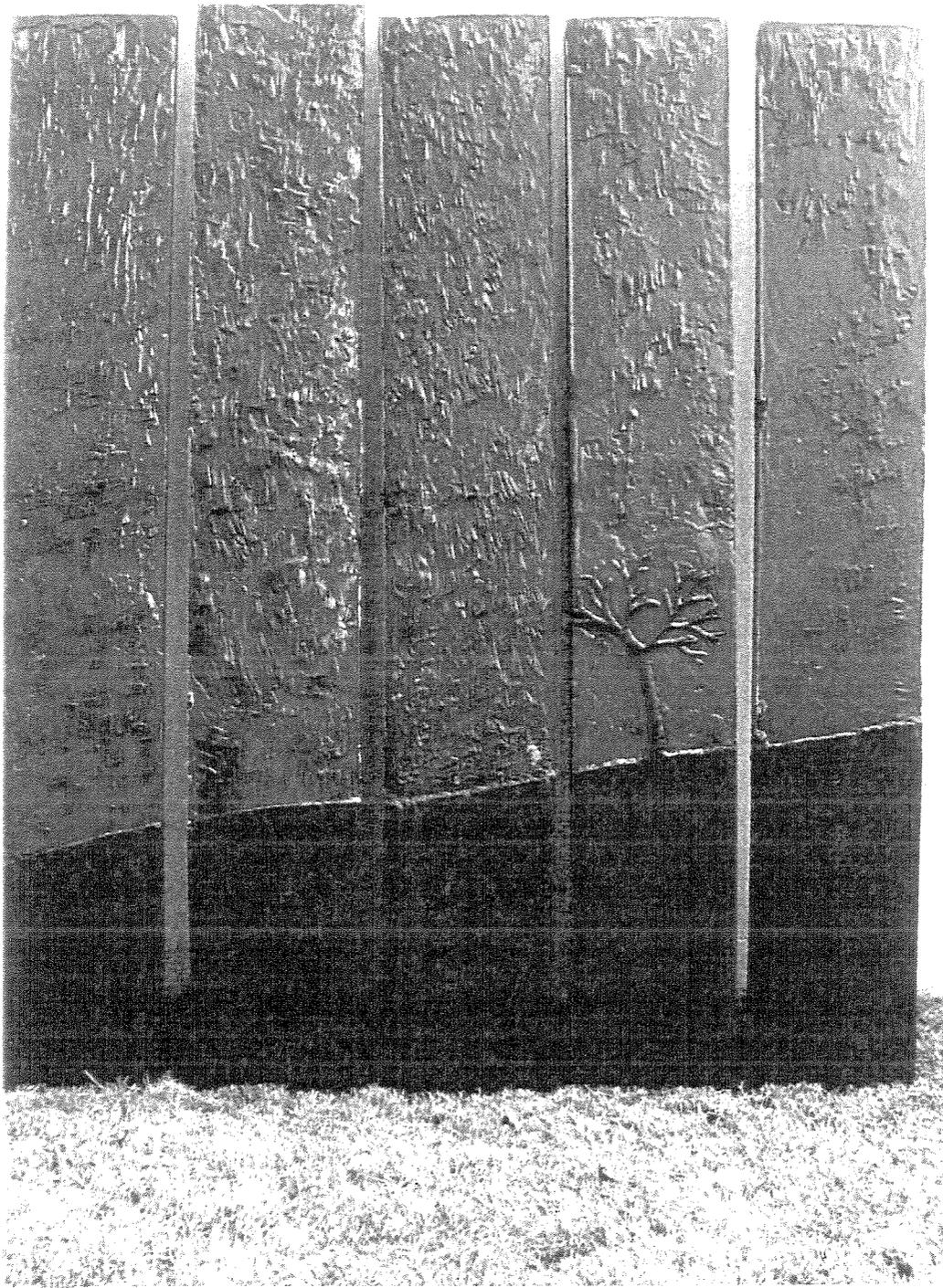
81

foto referência
para o trabalho

Painel Vermelho – última árvore

Este painel foi criado a partir de uma foto feita durante minha visita à carvoaria de Seu Abílio, mencionada no capítulo 2. A presença de um árvore isolada em uma área recentemente desmatada simbolizava a situação de agressão que observei ao longo de toda a pesquisa de campo.

O painel tem uma área queimada e outra revestida de parafina vermelha. A cor vermelha marca um contraste com o negro da madeira e reforça a lembrança do fogo. A forma de uma árvore foi entalhada em alto relevo. Cinco módulos formam o painel. Cada um deles tem dimensão de 40 x300 x4cm.

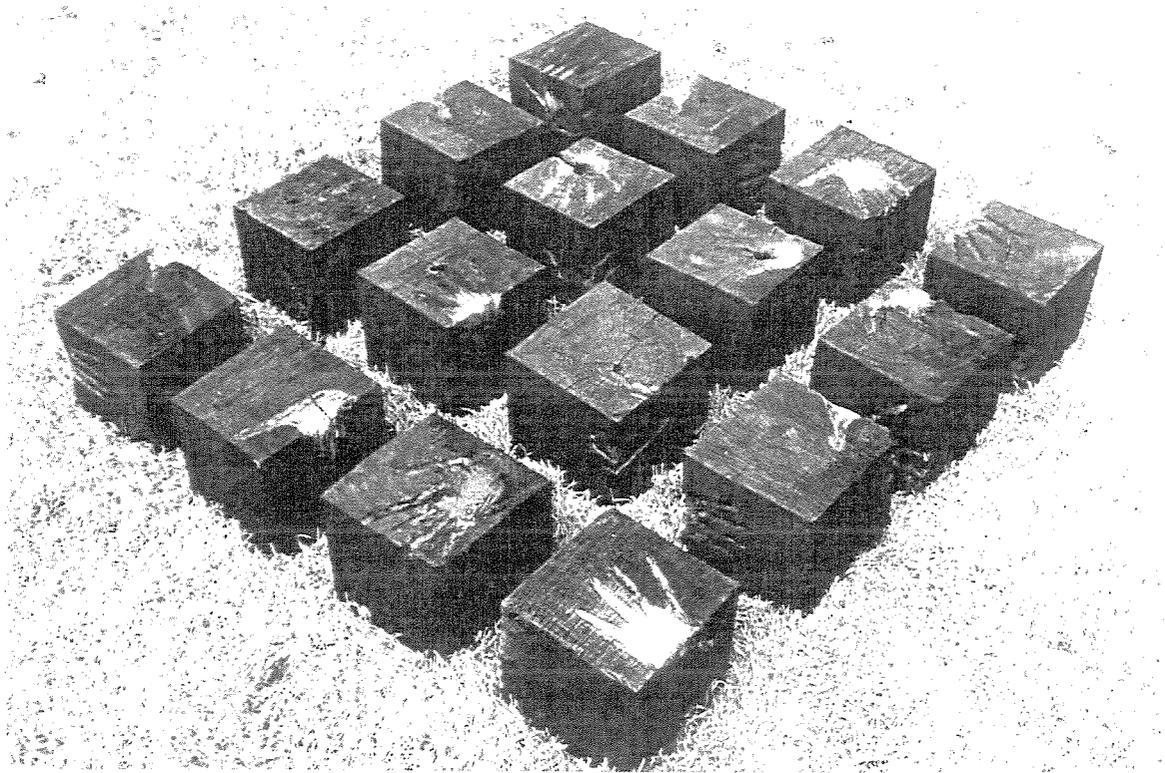


82

"Cubos Negros"
2001
madeira
20x20x20cm
(cada peça)
110x110x20cm

Composição: "Cubos negros"

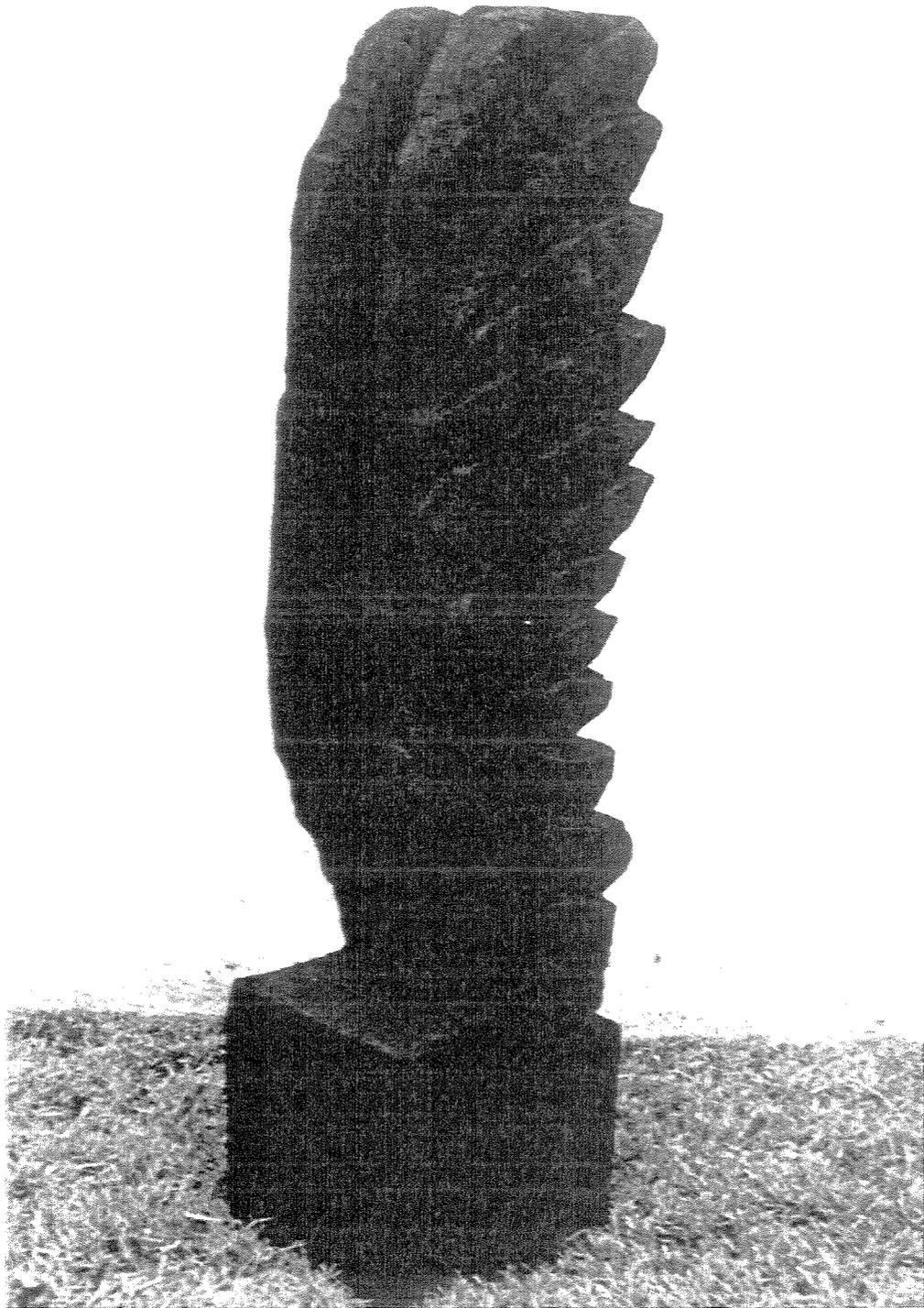
Este trabalho segue a mesma linha da instalação anterior, trabalhando com a serialidade de um mesmo material. Neste caso, uso blocos de madeira em forma de cubo. O conjunto é formado por 16 blocos de madeira carbonizados que se organizam em 4 fileiras de 4 elementos. A composição "cubos negros" procura representar a organização e a relação homem e materialidade da carvoaria. O homem e seu trabalho é acentuado pela presença das silhuetas de mãos em baixo relevo nas diversas faces das peças.



83

"Asas Negras "
2001
madeira
100x20x20cm

Asas Negras



Comentários finais:

Acho importante registrar que o trabalho de criação se move também por aspectos de caráter prático com que o artista tem de lidar na opção por seguir por um caminho ou outro em sua proposta poética. Assim, o trabalho com a madeira teve que se restringir aos padrões de medidas e formato comercializados pelas madeireiras localizadas no Distrito de Barão Geraldo, em Campinas, e que são os padrões normalmente utilizados em construção civil. Da mesma forma, o tipo de madeira foi basicamente peroba vermelha. Além disso, a questão econômica levou à opção por materiais de menor custo.

Outros elementos não visuais compõem a montagem, como o cheiro forte de madeira misturado ao cheiro da madeira queimada. A presença de uma trilha sonora enriquece a montagem dando ao ambiente outras referências do universo do sertão. Ela foi mixada a sons produzidos no processo de trabalho das esculturas, como o som do fogo queimando a madeira, ou o som da batida do martelo sobre o formão, que remetem ao processo material de feitura da obra.

"Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia."

Grande Sertão: Veredas

Bibliografia:

Livros e artigos

. ADES, Dawn. *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997

. ANDRADE, Sônia Maria Viegas. *A Vereda Trágica do "Grande Sertão: Veredas"*. São Paulo: Edições Loyola, 1985.

. ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. São Paulo: Editora Perspectica, 1971.

. BARBOSA, Ana Mae. *Tópicos Utópicos*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1999.

. BARROS, Anna. *A arte da Percepção - um namoro entre a luz e o espaço*. São Paulo: Annablume, 1999.

. BUCHKA, Peter. *Win Wenders e seus filmes - Olhos não se compram*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

. BUENO, Maria Lúcia. *Artes Plásticas no século XX - Modernidade e Globalização*. Campinas/SP: Editora Unicamp, 1999.

. CANCLINI, Néstor Garcia. *"Culturas Híbridas"*. São Paulo: Editora Edusp, 1998.

. CHIPP, Herschel B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

. CLARCK, Lygia e OITICICA Hélio. *Cartas 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

. FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. Texto e Arte 6. São Paulo: Edusp, 1992.

. _____ . *Tropicália alegoria alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FERNANDEZ, Dominique. *O Ouro dos Trópicos*. Porto Alegre: Editora Sulina, 1996.

. FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Massachusetts, USA: October Book, 1996.

. _____ . *Recodificação - Arte, Espetáculo, Política Cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

. GUERRA, Cláudio. "A Questão Sócio-ambiental no 'Mundo do Eucalipto'", Diamantina: VIII Seminário Sobre a Economia Mineira. Anais, vol. 1, 1995.

. HOHLFELD, Marion. "Reflexões sobre a encenação auto-biográfica de Joseph Beuys – sua função e sua crítica". Porto Alegre: Porto Arte. , v.7 n.11, maio de 1996.

. KEITH, Thomas. *O Homem e o Mundo Natural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

. LANCMAN, Sandra. "A ecologia como fogo da arte de Beuys e Krajcberg". Porto Alegre: Porto Arte, v. 7, n. 11, p.69-85, maio de 1996.

. LEENHARDT, Jacques. "*Joseph Beuys, artista internacional*". Porto Alegre: Porto Arte, v. 7, n.11, p.39-45, maio 1996.

. LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999.

. MACHADO, Álbano Silveira e outros. *A pequena produção rural na região de Montes Claros*: Centro de Tecnologia Alternativa, 1987. (mimeo)

. MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

. NICHOLLS, Paul C. *Gauguin*. Nova York: Tudor Publishing Company, 1967.

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

. PRADO, Marcos. *Os Carvoeiros*. Editado pelo autor, 1999.

. ROLLINS, Tim & Kid of Survival . *Reimagining America - The Arts of Social Change*. Editet by Mark O'Brien & Crig Little. Philadelphia: New Society Publishers, 1990.

. ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

. SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

. TUCKER, William. *A linguagem da escultura*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

. ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil. A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

. ZOLBERG, Vera L. e CHERBO, Joni Maya. *Out Sider Art*. New York: Cambridge University Press, 1997.

Teses e Relatórios

. CAMPOS, Gisela Beluzzo de. *Minimalismo: Aquém e além dos rótulos*. Tese de doutoramento em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 1998.

. DAYRELL, Carlos Alberto. "O desmatamento no Norte de Minas Gerais". Montes Claros, 1988. (mimeo)

Catálogos

. BRETT, Guy. Hélio Oiticica. "O Exercício Experimental da Liberdade". Paris: Galeria Nationale du Jeu de Paume, 1992.

. CHIARELLI, Tadeu. *Tridimensional na Arte Brasileira do Século XX*. Apresentação Ricardo Ribenboim. São Paulo: [Editor] Instituto Cultural Itaú, 1997.

. FOX, Howard N. *A Prima Spirit – Ten Contemporary Japanese Sculptors*. New York: Los Angeles Country Museum of Art, 1990.

. HOBBS, Robert. *Robert Smithson: A Retrospective View. 40th Venice Biennale de 1982*. The Herbert F. Johnson Museum of Art. Cornell University. New York.

. KIEFER, Alselm. *Alselm Kiefer - XIX Bienal de São Paulo*. out. 1987.

. PAPE, Lígia. *Lygia Clarck e Hélio Oiticica*. Depoimento em catálogo da Sala Especial do 9 Salão Nacional de Artes Plásticas da Funarte. Rio de Janeiro: Funarte, 1986.

. SMITHSON, Robert. *Robert Smithson - Une Retropective, Le paysage entropique 1960-1973*. Musées de Marseille - Reunion des Musées Nationaux. 1994.

Periódicos

. KRAJCBERG, Frans - *O senhor das tormentas*. Entrevista para a revista Palavra, Belo Horizonte, ano 2, n. 15, jul. 2000.

. RIBEIRÃO, Chico do. Entrevista para o jornal Estado de Minas, Caderno Ecológico, Belo Horizonte, 28 jul. 1999.