



A Construção de uma Paisagem
Mário Fiore



Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes
Mário Fiore Moreira Júnior

Tese de Doutorado
Campinas
Novembro de 2009

A Construção de uma Paisagem

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de
Artes da UNICAMP como parte dos requisitos para
obtenção do título de Doutor em Poéticas Visuais,
sob orientação da Profa. Dra. Luise Weiss

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

M813c	Moreira Júnior, Mário Fiore. A Construção de uma Paisagem. / Mário Fiore Moreira Júnior. – Campinas, SP: [s.n.], 2009. Orientador: Prof^ª. Dra. Luise Weiss. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Paisagem. 2. Paisagem urbana. 3. Pintura. 4. Colagem. 5. Relevos. 6. Mapas. I. Weiss, Luise. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	--

Título em inglês: “The Construction of a Landscape.”
Palavras-chave em inglês (Keywords): Landscape ; Urban Landscape ;
Painting ; Collage ; Reliefs ; Maps.
Titulação: Doutor em Artes.
Banca examinadora:
Prof^ª. Dra. Luise Weiss.
Prof^ª. Dra. Lygia Arcuri Eluf.
Prof^ª. Dra. Lúcia Eustáchio Fonseca Ribeiro.
Prof. Dr. Feres Lourenço Khoury.
Prof^ª. Dra. Klara Kaiser.
Prof^ª. Dra. Ivanir Cozeniosque Silva.
Prof^ª. Dra. Claudia Valladão de Mattos.
Prof^ª. Dra. Fanny Feigenson.
Data da Defesa: 05-11-2009
Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais.

Na capa

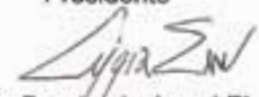
Locus Amoenus I (2003), Acrílica sobre tela, 80 x 100 cm, detalhe.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pelo Doutorando Mario Fiore Moreira Júnior - RA 056903 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



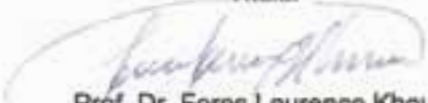
Profa. Dra. Luise Weiss
Presidente



Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf
Titular



Profa. Dra. Lúcia Eustáquio Fonseca Ribeiro
Titular



Prof. Dr. Feres Lourenço Khoury
Titular



Profa. Dra. Klara Anna Maria Kaiser Mori
Titular

*Para Vera, minha doce inspiração,
Para Pedro e Helena, por renovarem o meu viver.*

Agradecimentos | a Luise Weiss – esta tese jamais teria sido escrita sem seu apoio e incentivo;

aos membros da banca de qualificação, Lygia Arcuri Eluf e Feres Lourenço Khoury, pela acuidade de suas leituras, e pela densidade de seus comentários;

a Rafael Miyashiro, pelo projeto gráfico;

a Elisa Nazarian, pela leitura e correção do texto;

a Eduardo Ortega e Mauricio Porto Pimentel, pelas fotografias;

a Antonio Carlos Rodrigues (Tuneu) e Danilo Roberto Perillo, pelo apoio e amizade;

a Marisa Bicelli, amiga de sempre;

aos amigos Arnaldo Pappalardo, Júlio Minervino, Luiz Guilherme Rivera de Castro, Márcio Périgo, Sergio Finger mann, e Walter Arruda de Menezes, por sua presença constante nas minhas escolhas e reflexões.

Resumo

O projeto artístico “A Construção de uma Paisagem” se constitui de dois núcleos importantes: *Locus Amoenus* e Mapas Imaginários. Seu fio condutor é a pintura. O desenho, a gravura, a colagem, e a fotografia enriqueceram o corpo do trabalho com a expressividade específica de suas linguagens.

O texto descreve quais foram os antecedentes e as experiências com a imagem que contribuíram para o processo criativo e as características relativas à linguagem pictórica que se desdobraram em obras recentes. Reflete sobre a adoção de estratégias visuais e seu rebatimento poético na criação pictórica.

Palavras-chave

Paisagem; Paisagem urbana; Pintura ; Colagem; Relevos; Mapas.

Abstract

There are two important nuclei in the art project “The construction of a Landscape”: *Locus Amoenus* and Imaginary Maps. Painting is their guideline. Drawing, engraving, collage and photography have enriched the body of work with the expressiveness of their specific languages.

The text describes which were the former elements and image experiences that have contributed to the creative process and it also describes the procedures related to painterly that have unfolded in recent works. It is a reflection on the adoption of visual strategies and their poetic influence on painterly.

keywords: Landscape; Urban Landscape; Painting ; Collage; Reliefs; Maps.

Sumário

Introdução	3
1. Da Presença à Ausência	7
Figuras de linguagem	14
Justaposição	15
Sobreposição	19
Fragmentação	25
2. A Construção de uma Paisagem	39
Paisagens Divisíveis I	42
Paisagens Divisíveis II	49
Mar calmo, céu limpo, brisa suave... ..	58
Processo de criação: <i>un coup de dés</i>	69
Mapas Imaginários	88
Notas	97
Bibliografia	99

... e um espaço referencial no caso, e por definição completamente infinito, ilimitado, sem fronteiras e sem ponto de parada (não há bordo no céu, e o horizonte, como se sabe, só é horizonte por jamais poder ser atingido).

Phillipe Dubois

Num primeiro momento, o desenho e a pintura, num segundo, a migração da experiência gráfica, trouxeram os subsídios que, hoje, condensados, se desdobram pictoricamente na forma do trabalho que ora apresento: A Construção de uma Paisagem.

Este projeto artístico teve início no ano de 2003, com o objetivo de dar continuidade à minha pesquisa sobre a paisagem pictórica; o tema havia sido abordado em minha dissertação de mestrado, focalizando principalmente as relações da pintura com o ambiente urbano.

Assim, a primeira questão que se vislumbra é o embate entre a visão do espaço/paisagem do arquiteto e a representação do espaço/paisagem pelo artista.

Minha proposta é compreender, refletir e aprofundar estas intercorrências.

A estrutura deste texto parte das questões levantadas, onde a reflexão teórica e o fazer constante ordenam resultados, envolvendo e ampliando a compreensão e a dinâmica que se estabelecem entre o processo de criação e a obra pictórica. Ou seja, o que se ordena neste trabalho é o estabelecimento de questões de caráter teórico e prático, cujo objetivo é a ampliação e a compreensão da dinâmica da construção da obra, seu processo de criação.

A elaboração de um conjunto de premissas adequadas à linha de pesquisa de Poéticas Visuais forneceu-me coordenadas norteadoras, e conferiu coerência ao processo criativo enunciado.

O primeiro capítulo, Da Presença à Ausência, apresenta os antecedentes e as experiências anteriores com a imagem; explica as aproximações do processo criativo, e as características relativas ao uso da linguagem pictórica que se desdobraram em obras recentes.

O segundo capítulo, A Construção de uma Paisagem, descreve como se dá o processo de criação, especificando quais os recursos e os procedimentos adotados para o desenvolvimento de duas novas séries de pinturas interligadas: *Locus Amoenus* e Mapas Imaginários.

Nas ciências humanas fala-se muito, e há muito tempo, de “representação”, algo que se deve, sem dúvida, à ambigüidade do termo. Por um lado, a “representação” faz as vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença. Mas a contraposição poderia ser facilmente invertida: no primeiro caso, a representação é presente, ainda que como sucedâneo; no segundo, ela acaba remetendo, por contraste, à realidade ausente que pretende representar. Não entrarei nesse aborrecido jogo de espelhos.

Carlo Ginzburg

Dentro da perspectiva da minha produção, diferentes aspectos da linguagem e das técnicas apresentaram-se como matéria prima para a finalização deste projeto de doutorado. As estratégias compositivas, as articulações entre os signos pictóricos, modificaram as qualidades e o modo de apresentação da imagem, subvertendo a leitura dos sistemas visuais.

A pintura é o fio condutor deste projeto artístico: os outros meios técnicos, como o desenho, a gravura, a colagem, e a fotografia, enriqueceram o corpo do trabalho com a expressividade específica de cada linguagem. A opção recaiu sempre sobre o pictórico, com suas manchas, coberturas, sobreposições de camadas de cor, esfumados. As incisões sobre o cobre ou a madeira, com suas múltiplas texturas, grafismos, efeitos de luz e sombra, que tornam explícito o caráter gráfico, estiveram em constante diálogo com a pintura.

Como exemplo, a série de xilogravuras *Inútil Paisagem* (1978), onde se instaura o embate paródico entre o verbal e o visual. Sendo a xilogravura de topo uma técnica precisa de corte, conduziu-me a uma limpeza formal para enfatizar o confronto entre o resultado gráfico e o pictórico. Propunha-se neste conjunto a discordância sígnica entre imagem e texto.

Prevalecia nessas gravuras, como estratégia, o estranhamento entre as materialidades visuais do texto (legendas) e da imagem. A conjugação de signos díspares propunha um olhar para que o espectador organizasse conexões: “a narrativa é encorajada e sonogada, ou ainda, a possibilidade da narrativa é indicada, mas não realizada”.¹

Mas pra quê? Pra que tanto céu? Pra que tanto mar? trecho de uma letra de Tom Jobim, serviu de legenda para imagens contraditórias: o poema exaltava a paisagem do Rio de Janeiro, enquanto que as representações foram concebidas tomando como referência a paisagem da cidade de São Paulo.

A legenda, somada à imagem gravada, propunha constituir uma diferença de sentido, presente na imagem da janela que toma quase todo o espaço da gravura, onde se observam construções urbanas – casas, edifícios, telhados, e antenas, obstruindo a linha do horizonte. Subtrai-se qualquer possibilidade de amplitude espacial sugerida pelos versos. Não há céu, nem mar, há somente a imagem da cidade e a música que perambula isoladamente no imaginário.

Na página ao lado, da esquerda para direita

Fig. 01. Xilogravura e impressão tipográfica (1978) 13,7 X 13,7 cm.

Fig. 02. Xilogravura e impressão tipográfica (1978) 13,7 X 13,7 cm.

Fig. 03. Xilogravura e impressão tipográfica (1978) 13,7 X 13,7 cm.



*Mas pra quê,
Pra que tanto céu?
Pra que tanto mar?*



Um cantinho, um violão...



...sua beleza é um avião

A segunda gravura, *Um cantinho, um violão...*, representa a paisagem a partir do interior de um ambiente. Em primeiro plano, índice musical: um rádio portátil sobre a mesa; em segundo, um telhado esconde a linha do horizonte. O intimismo do texto, requisitado pelo poeta, foi acentuado pelo objeto isolado sobre a mesa, na contraluz da janela semi-aberta.

Feita a distinção, vemo-nos às voltas não mais com um objeto, mas com vários: como num jogo, um signo substituiu o outro provocando derivações. Assim, ao confrontar uma determinada imagem com uma afirmação textual à qual ela não se refere, coloca-se em conflito a representação e o sentido, revelando outras associações.

”... sua beleza é um avião”, outra frase de Jobim, mostra a paisagem urbana a partir de um ponto de vista interno: um apartamento. A folhagem, em primeiro plano, dá a proporção e determina a distância dos edifícios ao fundo. O quadro sobre a parede é uma alusão à pintura “Grande nu deitado” (1935), de Henri Matisse (1869–1954). A gravura, além de evidenciar um espaço, realça uma citação que indica referências.

Em seu contexto original o verso da canção Triste, ... sua beleza é um avião, contém algo de absurdo: o poeta elogia a beleza da mulher amada comparando-a a uma aeronave. À metáfora, proposta pelo autor da canção, contrapõe-se a paródia através do posicionamento da figura copiada de Matisse na altura dos edifícios e das nuvens, como se fosse um avião, ou seja, “carnavalizando”² a linguagem e a recepção visual da gravura.

A citação me remeteu ao ano de 1975, época em que conheci o atelier do pintor Sergio Fingerhann. Entre as diferentes pinturas que havia no local, destacou-se uma pequena natureza-morta. Nela, sobre uma mesa, um vaso e um livro que referenciava o pintor Paul Cézanne (1839-1906). Indaguei-me sobre a possibilidade de se copiar um quadro e inseri-lo num trabalho: o quadro dentro do quadro. O que era isto? Uma cópia? Um plágio? Ou uma releitura como fizeram Pablo Picasso (1881-1973) e René Magritte (1898-1967), ao selecionarem obras de Édouard Manet (1832-1883) transformando-as em outras?

Esses artistas vertem obras, celebradas pela historiografia da arte segundo os diferentes estilos da modernidade artística, postulados por essa mesma historiografia. Eles não efetuam, diferentemente dos artistas atuais, uma mescla estilística justapondo ou sobrepondo signos,



SERGIO FINGERMANN Sem título (1975)
Óleo sobre tela, 22 x 27 cm. Coleção Manoel Fernandes.

mas citam obras do passado, convertendo-as aos códigos vanguardistas. Suas obras não operam nenhum deslocamento nos estilos da tradição com o fim de revitalizá-los enquanto mescla de signos, ou de extrair dos signos um novo simbolismo. Tais artistas não intervêm na sintaxe da obra citada; não visam à reelaboração das regras dessas obras – como ocorre nas apropriações –, mas a substituição delas.³

Na obra de Finger mann, a inserção de um quadro dentro de outro, era apenas uma citação, uma homenagem afetuosa de um pintor a outro.

O “quadro dentro do quadro”, enquanto procedimento metalingüístico possibilitou, na época, indagações sobre a natureza da representação e o papel do olhar, fornecendo elementos poéticos que venho elaborando até hoje. A partir desta experiência, passei a entender o projeto artístico como o lugar onde o pintor tem o livre arbítrio de suas decisões: aqui reside um universo pessoal de escolhas e expressões poéticas.

Figuras de linguagem

Uma senhora ao visitar o atelier do pintor Henri Matisse observou: “Mas certamente o braço dessa mulher está comprido demais!” Ao que Matisse, com delicadeza respondeu: “Madame, a senhora está enganada. Isso não é uma mulher, é um quadro”.

E.H. Gombrich

A prática regular do desenho de observação tem importância fundamental na minha experiência para o exercício do olhar sobre o mundo e sua representação; ela ativa alguns mecanismos perceptivos que promovem novos olhares e novas formas de representação e expressão. Do desenho, adquirimos uma prática e um domínio da linguagem visual a partir da adoção e do entendimento de sua gramática.

O desenho associado à colagem, por exemplo, demonstrou ser o meio de expressão eficaz para a concepção do espaço pictórico ao enfatizar seu aspecto preparatório. As soluções inesperadas e os efeitos visuais obtidos acrescentaram um novo referencial ao trabalho, um novo modo de estruturar o espaço e os elementos compositivos.

A experiência em torno do desenho de observação de modelo vivo, a gravura, a apropriação de histórias em quadrinhos, as imagens do cinema, da moda, e de outras referências do imaginário popular, contribuíram para o meu questionamento da representação por meio de três operações poéticas: a justaposição, a sobreposição e a fragmentação.

Justaposição

Leitura, repertório e atividade interpretante (metalingüística) são os elementos que dão existência, que descobrem a polifonia da prática moderna da linguagem. Pela inter-relação dos três elementos, cada leitura é uma aventura, um espaço lúdico que descaracteriza o poder e o saber, visto que são constantemente relativizados. Não se pode pensar, senão, em leitura da leitura.

Lucrecia D'Alessio Ferrara

A estratégia da justaposição forjou a série denominada *Figuras de Linguagem*, cuja principal característica era o embate entre os modos de representação e os elementos de sintaxe visual. Dispostos por contigüidade, os diferentes signos produziam outra ordem na pintura: uma justaposição de imagens, que não configurava aleatoriedade, mas indicava uma possível narrativa. Dois discursos visuais paralelos, duas orações: uma principal e outra subordinada, onde os signos visuais mantinham permanente diálogo.

O espaço em *Figuras de Linguagem* é limitado, a representação das figuras ocorre em primeiro plano, contrapostas a um fundo sem profundidade. Elementos visuais de origem diversa se encontram neste plano frontal. Tratados de forma isolada, ou combinados uns com os outros, constituem um vocabulário formal básico que ousa experimentar – sobretudo quando uma nova forma dá entrada no meu alfabeto – ou combinar uns com os outros, para ver se agüentam o desafio e o confronto. Assim, alternam-se trabalhos mais específicos, em que claramente domina um único grupo de formas, e traba-



Fig. 4. Referências visuais para *Diversões de uma Jovem* (1984).

lhos de síntese, em que são convocados, combinados, e reconfigurados, elementos mais diversificados.

A figura feminina de *Diversões de uma Jovem* (1984) foi pintada buscando certo naturalismo pictórico, constituído por efeitos de luz e sombra, volume, texturas dos padrões de tecidos, cor da pele, do cabelo, e da roupa. Os ícones à sua esquerda são representações bidimensionais simplificadas, originalmente criados para acompanhar o texto de um manual de instruções. Dois padrões de representação dispostos em dois planos: um fundo claro, iluminado, para a figura humana, e outro escuro para os ícones.

O título *Diversões de uma Jovem* propõe a leitura simultânea das imagens concebidas com diferentes objetivos e funções; a justaposição enfatiza a estranheza pela diferença, não pela semelhança. A figura representa um personagem urbano inserido numa espécie de vitrine ou cenário, semelhante a um muro grafitado, cujo conteúdo é difuso.

Nori Figueiredo denominou as imagens justapostas de “criptogramas”:

Este universo de traços esquematiza. São criptogramas desenhados, sem entretanto operar relacionamentos de significação entre si ou com o todo. Intrigantes pelo sentido opaciado que apresentam, apelam para a reflexividade do expectador como uma pergunta sem resposta, porque não formuladas uma ou outra.

Nestes suportes de grande formato, onde combinatórias visuais traço/cor desprezam analogias ou contigüidades, um enigma esfingético ao avesso se estabelece. Este sentido suspenso que é, contudo, preciso buscar, inquieta e estimula. Velada pela simplicidade a razão trabalha multiplicações de astúcias.⁴



Fig. 5. Diversões de uma Jovem (1984) Óleo sobre tela, 80 x 100 cm.



As referências visuais para compor a pintura *Cena de Suspense* (1983) vieram de fontes diversas, como revistas de histórias em quadrinhos, desenhos infantis, e folheto impresso.

à esquerda

Fig. 6 *Cena de Suspense* (1983) Óleo sobre tela, 80 x 120 cm.

acima

Fig. 7 Estudo para *Cena de Suspense* (1983) colagem, 5 x 8 cm.

Fig. 8 Referência visual para *Cena de Suspense* (1983) Desenho infantil, 22 x 30,6 cm.

Sobreposição

... Faça a experiência. Fale durante um quarto de hora com uma pessoa. Depois interrompa e diga-lhe: 'Viu o que aconteceu? Estamos aqui no restaurante, preparados para comer. Falei-lhe do mar, das férias. Se eu tivesse de descrever a cena que vivemos desde há um quarto de hora, o processo mais realista seria mostrar os dois a comer neste restaurante, ou seria mostrar a praia e as ondas de que falamos? Ou ainda mostrar tudo isso não da maneira como falamos, mas dando as imagens que se encontravam nesse momento nas nossas cabeças, que dialogavam, interferiam e até se contradiziam?'

Alain Resnais

A segunda operação poética desenvolvida foi a sobreposição de imagens, adotada para a criação das pinturas da série *A Figura pela Figura*. Trata-se de uma operação que tem como estratégia a justaposição por transparência. Neste segundo momento, prevaleceu a contigüidade de diferentes retratos, estruturados a partir da transparência, forjando em uma única imagem diferentes camadas sobrepostas.

Na série *A Figura pela Figura* procurei, através de ampliações fotográficas, recursos onde o registro da linha como elemento de construção da imagem ganhasse autonomia e valor poético. Buscava, assim, a provocação de movimentos na composição da obra, deslocando a posição e o papel expressivo das cores, tornando-as independentes, difusas, e confinando-as em áreas privadas definidas pelos contornos das linhas.

Perde-se aqui a referência da imagem inicial.

Perambulando sobre a superfície, as diferentes sobreposições de linhas em torno do tema confinam e inibem as pinceladas de seu gesto expressivo, pois o contorno as delimita.

A série *A Figura pela Figura* destaca-se também por uma construção sugestiva da figura humana e de suas partes. Nestes trabalhos, o apagamento e a revelação são estrategicamente sugeridos pela ação da justaposição e da sobreposição: mistura de planos, de linhas e cores, gerando uma figura independente do verismo.

As operações e suas estratégias constituíram recursos estilísticos onde a linha, como elemento gráfico, divide espaços, contorna a figura sem cobri-la, não a delimita necessariamente, daí o surgimento da transparência, constituída pela sobreposição, sem apagamento de detalhe, da figura representada como se pode ver em *Cúmplice* (Fig.9).

O que é esta representação? Uma aparência enganosa de múltiplas figuras? Ou a indicação de um possível intercâmbio de imagens e sentidos?

Para responder a estas questões procurei acentuar o caráter entrópico das sobreposições das imagens. Operam-se aqui dois acontecimentos sintáticos: o linear e o pictórico.

A estratégia consiste em modelar a primeira figura com contraste de luz e sombra, acentuando-a como fundo para a segunda, que linearmente se sobrepõe à primeira. Propõe-se, portanto, um jogo de ambigüidades, em que o olhar ora vê a figura, ora o fundo. Um discurso com “dois enunciados igual e diretamente orientados para o objeto no interior de um mesmo contexto”.⁵



Fig. 9 Cúmplice (1986) óleo sobre tela, 120 x 100 cm.



acima

LUIZ PAULO BARAVELLI. Jackie/Montanha do Álbum da Mulher-Montanha (1973). Creiom, nanquim e aquarela, 35 x 35 cm. Museu de Arte Moderna de São Paulo.

A linha é uma invenção. No limite de um corpo, nós percebemos uma linha que não existe na realidade, mas não paramos de imaginá-la. Ela é abstrata, produto da nossa faculdade de perceber as três dimensões como duas. A linha separa, divide, e quando ela engloba uma superfície nós a chamamos de “contorno”. Ela constitui um traço sensível, revela o movimento lento e hesitante ou rápido e impaciente da mão.⁶

Estes trabalhos me remeteram ao ano de 1974, quando entrei em contato com a série de desenhos “Álbum da Mulher-Montanha” do pintor Luiz Paulo Baravelli⁷. Dispostas num grande painel, as folhas soltas de um caderno mostravam desenhos de modelos femininos, misturados com detalhes de paisagem e de arquitetura.

O aspecto despojado dos desenhos me chamou a atenção por dessacralizar atitudes convencionais dos modos de produção artísticos.

A idéia de experimentação, de incompletude, de inacabamento, revelou a possibilidade de uma nova visualização. Em *Cúmplice*, os detalhes observados são arbitrariamente anotados, propositadamente abandonados, conferindo um despojamento ao trabalho da figura.



acima

Fig. 10 Referências visuais para Mimética Retina (1986)
Fotografia e desenho.

na página seguinte

Fig. 11 Mimética Retina (1986) Óleo sobre tela, 90 x 90 cm.



Fragmentação

Ali onde a visão é próxima, o espaço não é visual, ou melhor, o próprio olho tem uma função háptica e não óptica: nenhuma linha separa a terra e o céu, que são da mesma substância; não há horizonte, nem fundo, nem perspectiva, nem limite, nem contorno ou forma, nem centro; não há distância intermediária, ou qualquer distância é intermediária.

Deleuze e Guattari

A partir destas considerações, utilizei-me da colagem como técnica e procedimento para os trabalhos seguintes. Assim, a temática muito apropriada da modelagem de vestuário, com seus recortes díspares funcionaram como paradigma para a preparação aqui apresentada. O procedimento provocou em mim a rememoração de um período da infância, em que a convivência com moldes, tecidos, modelos e figurinos, e demais elementos que compõem o universo de um atelier de moda, foram intuitivamente incorporados ao meu imaginário. Os aspectos preparatórios das referências de moda contribuíram para gerar soluções inesperadas e novos argumentos para a pintura, inaugurando, assim, modos específicos de estruturação do espaço pela sobreposição, justaposição, criando um redesenho da figura.

Em minha dissertação de mestrado⁸, enfoquei o tema da paisagem, especificamente a urbana, cercando olhares que rodeavam os aspectos banais deste universo.

A complexidade intersemiótica da cidade, com suas galáxias de si-

nais e imagens tramadas em torno das aglomerações de edifícios, movimentos de pedestres, e de diálogos intensos de espaços diferenciados, contribuíram para a observação de percursos que puderam trazer à tona ingredientes para a minha poética.

Assim, lugares abandonados, lugares estrangeiros, cantos, becos, mostravam-se na sua organização de sintagmas urbanos, gerados por muros, tapumes, fachadas, grafites ou situações visuais gráfico/pictóricas, que enriqueceram com sua fisionomia o meu olhar, e a construção do meu projeto.

As inscrições bêbadas acumulam-se na cidade. Os registros de incertas e anônimas marcas humanas do tempo despertaram-me a curiosidade de entender este universo, onde a história e a produção humana desvelavam-se aos meus olhos, como incertos palimpsestos, testemunhos temporais.

No dizer de Paulo Renato Mesquita Pellegrino:

... imagens que parecem ter vida própria, independente dos agentes que as efetivaram, adquirem certa autonomia ao transitarem pelo espaço social, dando a este um significado e uma forma. É por intermédio destes mesmos usos, que o homem faz do espaço, ambiente, e de sua expressão visual, paisagem, identificando e se identificando com eles, dinamizando o espaço e concretizando o modo de ser de uma sociedade.⁹

Para enfatizar os aspectos desta multiplicidade que a cidade oferece, escolhi a fotografia como veículo para revelar a natureza do espaço da cidade, documentando as várias etapas que o meu olhar percorria.



Fig. 12 Estudo para pintura (1985) Colagem e guache, 34 x 24,5 cm.
 Fig. 13 Estudo para pintura (1985) Desenho e colagem, 34 x 24,5 cm.
 Fig. 14 Sem título (1985) Óleo sobre tela, 59 x 55 cm.



Fig. 15 Sem título (1985) Óleo sobre tela, 90 x 110 cm.

Fig. 16 Figura com Objetos Familiares (1985) Óleo sobre tela, 120 x 140 cm.



AUGUSTE RODIN Aurora, a Contrapartida do Crepúsculo. Fotografia anônimo (1889).
 FRANCIS BACON Fotografia de Eadweard Muybridge (1901).

A fotografia, de início estritamente ligada às artes visuais, tornou-se um instrumento fundamental na nossa sociedade, em que a imagem se priorizou no sistema de informação como mediadora da relação do homem com o mundo. Sua invenção no século XIX provocou modificações importantes para o processo de comunicação da imagem; inúmeros artistas a utilizaram como um novo recurso para o trabalho artístico. A exemplo da série de bailarinas de Edgar Degas (1834-1917), escultores como Auguste Rodin (1840-1917) e pintores como Francis Bacon (1909-1992), David Hockney (n.1937), Andy Warhol (1928- 1987), Chuck Close (n.1940), conferiram à imagem um novo estatuto mediático para os processos de construção artística.

Num primeiro momento utilizei-me diretamente dos recursos fotográficos, como mostram as figuras nºs 17 a 20. Nesta nova perspectiva, o mesmo veículo de captação da imagem foi utilizado como meio de observação da cidade e de seus componentes.

Meu interesse pelos registros fotográficos está no seu aspecto inicial, no que ele faz notar; assim como por aquilo que me permita tirar proveito de suas informações visuais e plásticas, e que possa, portanto, estabelecer diálogo com as minhas pinturas.

Renina Katz, afirma:

Com essas imagens renuncia-se à pretensão de fornecer verossimilhança ou duplicatas da realidade do mundo exterior, para se propor outras realidades, resultantes do inventário de signos recolhidos pela memória e articulados pelo imaginário. (...) a imagem da cidade não implica em formas de reconhecimento, mas de



à esquerda

Fig.17 Fotografia av. Brigadeiro Luis Antonio, São Paulo (1998).

Fig. 18 Fotografia av. Faria Lima, São Paulo (1999).

Fig.19 Fotografia av. Faria Lima, São Paulo (1999).

acima

Fig. 20 Fotografia av. Sumaré, São Paulo (1999).

*conhecimento. Elas resultam de uma relação sensível com a paisagem urbana, onde encontramos mais revelações do que informações.*¹⁰

Os sinais gráficos nas figuras nº 17 a 20, por exemplo, acumulados no espaço urbano, são registros de uma história não-verbal, um anti-design; história escrita e manipulada pelo próprio usuário, a desvelar a gráfica espontânea inscrita nos muros: grafites e cartazes rasgados.

Intervenções de muitas grafias, acúmulo de matérias, os grafites, por exemplo, conferem ao imaginário urbano jogos de referências de uma sintaxe abstrata. A noção de figura e fundo se dissolve, livre da função mimética, conferindo às massas fragmentadas múltiplas informações; nesta paisagem solitária, letras frases, números, inscrições, figuras, misturam-se incompletamente, sem sentido... escritas bêbadas.

O pintor Robert Rauschenberg (1925-2008) demonstrou que a presença de imagens excentricamente descritivas, intactas, não exige a exclusão de uma solução abstrata.¹¹

Em *Retroactive I*, por exemplo, Rauschenberg justapõe imagens sem família, provocando inflexão com a tradição: a *pop art* declarou digna a apropriação de qualquer tipo de imagem, legitimando-a dentro do fazer artístico, deixando nos resultados plásticos composições não-lineares, bruscas, que justapostas fissuram o perspectivismo e o modo de olhar a imagem.



ROBERT RAUSCHENBERG. *Retroactive I*, (1964) óleo e silkscreen sobre tela, 213,4 x 152,4 cm. Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.

O acesso ao imaginário da sociedade de consumo tornou-se indireto, a imagem resultante da percepção de um objeto de consumo ou de um fato processada pela reprodução mecânica ou eletrônica, em embalagens ou imagens jornalísticas recicladas graficamente, depois de citadas pelos artistas pop, foram integradas ao imaginário da história da arte moderna, transformando-se em imagens de terceira geração, distantes de um olhar originário.¹²



Fig. 21 Sem título (2005) Acrílica e colagem sobre papelão, 33,7 x 50 cm.



Fig.22 Sem título (2003) Acrílico e colagem sobre papelão, 67,8 x 25 cm.



Ao lado

Fig.23 Sem título (2004) Acrílica e colagem sobre papelão, 33,7 x 25 cm.

Na página seguinte

Fig.24 Sem título (2004) Acrílica e colagem sobre papelão, 33 x 50 cm.





Na página seguinte

Fig. 25 Sem título (2004) Acrílica e colagem sobre papelão, 25 x 33,7 cm.

Na página seguinte

Fig. 26 Sem título (2005) Acrílica e colagem sobre papelão, 33,7 x 74 cm.



O artista deve julgar apenas aquilo que entende; seu círculo é tão limitado quanto o de qualquer outro especialista - é o que repito e no que insisto sempre. Que em sua esfera não haja questões e sim apenas respostas, só quem nunca escreveu e não lidou com imagens é capaz de dizer. O artista observa, escolhe, adivinha, arranja: apenas estas operações já pressupõem, em sua origem, um problema. Se o problema não foi colocado desde o início, não haverá nada a adivinhar nem a escolher.

A.P.Tchecov

A Construção de uma Paisagem, tema principal desta tese de doutorado, é um projeto constituído por dois núcleos importantes: *Locus Amoenus* e Mapas Imaginários. Utilizei-me, nestas séries, de diferentes técnicas e procedimentos, que, dialogantes, desencadearam o desenvolvimento do meu projeto, possibilitando nuances estilísticas.

Os processos de criação que proponho abrem-se para este trabalho como uma oficina de materiais gráficos que, caminhando por tempos e lugares diferentes, produzem “sistemas sígnicos, verbais e não-verbais, cujos registros rascunham, desatando o diálogo intertextual destes sistemas”.¹³

Paisagens Divisíveis I

*El agua enseñó al hombre
a no bloquear la horizontal.
Escuchemos a la luz para
no bloquear la vertical.*

Chillida

Em *Paisagens Divisíveis I* predominam técnicas de colagem, onde fotografias e textos foram desmontados modularmente, para serem, em seguida, reelaborados em uma nova ordem com o intuito de gerar uma representação bidimensional. Esse espaço, configurado por formas planas, confere um distanciamento ao verismo, substituindo as três dimensões por duas. Assim, estes reagrupamentos quadriculados, como se pode ver nas figuras nºs 27 a 37, buscam em sua composição a descontinuidade do espaço, e o deslocamento do olhar no plano horizontal e vertical das modulações.



Acima

Fig. 27 Sem título (1998) Colagem, 19 x 14 cm.

Ao lado

Fig. 28 Estudo para pintura (1988) Colagem, 11 x 18 cm.

Fig. 29 Sem título (1988) Óleo sobre tela, 115 x 125 cm.



O mesmo procedimento foi utilizado com imagens fotográficas da figura humana, da paisagem urbana, e com letras impressas.

Os textos e as imagens fotográficas recortadas foram configurados aleatoriamente nas modulações, de forma a romper sua narrativa original. Repetidas, invertidas, as letras e as imagens transformadas em fragmentos geométricos tatearam a composição de um outro espaço, um outro lugar para as relações alteradas entre a figura e o fundo.



Acima

Fig.30 Reconstituição da imagem da figura 31.

Ao lado

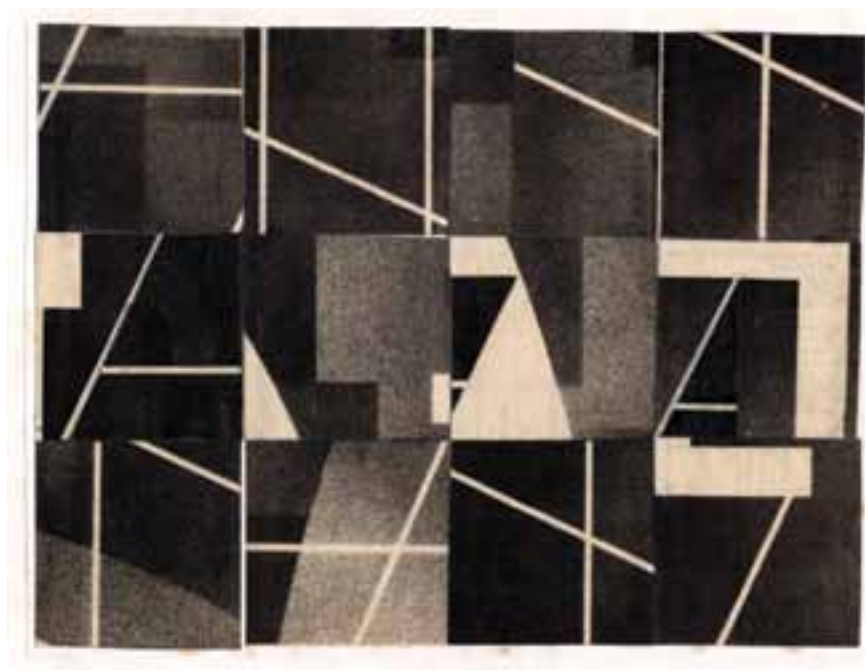
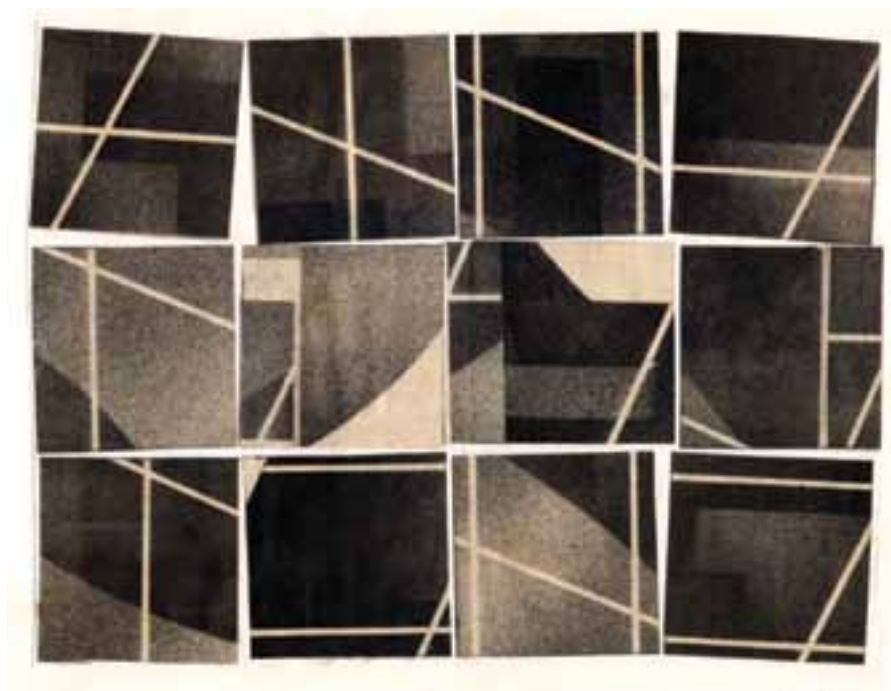
Fig. 31 Sem título (1989) Colagem, 8,5 x 15,5 cm.

Fig. 32 Sem título (1989) Óleo sobre tela, 115 x 130 cm.





Uma tendência construtiva manifestou-se nestas novas composições, onde me utilizei de fotos da cidade e de textos impressos para gerar esta desmontagem geométrica.



Na pagina anterior

Fig. 33 Sem título (1991) Colagem, 12 x 16 cm.

Fig. 34 Final Feliz (1990) Colagem 12,2 x 17,5 cm.

Acima

Fig. 35 Sem título (1991) Colagem 12,5 x 16,5 cm.

Fig. 36 Sem título (1991) Colagem, 12 x 16 cm.



Fig. 37 Sem título (1988) Colagem, 20,5 x 15,8 cm.

Paisagens Divisíveis II

Concomitantemente às colagens, defrontei-me com as questões dos eixos horizontais e verticais das quadrículas, que insistentemente conduziam da mesma maneira a organização dos fragmentos: a grade, com seus ângulos perpendiculares, vibrava em demasia. Com a intenção de romper o domínio da grade, procurei novos procedimentos expressivos que permitissem gerar outra abertura para as colagens. Assim, para poder prosseguir e romper com a estrutura perpendicular, foram adotados novos alinhamentos composicionais no meio de possibilidades expressivas, como pinturas e colagens, retornando paradoxalmente à terceira dimensão com o “quadro-em-relevo”.¹⁴

Se para as pinturas utilizei-me da fotografia e de anotações, na experiência com os quadros-em-relevo utilizei-me dos resíduos, que, como formas exiladas, puderam produzir sentidos outros no novo trabalho.

Não me preocupei com a representação tridimensional, as composições mantinham o critério da bi-dimensionalidade (projeção frontal); entretanto, contrariamente, com a luz incidente em diversos ângulos, ressurgiu a presença da profundidade, como se pode ver nas figuras n^{os} 38 a 44.

Os trabalhos desta nova série de quadros-em-relevo, *Paisagens Divisíveis II*, transformaram-se no jogo de claro-escuro, a leitura da ambigüidade da representação e da apresentação do quadro.

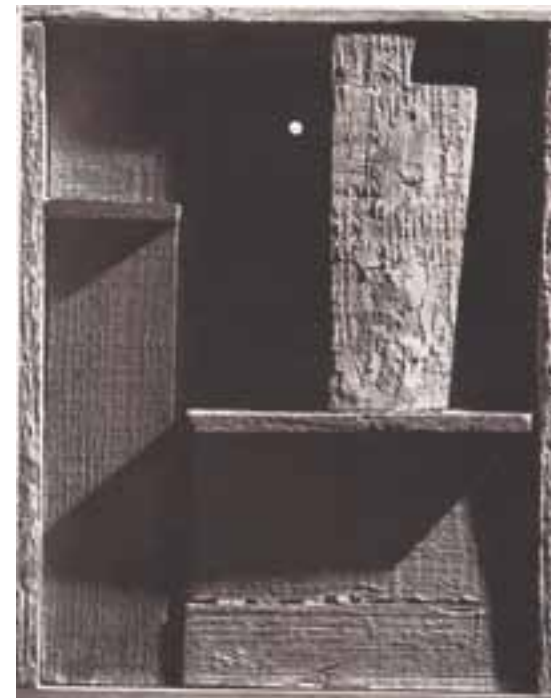


LOUISE NEVELSON. Dawn's Wedding Chapel II (1959), Madeira Pintada, 294,3 x 212,1 x 26,7 cm. com base. Whitnew Museum of American Art.

Por esta razón insisto en el estudio de las diversas facetas del arte objetual (entendido como apropiación de fragmentos de la realidad predada, pero enfrentado al optimismo señalado), de los ambientes neodadaístas, de los “happenings”, espacios lúdicos y arte de acción en general. Las tendencias objetuales se refieren en sentido estricto a aquéllas, donde la representación de la realidad objetiva há sido sustituida por la presentación de la propia realidad objetual, del mundo de los objetos.¹⁵

O quadro-em-relevo apresenta seu próprio espaço. Através do movimento da luz, a monocromia de sua geometria fantasiosa, gerada pelos fragmentos e pedaços de madeira, produz no olhar a profundidade dos relevos entre os elementos que os constituem. Essas obras mostram, entretanto, um percurso constantemente paradoxal entre a representação das dimensões, e as questões de figura e fundo, ou de sua ausência.

O contato com as obras de Louise Nevelson (1899-1988), no ano de 1988, deu o impulso inicial para a realização destes trabalhos. As colagens e os quadros-em-relevo me remeteram às colagens cubistas, que ampliaram sobremaneira o espectro da linguagem pictórica durante a primeira metade do século XX, verdadeiras portas de entrada para outras revoluções como os contra-relevos de Tatlin (1885-1953), e os relevos de Kurt Schwitters (1887-1948). A partir destas referências, pesquisei obras artistas como Joaquim Torres-García (1874-1949), Ben Nicholson (1894-1982), Joseph Cornell (1903-1972) e Sérgio de Camargo (1930-1990).



Da esquerda para a direita

KURT SCHWITTERS. Pintura Merz 46A. A pintura de cone (1921) Assemblage, 47 x 35,8 cm. Sprengel Museum Hannover. Foto: Michael Herling/ Aline Gwose.

JOSEPH CORNELL. Sem título (*Cockatoo and Corks*) (1948) Construção, 14 3/8, 13 1/2 x 5 5/8 polegadas. Coleção particular.

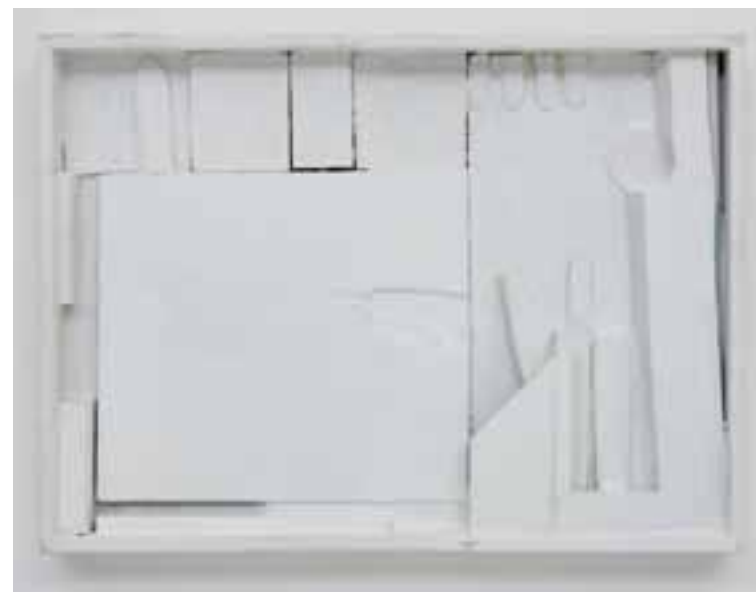
JOAQUÍN TORRES-GARCÍA. Formas coloridas superpostas (1931) Têmpera sobre madeira, 37 x 28 cm. Coleção Família Torres-García.

A apropriação de imagens e objetos, encontrados ao acaso, percorre todo o trabalho; neste sentido, tanto as figuras, quanto as letras das colagens, ou os resíduos usados nos quadros-em-relevo podem ser considerados “objetos prontos” (*objets-trouvés*).

Argan assinala:

Não há nada de lastimável ou patético no gesto de recolhê-las, e não porque este venha a revelar alguma beleza secreta e ignorada. Mas, por serem coisas “vividas”, comporão no quadro, com outras coisas igualmente “vividas”, uma relação que não é a consecutio lógica de uma função organizada, e sim a trama intrincada e, no entanto, claramente legível da existência. Ou, talvez, do inconsciente que, como motivação profunda, determina o fluxo incoerente da vida cotidiana.¹⁶





Na página anterior

Fig. 38 Construção (1992) Acrílica sobre madeira, 33 x 28 cm.

Acima

Fig. 39 Construção (1989) Acrílica sobre madeira, 23 x 32 cm.

Fig. 40 Construção (1994) Acrílica sobre madeira, 24 x 32 cm.





Na página anterior

Fig. 41 Construção (1993) Acrílica sobre madeira, 24 x 35 cm.

Acima

Fig. 42 Construção (1993) Acrílica sobre madeira, 25,2 x 32,1 cm.



Acima

Fig. 43 Construção (1992) Acrílica sobre madeira, 31 x 24,5 cm.

Fig. 44 Construção (1992) Acrílica sobre madeira, 33 x 28 cm.

Os fragmentos de madeira, pintados com tonalidades monocromáticas, perdem todo o caráter memorialista, onde o tempo é único; os quadros-em-relevo convertem-se em testemunhos remotos, neles vivem coisas espontâneas da cidade, os tapumes da construção civil, as favelas, os muros, as grades e alambrados, que constituem aspectos da paisagem urbana.

A visualidade fantasiosa das *Paisagens Divisíveis II* busca agregar no seu estilhaçamento, nos seus fragmentos, uma unidade poética, pois monocromática; residem aí as questões de seu aspecto paradoxal, a eliminação de sua origem.

Se a poesia foi a primeira linguagem dos homens - ou se a linguagem é em sua essência uma operação poética que consiste em ver o mundo como uma trama de símbolos e de relações entre esses símbolos -, cada sociedade está edificada sobre um poema; se a revolução da idade moderna consiste no movimento de regresso da sociedade à sua origem, ao pacto primordial dos iguais, essa revolução se confunde com a poesia. Blake disse: "Todos os homens são iguais no gênio poético."¹⁷

Mar calmo, céu limpo, brisa suave...

Todo estado de alma é uma paisagem. Isto é, todo o estado de alma é não só representável por uma paisagem, mas verdadeiramente uma paisagem. Há em nós um espaço interior onde a matéria da nossa vida física se agita. Assim uma tristeza é um lago morto dentro de nós, uma alegria um dia de sol no nosso espírito. E - mesmo que se não queira admitir que todo o estado de alma é uma paisagem - pode ao menos admitir-se que todo estado de alma se pode representar por uma paisagem. Se eu disser “Há sol nos meus pensamentos”, ninguém compreenderá que os meus pensamentos estão tristes.

Fernando Pessoa

Denominei *Locus Amoenus* a série de pinturas iniciada em 2003. A expressão latina refere-se ao tema do jardim descrito, conforme a tradição da antiguidade greco-romana, como o paraíso terrestre, a “paisagem ideal”.¹⁸ O adjetivo *amoenus* designa a paisagem agradável, delicada, suave, branda. Segundo Alberti: “Nossas mentes são deliciadas de uma maneira particular com a visão de paisagens agradáveis, de céus, de pescaria, de caçadas, de mergulhos, espor- tes campestres, de campos floridos e densos bosques...”¹⁹

... desde a época imperial até o século XVI, constitui o motivo principal de toda descrição da Natureza. Como vimos, é uma bela e som- breada nesga da Natureza. Seus elementos essenciais são uma ár- vore (ou várias), uma campina e uma fonte ou regato. Admitem-se, a título de variante, o canto dos pássaros, umas flores e, quando muito, o sopro da brisa.”²⁰



Surgida na literatura do período clássico greco-romano, a expressão segue sendo usada durante a Idade Média e o Renascimento para designar o refúgio calmo dos jardins ou da beleza natural. Os motivos e figuras retóricas, que compõem o repertório, participam da cadeia de transmissão que definiu a evolução da forma literária, até virar gênero pictórico associado ao prazer e ao deleite.

Escolhendo um topos conhecido, foi importante para a história da literatura a tradição do locus amoenus (lugar ameno, recanto aprazível). Através dos séculos, a criação literária transmitiu a imagem da paisagem plena marcada por peças de cenário como as campinas, as árvores frondosas, o regato, a brisa suave, o canto das aves etc.²¹



Acima

NICOLAS POUSSIN. Paisagem com Três Homens, 1650-51. Óleo sobre tela, 120 x 187 cm. Museu do Prado, Madri.

CLAUDE LORRAIN. Marine, Soleil Couchant, c.1630. Óleo sobre cobre, 32 x 42,5 cm. Museu do Louvre, Paris.

Locus Amoenus, o nome da série que apresento a partir de minhas pesquisas sobre a paisagem, destaca-se agora sobre outra consideração: o tema *locus amoenus* volta-se à crítica da urbanidade anônima, em detrimento do mundo natural perdido. Se a natureza idílica, presente nas pinturas de Claude Lorrain (1600-1682) ou de Nicolas Poussin (1594-1665), representava a paisagem sonhada, a calma prometida, contraponho nos meus trabalhos um espaço onde a presença da cidade apenas se subentende, pois trato de territórios criados a partir da imagem da cidade contemporânea.

A cidade é referência e matriz organizadora. Elementos arquitetônicos são constantemente sugeridos, o rigor construtivo e o pendor sistemático permanecem sempre como pano de fundo.

A invenção do outro *locus amoenus* é feita de linhas imprevisíveis, descontínuas, delgadas ou grossas, paralelas ou transversais. Linhas que se espalham e, repentinamente, mudam de direção povoando a superfície do quadro. Não são vistos pastores, ovelhas, amantes, ou semideuses mitológicos. São imagens áridas, desérticas; imagens da ausência, não da presença. Territórios do “eterno retorno” contrapostos a elementos do passado longínquo com diferentes impressões recentes.

Nas próximas páginas

Fig. 45 *Locus Amoenus X* (2007) Acrílica sobre tela; 90 x 110 cm.

Fig. 46 Paisagem com Aqueduto (2007) Acrílica sobre tela, 80 x 110 cm.

Fig. 47 Paisagem com Aqueduto II (2007) Acrílica sobre tela, 125 x 150 cm.









As configurações de linhas e pinceladas, marcas, pontilhados, empastamento etc., trazem à memória formas elementares da natureza e da arquitetura. Não constituem uma cidade ou um sítio coerente, circunscrito, habitável. São esboços de lugares perdidos ou esquecidos, pairando isolados sobre a superfície do quadro. Restos de construções que ao longo do tempo teriam acolhido e enquadrado a vida de um palco hoje deserto.

Cada intervenção deixa um rastro, um “caminho” sobre a tela, a evocar a memória de outros segmentos (percursos) que convergem entre si, ou que se afastam, dividindo o plano em zonas mortas e zonas de tráfego.

... construção rarefeita, filiforme, de linhas em tensão, que percorre o espaço em vez de ocupá-lo, anima o ambiente com a agilidade de seu ritmo gráfico, substitui a consistência maciça do objeto pela quase imaterialidade do signo.²²

Ao lado

Fig. 48 Santorini (2007) Acrílica sobre tela, 125 x 115 cm.

Na página seguinte

Fig. 49 Locus Amoenus IV (2004) Acrílica sobre tela, 140 x 180 cm.



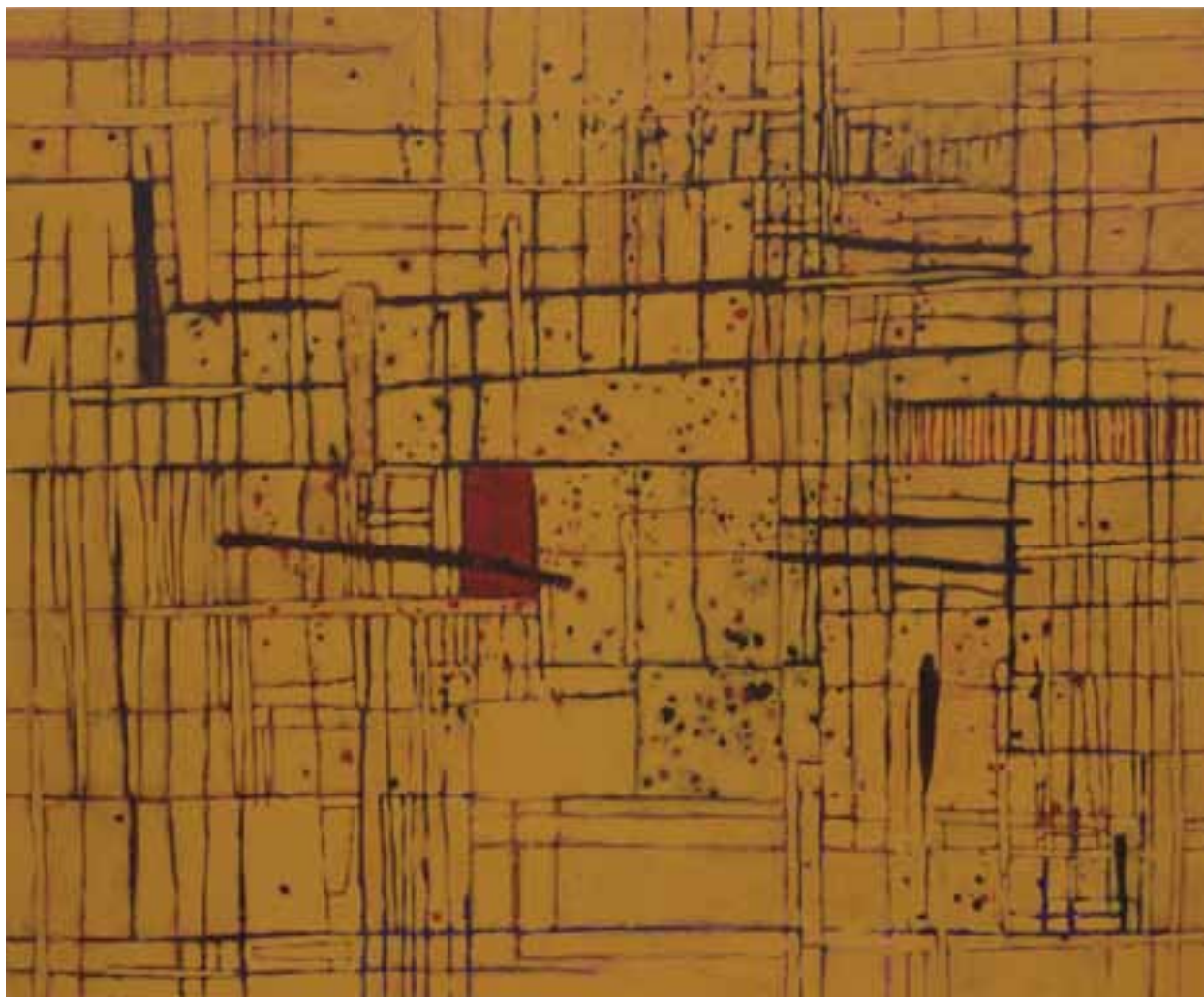


Fig. 50 *Locus Amoenus IX* (2005), Acrílica sobre tela, 135 x 150 cm.



Fig. 51 *Locus Amoenus III* (2003), Acrílica sobre tela, 80 x 100 cm.

O universo da linguagem visual nos oferece sua sintaxe e suas relações para a estrutura do pensamento plástico e poético.

Entre as inúmeras combinações desses elementos, procurei tramar minha poética através das linhas, que forjaram estruturas, matizaram os espaços, converteram os pontos em “inflexão da linha” (Deleuze). Assim nasceram estes diálogos, os signos aleatórios como os respingos, e descobertas sensíveis no desenvolvimento das pinturas.

As analogias destas malhas disformes e irregulares evocam no campo visual agrupamentos de linhas, que espessas ou finas balizam, definem, e qualificam os planos. Estes se aglutinam desvairadamente na composição como caleidoscópio, em fragmentos; surgem sentidos.

Pontos espargem ao léu em diversas áreas periféricas, acentuando sua qualidade sígnica, única, unidimensional; uma hierarquia distinta entre outros elementos da superfície do quadro, descentralizando a narrativa. Aqui se propõe não o lugar do repouso idílico, mas sim o desassossego do olhar.

Processo de criação: *un coup de dés*

Estudei o mapa não como geógrafo, mas como pintor.

Fromentin

Um sinal é lançado: pode ser uma cor, uma mancha, uma figura, ou uma trama de linhas. Deve ser suficientemente instigante para dar início ao processo. Percurso. A falta de um plano de ação determina que a relação com a obra se dê sobre outra base. Estabelece-se um “diálogo” entre o pintor e a tela, em que olhares, “escutas”, sessões de trabalho entremeadas por intervalos de descanso (pinturas também se cansam dos pintores), resultarão numa viagem desconhecida: mapas.

O diálogo é atemporal. O resultado não é imediato. Não há prazo determinado. Há uma espera e uma reflexão e, inesperadamente, surge uma predisposição mental, na qual o pintor encontra as respostas que procurava. Desta demanda nascem restrições, ordem e dúvidas, conjunto este que forja o trabalho, tornando-o, assim, uma espécie de síntese das ações efetuadas. Uma trajetória.

Diante dessas superfícies, a pintura, por exemplo, se realiza sem modelo prévio, apenas recortes, sintaxes (linha, ponto, cor); lançam-se os dados.

A ausência de uma composição pré-estabelecida gera, então, outras ações no ritmo do trabalho. Aqui, estabelecem-se na tela diálogos entre pontos de vista, olhares vários, propondo, assim, uma construção para uma nova ordem visual, voltada às interpretações contemporaneizadas dos temas *locus amoenus*.

Surge a necessidade da presença de outros elementos de sintaxe para o desenvolvimento da estilística da cor, que caracteriza a luz pigmentada nos novos espaços propostos. Os pigmentos, portanto, começam a revelar os primeiros riscos das tramas que, originadas das plantas baixas da cidade, propõem a direção dos trabalhos: *locus amoenus*, mapas imaginários.

No alinhamento deste processo, com base nas tramas ou nas malhas o acaso resplandece nos respingos que, desalinhados na superfície da pintura, sugerem acontecimentos.

A genética da criação plástica é semelhante a tantas outras de linguagens expressivas, como, por exemplo, a arquitetura, a poesia, a literatura ou a música. O insistente labor sobre a superfície provoca artimanhas e articulações, gera esboços, bosquejos, situações visuais que, insistentemente atacando a trama, provoca tensão, quando atenta, surge o recorte definitivo do projeto.

Não há planejamento, não há antecipação, o desvelamento vai se construindo, velando, e mostrando na ação de pintar a construção do “projeto”.

Paul Klee nos ensina: “Ademais, para se obter êxito é essencial que nunca se trabalhe já de início com uma impressão do quadro concebida de antemão. Ao contrário, é preciso entregar-se àquilo que vai se formando na área a ser pintada”.²³

No mar passa de onda em onda repetido

O meu nome fantástico e secreto

Que só os anjos do vento reconhecem

Quando os encontro e perco de repente.

Sophia de Mello Breyner Andresen²⁴

A linha, como um rio sinuoso, percorre o desenho da trama (conceito), como se houvesse uma rede fluvial, que sem água evoca uma geometria incompleta, sem centro, que vagabundeia a superfície da tela.

*... a pensar as coisas como conjuntos de linhas a serem desemaranhadas, mas também cruzadas. Não gosto dos pontos, pôr os pontos nos is me parece estúpido. Não é a linha que está entre dois pontos, mas o ponto que está no entrecruzamento de diversas linhas. A linha nunca é regular, o ponto é apenas a inflexão da linha. Pois não são os começos nem os fins que contam, mas o meio. As coisas e os pensamentos crescem ou aumentam pelo meio, é aí onde é preciso instalar-se, é sempre aí que isso se dobra.*²⁵

Neste conjunto de ações o espaço marcado cinge a topografia anônima. A aplicação das tintas líquidas e transparentes apaga ou esclarece o fundo e seus elementos.



Fig. 52 Sem título (2005) Acrílico sobre papel Fabriano, 30 x 40 cm.





Na página anterior

Fig. 53 *Locus Amoenus VII* (2004-5) Acrílica sobre tela, 58,5 x 69 cm.

Acima

Fig. 54 *Locus Amoenus VIII* (2004) Acrílica sobre tela, 110 x 125 cm.

A veladura, técnica tradicional da pintura, é resgatada para novas conquistas visuais. A tinta branca corrige os desacertos do pintor. Insiste-se na correção. Descarta ou consente os *pentimenti*, oculta ou revela. As pinturas *Locus Amoenus* VII e *Locus Amoenus* VIII, como podemos ver, florescem como imagem a partir destes procedimentos. Grades e tinturas tramam, inferem poéticas desejadas.

O pincel, quando trabalhado perpendicularmente sobre a tela, deixa escorrer tinta líquida que demarca novas tramas. O procedimento contempla a leveza da linha em detrimento da rigidez do traçado a régua. A linha é tratada como signo autônomo. Ocorrências poéticas, enfim, configuram-se neste território da pintura. Nesta trajetória de diversos movimentos espirituais e materiais, sobretudo labirínticos, elas vão se combinando alquimicamente à aproximação de “algo desejado”. Ainda neste processo de veladuras, avizinha-se a cor, ocultando e esclarecendo as tramas. Repetir-se-á inúmeras vezes este procedimento, até um equilíbrio que constituirá a imagem reconhecida como final.

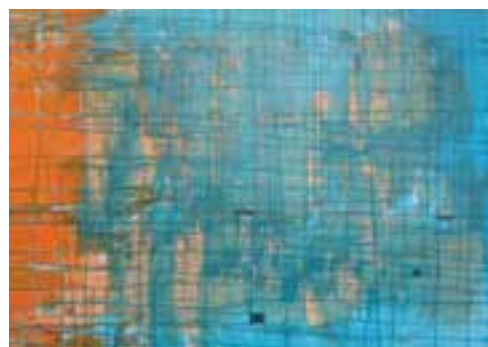


Acima

Fig. 55 Gaza - Primeiro estágio.

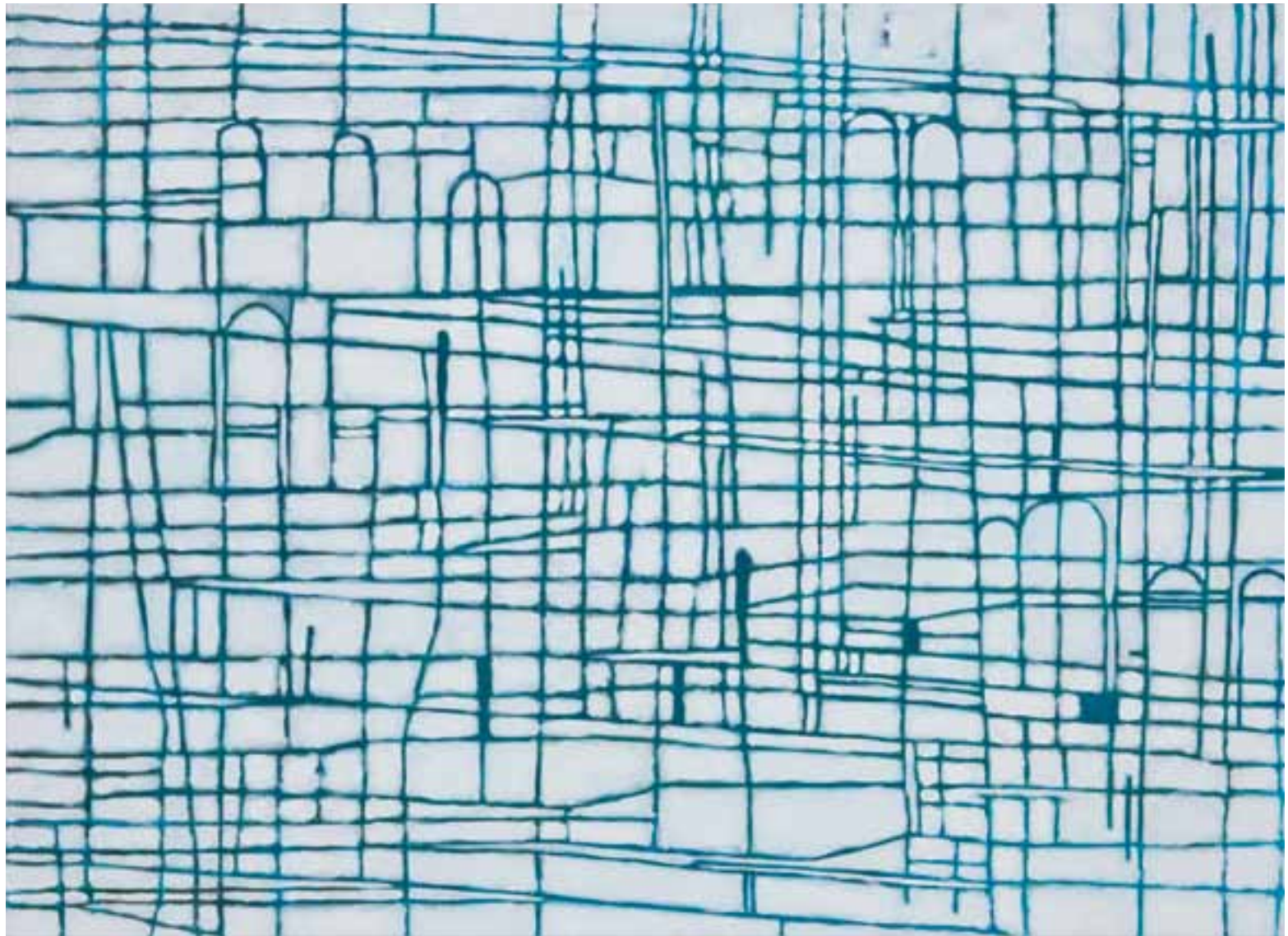
Na página ao lado

Fig. 56 a 63 – Gaza – Segundo ao último estágio.



Na página seguinte

Fig. 64 Gaza (2008) Acrílica sobre tela, 101 x 141 cm. Estágio final.



Sozinha caminhei no labirinto
Aproximei meu rosto do silencio e da treva
Para buscar a luz de um dia limpo
Sophia de Mello Breyner Andresen

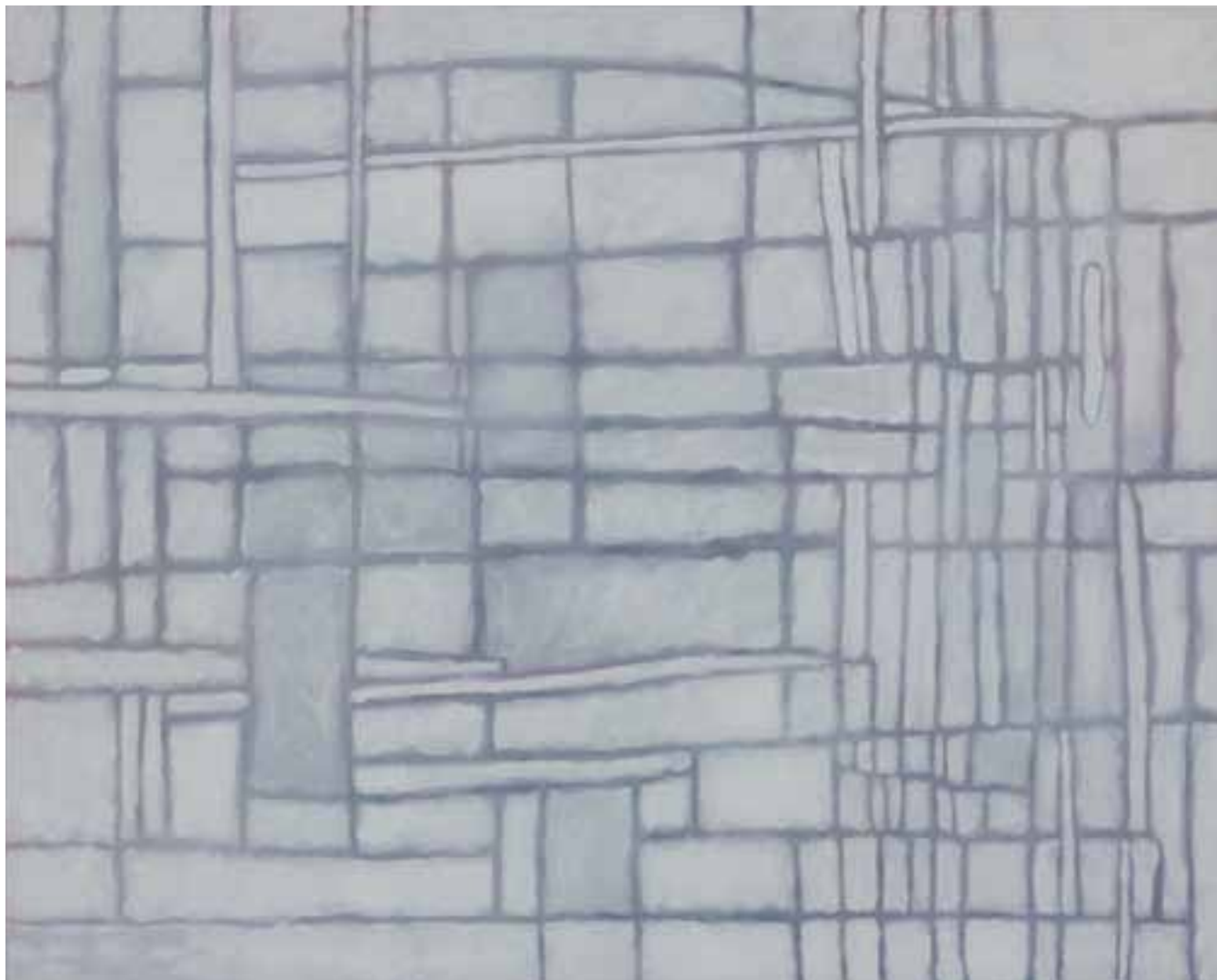


Fig. 65 *Locus Amoenus II* (2003) Acrílica sobre tela, 80 x 100 cm.

A estrutura de *Locus Amoenus II* remeteu a apreensões sensoriais da minha infância. Ao amanhecer, quando despertava, admirava a brancura da geada que cobria a vegetação ao redor da minha casa.

Esta paisagem velada por uma camada uniforme esbranquiçada, como um lençol, rememorou-se. As veladuras, no caso de *Locus Amoenus II* simbolizaram a neblina, o mundo branco sobreposto à noite escura.

Hoje, tateando essas lembranças, pensando em lugares distantes, constitui um imaginário marcado por uma geometria fantasiosa; geometria esta que cede lugar ao livre arbítrio. O devaneio impõe os seus direitos: desenho divagante, alimentando a tensão entre o correto e o improvisado.

Em *Locus Amoenus I*, os pigmentos coloridos e esbranquiçados, retirados das técnicas secas (pastel), tingem e revelam matizes dominantes, rosados.

Dessa mistura da cor branca com os pigmentos de pastel seco revela-se o tom predominante do quadro.

Na página ao lado

Fig. 66 *Locus Amoenus I* (2003) Acrílica sobre tela, 80 x 100 cm.





Fig. 67 *Locus Amoenus VI* (2004-5) Acrílica sobre tela, 55,5 x 79,5 cm.

A trama matizada de *Locus Amoenus VI* é resultado da justaposição e da sobreposição de várias grades.

O processo se deu em diferentes etapas: na primeira tingiu-se a superfície com tintas atonais e, em um segundo momento, a transparência matizada de magenta ocultava e se adicionava, gerando aspectos mais soturnos.

Em 2006, o pintor Sergio Finger mann escreveu:

Mario Fiore e algumas ilusões
(*locus amoenus*)

*A pintura nos conduz a ver, pouco a pouco, um lugar, um território novo,
de encantamento,
que não existe.
Ou melhor, que existe enquanto ilusão.
Lá, nesse território, pode-se brincar com as três dimensões em duas.
Lá as coisas se imobilizam, num estado de atenção.
Lá as luzes duplicam, multiplicam as sombras numa espécie de mágica,
fazendo as coisas parecerem mais densas, mais concretas do que elas mesmas.
Mario Fiore tece, faz tramas e nelas acumula sobreposições de camadas de
cores.
Utiliza os ocultamentos como artifício para criar uma matéria
pictórica sensível.
Dá condições assim para manchas e pequenas formas se transformarem em
protagonistas da cena poética.
Faz dos esquecimentos e de algumas casualidades deste processo, seus
instrumentos de narrativa, criando espaços
não de um sonho, mas de um sonhar.*

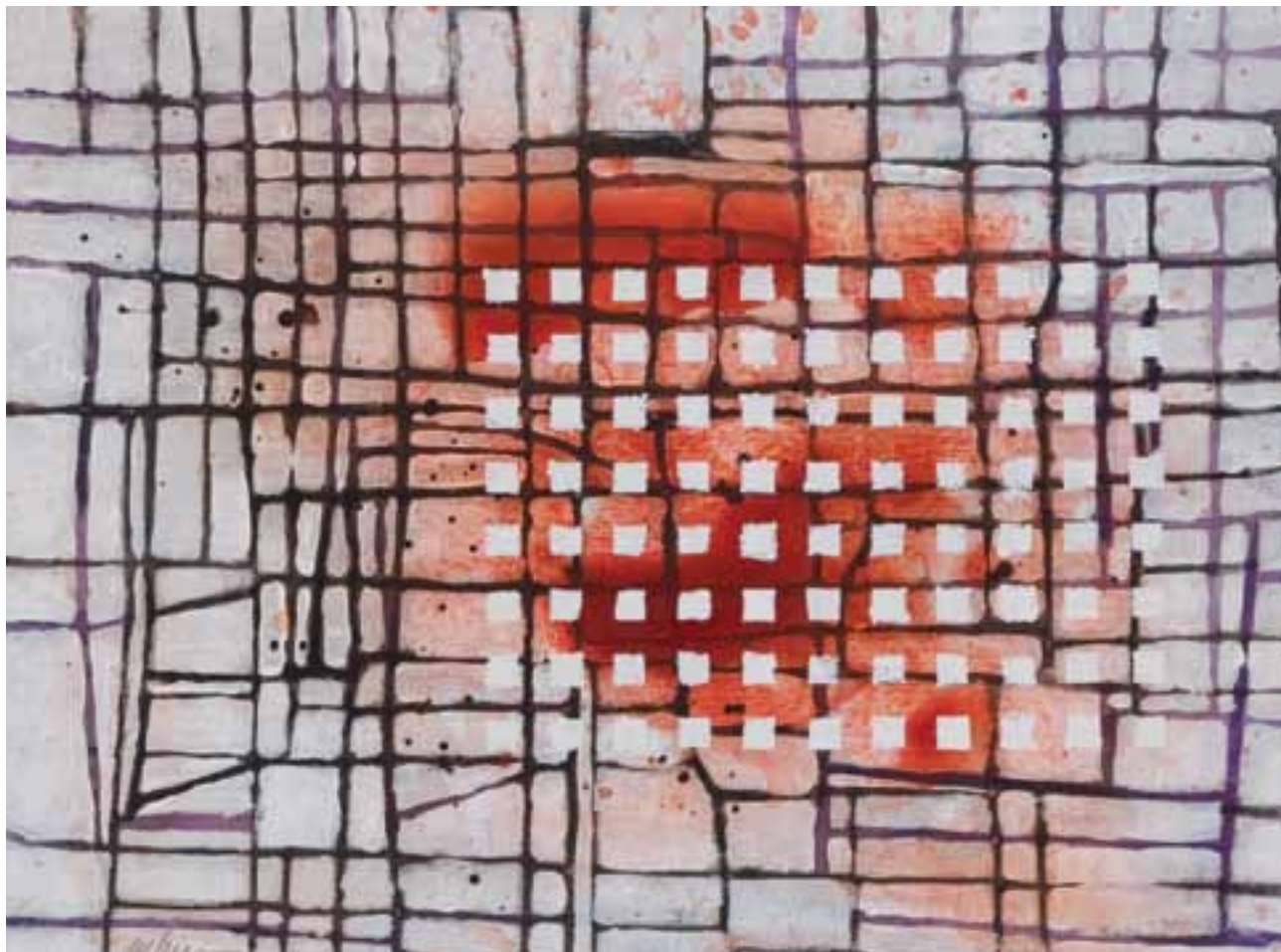


Fig. 68 Sem título (2006) Acrílica sobre papel Fabriano, 30 x 40 cm.

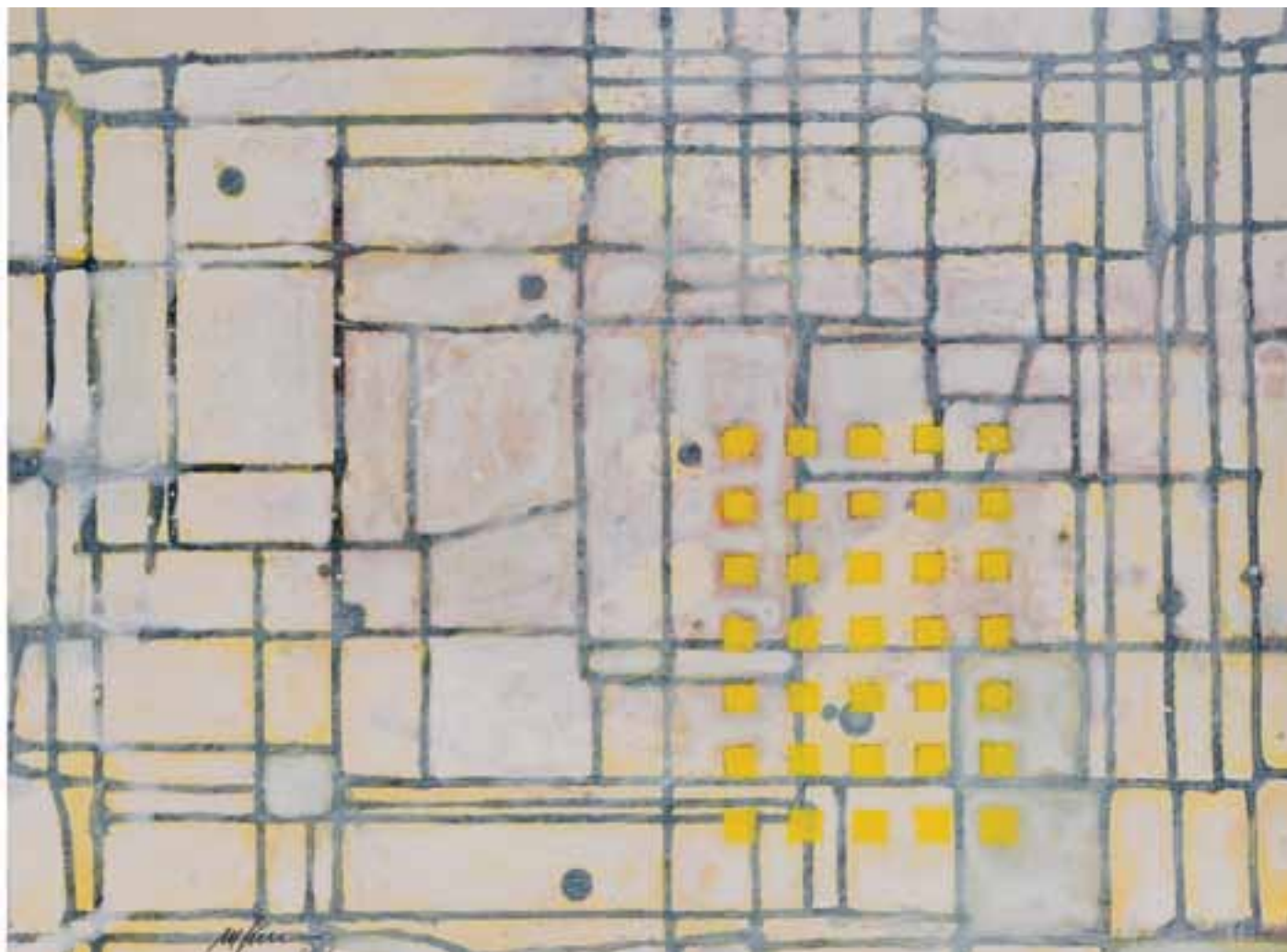


Fig. 69 Sem título (2006) Acrílica sobre papel Fabriano, 30 x 40 cm.

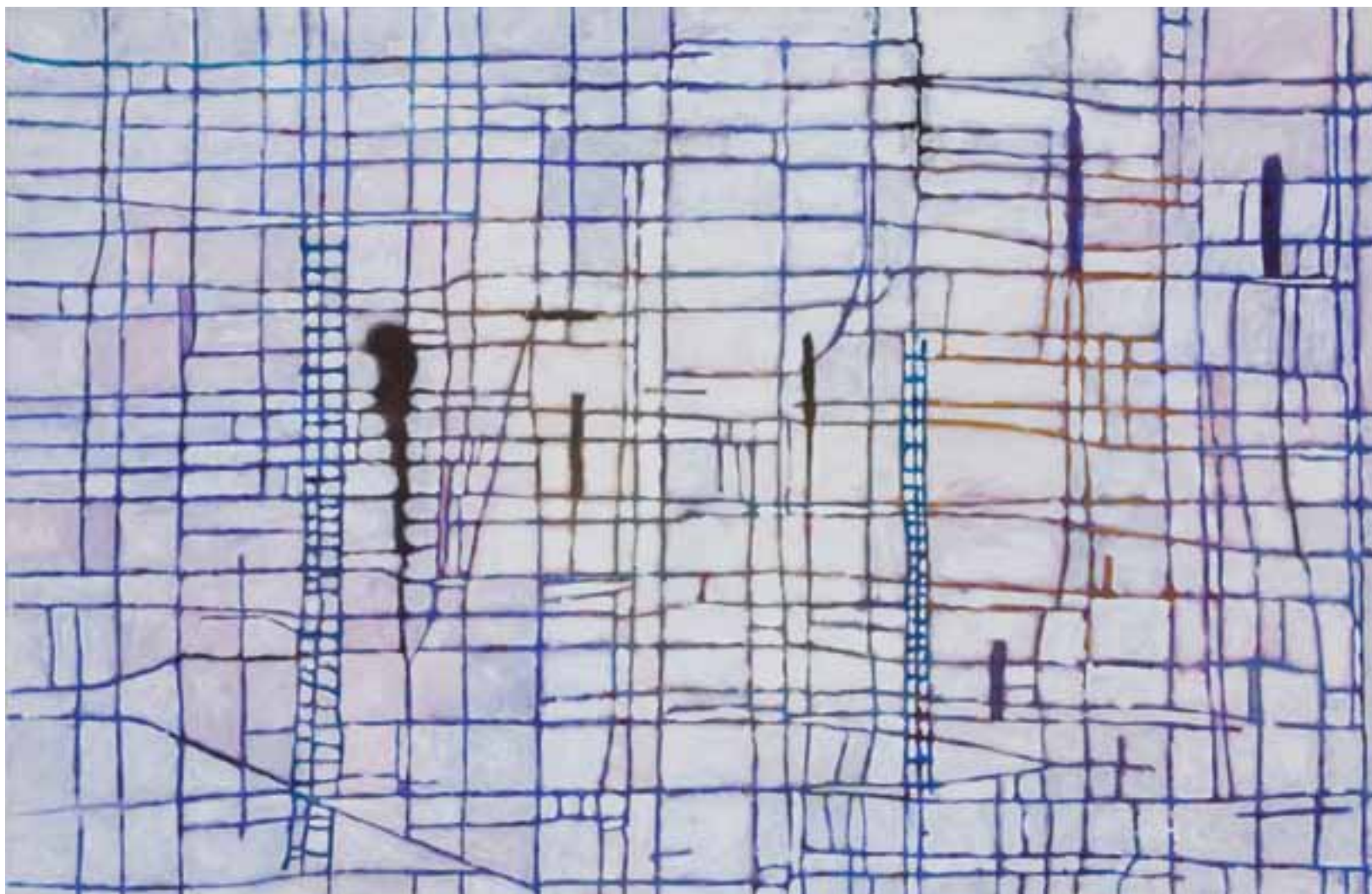


Fig. 70 Território Ocupado (2008) sobre tela, 120 x 160 cm.



Fig. 71 Zona de Risco (2009) Acrílica sobre tela, 120 x 140 cm.

Mapas Imaginários

Do percurso evocativo dos lugares vividos e também dos lugares sonhados, surgem imagens da cidade convertidas em pinturas.

Renina Katz

A função da cartografia é compor cartas e tratados geográficos, o mapa é uma estrutura representativa de uma idéia mental e abstrata de algo concreto: os territórios. Segundo Nelson Brissac Peixoto: “O mapa introduz a idéia de uma ‘visão’ que abrange o que nenhum ponto de vista pode abarcar. O mapeamento vem a ser a primeira representação de uma paisagem que não pode ser apreendida diretamente pelo olho”.²⁶

Minha reflexão sobre a pintura de paisagem, nesta série de “mapas pictóricos” de 2006, evidenciou novamente o embate entre textos e imagens que se antagonizam.

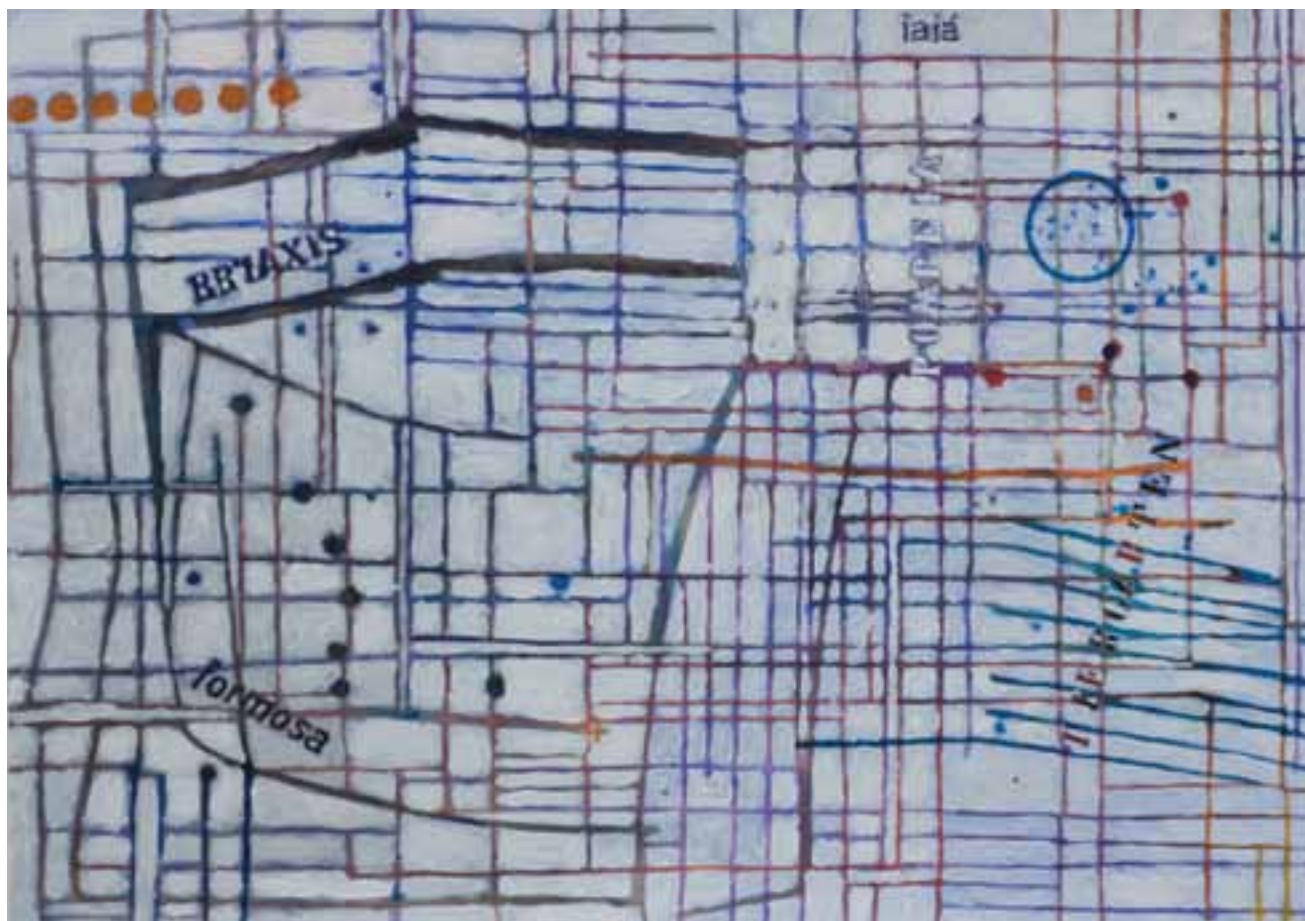


Fig. 72 Mapa 1 (2006) Acrílica sobre papel Fabriano, 70 x 100 cm.

A presença da cidade, constante no meu imaginário e nos diferentes momentos do meu trabalho, aqui se mostra à distancia, em vistas aéreas. Assim, as novas representações da pintura são projeções do mundo urbano, observado como se fossem mapas.

Sob um ponto de vista distante, esses mapas são como uma projeção de uma cidade de dimensões inusitadas.

Minha formação como arquiteto moldou minha relação com a cidade e com seus lugares. Passeando por sua topografia aprendi a identificá-los; desenhando, aprendi a ver a vida urbana. Assim, estabeleci uma relação afetiva com a cidade e constitui um imaginário próprio.

Na página ao lado

Fig.73 Mapa 2 (2006) Acrílica sobre papel Fabriano, 70 x 100 cm.



Nos mapas imaginários registrei, com palavras nomes de lugares, definições de espaços, sentimentos vividos ou simplesmente imaginados. Nomes enigmáticos resgatados de longe, do passado, da experiência vivida, das lembranças de viagens, e da fantasia. Lugares anônimos, espaços imaginários. Nomes que identificam, mas que não se definem, não se delineiam, sobretudo, não configuram espaços, apenas os sugerem.

O uso das palavras é ambíguo, e nas pinturas cartográficas elas possuem duplo sentido. Nomes não-descritivos não induzem o espectador a uma apreciação previsível, ilustrativa, ou óbvia, pelo contrário, almejam despertar um estado de poesia, uma função poética.

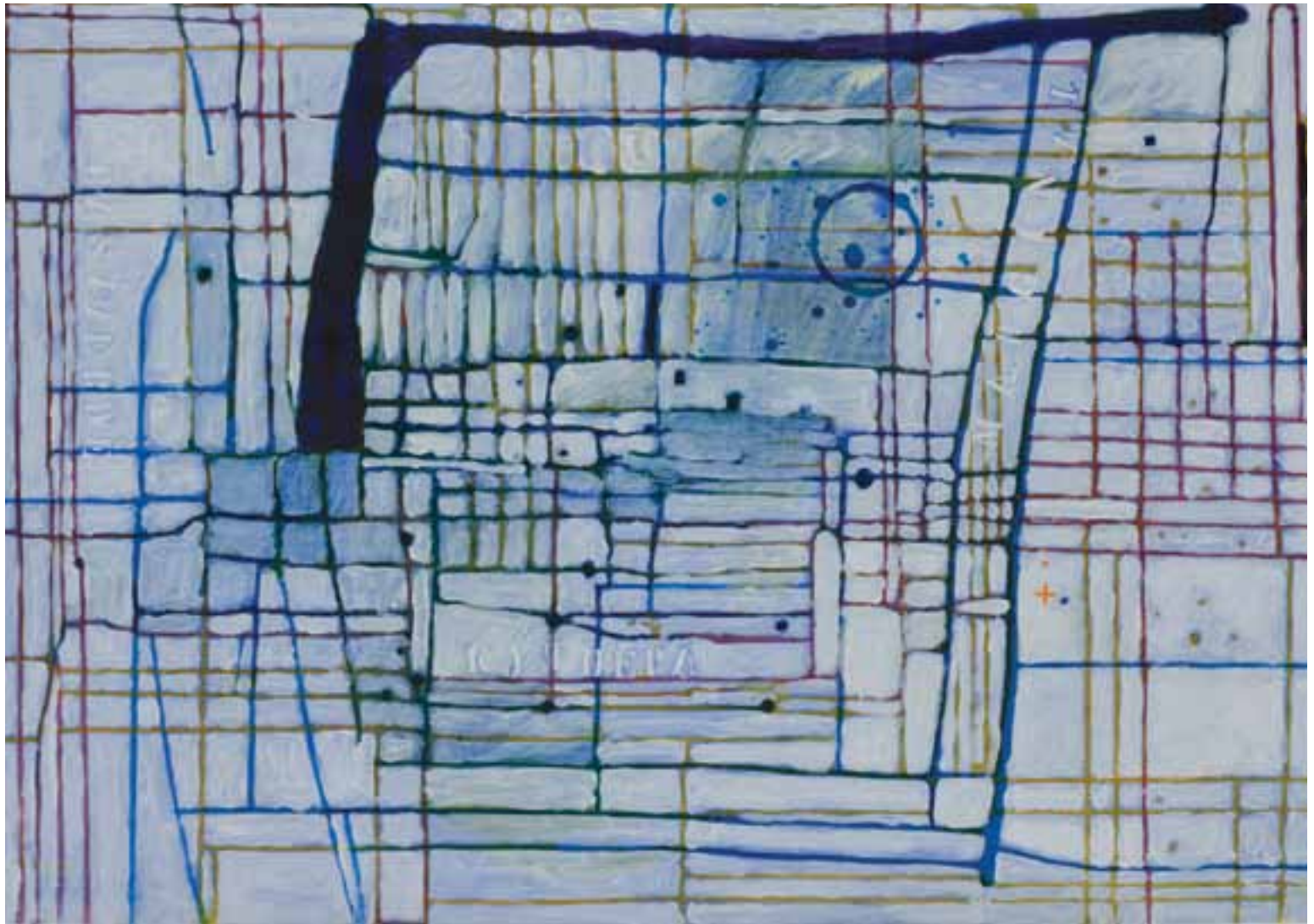
Os mapas imaginários conferem sentido a esta cartografia inventada, que, tramadas por palavras, linhas, estruturas, substituem o imaginário figurativo das fotografias, dos cartões-postais e de outras figurações, constituindo uma noção de memória, outras paisagens, remetendo, assim, apenas a um mundo urbano indicial.

O espaço, incomensurável enquanto extensão, cujo centro se ignora e se dilata em todos os sentidos; simboliza o infinito onde se move o universo. Como se situar neste espaço multidimensional que é apenas sugerido, não apresenta corpos perfeitamente definidos e configurados?

*O espaço, inseparável do tempo, é não somente o lugar dos possíveis - e, nesse sentido, simboliza o caos das origens -, mas também o das realizações - nesse caso, simboliza o cosmo, o mundo organizado. Nele continuam borbulhando energias, das quais resultam, sempre, imprevisíveis ordens novas.*²⁷

Na página ao lado

Fig. 74 Mapa 3 (2006) Acrílica sobre papel Fabriano, 70 x 100 cm.



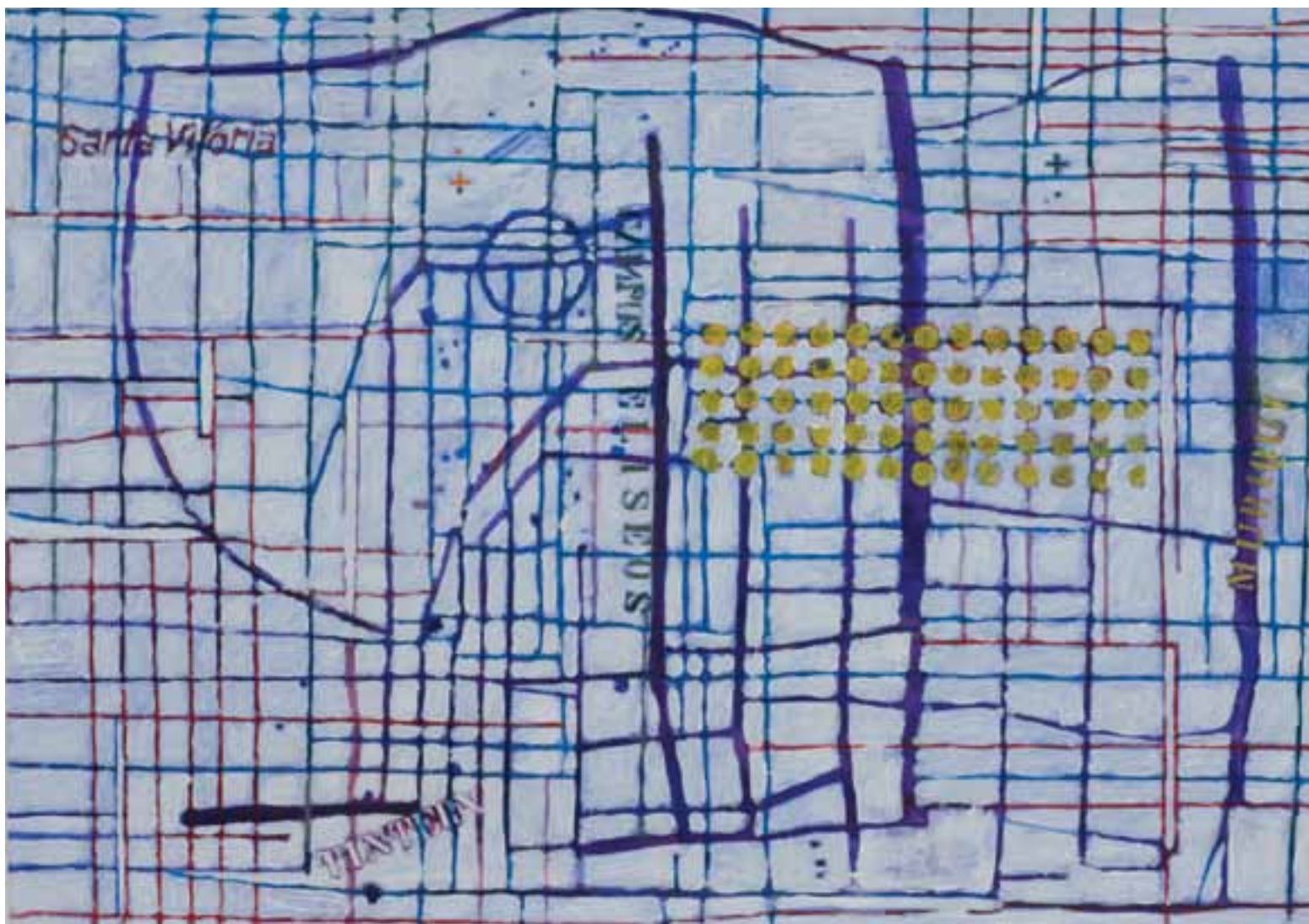


Fig. 75 Mapa 4 (2006) Acrílica sobre papel Fabriano, 70 x 100 cm.

Para onde levam estes mapas imaginários? O que faz deles uma pintura?

Não são mapas direcionais, não estão traçados na escala real, não são proporcionais ao espaço real. São apenas esquemas visuais, diagramas, onde os pontos cardeais podem ser invertidos. Mapas para se perder, não para encontrar o caminho; para desviar o olhar de quem busca um sentido ou uma orientação.

Minha intenção na estruturação deste conjunto é propor, através de diferentes esboços, riscos, jogos anônimos de palavras, grafismos, possíveis trajetórias de leituras a cargo do vedor, para que ele próprio construa seu percurso imaginativo.

NOTAS

- 01 PHILIPS, Lisa; in _____ FABBRINI, Ricardo M. *A arte depois das vanguardas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002, p.24.
- 02 Para Bakhtin, carnavalização implica paródia e interação de discursos distintos, implica intertextualidade que dá origem a um volume de textos especial e dinâmico onde se somam texto-figura e texto-figurado. A visão carnavalesca do mundo implica o encontro do presente com elementos do passado não para deparar com identidades, mas para enfrentar diferenças que possibilitam o diálogo. A paródia é a alternativa dialógica, isto é, uma leitura que o presente faz do passado. FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p.77.
- Ou ainda: Em outras palavras, com a festa, o mundo era colocado do avesso, vivia-se uma vida ao contrário, pela suspensão das leis, das proibições e das restrições da vida normal, invertia-se a ordem hierárquica e desaparecia o medo resultante das desigualdades sociais, acabava-se a veneração, a piedade, a etiqueta, aboliam-se as distâncias entre os homens, instalava-se uma nova forma de relações humanas, renovava-se o mundo. A festa que mais plenamente assumiu essa renovação universal foi o carnaval.
- O conceito de ambigüidade, de duplicidade, de ambivalência, enfim, é, por conseguinte, essencial para que se compreenda a carnavalização bakhtiniana. BARROS e FIORIN, (Orgs.) *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*: em torno de Bakhtin. São Paulo: EDUSP, 2003, p.7.
- 03 FABBRINI, Ricardo Nascimento. *A arte depois das vanguardas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002, p.188.
- 04 FIGUEIREDO, Nori. *Mário Fiore e suas figuras de linguagem*. Arte em São Paulo, n. 24; julho de 1984.
- 05 FIORIN, J. L. Polifonia textual e discursiva. In _____ BARROS e FIORIN (orgs.) *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*: em torno de Bakhtin. São Paulo: EDUSP, 2003, p.35
- 06 WIRTH, Kurt. *Drawing. A creative process*. Zurich: ABC Verlag, 1976, p.40.
- 07 Apresentada no Panorama Atual da Arte Brasileira, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1974.
- 08 'Pintura e paisagem urbana' (FAUUSP, 2001).
- 09 PELLEGRINO, Paulo Renato Mesquita. O sentido da paisagem; in _____ OLIVEIRA, Ana Claudia de, FECHINE, Yvana (Eds.) *Visualidade, Urbanidade, Intertextualidade*. São Paulo: Hacker, Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 1998, p.102.
- 10 KATZ, Renina. *A Cidade / Paisagem / Lugares*. Tese de Doutorado, FAUUSP, 1982.
- 11 LIPPARD, Lucy R. *A arte pop*. São Paulo: Verbo / EDUSP, 1976, p.26.
- 12 Cf. FABBRINI, Ricardo M. Op. cit. p.53.
- 13 KHOURY, Feres Lourenço. *Alguns Dias e Todos os Dias*: Panoramas. Tese de Livre Docência, FAUUSP, 2008, p.22.
- 14 Hemos decidido reunir aquí, junto a las categorías tradicionales de pintura y escultura, todos esos objetos que se hallan a medio camino entre la superficie plana y el espacio, y a los que podríamos llamar cuadros-relieve. SECKEL, Hélène et alii. Musée Picasso París. Catálogo de las colecciones. Barcelona: Polígrafa, 1985, p.129.
- 15 MARCHÁN, Símon. Del arte objetual al arte de concepto. Las artes plásticas desde 1960. Madrid: Alberto Corazon Ed., 1974, p.179.
- 16 ARGAN, G. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp.359-360.
- 17 PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.83.
- 18 DELUMEAU, Jean. *Uma história do paraíso*. Lisboa: Terramar, 1994, p.17.
- 19 ALBERTI, Dez Livros da Arquitetura, citado por ANDREWS, Malcolm. *Landscape and western art*. London: Oxford University Press, 1999, p.53.
- 20 CURTIUS, Robert Ernst. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: EDUSP, 1996, p.254.
- 21 CARONE, Modesto. *O Mosaico Literário de Curtius*. Folha de S. Paulo, 27 de novembro de 1994.
- 22 ARGAN, G.C. Op.cit. p.323.
- 23 KLEE, Paul. *Diários*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p.271.
- 24 DELEUZE, G. *Conversações: 1972-1990*. São Paulo: Ed.34, 1992, p.200.
- 25 PEIXOTO, Nelson Brissac. Intervenções em grandes escalas, in _____ Kant. *Crítica e estética na modernidade*. Ileana Pradilla Cerón e Paulo Reis (orgs.). São Paulo: Editora Senac SP, 1999, p.240.
- 26 CHEVALIER, J. , GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p.391.

BIBLIOGRAFIA

Livros

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Labirinto: Livro Sexto*. Lisboa: Salamandra, 1985.

_____. *Antologia*. Lisboa: Caminho, 2006.

ANDREWS, Malcolm. *Landscape and western art*; London: Oxford University Press, 1999.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo: Livraria Pioneira, 1992.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.

CURTIUS, Robert Ernst. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: EDUSP, 1996.

DEAN, Tacita e **MILLAR**, Jeremy. *Place*. London: Thames & Hudson, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Conversações. 1972-1990*. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G. e **GUATTARI**, F. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELUMEAU, Jean. *Uma história do paraíso*. Lisboa: Terramar, 1994.

DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico*. Campinas, SP: Papirus, 1993.

FABBRINI, Ricardo M. *A arte depois das vanguardas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOMBRICH, Ernst. H. *Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LIPPARD, Lucy R. *A arte pop*. São Paulo: Verbo / EDUSP, 1976.

MARCHÁN FIZ, Símon. *Del arte objetual al arte de concepto. Las artes plásticas desde 1960*. Madrid: Alberto Corazon Ed., 1974.

MENNA, Filiberto. *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e íconos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

SCHAPIRO, Meyer. *Mondrian. A dimensão humana da pintura abstrata*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VALLIER, Dora. *A arte abstrata*. Lisboa / São Paulo: Edições 70 / Martins Fontes, 1986.

WIRTH, Kurt. *Drawing. A creative process*. Zurich: ABC Verlag, 1976.

Livros de Artistas

CHILLIDA, Eduardo. *Escritos*. Madrid: La Fabrica Editorial, 2005.

FINGERMANN, Sergio. *Elogio ao silêncio e alguns escritos sobre pintura*. São Paulo: BEI Comunicação, 2007.

KLEE, Paul. *Diários*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

Catálogos

MUSÉE PICASSO PARIS. *Catálogo de las colecciones*. Barcelona: Polígrafa, 1985.

Coletâneas

BARROS, D. L. P. de e **FIORIN**, J. L. (orgs.) *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 2003.

CERÓN, I.P. e **REIS**, P. (orgs.) *Kant: Crítica e estética na modernidade*. São Paulo: Editora Senac SP, 1999.

OLIVEIRA, A. C. de, **FECHINE**, Y. (Eds.) *Visualidade, Urbanidade, Intertextualidade*. São Paulo: Hacker, Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 1998.

Dicionários

CHEVALIER, Jean, **GHEERBRANT**, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

MANGUEL, Alberto e **GUADALUPI**, Gianni. *Dicionário de Lugares Imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Revistas e Jornais

CADERNOS DE CINEMA. Volume 5: *Alain Resnais*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1969.

CARONE, Modesto. *O Mosaico Literário de Curtius*. Folha de S. Paulo, 27 de novembro de 1994.

FIGUEIREDO, Nori. *Mário Fiore e suas figuras de linguagem*. Arte em São Paulo, n. 24; julho de 1984.

Teses e Dissertações

BOSQUE Martinez, Maria del Carmen. *Paisagem: lugares observados*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes da UNICAMP, 2005.

KATZ, Renina. *A Cidade / Paisagem / Lugares*. Tese de Doutorado, FAUUSP, 1982.

KHOURY, Feres Lourenço. *Alguns Dias e Todos os Dias: Panoramas*. Tese de Livre Docência, FAUUSP, 2008.

MOREIRA JR., Mário Fiore. *Pintura e paisagem urbana*. Dissertação de mestrado. FAUUSP, 2001.

WEISS, Luise. *Retratos Familiares: “In Memoriam”*. Tese de Doutorado. ECAUSP, 1998.

Créditos das Fotografias das Obras de Mário Fiore

Maurício Porto Pimentel: figuras 53, 68, 69.

Eduardo Ortega: figuras 21, 22, 23 a 26, 38 a 44, 45 a 47, 50 a 52, 64, 65, 70 a 75.

Mário Fiore: figuras 01 a 03, 05, 06, 09, 11, 14 a 20, 27, 31 a 37, 54 a 63.

