FLORA ASSUMPÇÃO

a natureza e o fantástico através da experiência visual

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP)
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES (ECA)
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS (CAP)

Projeto artístico equivalente a Dissertação, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes,
Área de Concentração Artes Visuais, Linha de Pesquisa Poéticas Visuais, da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para
obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Marco Francesco Buti

A natureza e o fantástico através da experiência visual

Flora Romanelli Assumpção

São Paulo

2014

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marco Francesco Buti / Universidade de São Paulo

Prof. Dr.

/ Instituição:

Prof. Dr.

/ Instituição:

AGRADECIMENTOS

A Marco Buti, cuja orientação generosa nunca restringiu as possibilidades de minha pesquisa, que me ensinou a ver e a desenhar e saber que o olhar é que deve ser generoso; que me ensinou a sutileza e força, pelas observações sempre pertinentes e afiadas, exatas, pela ética. Pela confiança e liberdade de pesquisa.

A CAPES, cujo auxílio me proporcionou maior liberdade e tempo para pesquisar com a mente mais serena de preocupações de outras naturezas que não a de meu trabalho de arte e, mais do que isso, pela ousadia institucional de aceitar o incentivo à pesquisa acadêmica em arte livre das amarras pré-definidas do modelo de projeto científico.

A San, que me acompanha desde sempre e aos meus desenhos, mas muito mais do que isso; participa dos meus interesses discutindo-os comigo diversas vezes e incita, intencionalmente ou não, minha busca por aprofundamento teórico correlato ao meu trabalho e o faz crescer.

A Flávio, antes de tudo, por ser o companheiro de todas as horas mesmo nas mais difíceis, mas também por todas as discussões frutíferas, as referências, as imagens fotográficas e projetos que criamos juntos, por tornar possível o que eu não conseguiria sozinha (técnica e fisicamente).

A meus pais, um porto seguro. A minha mãe pelas discussões, revisões e referências trazidas de encontro ao que eu olhava e desenhava, me evidenciando a unidade antes inimaginável entre as escolhas de uma vida e a pesquisa realizada. A meu pai pelos ideais e questões viscerais compartilhados que me estiveram (co)movendo mesmo enquanto eu não tinha consciência racional.

A Tauana, cujo belo canto me acompanhou em horas muito duras e criativas. A Clara pela assistência diligente. A Rafael pela cumplicidade ímpar.

A Marcos Blau pelas preciosas aulas de fotogravura, juntamente com Patrícia Ogata e Carol Vergotti.

A Cláudio Mubarak pelas palavras certas nas aulas e orientações que fizeram todo o sentido quando ouvidas, pelo conhecimento técnico compartilhado e pelas observações pertinentes na banca de qualificação, que juntamente com as de José Spaniol, muito contribuíram para a construção deste mestrado.

A Marcelo Silveira pelas provocações e 'pitacos', pela arte e ética compartilhadas, pelas portas abertas.

A Gil Vicente e a Renato Valle pela arte, técnica e ética compartilhadas, pelas portas abertas.

A Lucas Oliveira pelas contribuições preciosas com diálogos epifânicos e redescobertas dos trabalhos, referências e textos críticos.

A amigos e familiares pelo companheirismo, pelo interesse, as referências e diálogos e as pequenas epifanias.

A todos que de alguma maneira, cada uma imprescindível, contribuíram para o enriquecimento e a consciência de meu processo criativo.

RESUMO

Este projeto artístico equivalente à dissertação para o mestrado em poéticas visuais é composto pela documentação do processo criativo, que é em si o mestrado em poéticas visuais, e por uma pequena seleção de fotogravuras originais da série 'Pequeno Compêndio dos Mares'. A documentação consiste em três partes: primeira, registro de obras e exposições já realizadas e obras em processo; segunda, notas visuais e de texto; e última, uma seleção de trabalhos precedentes ao período do mestrado.

A organização desta documentação do processo artístico foi feita priorizando o conjunto das imagens e considerando a linguagem visual como uma linguagem diversa e do mesmo valor da verbal, pois que assim como a palavra, o visual opera através de raciocínios intelectuais e sensíveis – e pode estar na universidade sendo debatido por artistas que trabalham com esta linguagem, medido dentro das particularidades da visualidade.

Portanto apresento o registro e as obras materializadas como parte de um processo onde reflexão e fazer são o mesmo ato criativo e cuja complexidade intelectual existe desvinculada da necessidade da articulação pela palavra e independente de uma tese pré-formulada verbalmente, os textos aqui cumprem outra função: relacionam interesses, técnicas e influências temáticas de outras áreas do conhecimento.

PALAVRAS-CHAVE: desenho, processo artístico, linguagem visual, conhecimento visual, homem e natureza, sobrenatural, literatura e mito, materiais e técnica

ABSTRACT

This artistic project, equivalent to the Master dissertation in visual arts, is composed by the documentation of the creative process, which is itself the Master degree in Visual Arts, as well as a small selection of photoengraving originals entitled “Small Compendium of the Seas”. The documentation consists in three parts: first, art works and record of past exhibits and works in progress; second, visual and text notes; and last, selection of works preceding the period of Masters in Visual Arts.

The organization of the documentation of the artistic process was made by prioritizing the body of work and considering the visual language as a diverse language but with the same legitimacy of verbal language, as well to the word, the visual knowledge operates through intellectual and sensible reasoning – and may be in the university being debated by artists who work with this language, measured within the particularities of visibility.

Therefore I present the record and the materialized art works as part of a process where thinking and doing are the same creative act and in which intellectual complexity exists detached from the necessity of articulating word and independent of a pre-formulated verbal thesis, the texts here have another function: related interests, techniques and thematic influences from other areas of knowledge.

KEY-WORDS: drawing, artistic process, visual language, visual knowledge, human and nature, supernatural, literature and myth, materials and techniques

SUMÁRIO

1. Obras desenvolvidas durante o período do mestrado	p. 01
2. Notas I (imagens)	p. 136
2.1. Notas II (citações de textos)	p. 143
2.2. Notas III (texto de Lucas Oliveira sobre obras da exposição Miragens)	p. 170
3. Obras antecedentes	p. 172
4. Bibliografia e outras referências	p. 192

1. Obras desenvolvidas durante o período do mestrado

PISCINA I, II, III e IV. 2011 a 2013

I - Acrílico injetado e vinil adesivo, 9x16x26cm. 2011-12 / II - Resina poliéster cristal e vinil adesivo, 5x11x40cm. 2012-13

III - Resina poliéster cristal e vinil adesivo, 5x18x18cm. 2013 / IV - Resina poliéster cristal e vinil adesivo, 2,5x12.5x18cm. 2013

Após algumas tentativas de representar a espacialidade azul, geométrica e de transparência delicada da água contida nas piscinas, seja pelo desenho, por projetos de intervenção com desenho ou por fotografias submersas impressas em papeis ou tecidos metalizados e/ou transparentes, decidi experimentar trabalhar com um material que simulasse estas características visuais mais diretamente. A Piscina I, realizada longamente no ano de 2011 com acrílico injetado com auxílio de uma indústria, ficou pronta após a perda de 6 peças anteriores, por dificuldades com a pigmentação e a secagem do volume maciço de acrílico: uma ficou de um azul tão escuro que perdeu a transparência, outra esverdeou durante a secagem (creio que pela quantidade de catalisador) e ainda outras ficaram de tonalidade algo violeta ou fumê, apesar de terem mantido a transparência necessária, todas trincaram, racharam totalmente ou fizeram bolhas, perdendo o aspecto cristalino desejado. Outras duas ficaram em tonalidades de azul adequadas, porém uma trincou e a outra se quebrou durante o processo de polimento, até que finalmente obtive uma peça inteira (sem rachaduras), na coloração certa e sem retenção de ar ou impurezas durante a secagem. Após esta dificuldade e pelo preço elevado desta produção, percebi que trabalhar de forma mais autônoma seria mais rápido, apesar da toxicidade da técnica que me fez crer inicialmente que o ideal seria o contrário. Para tanto, decidi tentar trabalhar com resina poliéster cristal. Fiz a Piscina II ainda com ajuda de um técnico especialista em resinas (Eliomar Ferreira). Mostrei a ele a primeira peça e algumas amostras de lâminas de acrílico cujos azuis me interessavam. Eliomar aceitou o desafio, apesar de todos os técnicos e vendedores de resina e catalisadores nos desencorajarem, pelo volume que eu desejava das peças. Combinamos de trabalhar juntos, ele determinaria as quantidades de resina e catalisador e eu a pigmentação dos blocos. As duas primeiras peças desta leva também foram perdidas, uma por ter trincado e outra por nunca ter secado, ficando sempre meio grudenta sequer poderia ser polida. Na terceira peça obtivemos a Piscina II. Eliomar tentou uma quarta peça que se perdeu e então, devido à demora dos processos e à quantidade de resina perdida, Eliomar preferiu parar nossos experimentos e eu prossegui sozinha, acreditando que já

estava entendendo o suficiente do processo de secagem, catalisação e pigmentação dos blocos de resina, porém perdi a primeira peça, que apesar do azul ser adequado e cristalino, se trincou. Nas próximas tentativas, obtive as Piscinas III e IV. Para a Piscina III, diminuí um pouco o volume do bloco, o que facilitou o sucesso do processo de secagem. Restava realizar o polimento dos blocos, o que fiz com auxílio de uma marmoraria, onde cortaram os excessos dos moldes que utilizei, que eram meio arredondados nas bordas, e adiantaram o processo de polimento. Os moldes eram potes de plástico bem fino, destes que se encontra em qualquer comércio de utilidades domésticas, untados levemente com cera poliflor, ao invés do silicone apropriado que habitualmente quem trabalha com resina utiliza e que já têm acabamento liso, pois Eliomar e eu concluímos que estes eram o melhor para os volumes maciços dos blocos, para dispersão do calor provocado pelo catalisador e para visualizar a coloração sutil do azul desejado. Antes havíamos tentado moldes de madeira (que acreditávamos que equilibraria a dispersão de calor durante a secagem, porém abandonamos porque deixavam eventualmente alguma mancha de cor na resina), de alumínio fino (que dispersava o calor demasiado rápido, o que não era bom conforme a temperatura do dia e desistimos também pela falta da transparência) e acrílico transparente (que algumas vezes derretia com o calor). O plástico bem fino se mostrou mais resistente às temperaturas elevadas da secagem do que o acrílico e com a mesma transparência que facilitava a pigmentação, já deixando boa parte com acabamento liso e transparente, adiantando o polimento.

Os desenhos das raias foram recortados em vinil adesivo e aplicados na superfície polida.

A série 'Piscinas' remete ao elemento natural água. A piscina enquanto a água parada, morta, domada/subjugada pelo homem, fora do contexto da natureza. Interessa o embate do humano com a natureza, que é algo que não se pode controlar, com vontade alheia; desconhecida. A água interessa visualmente, pois a despeito do desenvolvimento de explicações científicas dos fenômenos naturais, entendo que há neles, por seu próprio acontecimento inevitável, um mistério intrínseco que permanece. Trata-se do medo do que não se pode controlar, cuja vontade é externa e maior que nós; é monumental e ainda opera por leis desconhecidas por nossa racionalidade. Paradoxalmente, a água é o elemento que assume a forma que lhe é imposta (até quando ela queira) pelo humano.

O bloco de resina translúcido opera com efeitos visuais de refração, transparência e espelhamento, criando ilusão espacial e a sedução do belo. Os efeitos de refração multiplicam as raias reais criando miragens de raias, simulando o momento em que o olho se encontra no limite entre a superfície da água e do ar, quando se vê as raias de cima d'água e, num segundo seguinte, de dentro d'água.

Piscina II e I. 2011-2013. (referência de escala)

Piscina I. 2011-2012

Piscina II. 2012-2013

Piscina III. 2013

Piscina IV. 2013

FÓSSEIS. Coleção I e II. 2012-13

Resina cristal e metal sobre base de aço inoxidável espelho.

Dimensões variáveis de 1 a 8cm (cada) / Total: 6x35x50cm e 6x30x35cm / Quantidades I = 27 peças e II = 25 peças.

Em 2009, movida por um interesse escultórico, iniciei pesquisa visual e coleção de artefatos históricos e atuais, tais como joias, cotas medievais ocidentais e orientais (ponto inglês, muçulmano, siciliano, peruano etc), correntes, cintos e outros acessórios de vestuário etc, suscitadas por meus desenhos em superfícies bidimensionais. O surgimento deste caráter escultórico em minha prática artística envolve, durante e após a atividade de colecionismo, a desconstrução, a seleção e a construção de novos objetos (microesculturas). A construção de desenhos tridimensionais com estes objetos se constitui como escultura e volta a ser desenho após a operação de fotografar para retornar ao bidimensional. Quando instalados no espaço em escalas arquitetônicas estes se tornam simulação de escultura. Em cada situação experimentei uma solução diferente de reprodução da imagem, desde a interpolação no arquivo da imagem para as dimensões da arquitetura ou da cidade até a escolha por cartazes de outdoor (lambe-lambe) ou por impressão em adesivo vinil transparente somado a pinturas de paredes em tons de prata metálicos ou a fachadas de vidros espelhados. Após estes trabalhos (vide item 3.2), comecei as tentativas de utilizar o próprio objeto de onde se originavam os desenhos utilizados nas instalações e intervenções urbanas. Eu tinha a sensação da necessidade de voltar ao objeto-joia e a maneira encontrada de paralisar estas microesculturas era o congelamento do instante do desenho. Interessava a ideia do fóssil, do âmbar, da resina, da transparência que desse a ver a corrente dentro. O fazer das 'Piscinas' influenciava o fazer das microesculturas, juntamente com minhas leituras, desenhos e pesquisas visuais de objetos como amonites, conchas, flores, espirais de galáxias e furacões e retângulos áureos.

A mesma dificuldade de secagem de blocos maciços de resina cristal existente nas 'Piscinas' aconteceu na produção dos 'Fósseis'. Não era possível trabalhar com acrílico, pois que as peças de metal em contato com o acrílico provocavam um embranquecimento do material, de modo a prejudicar a transparência e a superfície metálica. Inicialmente tentei trabalhar com resina epóxi (influenciada pelos ensinamentos técnicos com resina que recebi de Renato Valle), a despeito de saber ser mais difícil obter peças sem bolhas de ar devido ao aquecimento causado pelo catalisador durante o processo de secagem, pois que esta resina é um material mais neutro do que a resina poliéster e, a princípio, duraria muito mais anos mantendo sua característica completamente translúcida e incolor; a resina poliéster com o tempo vai amarelando, pelo contato com a

luz. Experimentei alguns meses de fracassos com a resina epóxi, com muitas peças perdidas devido a bolhas de ar que ficavam presas no interior das correntes durante a incrustação e se soltavam no decorrer da secagem ou bolhas por fervura causada pelo catalisador; perdas por mudanças na coloração da resina; ou porque as correntes afundavam ou, se não afundavam, deixavam uma marca entre as partes de resina feitas em momentos diferentes, pois que é preciso fazer o bloco em duas partes: primeiro a base que quando atinge o ponto de gel sustenta as correntes sem afundar e depois de posicionadas as correntes, se completa com a segunda parte de resina o molde onde se prepara a incrustação etc. Então decidi abandonar o uso da resina epóxi e tentar a resina poliéster. Agora com o auxílio de Eliomar Ferreira que, inclusive, havia me convencido da boa durabilidade desta resina, me mostrando peças que ele havia feito há mais de 10 anos em perfeito estado de transparência e incolores. Porém, as mesmas dificuldades de produção aconteceram na resina poliéster, mas mantive a escolha por esta resina porque os problemas ocorriam em muito menor escala e comecei a obter peças boas. Ao todo, acabei ficando um pouco mais de um ano nesta produção e tive de me convencer a aceitar algumas imperfeições nas peças (evidentemente que mantendo sempre um rigor de qualidade conforme os aspectos visuais desejados), a fim de dar cabo ao projeto. A temperatura e a umidade do dia determinava a qualidade de cada peça. Em dias mais úmidos as peças sempre ficavam mais turvas, leitosas ou fumês, amareladas ou esverdeadas. Nos dias de sol sem chuva foi mais fácil obter peças completamente incolores e translúcidas, sem impressão de haver uma fumaça no interior do bloco.

Fósseis são obras realizadas por meio de microesculturas de serpentes metálicas (serpentes-mecanismos) presas/encapsuladas em blocos de resinas translúcidas. Interessava-me a metáfora/sensação do aprisionamento/cativeiro e a ideia do colecionismo dos cientistas/biólogos/naturalistas enquanto método de estudo de outros espécimes ou de artefatos históricos. As peças são expostas como uma coleção ou catálogo de espécies, na posição horizontal, típica das mostras de ciência, enquanto tradicionalmente as artes são expostas na verticalidade da parede. Expostos individualmente na parede adquirem uma conotação de religiosa de altar, de objeto de devoção e momento intimista de oração. O fóssil também remete ao vestígio do desaparecido, ao que está morto há muito tempo. A noção do colecionismo aqui será vinculada à noção de cativeiro, na medida em que o ser que coleciona outro ser tem mais força ou poder que o ser colecionado. O primeiro ser subjuga o segundo e o considera como objeto; não como criatura/ser. A ambivalência do humano, artificial e tecnológico com a natureza é retomada através do fóssil de resina plástica e do ser vivo que é representado por um pequeno mecanismo. Ao mesmo tempo, a escala reduzida e

o acabamento delicado das peças trazem para este trabalho de arte a noção do fetiche do universo de consumo, assim como os materiais do qual são feitas remetem à joia, ao precioso.

Fóssil Dourado I, Fóssil Rajado I e II, Fóssil Prata I (com dimensão de escala da mão), 2012-2013

FÓSSEIS. Coleção I. 2013

FÓSSEIS. Coleção I. 2013

FÓSSEIS. Coleção II. 2013

FÓSSEIS. Coleção II. 2013

FÓSSEIS. Coleção II. 2013. (detalhe)

SERPENTES FANTASMAS. 2012

SERPENTES DE OURO I e II, das Serpentes Fantasma. 2012. Desenho e impressão digital. 14x30x30cm (cada)

COPPER SERPENTS I a III, das Serpentes Fantasma. 2012. Desenho e impressão digital sobre película de poliéster. 40x45cm/ 40x60cm/ 40x85cm

SERPENTES DE MARFIM I, das Serpentes Fantasma. 2012. Desenho e impressão digital. 66x120cm

Esta série retoma a ideia do acontecimento insólito, que já havia abordado em outros trabalhos (como nas 'Mboitatás I, II e III, da série das Criaturas dos Espelhos (depois de Borges)', de 2011 e 'The Turn of The Screw' em 2010 (vide item 3.2), através da temática do fantasma, da aparição e/ou alma e do aprisionamento de uma criatura em uma superfície ou material. Busca, através da semelhança cromática e material, a situação de camuflagem, do ato de esconder-se nas sombras, uma atmosfera de reminiscências e resquícios (talvez da lembrança ou apagamento de algo). Referência sutil à morte e ao noturno e misterioso.

Ao pensar esta série eu estava muito interessada em imagens que parecessem feitas ou fossem parte da mesma substância do material na qual estivesse, como se fundo e figura fossem do mesmo material. É quase como pensar um mundo ou universo contido no espaço profundo da espessura da superfície material onde está inserida a imagem da criatura (representada) que habita este espaço. Era necessário que as imagens fossem meio fantasmas ou quase invisíveis. E buscava uma situação oposta a do desenho e da pintura onde geralmente se acrescenta outros materiais (lápis, tinta, etc) à superfície. Talvez esta imagem imaginada viesse da minha experiência anterior com a gravura, onde o entalhe no metal ou na madeira forma a imagem sem acréscimo de outro material, porém eu buscava a ausência do relevo tão demarcado na superfície para que a imagem se desse a ver. Além disso, me interessava o aspecto reflexivo na superfície em que esta imagem estivesse. E voltei a trabalhar em imagens de desenhos tridimensionais, de aspectos escultóricos e feitos com correntes metálicas e que voltavam a ser imagens bidimensionais quando fotografados (imagens e formas que já me interessavam e com as quais já trabalhava desde 2010, porém com outro resultado visual, com o contraste mais demarcado devido à intenção de criar ilusão de volume escultórico), impressas sobre películas reflexivas de poliéster metálico de cor acobreada ou dourada e branco brilhante simulando uma superfície laqueada, nesta série que denominei de 'Serpentes Fantasma', mas que não foi conclusiva e me levou a iniciar em seguida o aprendizado de fotogravura com Marcos Blau.

SERPENTES DE OURO I e II, das Serpentes Fantasma. 2012

COPPER SERPENTS I, das Serpentes Fantasma. 2012

COPPER SERPENTS II, das Serpentes Fantasma. 2012

COPPER SERPENTS III, das Serpentes Fantasma. 2012

COPPER SERPENTS I e II, das Serpentes Fantasma. 2012. (referência de escala)

SERPENTES DE MARFIM I, das Serpentes Fantasmas. 2012

CASULO, das Criaturas Fantasma. 2012

Intervenção em fachada / 25m² (aproximadamente) / Galeria de Arte e Pesquisa, UFES, Vitória - ES, Brasil

'Casulo' consiste em uma intervenção na fachada frontal da Galeria de Arte e Pesquisa da UFES (Universidade Federal de Vitória), apresentada por ocasião da exposição coletiva intitulada 'Trânsitos / Visualidades', participante do Seminário Ibero-americano de Processo de Criação nas Artes, promovido pelo LEENA - Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes, pelo LABARTES e pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UFES, em parcerias com a Universidade de Buenos Aires, Universidad de Granada e Universidade de Lisboa.

Esta intervenção é criada pela inserção de uma imagem elíptica, suspensa, fechada em si mesma, semelhante a um invólucro e quase da mesma tonalidade do cimento deste prédio, impressa em película fosca de maneira a manter a mesma ausência de brilho deste material. Interessa a sensação de aprisionamento desta imagem na superfície do material em que ela está imersa e ainda a impressão provocada pela semelhança cromática e material de que este casulo seja feito do mesmo cimento em que está imerso.

Interessa a necessidade do corpo de olhar para cima para ver o trabalho, que é maior que o corpo humano, condição criada por esta escala e situação espacial.

A série das Criaturas Fantasma é um prolongamento das Serpentes Fantasma (Copper Serpents, Serpentes de Ouro e Serpentes de Marfim), de 2012 e insiste em questões já abordadas nas 'Mboitatás I, II e III, da série das Criaturas dos Espelhos (depois de Borges)', de 2011, e a intervenção 'The Turn of The Screw' (2010) (vide item 3.2), porém, somando o interesse ampliado pelo híbrido, na medida em que o casulo, típico da borboleta e do bicho da seda, dá lugar à serpente-corrente (que já era um híbrido de máquina e animal, homem e natureza). A transposição do termo 'serpentes' para 'criaturas' é declarar e frisar o interesse no hibridismo e na intervenção humana além do animal.

CASULO, das Criaturas Fantasma. 2012

ANIMAIS SIMBIÓTICOS. 2013-2014

Caracol, Tatu, Redemoinho (ou Dust Devil), Flor, Água Viva, Caravela (Bronze), dos Animais Simbióticos. 2013-14.
Espelho gravado a laser / 16x16x3cm
Caracol, Tatu, Redemoinho (ou Dust Devil), Flor, Água Viva, Caravela (Prata), dos Animais Simbióticos. 2013-14.
Espelho gravado a laser / 16x16x3cm

Simbiose I. 2013. Volante em papel alta alvura 180g, para recortar e montar. Xerox. Tiragem ilimitada.

Simbiose II. 2014. Cubo cristal desmontável em 6 faces de acrílico recortado e gravado a laser. 7x7x7cm. Ed. 10

A Série dos 'Animais Simbióticos' é composta por 12 desenhos gravados em espelhos prata e bronze, mais 2 cubos: Simbiose I e II. O primeiro é em papel e o segundo em acrílico, mas ambos têm o caráter de serem manipuláveis, interativos, pra montar. Cada um dos 6 desenhos em espelhos prata se repete nos 6 espelhos bronze (de modo que para cada espelho prata há um equivalente em bronze) e se repetem nas 6 faces de cada um dos 2 cubos.

Todos os desenhos são circulares pela intenção de continuidade do sem fim e representam formas e padrões de movimento ou mecanismos encontrados na natureza e discutem a relação do homem com a natureza e questões de hibridismo, mesclando os reinos animal e vegetal, além de máquinas/mecanismos que pretendem ter sido criados pela ação humana. Tanto as formas, como os nomes pretendem criar uma mistura algo simbiótica entre máquina, animal, vegetal e fenômenos naturais, sugerindo, talvez, uma unidade mais forte e influente do que o homem quer ou quis crer desde tempos muito antigos.

'Animais Simbióticos' são obras que abrangem os conteúdos das duas séries anteriores relacionados a hibridismo e a fantasmas e têm influência do conto de Jorge Luís Borges dos 'Animais dos Espelhos', aludindo à estrutura de serpentes e outros seres/criaturas, impalpáveis/etéreas/dentro/contidas/sobre/através/atrás da superfície dos espelhos, em fusão simbiótica ao espelho. O espectador se vê vendo a obra e (quase) não vê a obra que é quase fantasma. Penso numa referência sutil à morte e ao noturno e misterioso. Exploro aspectos visuais, tais como o metal e suas referências a lâminas e o brilho do espelho e seu aspecto algo aquoso.

Desenhar no espelho me interessa pelo reflexo da linha criado pela distância da espessura do vidro do espelho, criando um deslocamento da linha e, conseqüentemente, um aspecto embaçado e indefinido, tornando o desenho quase fantasma e confuso para o olhar apressado. As

variações nas cores dos espelhos me remetem às cores dos metais. São variações que se não podem ser ditas imprescindíveis, ao menos, se fazem pertinentes ao conhecimento visual.

Em 'Caracol' e 'Tatu', quando apresento um esquema de serpente enrolada e a denomino de 'Caracol' e ao apresentar uma espécie de carapaça retrátil (mecanismo criado pelo homem com função de objeto utilitário) e o denomino de 'Tatu', exploro a semelhança construtiva entre os aspectos dos seres de espécies diversas na natureza entre si e destes com as criações humanas, como se fossem regidos por um mesmo princípio de criação, princípios estes que inevitavelmente são copiados pelos humanos em suas criações, pois que a natureza criou todas as possibilidades antes, tal como alega Edgar Morin. O mesmo se dá quando apresento uma espiral de uma planta suculenta e denomino de 'Redemoinho ou Dust Devil', sendo que com este nome em inglês assumo também a referência mitológica dos demônios presente nos fenômenos naturais. E ainda o mesmo quando denomino o sistema de organização das folhas do desabrochar de um cacto como 'Flor' ou o mecanismo de encaixe das pétalas de flores como a vista frontal inferior de uma 'Água Viva' ou a disposição das folhas de um agave como os tentáculos de uma 'Caravela', palavra que se refere duplamente à colônia de animais cnidários ou à embarcação criada pela ação humana.

Simbiose (versão I). 2013

Simbiose (versão I). 2013

Projeto 3D para Simbiose II. 2014

Simbiose II. 2014

Simbiose II. 2014

Caracol, Tatu, Redemoinho (ou Dust Devil), Flor, Água Viva, Caravela (Bronze), dos Animais Simbióticos. 2013-14
 Caracol, Tatu, Redemoinho (ou Dust Devil), Flor, Água Viva, Caravela (Prata), dos Animais Simbióticos. 2013-14

Caracol e Tatu. Desenho vetor

Desenhos vetor para Redemoinho (ou Dust Devil), Flor, Água Viva e Caravela

Caracol e Tatu (Bronze). 2013

Redemoinho (ou Dust Devil) e Flor (Bronze). 2014

Água Viva e Caravela (Bronze). 2014

Caracol e Tatu (Prata). 2013

Redemoinho (ou Dust Devil) e Flor (Prata). 2014

Água Viva e Caravela (Prata). 2014

SPECTRO. 2013

SPECTRO (Serpentes Ígneas, I, II, III e IV). 2013 / Fotogravura em folha de ouro / 15x21x4cm cada (aprox.)

SPECTRO (*Argentum serpens*, V, VI, VII e VIII). 2013 / Fotogravura em folha de prata / 15x21x4cm cada (aprox.)

SPECTRO (Miragens, IX, X, XI e XII). 2013 / Fotogravura em folha de imitação de ouro (latão, cobre e ouro) / 15x21x4cm cada (aprox.)

Ainda insatisfeita com o resultado das fotografias impressas em películas acobreadas, douradas e brancas, pois que estas, apesar de terem a coloração desejada, conservam-se algo apoiadas ou sobrepostas nas películas, evidenciando a separação entre figura e superfície, permaneci na busca por imagens que fossem feitas da mesma matéria da superfície onde estão, como se aprisionadas no material, e comecei a trabalhar nesta série de fotogravuras (técnica que venho aprendendo com Marcos Blau) em busca da matriz de cobre como imagem final, o que ainda não resolvi, pela dificuldade imposta pela oxidação do cobre, mas ainda não desisti de resolver esta dificuldade, é pesquisa que segue em processo. Por agora, resolvi satisfatoriamente a série de imagens que buscava obtendo fotogravuras que denominei de 'Spetro', que decidi por imprimir sem tinta, apenas marcando o relevo em folha de ouro e folha de prata, resultando em desenhos sutis, delicados, mas precisos, conseguindo o aspecto fantasma, quase invisível conforme o ângulo de visão e algo reflexivo.

Mesmo que a série dos 'Animais Simbióticos' atendesse em muitos destes requisitos visuais aos quais eu buscava, eram desenhos com linhas finas e precisas e o interesse pela imagem fotográfica e a fotogravura residia na densidade e no peso da mancha e a definição que o cobre gravado forneceria, mantendo a sutileza necessária.

Utilizei 3 diferentes folhas de metais, pelas diferenças de cor, de graus de espelhamento e de reflexo obtidas com cada uma delas; conforme as mudanças de luz, mudavam os fantasmas. A escolha das molduras, com revestimentos dourados ou prateados, foi guiada por um pensamento escultórico de criar objetos coesos, cujas molduras fariam parte deles (o contrário de um mero adorno de acabamento separado da obra e com a função única de protegê-la) e teve uma intenção de encapsular/aprisionar, mais uma vez, os fantasmas obtidos.

SPECTRO I a XII (Serpentes Ígneas, *Argentum serpens* e Miragens). 2013

SPECTRO I (Serpentes Ígneas). 2013

SPECTRO II (Serpentes Ígneas). 2013

SPECTRO III (Serpentes Ígneas). 2013

SPECTRO IV (Serpentes Ígneas). 2013

SPECTRO V (*Argentum serpens*). 2013

SPECTRO VI (*Argentum serpens*). 2013

SPECTRO VII (*Argentum serpens*). 2013

SPECTRO VIII (*Argentum serpens*). 2013

SPECTRO IX a XII (Miragens). 2013

LARGAS Y TRANSPARENTES (para Milton y Mercedes). 2012

Serpientes (Largas) I e III / Serpientes (Transparentes) II e IV / Fotogravura sobre papel hahnemühle / 14x19cm cada (aprox.)

Sueño con Serpientes (Milton Nascimento)

"Hay hombres que luchan un día y son buenos / Hay otros que luchan un año y son mejores / Hay quienes luchan muchos años y son muy buenos
Pero hay los que luchan toda la vida / Esos son los imprescindibles" (Bertolt Brecht, recitado por Mercedes Sosa)

Sueño con serpientes, con serpientes de mar

Con cierto mar, ay, de serpientes sueño yo

Largas, transparentes, y en sus barrigas llevan

Lo que puedan arrebatarse al amor

Oh, la mato y aparece una mayor

Oh, con mucho más infierno en digestión

No quepo en su boca, me trata de tragar

Pero se atora con un trébol de mi sien

Creo que está loca: le doy de masticar una paloma e la enveneno de mi bien

Oh, la mato y aparece una mayor...

Esta afin me enguye, y mientras por su esofago

Paseo, voy pensando en qué vendrá

Pero se destruye cuando llego a su estomago

Y planteo con un verso una verdad

Oh, la mato y aparece una mayor...

LARGAS (para Milton y Mercedes). 2012

TRANSPARENTES (para Milton y Mercedes). 2012

SERPENTES NEGRAS I, II e III. 2013

Fotogravura sobre papel / 10x22cm (aprox.)

As 'Serpentes Negras' e as 'Engrenagens' (a seguir), assim como os 'Spectros', são imagens que envolvem uma atividade inicial de colecionismo de objetos diversos (adereços de vestuário, cotas de malhas armaduras medievais, correntes, joias e bijuterias etc) e posterior composição de desenhos espaciais/escultóricos que resultam em fotografias meticulosas de alta definição e fotogravuras minuciosas, de luminosidade rebaixada e de formato reduzido, assim como as demais obras propostas, devido à necessidade intimista, silenciosa e misteriosa pretendida. Penso nestas imagens como um polo quase oposto das imagens anteriores, brilhantes e reflexivas, e têm continuidade no vídeo da obra 'Pequenas Criaturas', por seu aspecto negro e opaco, porém entendo como um elo comum a entre estas imagens é a imensidão profunda dos espaços, sejam na profundidade da escuridão ou nos reflexos e brilhos infindos.

SERPENTES NEGRAS I (versão I). 2013

SERPENTES NEGRAS I (versão II). 2013

SERPENTES NEGRAS II. 2013

SERPENTES NEGRAS III. 2013

ENGRENAGENS. 2013

ENGRENAGEM I (Ouriço). 2013. Fotogravura. 14.5x23.4cm / Impressão digital com pigmento mineral. 25x29cm

ENGRENAGEM II (Rastejante). 2013. Fotogravura. 9x18.6cm / Impressão digital com pigmento mineral. 25x33cm

Realizei estas duas imagens de duas maneiras diferentes, fotografia impressa em *fine art* e em fotogravura, sendo nesta última técnica em dimensões mais reduzidas. A diferença das 'Engrenagem I e II' em relação aos desenhos anteriores com as microesculturas de correntes é que não há nelas a intenção de semelhança com as serpentes; o foco é no movimento do mecanismo enquanto correntes.

ENGRENAGEM I (Ouriço). 2013. Fotogravura

ENGRENAGEM II (Rastejante). 2013. Fotogravura

ENGRENAGEM I (Ouriço). 2013. Impressão digital com pigmento mineral

ENGRENAGEM II (Rastejante). 2013. Impressão digital com pigmento mineral

PEQUENO COMPÊNDIO DAS TORMENTAS. 2013-2014

PEQUENO COMPÊNDIO DOS FURACÕES I, II, III e IV. 2013. Impressão digital com pigmento mineral. 28x37cm.

‘Pequeno Compêndio dos Furacões’ é uma série composta por 4 imagens, cada uma formada por um grupo de 4 fotografias de furacões. São imagens de domínio público, apropriadas da internet, selecionadas, manipuladas, alteradas e editadas, apresentadas como um breve manual de possibilidades visuais de formações de furacões, evidenciando sua grandiosidade como fenômeno natural diante da pequenez e fragilidade do homem, porém muito mais do que um discurso atrelado ao conceito de Sublime na história da arte, interessa o desconhecimento que temos da natureza, devido ao desinteresse vivido pela humanidade no cotidiano urbano contemporâneo (desconexão).

Pequeno compêndio dos furacões (I)

Pequeno compêndio dos furacões (II)

Pequeno compêndio dos furacões (III)

Pequeno compêndio dos furacões (IV)

PEQUENO COMPÊNDIO DAS TORMENTAS. 2013-2014

PEQUENO COMPÊNDIO DOS MARES I a VI. 2013- 2014. Fotogravura sobre papel hahnemühle. 13x19cm (cada, aprox.)

'Pequeno Compêndio dos Mares' é outra parte da série 'Pequeno Compêndio das Tormentas' de imagens realizada em fotogravura (técnica que combina fotografia e gravura em metal) e originada de imagens domínio público, apropriadas da internet, selecionadas, manipuladas, alteradas e editadas, que evocam a grandiosidade e o caráter incontrolável da natureza. Estas obras combinam uma atitude da arte contemporânea de apropriação com uma técnica tradicional e antiga. A atmosfera destas imagens é fortemente inspirada pela literatura de Gabriel Garcia Márquez e seus escritos sobre o mar, especialmente o conto 'O Mar do Tempo Perdido'.

Pequeno Compêndio dos Mares I. 2013-2014

Pequeno Compêndio dos Mares II. 2013-2014

Pequeno Compêndio dos Mares III. 2014

Pequeno Compêndio dos Mares IV. 2014

Pequeno Compêndio dos Mares V. 2014

Pequeno Compêndio dos Mares VI. 2014

ESTRELAS DE GELO (para Alexey Kljatov). 2014. Série de fotogravuras em processo. 9x10cm e 13,5x22cm

Estas imagens foram montadas/apropriadas a partir de fotografias de Alexey Kljatov, que criou um mecanismo de acoplamento de lentes analógicas a uma câmera digital comum e fotografou flocos de neve, porém as imagens foram editadas e alteradas, pois as fotografias iniciais contêm informações que desviam a atenção, tais como partes de roupas ou grama e terra. O interesse pelos cristais de neve, além do fenômeno natural que é a nevasca em si e do elemento água e seus aspectos de transparência, acontece pela relação visual com desenhos esquemáticos de estrelas e porque são desenhados quase como joias (cristais naturais), numa escala ainda mais diminuta – invisível, um desenho oculto aos olhos – que as próprias joias (que são quase como relíquias sagradas e/ou fetiches de consumo). É a natureza mais uma vez se antecipando à criatividade humana de composição de padrões geométricos com simetrias radiais ou não.

VERTIGEM DO MAR com DESFILADEIROS I a IV. 2010-2014.

Instalação com projeção e vídeo e espelhos nas paredes e piso com imagem impressa espelhada. Dimensões variáveis.

Vertigem do Mar é um projeto composto por instalação com vídeos de mar em movimento (intitulados 'Desfiladeiros I a IV') criando um ambiente fechado por 4 paredes revestidas por projeções dos vídeo de mar e por 2 ou mais espelhos estrategicamente posicionados em paredes alternadas ou adjacentes para, juntamente com o piso espelhado, inserirem o espectador na paisagem infindável, instável e vertiginosa.

A inserção do espelho como elemento construtivo do espaço no desenho desta instalação radicaliza a experiência da imensidão cíclica, pois o espelho transforma o espectador em espectador de si mesmo, fazendo-o vivenciar multiplamente esta experiência.

O projeto simula um ambiente com características espaciais semelhantes a um salar, onde céu e mar se confundem em um horizonte de 360°. A intenção é recriar uma situação de torpor diante da beleza da natureza e de sedução do belo, potencialmente perigoso por ser insólito e imprevisível, proporcionando uma experiência de suspensão do tempo, de 'extasiamento' e esvaziamento pela perda da referência do horizonte.

PALAVRAS-CHAVE: vertigem / imensidão / o sem fim/ continuidade cíclica/ inundação / mares / salares / maremoto / torpor / horizonte infindo, horizonte a 360° / a sedução do belo / caminhar sobre águas / acontecimento ou situação insólita / elemento natural / força da natureza / sublime / pequenez e solidão ante a natureza / o humano diante a natureza / instabilidade / insegurança / perigo / perder o chão / espelhamento / repetição / tempo expandido / tempo suspenso ou dilatado / esvaziamento

Simulação da instalação Vertigem do Mar
com Desfiladeiros I a IV e fotografias de
uma versão da instalação montada

SALAR I (Cinza), II (Branco) e III (Azul). 2013-2014.

Livros-objetos com Impressão digital *fine art* sobre papel Hahnemühle Photo Rag 308g. dimensões variáveis.

'SALAR' consiste em uma série de 3 livros-objeto circular e/ou heptagonais, cada um com uma cor dominante e construído com imagens fotográficas de paisagens de salar (desertos de sal) que trabalha com a ideia de continuidade, de ciclo e de imensidão sem fim da natureza. Para recriar o efeito de imensidão e exaustão de um ambiente infinito os horizontes das fotografias são manipulados e as imagens são semelhantes, porém nunca se repetem.

Simulação para SALAR I (Cinza). Livro-objeto circular, com 18 imagens (12x20 cada) e montado 120cm Ø(aprox.)

Seleção de imagens do livro SALAR I (Cinza). 2013-2014

SALAR II (Branco). 2014. Impressão digital fine art sobre papel Hahnemühle Photo Rag 308g. 14 imagens e 7 lados (11x13cm cada)

MONTANHA CONSTRUÍDA, DA SÉRIE RUÍNAS. 2009-2013. Impressão digital em papel fotográfico mate. 26 imagens e 13 lados (12x16cm)

Livro-objeto sanfonado com 26 fotografias, com imagens que realizo desde 2009, de ruínas da América pré-colombiana. Interessam as texturas das pedras destas arquiteturas, os fragmentos, a semelhança, a camuflagem do espaço arquitetônico e a ideia do sem fim, do contínuo. O conceito de continuidade e de infinito igualmente está presente nas obras que abordam os fenômenos da natureza e os animais ou serpentes como máquinas/mecanismos criados pelo homem.

Detalhe de sequência de imagens de MONTANHA CONSTRUÍDA, da série Ruínas. 2009-2013

PEQUENAS CRIATURAS (Título Provisório). 2013-14

Móvel de madeira com gaveta única, *tablet* e video em *looping*. 62x33x41cm (aprox.)

'Pequenas Criaturas' (título provisório) consiste em um móvel de madeira; um criado-mudo de aspecto antigo e tradicional, com uma única gaveta, que ao ser aberta revela um vídeo com pequenas correntes em movimento. Será necessário que o espectador abra a gaveta para descobrir o que há dentro dela.

O vídeo na pequena gaveta simula a situação (cria a ficção) de um amontoado/emaranhando de criaturas metálicas ainda mais pequeninas que habitam silenciosamente a gaveta, sem fazer ruído algum. O silêncio dos seres pequeninos que se movimentam continuamente leva ao questionamento de há quanto tempo estes seres estariam vivendo na gaveta sem terem sido descobertos... E é precisamente esta atmosfera misteriosa e fantástica que conduz a criação e realização deste trabalho.

Pequenas Criaturas. 2013-2014

Frames do vídeo Pequenas Criaturas 2013-2014

SERPENTE-ONÇA, DAS CRIATURAS HÍBRIDAS. 2013. Intervenção com cartaz de outdoor. Paço das Artes, Feira Parte. 3x24m

Serpente-Onça, das Criaturas híbridas é uma intervenção realizada no muro externo do Paço das Artes. Este muro se encontrava anteriormente já grafitado, com cores fortes e contrastantes, de visualidade tipicamente urbana e contemporânea, com aspecto de lugar abandonado, apesar dos eventos artísticos realizados ali. Desde o princípio do convite para realizar esta obra não pensei em mandar pintar e preparar o muro para a obra, mas em aceitá-lo nas condições em que se encontrava, tirando partido da imagem grafitada para trabalhar a ideia de fusão e hibridismo, ocupando-o com um desenho de correntes metálicas cujas formas tubulares emaranhadas com mecanismos/engrenagens que se contraem e se dilatam imitam o corpo das serpentes, porém as manchas nas cores amarelada e preta e a superfície metálica das escamas revestidas por pelos que remetem à pelagem das onças.

Essa fusão de referências criando a presença insólita e repleta de artificialidade de um ser híbrido de bichos e máquina é um artifício para questionar, sempre a partir de uma experiência de confronto lúdica e poética, a relação do homem e da natureza e a interferência provocada pelo desenvolvimento de nossas ciências e tecnologias, manipulação genética, transgênicos, próteses robóticas, drones e ciborgues etc.

SERPENTE-ONÇA, das Criaturas Híbridas. 2013

SERPENTE-ANFÍBIO, DAS CRIATURAS HÍBRIDAS (ou CONSTRICTOR). 2014

Editais de Artes Visuais do Sesi. Desenho no quarteirão da unidade Vila das Mercês. São Paulo - SP. 1000m² (aprox.)

'Serpente-Anfíbio, das Criaturas Híbridas (ou Constrictor)' é uma intervenção realizada no muro externo do Sesi Vila das Mercês, na cidade de São Paulo, ocupando-o com um desenho de correntes metálicas cujas formas tubulares emaranhadas com engrenagens que se contraem e se dilatam imitam o mecanismo das escamas do corpo das serpentes, porém as manchas nas cores amarela, laranja e preta somadas à superfície metálica das escamas revestidas pela padronagem colorida, típica de anfíbios, remetem à pele de sapos e rãs.

Essa fusão de referências, presente em todas as obras da série das 'Criaturas Híbridas', para criar a presença insólita e repleta de artificialidade de um ser híbrido de bichos e máquina é um artifício para questionar, sempre a partir de uma experiência de confronto lúdica e poética, a relação do homem e da natureza e a interferência provocada pelo desenvolvimento de nossas ciências e tecnologias, manipulação genética, transgênicos, próteses robóticas, drones e ciborgues etc

SERPENTE-ANFÍBIO, das Criaturas Híbridas (ou Constrictor). 2013-2014. (detalhe e vistas parciais)

SERPENTE-ANFÍBIO, das Criaturas Híbridas (ou Constrictor). 2013-2014. (vistas parciais)

DRUSA. 2013 - 2014. Instalação realizada com cerca de 3000 módulos de acetato translúcido azul. 14m³ (aprox). Emma Thomas, SP

Drusa é uma instalação realizada especificamente para a escada de acesso ao terraço da galeria Emma Thomas (São Paulo), cujo desenho é constituído por módulos azuis translúcidos (feitos com acetato de pastas em L, materiais cotidianos encontrados em papelarias), como artifício para imitar ou recriar, na forma pontiaguda e na cor, os cristais lapidados formados naturalmente no interior das drusas.

A parede externa do ambiente da escada, assim como todo o terraço são revestidos por pedriscos acinzentados, remetendo visualmente à superfície exterior das drusas reais. O teto de vidro transparente e incolor, somados ao material azul, filtra a luz do dia, fazendo com que o azul da obra mude conforme o avançar das horas de cada dia, recriando variada gama de azuis.

Parte do desenho da Drusa é organizado em espiral, padrão geométrico que se repete nos movimentos e na estrutura corporal de vários seres e fenômenos da natureza. Recriar artificialmente aspectos visuais da natureza é uma estratégia para refletir, a partir de uma experiência lúdica e poética, sobre a interferência do agir humano na natureza e as consequências desta atuação caracterizada pela interferência e não pela integração/inserção do homem à natureza.

(Imagens de referência, retiradas da internet, encontradas no Google buscando a palavra 'drusa'.)

Drusa. 2013-2014. (vistas parciais da instalação)

Drusa. 2013-2014

Drusa. 2013-2014

Drusa. 2013-2014

Drusa. 2013-2014

Drusa. 2013-2014. (vistas parciais da instalação a partir da saída para o terraço)

Vistas do terraço da galeria e detalhe do revestimento do piso

RABO DE LAGARTO. 2014. Instalação no Aquário Oitica. Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. MAMAM Recife-PE. 168m³ (aprox.)

Esta instalação foi realizada após a 'Drusa' e interessava, além da nova situação espacial de luz e de cor do material, desenhar no espaço sem repetir/reforçar/recrutar a arquitetura e seus limites, diferente da estratégia de revestimento do desenho da obra anterior.

Rabo de Lagarto é uma instalação de intervenção na arquitetura do Aquário Oitica do MAMAM, Recife-PE, cujo título, apesar da artificialidade da obra, refere-se duplamente aos reinos animal e vegetal, pela alusão tanto à parte do corpo do réptil quanto à planta popularmente conhecida como espada de São Jorge ou de Santa Bárbara ou de Ogum (que em diversas regiões do Brasil é ainda chamada de Rabo de Lagarto). A intervenção consiste em um desenho que toma a arquitetura do Aquário como uma planta que se apodera de uma construção qualquer vencendo o concreto. Esta 'planta', porém, é um híbrido de artifício e natureza, na medida em que este desenho é formado por dobras e encaixes de plástico translúcido verde (de pastas daquelas que se encontra comumente em papelarias), numa atitude de apropriação de materiais cotidianos fabricados pela indústria para recrutar uma natureza, tendo como referência a visualidade de folhas enceradas, pontiagudas e gordas, de cactos e suculentas, as formas circulares das vitórias-régias, as trepadeiras etc.

Esta obra ativa o debate contemporâneo não apenas no campo das artes, mas também atua como reflexão diante das relações do homem com o mundo natural, pautadas pela interferência, poder e dominação.

A 'abertura' no desenho, deixando parte do vidro sem recobrir pelo material verde foi para possibilitar a entrada na obra também apenas pelo olhar e não necessariamente pelo corpo, caso o visitante queira, aproveitando a proposta de aquário tal como vitrine, adotada pelo projeto do MAMAM ao espaço Aquário Oitica.

(Vista do pátio do MAMAM-PE, onde se encontra o Aquário Oitica)

Rabo de Lagarto. 2014. (vistas parciais da instalação)

Rabo de Lagarto. 2014

Rabo de Lagarto. 2014

Rabo de Lagarto. 2014. (detalhe)

Rabo de Lagarto. 2014

Rabo de Lagarto. 2014

Rabo de Lagarto. 2014

ICEBERG. 2014. Impressão digital. Série em dimensões variáveis. (Título provisório. Projeto em processo.)

Esta é uma série de imagens de paisagens artificiais, criadas a partir de fotografias de detalhes ampliados de blocos trincados de resina translúcida e azul, inspirados em ambiente de geleiras, glaciares e icebergs. Esta série integrará uma exposição com uma obra de parede (ainda sem título) feita com os módulos de plástico translúcido na cor fumê, semelhante ao concreto das paredes –como se saísse delas ou se fossem uma transformação da parede em algo com penas ou tentáculos. Penso em criaturas marinhas mitológicas de águas muito profundas providas de muitos tentáculos. Antes pensei numa imagem de penas brancas de pássaros migratórios de penugem branca de regiões muito frias, porém artificiais e de plástico com acabamento simulando acrílico frosty (código que define aspecto de geada)–, teto e piso da galeria Emma Thomas, onde será exposto de agosto a outubro de 2014. Abrigo e invasão são palavras que me vêm em mente e com as quais trabalho nesta exposição.

A intenção ao utilizar a impressão digital, talvez com pigmento mineral em papel algodão com lâminas de acrílico ou vidro sobre a imagem é trabalhar com a semelhança/proximidade material com a resina e cor das obras da série 'Piscinas', além da relação com uma janela para o mundo externo, como se fossem janelas ou vidraças contínuas na arquitetura.

Uma das paredes apresentaria imagens mais luminosas, como se fossem paisagens diurnas e a outra, paisagens noturnas. Mas o projeto expositivo ainda está em processo e há a possibilidade de mostrar estas paisagens e instalação junto às obras 'Fósseis', 'Pequeno Compêndio das Tormentas (Mares e Furacões)', 'Animais Simbióticos' e 'Simbiose I e II', entre outras do mesmo período.

ICEBERG I e II (Noite). 2014

ICEBERG III e IV (Noite) e ICEBERG V e VI (Dia). 2014

Possibilidades de maquetes digitais de vistas da exposição e posicionamento de obras

A seguir 2 projetos inéditos para SESC Pinheiros-SP, em desenvolvimento a convite do SESC, para realização entre agosto e setembro de 2014

SERPENTE-LEOPARDO, DAS CRIATURAS HÍBRIDAS. 2014. Película adesiva translúcida com impressão digital e película de filme adesivo espelhado

'Serpente-Leopardo, das Criaturas Híbridas' é uma intervenção inédita proposta para a vidraça da fachada do SESC Pinheiros, na cidade de São Paulo, ocupando-o com uma impressão em película transparente e laminação espelho de um desenho construído digitalmente a partir de fotografias de microesculturas de correntes metálicas cujas formas tubulares emaranhadas como engrenagens que se contraem e se dilatam imitam o mecanismo das escamas do corpo das serpentes. Porém as manchas nas cores amarela e preta somadas à superfície metálica das escamas revestidas pela padronagem colorida, típica de leopardos, remetem à pelagem de felinos.

Essa fusão de referências, presente em todas as obras da série das 'Criaturas Híbridas', para criar a presença insólita e repleta de artificialidade de um ser híbrido de bichos e máquina é um artifício para questionar, sempre a partir de uma experiência de confronto lúdica e poética, a relação do homem e da natureza e a interferência provocada pelo desenvolvimento de nossas ciências e tecnologias, manipulação genética, transgênicos, próteses robóticas, drones e ciborgues etc.

Nesta obra há ainda uma referência literária mais explícita*, inicialmente trazida pelo conto de Jorge Luis Borges dos 'Animais dos Espelhos', em alusão visual à situação de aprisionamento e fantasmagoria das criaturas por ele descritas como prisioneiros de guerra condenados a perder sua forma/aspecto (e, portanto, perder sua identidade enquanto espécie) e a repetir os movimentos daqueles que se mirarem nos espelhos. A imagem destas criaturas condenadas me vinha associada às palavras: impalpáveis/etéreas/dentro/contidas/sobre/através/atrás da superfície dos espelhos. Exploro aspectos visuais, tais como o metal e suas referências a lâminas polidas e reflexivas, o retorcido das correntes e a espiral dos parafusos, o brilho do espelho, a imagem (e simbologia) da serpente, condições visuais do noturno e do diurno e uma referência sutil ao que se finda e à morte pelo aspecto fugidio e fantasmático da imagem conforme as nuances da luminosidade no decorrer dos dias nublados ou de sol e da noite. Dado que a criatura não tem a forma física do espectador, o momento em que este a observa fica convertido no instante em que as criaturas fantásticas descritas por Borges despertam e rompem as barreiras de vidro e metal dos espelhos.

* Também presente em outras séries aqui apresentadas: *Criaturas dos Espelhos*, *The Turn of The Screw*, *Serpentes Fantasma*s, *Criaturas Fantasma*s, *Spectros* e *Animais Simbióticos*

Simulações de vistas do projeto SERPENTE-LEOPARDO, das Criaturas Híbridas. 2014

NOVA BOTÂNICA. 2014 (título provisório)

Pastas de plástico translúcido em tonalidades de verde, azuis e branco/incolor, grampos, fitas dupla face, fios de nylon e ou metálicos

'Nova Botânica' é uma derivação de 'Rabo de Lagarto' e uma proposta inédita de instalação de intervenção na arquitetura da entrada do SESC Pinheiros-SP, cujo título, apesar da artificialidade da obra, refere-se ao reino vegetal, pela alusão visual às folhagens de plantas (samambaias, trepadeiras etc). A intervenção consiste em um desenho que dialoga com a arquitetura do SESC Pinheiros como uma planta decorativa – manipulada pelo homem –, mas que invade uma construção como uma planta qualquer – selvagem, indomada – vencendo o concreto. Esta 'planta', porém, é um híbrido de artifício e natureza, na medida em que este desenho é formado por dobras e encaixes de plástico translúcido em tons de verdes e azuis (de pastas em L daquelas que se encontra comumente em papelarias), numa atitude de apropriação de materiais cotidianos fabricados pela indústria para *recriar uma outra natureza*, manipulada, híbrida e artificial – falsa/fake –, tendo como referência mista a visualidade de folhas enceradas, pontiagudas e gordas, de cactos e suculentas, a maneira como se estendem e crescem as trepadeiras e samambaias etc.

Este é um projeto de desenho no espaço arquitetônico que busca ativar os vazios deste espaço (sem repetir/reforçar/refazer a arquitetura e seus limites, diferente da estratégia de revestimento), mas se valendo de uma organicidade típica das plantas.

Esta obra ativa o debate contemporâneo não apenas no campo das artes, mas também atua como reflexão diante das relações do homem com o mundo natural, pautadas pela interferência, poder e dominação. Com este título, a princípio, tenho como referência os títulos das não tão antigas enciclopédias e/ou livros de ciências biológicas.

Simulações de vistas do projeto NOVA BOTÂNICA. 2014

2. Notas I *

* Imagens, em sua maioria, retiradas do Google, em pesquisas por imagens. (Algumas são fotos que eu mesma fiz)

Desenho acima, Escher / Capa para moto do designer Marc Graells Ballve / Abrigo móvel por Travieso)

Colares acima de María Boggiano

Colares acima de Mirian Andraus Papalardo / Desenho esquema do DNA por Professor Geraldo

2.1. Notas II

Animais dos Espelhos

in: BORGES, Jorge Luis. **O livro dos seres imaginários**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Num dos volumes das Cartas Edificantes e Curiosas que apareceram em Paris durante a primeira metade do século XVIII, o padre Zallinger, da companhia de Jesus, planejou um estudo das ilusões e erros do povo de Cantão; em um censo preliminar anotou que o peixe era um ser fugitivo e resplandecente que ninguém havia tocado, mas que muitos alegavam ter visto no fundo dos espelhos. O padre Zallinger morreu em 1736 e o trabalho iniciado por sua pena ficou inacabado; cento e cinquenta anos depois, Herbert Allen Giles assumiu a tarefa interrompida.

Segundo Giles, a crença no Peixe é parte de um mito mais amplo, que se refere à época legendária do Imperador Amarelo. Naquele tempo, o mundo dos espelhos e o mundo dos homens não estavam, como agora, incomunicáveis. Eram, além disso, muito diferentes; não coincidiam nem os seres nem as cores nem as formas. Ambos os reinos, o especular e o humano, viviam em paz; entrava-se e saía-se pelos espelhos. Uma noite, a gente do espelho invadiu a Terra. Sua força era grande, porém, ao fim de sangrentas batalhas, as artes mágicas do Imperador Amarelo prevaleceram. Este rechaçou os invasores, encarcerou-os nos espelhos e lhes impôs a tarefa de repetir, como em uma espécie de sonho, todos os atos dos homens. Privou-os de sua força e de sua figura e reduziu-os a meros reflexos servis. Um dia, entretanto, livrar-se-ão dessa mágica letargia.

O primeiro a despertar será o Peixe. No fundo do espelho perceberemos uma linha muito tênue e a cor dessa linha não se parecerá com nenhuma outra. Depois, irão despertando as outras formas. Aos poucos diferirão de nós, aos poucos deixarão de nos imitar. Romperão as barreiras de vidro ou de metal e dessa vez não serão vencidas. Junto às criaturas dos espelhos combaterão as criaturas da água.

No Yunnan não se fala do Peixe, e sim do Tigre do Espelho. Outros acreditam que antes da invasão ouviremos do fundo dos espelhos o rumor das armas.

A Bao A Qu

in: BORGES, Jorge Luis e GUERRERO, Margarita. **O Livro dos Seres Imaginários**. Porto Alegre/Rio de Janeiro: Editora Globo, 1981.

Para contemplar a paisagem mais extraordinária do mundo, é preciso atingir o último andar da Torre da Vitória, em Chitor. Existe ali um terraço circular que permite dominar todo o horizonte. Uma escada em caracol leva ao terraço, mas só se atrevem a subir os que não creem na fábula, que diz assim:

Na escada da Torre da Vitória, mora desde o princípio dos tempos o *A Bao A Qu*, sensível aos valores das almas humanas. Vive em estado letárgico, no primeiro degrau, e só goza de vida consciente quando alguém sobe a escada. A vibração da pessoa que se aproxima lhe infunde vida, e uma luz interior se insinua nele. Ao mesmo tempo, seu corpo e sua pele translúcida começam a se mover. Quando alguém sobe a escada, o *A Bao A Qu* põe-se quase nos calcanhares do visitante e sobe agarrando-se a borda dos degraus curvos e gastos pelos pés de gerações de peregrinos. Em cada degrau sua cor se intensifica, sua forma se aperfeiçoa e a luz que irradia é cada vez mais brilhante. Testemunha de sua sensibilidade é o fato de que só consegue sua forma perfeita no último degrau, quando o que sobe é um ser evoluído espiritualmente. Não sendo assim, o *A Bao A Qu* fica como que paralisado antes de chegar, o corpo incompleto, a cor indefinida e a luz vacilante. O *A Bao A Qu* sofre quando não consegue formar-se totalmente e sua queixa é um rumor apenas perceptível, semelhante ao roçar da seda. Porém quando o homem ou a mulher que o revivem estão cheios de pureza, o *A Bao A Qu* pode chegar ao último degrau, já completamente formado e irradiando uma viva luz azul. Seu regresso à vida é muito breve, pois ao descer o peregrino o *A Bao A Qu* cai rolando até o primeiro degrau, onde, já apagado e semelhante a uma lâmina de contornos vagos, espera o próximo visitante. Só é possível vê-lo bem quando chega à metade da escada, onde os prolongamentos de seu corpo, que como pequenos braços, o ajudam a subir, se definem claramente. Há quem diga que ele vê com todo o corpo e que ao tato lembra a pele do pêssego.

No curso dos séculos, o *A Bao A Qu* chegou apenas uma vez à perfeição.

O Cap. Burton registra a lenda do *A Bao A Qu* numa das notas de sua versão das *Mil e uma Noites*.

Os Dois Reis e os Dois Labirintos

in: BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Contam os homens dignos de fé (porém Alá sabe mais) que nos primeiros dias houve um rei das ilhas da Babilônia que reuniu seus arquitetos e magos e ordenou a construção de um labirinto tão perfeito e sutil que os varões mais prudentes não se aventuravam a entrar nele, e os que nele entravam se perdiam. Essa obra era um escândalo, pois a confusão e a maravilha são atitudes próprias de Deus e não dos homens. Com o correr do tempo, chegou à corte um rei dos árabes, e o rei da Babilônia (para zombar da simplicidade de seu hóspede) fez com que ele penetrasse no labirinto, onde vagueou humilhado e confuso até o fim da tarde.

Implorou então o socorro divino e encontrou a saída. Seus lábios não pronunciaram nenhuma queixa, mas disse ao rei da Babilônia que tinha na Arábia um labirinto melhor e, se Deus quisesse, lho daria a conhecer algum dia. Depois regressou à Arábia, juntou seus capitães e alcaides e arrasou os reinos da babilônia com tão venturoso acerto que derrubou seus castelos, dizimou sua gente e fez prisioneiro o próprio rei. Amarrou-o sobre um camelo veloz e levou-o para o deserto. Cavalgaram três dias, e lhe disse: “Oh, rei do tempo e substância e símbolo do século, na Babilônia me quiseste perder num labirinto de bronze com muitas escadas, portas e muros; agora o poderoso achou por bem que te mostre o meu, onde não há escadas a subir, nem portas a forçar, nem cansativas galerias a percorrer, nem muros que te impeçam os passos.”

Em seguida, desatou-lhe as ligaduras e o abandonou no meio do deserto, onde morreu de fome e de sede. A glória esteja com aquele que não morre.

Borges, Jorge Luis e GUERRERO, Margarita. In: **O Animal Imaginado por Poe**, in: **O Livro dos Seres Imaginários**. Porto Alegre/Rio de Janeiro: Editora Globo, 1981.

[...] Não menos singular era a água destas terras austrais:

Primeiro nos negamos a prová-la, supondo-a poluída. Não sei com dar uma ideia justa de sua natureza, e não o coseguirei sem muitas palavras. Apesar de correr com rapidez por qualquer desnível, nunca pareci límpida, exceto ao precipitar-se em cascata. Nos casos de pouco declive, era consistente tal uma infusão espessa de goma-arábica, feita em água comum. Esta, sem dúvida, era a menos singular de suas características. Não era incolor nem de cor invariável, sem fluir apresentava aos olhos todos os matizes da púrpura, como se fossem tons de uma

seda furta-cor. Deixamos que assentasse em uma vasilha e comprovamos que a massa do líquido estava separada em veios diferentes, cada um de um tom individual, e que esses veios não se misturavam. Passando-se a lâmina de uma faca transversalmente sobre os veios, a água se fechava imediatamente, e ao retirar a lâmina desaparecia o rastro. Em troca, quando a lâmina era inserida com precisão entre dois veios, ocorria uma separação perfeita, que não se retificava em seguida.

IRELAND, I.A. **Final para um Conto Fantástico. *Visitations***, 1919. In: BIOY CASARES, Adolfo; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina. **Antologia da Literatura Fantástica**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

"– Que estranho! – disse a moça avançando cautelosamente. – Que porta mais pesada! – Tocou-a ao falar, e ela se fechou de repente, com uma batida.

– Meu Deus! – disse o homem. – Parece que não tem maçaneta do lado de dentro. Mas como?, você nos trancou aqui! Nós dois!

– Nós dois, não. Só um – disse a moça.

Passou através da porta e desapareceu."

CHESTERTON, G. K. **A Árvore do Orgulho. *The Man Who Knew Too Much***, 1922. In: BIOY CASARES, Adolfo; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina. **Antologia da Literatura Fantástica**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

"Se descerem até a Costa da Berbéria, onde se estreita a última cunha dos bosques entre o deserto e o grande mar sem marés, ouvirão uma estranha lenda sobre um santo dos séculos obscuros. Ali, no limite crepuscular do continente obscuro, perduram os séculos obscuros. Só visitei essa costa uma vez; e embora ela fique defronte da tranquila cidade italiana onde vivi muitos anos, a insensatez e a transmigração da lenda quase não me espantaram, diante da selva em que os leões retumbavam e do obscuro deserto vermelho. Dizem que o ermitão Securis, vivendo entre árvores, começou a gostar delas como amigas; pois embora fossem grandes gigantes de muitos braços, eram os seres mais inocentes e mansos; não devoravam como os leões devoram; abriam os braços para os pássaros. Rogou que as soltassem de quando em quando para que andassem

como as outras criaturas. Com as preces de Securis as árvores caminharam, como antes com o canto de Orfeu. Os homens do deserto se espantavam, vendo a longe o passeio do monge com seu arvoredor, feito um mestre com seus discípulos. As árvores tinham esta liberdade sob uma estrita disciplina; deviam voltar ao toque da sineta do ermitão e não podiam imitar os animais a não ser no movimento, nunca na voracidade ou na destruição. Mas uma das árvores ouviu uma voz que não era a do monge, a verde penumbra calorenta de uma tarde, algo pousara nela e lhe falava, algo que tinha a forma de um pássaro e que outra vez, em outra solidão, teve a forma de uma serpente. A voz acabou abafando o sussurro das folhas, e a árvore sentiu um desejo imenso de capturar os pássaros inocentes e fazê-los em pedaços. Por fim, o tentador a cobriu com os pássaros do orgulho, com a pompa estelar dos pavões. O espírito da besta venceu o espírito da árvore, e esta dilacerou e consumiu os pássaros azuis, voltando depois para a tranquila tribo das árvores. Dizem, porém, que ao chegar a primavera todas as árvores deram folhas, menos essa, que deu penas estreladas e azuis. E por essa monstruosa assimilação, revelou-se o pecado."

CHESTERTON, G. K. **O Pagode Babel. *The Man Who Knew Too Much***, 1922. In: BIOY CASARES, Adolfo; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina. **Antologia da Literatura Fantástica**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

"Esse conto do buraco no chão, que desce sabe-se lá até onde, sempre me fascinou. Agora é uma lenda muçulmana, mas não me espantaria que fosse anterior a Maomé. Trata do sultão Aladim; não o da lâmpada, naturalmente, mas um que também tem relação com gênios e gigantes. Dizem que ordenou aos gigantes que erigissem uma espécie de pagode, que subisse e subisse até ultrapassar as estrelas. Algo como a Torre de Babel. Mas os arquitetos da Torre de Babel eram gente doméstica e modesta, como ratos, se comparados a Aladim. Só queriam uma torre que chegasse até o céu. Aladim queria uma torre que *superasse* o céu e que se elevasse lá no alto e continuasse se elevando sempre. E Deus a fulminou, e afundou-a na terra, abrindo um buraco interminável até fazer um poço sem fundo, tal qual a torre sem teto. E por essa invertida torre de escuridão, a alma do soberbo sultão despenhou-se para sempre."

STAPLEDON, Olaf. **Histórias Universais. *Star Maker***, 1937. In: BIOY CASARES, Adolfo; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina. **Antologia da Literatura Fantástica**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

"Num universo inconcebivelmente complexo, cada vez que uma criatura se defrontava com diversas alternativas, não escolhia uma, mas todas, criando, dessa forma, muitas histórias universais do cosmo. Já que nesse mundo havia muitas criaturas e que cada uma delas estava continuamente cercada de muitas alternativas, as combinações desses processos eram inumeráveis, e a cada instante esse universo se ramificava infinitamente em outros universos, e estes, por sua vez, em outros."

SKEAT, W.W. **O Lenço que se Tece Sozinho. *Malay Magic***, 1900. In: BIOY CASARES, Adolfo; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina. **Antologia da Literatura Fantástica**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

"A mitologia malaia fala de um lenço, *sansistah kalah*, que se tece sozinho e a cada ano ganha uma fileira de pérolas finas; e quando esse lenço estiver terminado, será o fim do mundo."

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O Crocodilo e Notas de Invernos sobre Impressões de Verão**. São Paulo: Editora 34, 2000.

"(...) Chamamos ainda a atenção dos nossos leitores para o tratamento bárbaro dispensado a animais domésticos: está claro que é difícil ao crocodilo forasteiro digerir de uma vez tão considerável massa, e agora ele jaz inflado como uma montanha, esperando a morte, em meio a sofrimentos intoleráveis. Na Europa, há muito tempo já se persegue judicialmente os que tratam de modo desumano os animais domésticos. Mas, apesar da iluminação europeia, das calçadas europeias, da arquitetura europeia, ainda levaremos muito tempo a abandonar nossos preconceitos íntimos." (p.60)

"– Mas o que é isto? – disse eu, olhando um tanto perplexo para Prókhor Sávitch. – o que é isto, afinal?

– O quê?

– Veja, por favor: em lugar de lamentar Ivan Matviéitch, lamentam o crocodilo.

– E por que não? Tiveram pena até de um animal selvagem, de um mamífero. Em que somos diferentes da Europa? Lá também se tem muita pena dos crocodilos. Ih, ih, ih!" (p.61-62)

Citações retiradas de: THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

"Tratava-se da tese de que os animais são meras máquinas ou autômatos, tal como os relógios, capazes de comportamento complexo, mas completamente incapazes de falar, racionar, ou, segundo algumas interpretações, até mesmo de ter sensações. Para Descartes, o corpo humano também é um autômato; afinal, ele desempenha várias funções inconscientes, como a da digestão. Mas a diferença está em que no seio da máquina humana há a mente e, portanto, uma alma separada, enquanto os seres brutos são autômatos desprovidos de almas ou mentes. Só o homem combina, ao mesmo tempo, matéria e intelecto." (p.43)

"Os animais, declaravam, não sentem dor; o gemido de um cão que apanha não constitui prova do sofrimento animal, assim como o som de um órgão não atesta que o instrumento sente dor quando tocado. Os uivos e contorções de um bicho seriam meros reflexos externos, sem relação com qualquer sensação interior." (p.44)

"Os cartesianos citavam o soberano chinês que, ao ver um relógio, teria tomado o aparelho por uma criatura viva; sir Kenelm Digby, *Two Treatises* (1645), I, p.400." (Nota de rodapé - p.44)

"(...) quando (os opositores ao cartesianismo) concediam às bestas as capacidades de percepção, memória e reflexão, estavam implicitamente atribuindo aos animais todos os elementos de uma alma imortal, o que era absurdo; e se acaso negassem que eles tinham uma alma imortal, ainda que possuindo tais capacidades, estariam implicitamente perguntando se o homem também teria." (p.45)

"A visão alternativa (ao cartesianismo) deixava espaço para a culpa do homem, ao reconhecer que os animais podiam sofrer e efetivamente sofriam; e suscitava dúvidas sobre os motivos de um Deus capaz de permitir que os bichos sofressem misérias não merecidas em tal escala. (...) O cartesianismo absolvía Deus da acusação de causar injusta dor às bestas inocentes, (...) justificava o predomínio do homem, ao libertá-lo, como Descartes afirmava, de 'qualquer suspeita de crime, por mais frequentemente que pudesse comer ou matar os animais'. Ao negar a imortalidade dos bichos ele afastava qualquer dúvida remanescente quanto ao direito do homem a explorar a criação bruta. (...) comentava Locke, alguns homens 'preferiam concluir que todos os bichos eram máquinas perfeitas, a conceber que suas almas fossem imortais'. O propósito explícito de Descartes fora fazer dos homens 'senhores e possuidores da natureza'. " (p.46)

" 'Aos animais que tornamos nossos escravos', escreveria Charles Darwin, 'não gostamos de considerar como semelhantes'. " (p.47)

" 'Bêbado como uma cabra', diz o provérbio. Mas quem jamais viu uma cabra bêbada? O homem atribuía aos animais os impulsos da natureza que mais temia em si mesmo- a ferocidade, a gula, a sexualidade – apesar de ser o homem, e não os animais, quem guerreava com sua própria espécie, comia mais do que devia e era sexualmente ativo durante todo o ano. Foi enquanto um comentário implícito sobre a natureza *humana* que se delineou o conceito de 'animalidade'. Como observaria S. T. Coleridge, chamar os vícios humanos de 'bestiais' era difamar os seres brutos. " (p.54)

"Ao traçar uma sólida linha divisória entre os homens e os animais, o principal propósito dos pensadores do início do período moderno era justificar a caça, a domesticação, o hábito de comer carne, a vivisseção (que se tornara uma prática corrente, em fins do século XVII) e o extermínio sistemático de animais nocivos ou predadores. Mas essa insistência tão grande em distinguir o humano do animal também teve consequências importantes para as relações entre os homens. (...) 'Em todo o mundo natural mentalmente elaborado', escreve um antropólogo moderno, 'o contraste entre homem e não homem fornece uma analogia para o contraste entre membro da sociedade humana e o estranho a ela. ' É frequente, diz outro, que tribos se resemem o título arrogante de 'homem', referindo-se a outros povos como os 'macacos'. " (p.55)

"Uma vez percebidas como bestas, as pessoas eram passíveis de serem tratadas como tais. A ética da dominação humana removia os animais da esfera de preocupação do homem. Mas também legitimava os maus-tratos àqueles que supostamente viviam numa condição animal. (...) a sua desumanização foi um pré-requisito necessário para os maus-tratos". (p.60)

"Os animais de criação eram uma espécie de classe inferior, que assegurava ao mais humilde proletário do campo que ele não estava na parte mais inferior da escala social, um consolo que seu sucessor das indústrias iria perder." (p.68)

"Compreender que o mundo da natureza era autônomo, devendo ser entendido em termos não humanos, era ainda uma lição quase impossível de entender." (p.128)

"(...) a experiência real dos homens com os bichos, nas granjas e nas casas entrou em conflito com as ortodoxias teológicas da época e, em última instância, estimulou os intelectuais a desenvolver uma visão completamente diferente das relações do homem com as outras espécies." (p. 130)

"Os donos de animais domésticos, vendo que os cadáveres se decompunham de modo externamente indiscernível, nem sempre achavam fácil acreditar que as almas de uns sobrevivem enquanto as dos outros eram eliminadas." (p.174)

"(...) as pessoas familiarizadas com os animais não acreditavam necessariamente que a linguagem fosse exclusividade do homem. (...) Mas os habitantes da Inglaterra rural jamais duvidaram que as criaturas selvagens fossem capazes de se comunicar ou que os animais domésticos pudessem expressar seus sentimentos. Incontáveis histórias populares falavam de pássaros sábios e de animais que avisavam os homens ou os salvavam de alguma situação difícil. Os passarinhos contavam histórias e as joaninhas fugiam depois que as crianças recitassem a rima apropriada." (p.180)

"Desde Vesálio, os anatomistas se viam embaraçados por não conseguirem encontrar algum aspecto no qual o cérebro humano diferisse, em estrutura, do dos animais mais elevados." (p. 184)

"Nas índias Orientais, entretanto, rezava uma tradição nativa que o macaco era um ser humano que deliberadamente escolheu não falar, para não ser escravo dos brancos; Anthony Le Grand, *An entire body of Philosophy*, trad. Richard Blome (1694), II, p.237." (nota de rodapé - p.185)

"A descoberta, nos séculos XI e XVII, dos selvagens nus do Novo Mundo constituiu uma dramática advertência acerca da condição em que todos os homens, em outros tempos, viveram. (...) 'meninos-lobos' (*wild boys*), periodicamente descobertos nas florestas, nus e sem expressão verbal – prova visível da condição à qual reverteria todo ser humano, se excluído da sociedade. (...) Se os humanos podiam evoluir socialmente, então por que o mesmo não sucederia com os animais?" (p.186-187)

"A par disso, na mitologia popular, a linha divisória entre animais e seres humanos era constantemente cruzada e recruzada. Quer nas lendas clássicas de Leda e Europa, quer nas histórias infantis de príncipes-sapos e amantes animais, a possibilidade de convivência entre as diferentes ordens de criaturas era mantida vivaz; e havia um enorme bestiário de criaturas híbridas desaparecidas, como os centauros, sátiros e minotauros da Antiguidade clássica, ou os homens com cabeça de cão, pigmeus e trogloditas que ainda se acreditava viverem em partes remotas do mundo. Imagens desses seres decoravam as margens dos primeiros mapas e relatos sobre eles eram um ingrediente regular das histórias de viajantes. Dizia-se que em Cuba havia homens com cauda, assim como corriam boatos de sua existência em terras mais próximas e não apenas na Irlanda. (...) Dizia-se que os homens de Kent tinham cauda porque um de seus antepassados cortara o rabo dos cavalos de Thomas Becket sendo amaldiçoado por isso." (p.190)

"O início do período moderno estava repleto de elos perdidos, meio-homens, meio-animais. Os homens selvagens que supostamente rondavam as florestas da Europa medieval, levando uma vida de bestial autossatisfação, não tinham sido esquecidos, mas sobreviveram na escultura, na gravura, na iconografia e na heráldica, bem como na ficção popular. (...) Também se acreditava, e muito, que pudessem nascer filhos da união sexual entre homem e animal. Alguns achavam que o resultado seria ou humano ou animal, mas a maioria entendia que o produto seriam um híbrido. (...) 'um monstro, contando em partes com os membros do corpo humano e em parte com os do animal'." (p.191)

"Nem a anatomia, nem a linguagem e tampouco a posse da razão podiam fornecer uma barreira inquestionável entre os homens e os bichos. Tudo o que restou foi a alegação de que o homem era o único animal religioso, o exclusivo detentor da alma imortal." (p.194)

"Há também indícios de crença popular em alguma coisa próxima da transmigração de almas. Às almas das crianças não batizadas se atribuía reencarnação em corpos de animais: elas transformavam-se em cães sem cabeça em Devon, gansos selvagens em Lincolnshire, formigas em Cornwall, noitibós em Shropshire e em Nidderdale. Os pescadores às vezes viam as gaivotas como sendo os espíritos dos marinheiros mortos." (p.196)

"[doutrina atribuída aos *ranter*s:] 'Quando morrermos seremos engolidos pelo espírito infinito, como um mergulho no oceano, sendo assim o que éramos; e se alguma vez levantarmos de novo, nasceremos como cão, vaca, raiz, flor ou coisas do gênero.' " (p.196-197)

"A doutrina da evolução colocava o dilema com mais agudeza, pois, se o homem tinha evoluído dos animais, então ou os animais possuíam almas imortais ou os homens não as tinham." (p.200)

"Mas já no século XVII a crescente contestação ao velho antropocentrismo começava a afetar as concepções acerca do tratamento dos animais; pois, se não era mais possível considerá-los criados exclusivamente em benefício do homem, então a conduta humana para com eles aparecia a uma luz nova e muito menos favorável. Bem antes de Hume e Kant, havia indivíduos dispostos a reconhecer a igualdade a todas as partes da criação. 'As criaturas inferiores', dizia Thomas Tryon a seus contemporâneos em 1684, 'gemem sob vossa crueldade. Vós as caçais por prazer, por ganância as sobrecarregais de trabalho, por gula as matais, ainda as fazeis lutar entre si até que morram, e considerais um esporte e prazer vê-las se dilacerarem mutuamente. [...] 'Que direito, pergunto, tem o homem sobre todo o trigo do mundo?' " (p.242)

" *'Uma das lembranças mais caras de uma velha amiga minha, recentemente falecida, era de quando visitava, há cerca de sessenta anos, uma grande casa de campo onde encontrava várias das pessoas mais eminentes daquele tempo, e o anfitrião, já idoso, chefe de uma família antiga e ilustre, demonstrava reverente afeição pelas suas velhas árvores. Seu maior prazer era sentar-se ao ar livre, ao entardecer, tendo diante dos olhos*

as grandes e velhas árvores de seu parque; antes de se recolher ele fazia uma caminhada para cumprimentá-las uma a uma, e descansando a mão na casca lhes sussurrava boa-noite. Estava convencido, confidenciou à sua jovem hospede, que sempre o acompanhava nesses passeios de fim de dia, de que elas tinham almas inteligentes e conheciam e encorajavam sua devoção.' (W. H. Hudson, *Far away and long ago* [Longe daqui, há muito tempo, 1918]; Everyman's Library, 1939, p. 202.) " (p.272)

"Os bichos foram divididos em selvagens, a serem amansados ou eliminados; os domésticos, que se devia explorar para fins úteis; e de estimação, destinados ao carinho e satisfação emocional." (p.273)

"[...] embora pomares e bosques domésticos sempre tenham contado com a simpatia dos ingleses, a floresta fora considerada selvagem e hostil. Desde os tempos mesolíticos, o progresso humano dependeu de arrancar e destruir árvores com que a maior parte da Terra estava coberta. [...] Os geógrafos históricos de nossa época mostraram que a mata selvagem desapareceu do solo mais poroso antes mesmo da chegada dos romanos [...]" (p.273)

"As florestas tinham sido sinônimo de rusticidade e perigo, como nos lembra o termo 'selvagem' (de silva, selva). Os primeiros homens, sugeria-se (plausivelmente), preferiam o campo aberto às florestas por sua segurança: era possível ver o que se aproximava e defender-se com antecedência." (p.275)

"As matas, portanto, eram lar de animais, e não de homens. Por isso o poeta William Browne descrevia as feras como 'cidadãos da floresta'. Daí também, o pressuposto de que todo homem que vivesse nas matas devia ser rude e bárbaro. [...] O progresso da humanidade deu-se da floresta para o campo." (p.276)

"[...] os habitantes das florestas tendiam a ser posseiros sem lei, indigentes, rebeldes e rudes. [...] Além de serem cenas de prolongados conflitos sociais, as florestas eram vistas com maus olhos por fornecerem refúgio aos fora da lei e base para criminosos de alta periculosidade [...] Até os arvoredos à margem das estradas eram encarados com antipatia, por possibilitarem esconderijo a ladrões." (p.277)

"[...] Como afirma um autor elisabetano, o dono de uma 'árvore consideravelmente grande', que não rendesse frutos e cujos galhos impedissem o sol de chegar ao chão perto dela, melhor faria em derrubá-la do que em tolerar-lhe o crescimento apenas por sua beleza, para prejuízo e estorvo. [...] Na década de 1680, John Houghton escreveu um ensaio para provar como seria bom que não houvesse nenhuma árvore num raio de 32 quilômetros de qualquer rio navegável." (p.278-279)

"Em parte, essa mudança [de atitude, ao considerar que é melhor plantar do que derrubar árvores] se deveu a causas de ordem prática — tal como a permanente necessidade de madeira para construção, uso doméstico e combustível." (p.280)

"[...] Jaime I, em 1610: 'se consentirmos na derrubada das matas, como ocorre diariamente, logo não haverá mais nenhuma'." (p. 281)

"[...] nas palavras do segundo conde de Carnarvon, viam as árvores como 'uma excrescência da terra, concedida por deus par ao pagamento de dívidas'." (p.284)

"[...] em 1650 inspetores parlamentares de República sustentaram que duzentas árvores de madeira de lei em Nonsuch House deviam ser poupadas por serem essenciais à 'magnificência da estrutura' e ao 'prazer do local'. As árvores, em outras palavras, eram agora cultivadas e queridas por simples amenidade." (p.289)

"Desde tempos imemoriais, preservaram-se grupos de arvores perto das casas, a fim de fornecer abrigo contra o vento, e sombra no verão. A floresta talvez tenha intimidade, mas o bosque era um símbolo reconhecido de habitação humana." (p.290)

"Ao alcançar as áreas externas à sua, de forma a moldar não apenas seu próprio terreno como também a paisagem circundante, o duque atestava o seu poder de manipular as vidas e o meio ambiente dos mortais menores, e enfatizava que todas as avenidas de poder locais convergiam para ele." (p.294)

"As extensas alamedas, que se irradiavam de um centro único e se estendiam pelo campo, sem respeitar as limitações da natureza, eram uma maneira bastante óbvia de submeter todo um distrito à autoridade da mansão". (p.295)

"Em fins do século XVIII, William Marshall determinava que a vista a partir da casa devia ser aberta, se (e apenas se) toda a terra avistada pertencesse a seu dono, em cujo caso a visão recompensaria seu "amor pela posse". Mas, se alguma propriedade alheia intrometia-se, então devia ser erguida uma cortina de árvores para escondê-la; e, se os limites fossem embaraçosamente próximos, devia-se cultivar árvores judiciosamente, de modo a disfarçar o pouco tamanho do domínio. O propósito geral de um cinturão de árvores, explicava Uverdale Price, era ocultar a extensão da propriedade, se fosse pequena, e exibi-la, se grande. Revelar as dimensões plenas da propriedade, concordava Humphry Repton, era 'um dos princípios básicos' do ajardinamento de paisagismo; e no ápice dos prazeres que essa arte oferecia estava o da 'apropriação'." (p.296)

"As motivações para o cultivo aristocrático eram, portanto, uma complexa mistura de afirmação social, senso estético, patriotismo e busca de lucro a longo prazo. Juntas, combinavam-se para fazer do plantio uma obsessão aristocrática equivalente aos cães e aos cavalos. As árvores haviam deixado de ser um símbolo de barbárie ou uma mera mercadoria econômica; tinham-se tornado parte indispensável do cenário da vida da classe superior." (p.297)

"Por volta de 1838, as plantas exóticas eram de tal forma *de rigueur* que J.C. Loudon podia proclamar: 'nenhuma residência num estilo moderno pode-se dizer de bom gosto se todas as árvores e arbustos empregados não forem ou espécies estrangeiras ou variedades aprimoradas de plantas nativas'. [...] À medida que as áreas de mata diminuíram, elas deixaram de atemorizar, para se tornarem valiosa fonte de deleite e de inspiração.

'O amor às matas', exclamava Addison em 1713, 'parece ser uma paixão implantada em nossa natureza'. 'Acho que a beleza de um país consiste basicamente nas matas', dizia Edwin Lascelles, em 1763." (p.301-302)

"Alguns dos primeiros protestantes sustentavam, firmemente, que se podia rezar tanto nos campos ou bosques como nas igrejas. Em 1429, o loldo Robert Cavell, clérigo de Bungay, sustentava que as imagens não valiam nada, mas que as árvores tinham maior energia e virtude, sendo muito mais adequadas ao culto que pedras ou madeira esculpida pelo homem." (p.306)

" 'É natural', considerava Alexander Hunter, em 1776, 'que os homens sintam enorme e religioso terror quando estão no meio de uma mata espessa.' [...] Na era romântica, a analogia entre os bosques e a arquitetura eclesiástica tornou-se lugar-comum." (p.307)

"A Inglaterra [...] tinha árvores, indivíduos árvores, que cumpriam papel chave em sua vida social. [...], os olmos de uma paróquia de Hampshire, que o comprador não pôde cortar, em 1648, porque serviam de marco para os navios no mar; o carvalho sagrado de Kidlington, no qual o magistrado aprisionava os malfeitores locais; e o carvalho da indulgência, em Stamffordshire, pertencente a sir Charles Skrymsher, o qual, conforme se alegava, concedia imunidade contra qualquer castigo aos pais de uma criança bastarda gerada sob seus ramos." (p.308)

"A analogia entre grandes famílias e grandes árvores, dando sombra e proteção aos seres menores, consolidou-se por volta do século XVII quando os proprietários de terra às vezes plantavam uma árvore para marcar o nascimento de uma criança, e muitos poetas as viam como símbolos dos ancestrais." (p.309)

"Na verdade, árvores constituíam uma espécie de monumento de família, um convite à imortalidade pessoal, numa época em que as lápides e memoriais semelhantes estavam amplamente confinadas aos socialmente privilegiados. [...] E quem não podia plantar árvores, pelo menos gravava seu nome nelas." (p.310)

"As árvores forneciam, portanto, um símbolo visível da sociedade humana. Os lenhadores empregavam terminologia notavelmente antropomórfica. Um cruzamento frutífero era denominado 'esposa'; o que não frutificava era 'solteirona' ou 'viúva'. Um broto novo de madeira cortada era um 'diabrete' e uma árvore demasiado velha para render madeira aproveitável, um 'velho caduco'." (p.313)

"As árvores destinadas à ornamentação eram severamente controladas pelo homem- melhor, por jardineiros que as cortavam, aparavam e lhes tratavam as mãos e as unhas, impondo-lhes até desenhos artificiais. [...] aparados em forma de cones, pirâmides, pássaros, animais, figuras humanas." (p.314)

"No século XVIII, quando as teorias educacionais tornaram-se menos repressivas, o cultivo de árvores passou da ordem para a espontaneidade. Houve uma reação contra a 'mutilação' de árvores ou a sua moldagem em formas 'não naturais'. [...] Na Rússia, o primeiro ato de Catarina II ao ler um livro inglês sobre o estilo 'natural' de jardinagem foi proibir as podas nos jardins imperiais. Esse era o espírito que levaria, no devido momento, ao abandono das faixas usadas nas crianças, das perucas para os homens e, por certo tempo, dos espartilhos para as mulheres, com base em que não eram naturais nem espontâneos." (p.314-315)

"[...] em 1884: a ninguém deveria ser permitido 'derrubar para simples fim lucrativo árvores cuja perda prejudicaria a paisagem'. [...] uma árvore nobre é em certa medida assunto de interesse público; seu proprietário não deve ter permissão para despir arbitrariamente os campos de seu mais belo ornamento'. (p.317)

"Mas o espetacular crescimento, entre os séculos XVI e XIX, da floricultura doméstica é um processo social que [...] reflete uma guinada nas sensibilidades semelhante à que ocorreu diante das árvores e dos animais." (p.318)

"À medida que cada flor saía de moda, perdia seu valor comercial e descia de escala social." (p. 329)

"Até mesmo as verduras estavam sujeitas à lei da moda.[...] Este desejo constante de estar adiante da moda (ou pelo menos ter lucro vendendo a quem desejava estar) foi um dos maiores estímulos à inovação na horticultura. Ele embasou a preocupação com a raridade, a novidade e a hibridização." (p.330-331)

" 'Raro era o cidadão engenhoso', escrevia Worlidge em 1677, 'que ao ter negado o privilégio de possuir um jardim de verdade [...] não tivesse suas caixas, vasos ou outros receptáculos para flores, plantas etc' Na falta disso, ele tinha pelo menos uma gravura de flores na parede". (p.334)

"[...] embora alguns pregadores puritanos ocasionalmente atacassem a vaidade e o desperdício da jardinagem aparatosa, a crença da maior parte dos clérigos era que essa atividade aproximava o home de Deus." (p.337)

" 'Num jardim', escreveria John Laurence em 1716, o 'homem é dono de tudo, governante único e despótico de todo ser vivo'. Essa era umas das razões da atração que tal atividade exercia sobre as mulheres, para quem outras esferas de atuação estavam vedadas. Muito antes das 'velhas viúvas que juntam ervas' dos tempos Tudor, as mulheres e a jardinagem estavam estreitamente associadas, uma vez que a alimentação e a medicina eram, ambas, de responsabilidade basicamente feminina." (p.339)

"[...] a nova atitude gente às flores e às árvores veio de par com a visão mais sentimental dos animais [...] as flores eram plantadas para propósitos humanos. Tal como os animais de estimação, elas eram criadas em condições artificiais, submetidas por completo aos caprichos do homem. Por isso era inevitável que o próximo passo, para muitas pessoas, seria buscar satisfação emocional muito além do jardim: na própria natureza selvagem." (p.342)

"As reservas de cenário – montanhoso ou inculto –, pensava o norte americano Charles Eliot em 1896, tinham se tornado 'as cat edrais do mundo moderno'." (p.380)

"Não apenas as sensibilidades estéticas foram agredidas pela conquista humana da natureza. Também surgiram objeções morais, particularmente a subjugação dos bichos. À medida que diminuía a ameaça representada pelos animais selvagens, o direito do homem a eliminar criaturas selvagens das quais nada tinha a temer era cada vez mais questionado." (p.406)

"Também fora questionada a autoridade humana sobre os animais domésticos. Tal como muitos pensadores setecentistas, entre eles Rousseau, acreditavam que a civilização corrompera o homem natural, muitos naturalistas seguiam Buffon na crença de que a domesticação, longe de aprimorar os animais, simplesmente os degradava. Oliver Goldsmith escrevia:

Em todos os países, à medida que o homem se civiliza e aperfeiçoa, as fileiras inferiores dos animais são oprimidas e degradadas. Reduzidas à escravidão ou tratadas como rebeldes, todas as suas sociedades são dissolvidas e os talentos que possuem, desfeitos. Suas débeis artes rapidamente desaparecem e nada resta a não ser os instintos solitários ou aqueles hábitos estranhos que recebem da educação humana.

Os animais domesticados eram como os aborígenes outrora orgulhosos, desmoralizados por seus conquistadores europeus." (p.407-408)

"A tradição de que o homem fora originalmente vegetariano era antiga e universal. [...] Muitos comentadores da Bíblia defendiam que somente após o Dilúvio os humanos tornaram-se carnívoros; no período de desorientação que se seguiu à Queda, eles permaneceram herbívoros. Outros, notando que Abel era pastor, sugeriram que o Pecado Original inaugurara a era carnívora, e a liberdade de comer carne que Deus concedera a Noé fora apenas a renovação de uma permissão anterior. [...] Mas todos concordavam em que a alimentação carnívora simbolizava a condição decaída do homem. 'Deus permite que tiremos a vida de nossos semelhantes, afirmava Richard Baxter em 1691, 'a fim de mostrar o que o pecado introduziu no mundo'. A morte dos animais brutos para suprir as necessidades do homem pecador podia ser transformada, mesmo, em paradigma da Expição de Cristo.

Enquanto isso, a permissão de comer carne era vista como concessão à fraqueza do homem, não como um mandamento. Para os autores pagãos Sêneca e Porfírio, a abstinência voluntária da carne simbolizava o triunfo do espírito sobre o corpo; vários cristãos austeros da Idade Média renunciavam deliberadamente à carne pela mesma razão (o peixe permaneceu aceitável, em parte porque era exangue, em parte pó não ser gerado pelo ato sexual)." (p.408)

"Em 1657, [Thomas] Tryon renunciou à carne e ao peixe e se recusou a vestir couro. Rejeitava a alimentação carnívora em parte por considerar que ela introduzia um elemento animal no corpo, dando ao homem uma 'natureza lupina, canina', em parte por considerá-la insalubre, mas, principalmente, por se opor a 'matar e oprimir nossos semelhantes [*fellow-creatures*]'. Os animais, dizia, portavam a imagem de seu criador e tinham o direito de serem tratados conforme o preceito áureo ('fazer aos outros como desejamos que nos façam'). Ele desenvolveu seus pontos de vista numa série notável de tratados que, embora publicados nas duas últimas décadas do século XVI, davam continuidade à autêntica tradição do *Interregno*. Ele não condenava apenas a crueldade para com os animais, mas também a escravidão negra, as manobras militares, o código criminal, o tratamento cruel dos insanos, e mesmo a prática de fazer todas as pessoas portarem-se com se fossem naturalmente destrás. Ele aconselhava seus leitores a serem moderados no consumo de carne, ao invés de abandoná-la por completo, mas sua própria prática era inequívoca e ele conseguiu converter inúmeras pessoas tanto durante sua vida como postumamente (entre as quais Apfhra Behn e Benjamin Franklin). O notável em seus argumentos é que eles revelam que a velha tradição de louvar a carne sangrenta por supostamente tornar os homens mais viris e corajosos acabara produzindo a inevitável reação. Para Tryon, a adoção da comida animal após a Queda está ligada ao início das querelas e guerras entre os homens. Era importante 'impedir o crescimento de toda ferocidade, ódio e violência na própria raiz'. O vegetarianismo era, para ele, um meio de refrear a agressão, de vencer 'um espírito tumultuado e invejoso'. Tal argumento teria ampla aceitação, uma vez que geralmente se admitia que a alimentação afetava o caráter. Conforme dizia um naturalista do século XVIII: 'Os homens vulgares e ignorantes, quando mimados com uma variedade de comida animal, são muito mais coléricos, ferozes e cruéis em seus temperamentos do que os que vivem basicamente de vegetais'." (p.412-413)

"Cientistas de fins do século XVII [...] estavam bastante impressionados pela ideia de que a anatomia do homem, particularmente os dentes e os intestinos, mostrava que ele não foi originalmente planejado para ser um animal carnívoro. [...] Como diz um deles: 'é a terrível mistura de almas [...] de tantos milhares de animais, destruídos para agradar a um deles, que gera essa tremenda guerra no sangue que tornou este último presa de tantas indisposições, a ponto de frustrar a perícia dos mais doutos médicos'. Uma dieta simples matéria o sangue livre de 'fluidos nocivos' e conduziria a uma vida mais longa." (p.413)

"Os açougueiros, logicamente, despertavam suspeita, não apenas pelo ruído, cheiro, sangue e poluição envolvidos em suas atividades, mas também devido a uma aversão generalizada ao próprio ato de matar. Na utopia de More, os escravos faziam o abate; aos homens livres nem mesmo se permitia presenciá-lo, temendo-se que a misericórdia humana fosse destruída. Na época medieval e no início dos tempos modernos, as autoridades civis procuravam impedir o abate dos animais em locais públicos. Viam os matadouros como um problema, e com frequência tentavam situá-los fora dos muros da cidade. Os açougueiros tornaram-se objeto de preconceitos não muito diferentes dos relacionados ao carrasco público. Seu negócio era 'odioso', [...] eram descritos como 'sebosos, sangrentos, assassinos, inclementes, impiedosos, cruéis, rudes, sinistros, ríspidos, duros [...] intratáveis'. [...] Nos tempos vitorianos, a classe dos matadores de animais era frequentemente mencionada pelos investigadores sociais como, de todas, a mais desmoralizada. Não surpreende que se acreditasse, no início do período moderno, que os açougueiros não deveriam servir no júri de casos capitais, devido às suas inclinações cruéis." (p.416-417)

"No passado fora hábito servir leitões, vacas, lebres e coelhos à mesa acompanhados de suas cabeças, mas ao se chegar ao final do século XVIII parece ter havido uma tendência crescente a ocultar os traços mais reconhecíveis da criatura abatida. 'Os animais usados para alimento', escrevia William Hazlitt em 1826, 'devem ser ou bastante pequenos para passarem despercebidos ou então [...] não devemos deixar que a forma exposta nos reprove a gula e a crueldade. Detesto ver um coelho costurado, ou uma lebre trazida à mesa na forma que exibía quando viva. Matar animais para comida agora era uma atividade diante da qual um número cada vez maior de pessoas sentia-se esquivo ou embaraçado. A ocultação dos matadouros ao olhar público tornou-se um recurso necessário para evitar um choque excessivamente forte entre a realidade material e as sensibilidades privadas." (p.424)

"O crescimento das cidades conduziu a um novo anseio pelo campo. O progresso da lavoura fomentou um gosto por ervas daninhas, montanhas e natureza não dominada. A recém-descoberta segurança diante dos animais selvagens produziu um empenho cada vez maior em proteger aves e conservar criaturas selvagens no seu estado natural. A independência econômica face à energia animal e o isolamento urbano em relação aos bichos de criação nutriram atitudes difíceis, senão impossíveis, de se conciliar com a exploração dos animais que dava o sustento à maior parte das pessoas. Doravante, uma visão cada vez mais sentimental dos animais enquanto bichos de estimação e objetos de contemplação iria acomodar-se mal com a sombria realidade de um mundo no qual a eliminação das 'pestes' e a criação de animais de abate ia-se tornando cada dia

mais eficiente. Oliver Goldsmith escrevia, de seus contemporâneos, que 'eles se apiedam e se alimentam dos objetos de sua compaixão'. O mesmo podia ser dito das crianças de hoje que alimentadas por uma dieta de carne e protegidas por uma medicina desenvolvida através de experimentos com animais, levam, não obstante, bichinhos de pelúcia para a cama e prodigam afeição a cordeiros e pôneis. Para os adultos, os parques naturais e as áreas preservadas cumprem uma função que não é diferente da que os bichos de pelúcia têm para as crianças; são fantasias que cultuam os valores mediante os quais a sociedade, como um todo, não tem condições de viver." (p.245-426)

BEIRA-MAR

Zé Ramalho

"Um dos mais extensos versos das várias modalidades de cantoria de viola é o alexandrino dos galopes à beira mar: deve ter 12 sílabas tônicas em cada uma das 10 linhas que compõem uma estrofe. Há ainda duas obrigatoriedades, a das rimas e a temática, de se abordar mistérios e belezas do mar, além de terminar cada estrofe com a expressão beira do mar. Tudo acaba na beira do mar, onde as forças da natureza se encontram: a água, a terra, o vento e o calor do sol. São 4 elementos que aproximam muito a obra de raízes nordestinas de Zé Ramalho à natureza e ao misticismo." (Zuza Homem de Mello, abril/1997. Encarte do álbum de Zé Ramalho - 20 anos - Antologia Acústica.)

Eu entendo a noite como um oceano
Que banha de sombras o mundo de sol
Aurora que luta por um arrebol
De cores vibrantes e ar soberano
Um olho que mira nunca o engano
Durante o instante que vou contemplar

Além, muito além onde quero chegar
Caindo a noite me lanço no mundo
Além do limite do vale profundo
Que sempre começa na beira do mar
É na beira do mar

Oi! Por dentro das águas há quadros e sonhos
E coisas que sonham o mundo dos vivos
Há peixes milagrosos, insetos nocivos
Paisagens abertas, desertos medonhos
Oi! Léguas cansativas, caminhos tristonhos
Que fazem o homem se enganar
Há peixes que lutam para se salvar
Daqueles que caçam no mar revoltoso
E outros que devoram com gênio assombroso
As vidas que caem na beira do mar

E até que a morte eu sinta chegando
Prossigo cantando beijando o espaço
Além do cabelo que desembaraço
Invoco as águas a vir inundando
Pessoas e coisas que vão arrastando
Do meu pensamento já podem lavar

No peixe de asas eu quero voar
Sair do oceano de tez poluída
Cantar um galope fechando a ferida
Que só cicatriza na beira do mar

CANÇÃO AGALOPADA

Zé Ramalho

Foi um tempo que o tempo não esquece
Que os trovões eram roucos de se ouvir
Todo um céu começou a se abrir
Numa fenda de fogo que aparece
O poeta inicia sua prece
Ponteando em cordas e lamentos
Escrevendo seus novos mandamentos
Na fronteira de um mundo alucinado
Cavalgando em martelo agalopado
E viajando com loucos pensamentos
7 botas pisaram no telhado
7 léguas comeram-se assim
7 quedas de lava e de marfim
7 copos de sangue derramado
7 facas de fio amolado

7 olhos atentos encerrei
7 vezes eu me ajoelhei
Na presença de um ser iluminado
Como um cego fiquei tão ofuscado
Ante o brilho dos olhos que olhei
Pode ser que ninguém me compreenda
Quando digo que sou visionário
Pode a bíblia ser um dicionário
Pode tudo ser uma refazenda
Mas a mente talvez não me atenda
Se eu quiser novamente retornar
Para o mundo de leis me obrigar
A lutar pelo erro do engano
Eu prefiro um galope soberano
À loucura do mundo me entregar...

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **O Mar do tempo perdido.** *In A incrível e triste história da cândida Eréndira e sua avó desalmada.* São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

"(...) No princípio Tobias vigiou o mar como aqueles que o conhecem bem, com um olhar fixo em um só ponto no horizonte. Viu-o mudar de cor. Viu-o apagar-se e se tornar espumoso e sujo, e lançar seus arrotos carregados de restos quando as grandes chuvas agitaram sua digestão

tormentosa. Pouco a pouco foi aprendendo a vigiá-lo como aqueles que o conhecem melhor, sem olhá-lo sequer mas sem poder esquecê-lo nem mesmo em sonho." (p.26)

"(...) Foram. Nadaram primeiro em linha reta, e em seguida para baixo, muito fundo, até onde acabou a luz do sol e logo a do mar, e as coisas só eram visíveis por sua própria luz. Passaram diante de um povoado submerso, com homens e mulheres a cavalo que andavam à volta da loja de música. Era um dia esplêndido e havia flores de cores vivas nos terraços.

(...) Pouco a pouco foram deixando o mar das catástrofes comuns, e entraram no mar dos mortos.

Havia tantos que Tobías não acreditou ter visto tanta gente no mundo. Flutuavam imóveis, boca para cima, em diferentes níveis, e todos tinham a expressão dos seres esquecidos.

– São mortos muito antigos – disse o Señor Herbert. – Precisaram de séculos para alcançar este estado de repouso.

Mais abaixo, nas águas dos mortos recentes, o Señor Herbert parou. Tobías o alcançou no instante em que passava diante deles uma mulher muito jovem. Flutuava de costas, com os olhos abertos, seguida por uma guirlanda de flores.

O Señor Herbert pôs o indicador na boca e permaneceu assim até que passaram as últimas flores.

– É a mulher mais formosa que vi em minha vida – disse.

– É a mulher do velho Jacob – disse Tobías. – Está cinqüenta anos mais jovem, mas é ela. Certamente.

– Viajou muito – disse o Señor Herbert. – Leva consigo a flora de todos os mares do mundo.

Chegaram ao fundo. O Señor Herbert deu várias voltas sobre o solo que parecia de ardósia lavrada. Tobías o seguiu. Só quando se acostumou à penumbra da profundidade, descobriu que ali estavam as tartarugas. Havia milhares, achatadas no fundo, e tão imóveis que pareciam petrificadas.

– Estão vivas – disse o Señor Herbert –, mas dormem há milhões de anos.

Virou uma. Com um impulso suave empurrou-a para cima, e o animal adormecido escapou-lhe das mãos e continuou subindo à deriva. Tobías deixou-a passar. Então olhou para a superfície e viu todo o mar ao contrário." (p.40-42)

A SERPENTE (OUTRA LENDA)

Zeca Baleiro

céu azul rio anil
dorme a serpente
levanta miss serpente
põe tua lente de contato
mira dos mirantes
os piratas não param de chegar
vem vem ver como é que é
vem sacudir a ilha grande
vem dançar vem dançar
alhadei te espera na casa de nagô

eu quero ver
eu quero ver a serpente acordar
eu quero ver
eu quero ver a serpente acordar
pra nunca mais a cidade dormir
pra nunca mais a cidade dormir

acorda mademoiselle serpente
desfila na rua da inveja dessa gente

vem que o touro encantado
já te espera acordado
ouve o coro do meu batalhão pesado

acorda milady
vem ver são joão
vem cá vem dançar
com teu cazumbá
desperta do sono
derrama veneno
faz tua fuzarca
o teu carnaval
alhadef te espera na casa de nagô

2.2. Notas III

Miragens. 2014. Exposição individual de Flora Assumpção na Pinacoteca de Maceió-AL / UFAL.

Texto crítico: Lucas Oliveira (curador independente, educador no MAM-SP e artista plástico)

A exposição 'Miragens', individual da artista Flora Assumpção, apresenta um panorama de obras inéditas produzidas entre 2011 e 2014. Flora realiza um trânsito entre linguagens como desenho, gravura, fotogravura, vídeo, objeto e instalação. Além disso, recorre a recursos tecnológicos, a exemplo da gravação a laser e adesivos espelhados ou plásticos, que lhe permitem distender os limites entre as técnicas tradicionais e os materiais expressivos industriais. Cria corpo para que a solução material seja o elemento forte de conhecimento e aproximação dos trabalhos.

Nesse sentido, a ideia de “miragem” pode remeter a própria qualidade do material, sendo ele o conteúdo essencial de si mesmo, norte da experiência de contato com o trabalho de arte. Aspectos ópticos da luz, como a refração, o brilho ou a textura das superfícies, o espelhamento, a imersão na cena, tudo contribui para ampliar os sentidos e traduzir um ambiente psicológico das obras. Por outro lado, podemos entender “miragens”, nas palavras da artista, como “metáfora inevitável das ilusões humanas”. Afinal, o que são a curiosidade, o deslumbre e a ilusão se não sintomas do desejo?

A exposição é aberta com parte da série 'Pequeno Compêndio das Tormentas (Furacões e Mares)', na qual a artista reelabora a combinação que talvez seja a mais forte de sua trajetória: a estética funcional da máquina da natureza e o imaginário fantástico. Flora trabalha sobre imagens do sublime, aquelas que submetem a humanidade à sorte das formas mais imensas e destrutivas da natureza. Nestas fotogravuras e fotografias, a artista se apropria de imagens retiradas da internet. Tensiona com o conteúdo sublime das tempestades, dos maremotos, editando e manipulando as imagens. Flora retira as imagens de sua condição pública e as sequestra para o seu laboratório, submetendo-as ao processo artesanal longo e delicado que é gravar uma fotografia em camadas, corroendo o metal. Lado a lado, as ondas gigantescas e as nuvens parecem sugerir que a grandiosidade e a violência desses fenômenos possuem uma dimensão intimista, privada, secreta. Como se fosse possível reduzir a sua fúria e estudá-la detalhe por detalhe, como uma célula ou sistema filosófico.

Em 'Salar', Flora nos dá uma pista do seu interesse pelas paisagens da América Latina. Bem como em 'Montanha Construída', ela propõe que as experiências corporais e de percepção visual sejam o parâmetro do espectador para transportar-se para esses espaços, fazendo do corpo a régua para medir e provar uma geografia. Novamente, retira-se da natureza alguns elementos, alguns detalhes que permitem internalizar a referência da paisagem e do espaço, fazer deles um exercício ficcional e de percepção. Em ambos, a ideia do “sem fim” e da camuflagem é reiterada pela captação das texturas, da umidade ou da aridez.

As séries 'Engrenagens', 'Serpentes Negras' e 'Spectros' são aquelas que, de maneira mais evidente, antecipam a noção de “máquina”, sempre presente na trajetória da artista. A ideia de engrenagem, de maquinário, decorre da observação e do uso que Flora faz de adereços do vestuário, malhas de metal, correntes, joias, bijuterias etc. É importante considerar também que há aqui uma influência vibrante da literatura fantástica de autores como Jorge Luís Borges, Júlio Cortázar e Gabriel Garcia Márquez. Criam-se simulacros, máquinas de criar desejo.

Na série Spectro, onde encontramos imagens de criaturas que parecem misturar-se à superfície das folhas de ouro e prata, propõe um momento único e vertiginoso com cada imagem. Não são gravuras, não são objetos, mas um encontro, um tensionar entre a sedução da matéria e o movimento da forma. Qual é a forma do ouro; qual é a matéria do monstro. Estas séries provocam a sensação intensa de adentrar uma situação de estudo, de laboratório, na qual o processo criativo de Flora é bastante palpável, simples, e sendo investigação, convida a nós, os funcionalistas, a uma experiência sensível de saber.

Da mesma maneira, as séries 'Animais Simbióticos' e 'Fósseis' possuem um forte componente ficcional. São criaturas míticas cujo enigma está salvaguardado pela dimensão do espelho, pela segurança do cubo acrílico gelado. Extrapolando o plano bidimensional e trabalhando com o objeto, Flora nos brinda com a série das 'Piscinas', uma transferência da iconografia e dos cenários ficcionais míticos, sagrados e fantásticos para uma experiência de contato com a natureza - a água - totalmente controlada, retraída. A água sem movimento é como o tempo parado, sem vida.

Se o tempo fosse parado e nos lançasse a um estado de suspensão e vertigem; se o fluxo da água pudesse ser rompido pela lógica do objeto, haveria uma tentativa imediata de resposta na obra final da exposição. A instalação 'Vertigem do Mar' responde a essa paralisia com a expansão do tempo, uma experiência de imersão corporal sem fim. Note, porém, que as sequências das ondas não são diferentes do modelo de produção industrial, de repetição, contenção e estudo, como o é a 'Piscina'. A natureza e a máquina, no limite, seriam apenas efeitos da percepção imediata.

3. Obras antecedentes

SERPENTÁRIO I, do Projeto Serpentes de Prata. 2010. Instalação com desenho em cartaz lambe-lambe. 42m². Galeria Emma Thomas+Baró. SP

Serpentário foi a primeira experimentação espacial em escala arquitetônica que concretizei a partir do colecionismo de colares, pulseiras, cintos e outros adereços de vestuário, além de correntes e cotas medievais e é uma obra que cria uma situação de instalação, pois que se apropria do ambiente arquitetônico da área externa da galeria como se este fosse o próprio terrário (serpentário) em que vive(m) esta(s) serpente(s) monstruosa(s) e lendária(s), de modo que o espectador habita o mesmo ambiente que esta criatura fantástica, criando uma situação insólita e ficcional.

A operação consistia em criar desenhos tridimensionais – microesculturas – e fotografar e ampliar de 100 a 1mil vezes para chegar na impressão em escala arquitetônica. Interessava a maneira como a imagem bidimensional que revestia o muro era lida (entendida) pelo espectador desde a rua e do primeiro ambiente da galeria como se fosse uma escultura, motivando que se chegasse bem próximo para verificar como havia sido realizada. Os visitantes muitas vezes alegaram ter entrado na galeria esperando ver uma escultura e quando se aproximavam eram surpreendidos ao descobrir de fato como a obra foi feita.

O muro desta área externa originalmente já se encontrava pintado de preto e a imagem foi impressa em papel *offset* por impressora de *toner* própria para impressão de plantas arquitetônicas, mas configurada para imprimir áreas em tons de cinza. Em cada uma das demais obras que realizei decorrentes destes objetos, em função das diferentes características de cada espaço e do tamanho de cada impressão, sempre mudei a técnica de finalização da imagem; mudavam as gráficas e os materiais: papéis e tintas, colas, vinil, poliéster e os tipos de impressão (*toner*, UV, solvente etc), resultando sempre numa experiência nova.

Uma situação instalativa semelhante de inserção – apropriação do ambiente do espectador pela obra – acontece na obra a seguir, 'Serpentes de Prata I', criando, em ambas as obras, condições de espaços coabitados, enfatizando o embate entre espectador e criatura representada, o que também é obtido pela necessidade de deslocamento do corpo do espectador para perceber a obra.

A imagem superior à direta é um desenho de projeto para simulação da obra, as demais são fotografias de registro da obra já realizada.

PROJETO SERPENTES DE PRATA I. 2010.

Instalação de parede com pintura em alumínio metálico e impressão em vinil adesivo. 52m² (imagem = 3x13m). Instituto Tomie Ohtake. SP

Todo o projeto 'Serpentes de Prata' tem em comum o *modus operandi* de imagens criadas a partir do desenho de micro esculturas de correntes metálicas retorcidas cujos mecanismos de encaixe, simulando movimentos de dilatação e contração, se assemelham aos mecanismos de escamas de serpentes de modo a induzir visualmente a identificação destas correntes/engrenagens com estes animais, tal como se fossem serpentes máquinas.

Esta maneira de produzir imagens bidimensionais em escalas arquitetônicas (com luminosidade e contrastes muito controlados nas fotografias) diretamente do desenho de objetos tridimensionais possibilita uma impressão visual de volumetria muito próxima da situação de estar diante de uma escultura de fato. Assim, conforme o espectador se movimenta ao longo da imagem, esta muda de forma e tamanho, se alongando ou se compactando, tal como se fosse a própria peça tridimensional que a origina.

Nesta obra realizada em ambiente interno interessava-me, além da situação de escala arquitetônica e do embate físico do espectador com a obra e do aspecto ficcional, a possibilidade técnica oferecida por uma parede com acabamento mais liso e protegida de intempéries. Escolhi pintar a parede com tinta metálica prata (aspecto de alumínio), para ampliar a sensação visual de metal, e imprimir a imagem em película plástica adesiva cristal, de modo que, ao invés do branco da parede como fundo, havia o prateado do alumínio. O tratamento de imagem feito na fotografia durante a interpolação (onde a imagem foi ampliada aproximadamente 100 vezes), juntamente com a tinta brilhante da impressão, conferia um aspecto de pintura manual a óleo à imagem.

PROJETO SERPENTES DE PRATA II. 2010

Instalação com desenho lambe-lambe. 45m² (imagem: 4.5x12.9m). 42° SAC - Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba-SP

Para este trabalho interessou a situação arquitetônica da varanda, possibilitando que a criatura metálica fosse vista por passantes desde a rua. No campo da ficção, me atraía a ideia de que a criatura tivesse a possibilidade de fuga da varanda.

Este trabalho foi impresso como *outdoor*, em *couché* fosco gessificado. A intenção inicial foi não pintar a parede de preto, porém as condições físicas da parede da Pinacoteca de Piracicaba impediram a realização do projeto tal como ele foi planejado, pois a tinta azul (cal) se soltava da parede e tingia demasiado a imagem, comprometendo as relações de contraste e volume das correntes. A montagem do trabalho, planejada pela organização do evento para acontecer em um sábado e a abertura no domingo seguinte, inviabilizou a procura por uma tinta azul semelhante em tempo hábil antes da inauguração, de modo que tive de me adequar à disponibilidade das tintas das lojas locais.

SERPENTÁRIO II, do Projeto Serpentes de Prata. 2010/11

Instalação com desenho em lambe-lambe. 42m². Galeria Vermelho. São Paulo

Aqui interessava a escala menor de cada imagem, mais próxima do corpo humano, porém o espaço sendo ocupado por mais de uma imagem, ocupando todos os muros, de modo a cercar/envolver o espectador. Interessou ainda a situação do espaço arquitetônico aberto, de terraço ao ar livre com vista para a cidade, devido a pouca altura dos muros.

Os muros deste terraço já são habitualmente pretos e as figuras das correntes foram recortadas rentes a seus contornos e aplicadas/coladas diretamente no fundo negro (muros).

THE TURN OF THE SCREW, do Projeto Serpentes de Prata. 2010

Intervenção em fachada. 5x15m. 12º Salão Nacional de Arte de Itajaí-SC

Nesta obra há uma referência literária mais explícita, inicialmente trazida pelo conto de Jorge Luis Borges dos 'Animais dos Espelhos', em alusão visual à situação de aprisionamento e fantasmagoria das criaturas por ele descritas como prisioneiros de guerra condenados a perder sua forma/aspecto (e, portanto, perder sua identidade enquanto espécie) e a repetir os movimentos daqueles que se mirarem nos espelhos. A imagem destas criaturas condenadas me vinha associada às palavras: impalpáveis/etéreas/dentro/contidas/sobre/através/atrás da superfície dos espelhos.

Exploro aspectos visuais, tais como o metal e suas referências a lâminas polidas e reflexivas, o retorcido das correntes e a espiral dos parafusos, o brilho do espelho, a imagem da serpente, condições visuais do noturno e do diurno e uma referência sutil à morte pelo aspecto fugidio e fantasmático da imagem conforme as nuances da luminosidade no decorrer dos dias nublados ou de sol e da noite. Estes conceitos e visualidades me conduziram a outra referência literária de aparição fantasmática cuja alusão é enfatizada pelo título (que me veio durante a execução do trabalho no local) 'The Turn of the Screw', que remete à antiga expressão que intitula a obra literária homônima de Henri James.

SERPENTES REENCARNADAS II. 2011

Intervenção urbana. 5,85x3,1m. 62º Salão de Abril. Fortaleza-CE / Rua Senador Alencar

A situação da obra imersa na superfície em que é aplicada e com minimização de interferências, anteriormente pretendida em Piracicaba, foi conseguida aqui, no ambiente urbano de Fortaleza, em um muro quase abandonado e tomado pela umidade, pelo grafite e com o revestimento descascando.

Esta imagem já integra a segunda série de micro esculturas fotografadas e ampliadas, as quais denominei de as 'Serpentes Reencarnadas' em função de uma ideia de retorno das 'Serpentes de Prata'.

Jaula, das Serpentes Reencarnadas. 2011

Instalação. 9m². Sala de Triagem. Presídio IPPO II. Fortaleza-CE

'Jaula, das Serpentes Reencarnadas' consiste em uma instalação *site-specific* que recria a situação de uma gigantesca serpente confinada em uma pequena cela, semelhante a um animal em um zoológico.

A instalação consiste em uma imagem bidimensional (de correntes metálicas retorcidas cujos mecanismos de encaixe, simulando movimentos de dilatação e contração, se assemelham aos mecanismos de escamas de modo a induzir visualmente a identificação destas correntes/engrenagens com serpentes) impressa e adesivada em uma das paredes de uma sala de triagem que, devido a sua escala em relação ao espaço físico desta sala, juntamente com o contexto, se apropria deste espaço de maneira que este se torna parte do trabalho. O projeto Jaula (2011) foi realizado para o Instituto Presídio Professor Olavo Oliveira II (IPPOO II), localizado na região metropolitana da Grande Fortaleza (CE).

'Jaula' aborda a problemática da condição de privação de liberdade imposta aos presidiários e da falta de dignidade das habitações em que estes vivem nos presídios do Brasil, traçando um paralelo com os maus-tratos infligidos aos animais em cativeiro nos zoológicos, como intenção de denúncia desta situação de despersonalização do ser humano. A caracterização do ambiente escuro e apertado para um animal muito grande, retorcido e fechado em si mesmo, como se não coubesse na jaula é um artifício para reforçar a atmosfera de violência do aprisionamento.

ÓBIDOS, das Serpentes Reencarnadas. 2011

Intervenção urbana. 3,7x40m. Fortaleza-CE

Óbidos, da série das Serpentes Reencarnadas (2011), consiste em uma imagem com 40m de comprimento e 3,7m de altura, de uma ou mais correntes metálicas cujos mecanismos de encaixe se assemelham aos mecanismos das escamas de modo a induzir visualmente a identificação destas correntes/engrenagens como serpentes gigantescas enroladas, instalada nos muros do Seminário da Igreja da Prainha em Fortaleza (CE).

Óbidos é uma referência a uma serpente do folclore do norte do Brasil, citada por Câmara Cascudo quando relata a morte de Maria Caninana por Cobra Norato. Cascudo conta que "no porto da cidade de Óbidos, no Pará, vive uma serpente encantadora, dormindo, escondida na terra, com a cabeça debaixo do altar da Senhora Sant'Ana, na igreja que é da mãe de Nossa Senhora. A cauda está no fundo do rio. Se a serpente acordar, a Igreja cairá. Maria Caninana mordeu a serpente para ver a Igreja cair. A serpente não acordou mas se mexeu. A terra rachou, desde o mercado até a Matriz de Óbidos."

No conto popular, Óbidos é a cidade habitada por esta enorme serpente metafísica encarregada de sustentar não apenas a igreja matriz, mas também a cidade. Para este trabalho, me aproprio do nome da cidade como se fosse o nome da serpente que habita o muro da Igreja da Prainha, com a intenção de transportar a ficção de que esta serpente teria a função misteriosa de sustentar a igreja ou a cidade de Fortaleza.

Outro motivo para a escolha deste termo para nomear o trabalho é que a palavra Óbidos, conforme a ortografia e a gramática portuguesas, indica a possibilidade de se tratar de algo plural. Ou seja: evidencia a possibilidade de existir mais de uma serpente no emaranhado diante de nós. Aspecto este que interessa à obra, pois aumenta a atmosfera de mistério e perigo; as dúvidas de quantas serpentes seriam, de seu(s) tamanho(s), de onde estariam as cabeças, de estar(em) ou não desperta(s)...

A necessidade da escala agigantada da serpente é devida à atmosfera de ficção que envolve esta obra, além de exigir o deslocamento do espectador enquanto percorre os 40m de comprimento da imagem, o que evidencia a situação do confronto deste com a serpente.

AS CRIATURAS DOS ESPELHOS (depois de Borges), com MBOITATÁ I, II e III. 2011

Desenho em poliéster sobre espelho. 90x140cm (cada) ou 2m² (a instalação). Galeria Emma Thomas. São Paulo

Inicialmente estes desenhos foram feitos à mão livre em grafite sobre papel, em caderninhos de bolso. Quando os fazia, pensava estes desenhos como estruturas poligonais irregulares que se movimentam e se dilatam ou contraem por meio do aumento ou diminuição do comprimento dos lados e das quantidades de lados dos polígonos. Eu buscava reproduzir os movimentos dos corpos de serpentes de uma maneira estrutural e simplificada, através de alterações gradativas e sutis ao longo da estrutura corporal criada. A intenção era que os polígonos fossem vistos como módulos regulares, apesar de propositadamente não serem.

Posteriormente, já com referência no conto de Borges dos 'Animais dos Espelhos' e após a experiência da intervenção 'The Turn of the Screw', decidi por vetorizar os desenhos e recortar a laser em película espelho de poliéster e adesivar sobre espelhos. Desejava torná-los mais retos e limpos/simplificados, mas pela quase ausência de contraste devido à semelhança dos materiais espelhados, a dificultar a visualização dos desenhos, exigindo um olhar mais demorado.

Estes desenhos aludem ao esqueleto de serpentes, impalpáveis/etéreas/dentro/ contidas/sobre/através/atrás da superfície dos espelhos. O espectador se vê vendo a obra e (quase) não vê a obra que é quase fantasma. Referência sutil à morte, a esqueletos ou ossadas. Exploro aspectos visuais do espelho, tais como o vidro, a água, o cristalino, o metal e suas referências a lâminas. O espelho enquanto barreira invisível entre dois espaços profundos equivalentes e que se confundem.

NEBLINA: do que não há palavras a dizer (série Postais). Fotografia, álbum com 36 postais. 9,5x13,5cm. 2011

NUVEM: do que não há palavras a dizer (série Postais).Fotografia, álbum com 36 postais. 9,5x13,5cm. 2011

CÉU: do que não há palavras a dizer (série Postais).Fotografia, álbum com 36 postais. 9,5x13,5cm. 2011

MAR: do que não há palavras a dizer (série Postais). Fotografia, álbum com 36 postais. 9,5x13,5cm. 2011

Há alguns anos, anterior e paralelamente às pesquisas com as correntes e as experimentações em escalas de instalação, fotografo neblinas, tempestades, mares, anoiteceres e luares, entre outras situações da natureza. Esta série é uma nova seleção e tentativa de como mostrar estas imagens.

Para esta série 4 álbuns de postais interessam especificamente os aspectos visuais da natureza, apresentados através de fotografias sutis e delicadas, com imagens pequenas mas monumentais, com impressão em superfície metalizada/perolada, utilizando-se do brilho metálico e impalpável em alusão ao etéreo e ao incontrolável (que não pode ser contido) do elemento água na natureza. O elemento água em estado líquido e gasoso. A natureza indomável, incontrolável. Indizível: conhecida, mas ainda desconhecida, não-descoberta. Inevitável e insólita, pois que é imprevisível. A intenção de enfatizar o aspecto visual da natureza que é indizível se evidencia pela ausência de campo livre para escrita nos versos dos postais, que ao invés deste espaço apresentam outra imagem em seu verso.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALLAN-POE, Edgar. **A Narrativa de Arthur Gordon Pym**. São Paulo: Editora Cosac&Naif, 2002.
- ALLAN-POE, Edgar. **Contos de Imaginação e Mistério**. São Paulo: Tordesilhas - Alaúde Editorial Ltda, 2014.
- BIOY CASARES, Adolfo; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina. **Antologia da Literatura Fantástica**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BIRNBAUM, Daniel; GRZYNSZTEJN, Madeleine; SPEAKS, Michel. **Olafur Eliasson**. Hong Kong: Phaidon. 2002.
- BORGES, Jorge Luis. **O livro dos seres imaginários**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BUTI, Marco. **Marco Buti**. Coleção Artistas da USP. São Paulo: Edusp, 1995.
- BUTI, Marco. **Ir até aqui**. São Paulo: Cosac&Naif, 2006.
- BUTI, Marco. **A Universidade na Arte, a Arte na Universidade**. Tese de Livre-Docência. São Paulo: Revista ARS. 2010.
- CINTO, Sandra. **Imitação da Água**. São Paulo: Ed. Cosac&Naif, Catálogo de exposição do Instituto Tomie Ohtake, 2010.
- COETZEE, J. M. **A vida dos animais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CORTÁZAR, Julio. **Bestiario**. (?): Punto De Lectura, 2007.
- CORTÁZAR, Julio. **Casa Tomada e otros cuentos**. (?): Alfaguara, 2007.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O Crocodilo e Notas de Invernos sobre Impressões de Verão**. São Paulo: Editora 34, 3ª edição 2000, 4ª reimpressão 2008.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cem anos de solidão**. São Paulo: Record, 2009.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **O Mar do tempo perdido**. In *A incrível e triste história da cãndida Eréndira e sua avó desalmada*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.
- GILPIN, Daniel. **Snakes – A Concise Guide to Nature’s Perfect Predators**. Dubai: Editora Parragon, 2007.
- LOCHER, J.L. **Magic of M. C. Escher**. London: Thames & Hudson, 2006.
- MORIN, Edgar. **O método I – A natureza da natureza**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2005.

JAMES, Henri. **A Volta do Parafuso**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2008

JORGE, Eduardo. **Fragmentos de um texto-presa**. São Paulo: Folder de exposição de Thereza Salazar, Galeria Oeste, 2008.

KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KAPOOR, Anish. **Ascension**. Rio de Janeiro: Catálogo de exposição no CCBB, 2006.

NEVES NETO, Andrade. **A Mboitatá**. In SIMÕES LOPES NETO, J. **Contos Gauchescos e Lendas do Sul**. Porto Alegre: Editora Globo, 1965.

PAMUK, Orhan. **Meu nome é Vermelho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PORTER, Liliana. **To see blue**. São Paulo: Catálogo de exposição da Galeria Brito Cimino, 2008.

PORTER, Liliana. **The enemy e outros olhares oblíquos**. São Paulo: Catálogo de exposição da Galeria Brito Cimino, 2012.

QUEIROZ, Eça. **O Mandarim**. São Paulo: Editora Tordesilhas, 2012

SILVEIRA, Regina. **Linha de sombra**. Rio de Janeiro: Catálogo de exposição do CCBB-RJ, 2010

THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TONE, Lilian. **William Kentridge - Fortuna**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles/ Porto Alegre: Instituto Iberê Camargo/ São Paulo: Pinacoteca de São Paulo/ Bradesco, 2012.

VAIZEY, Marina. **Christo Javacheff**. New York: Editora Rizzoli, 1990.

VERNE, Julio, **Viagem ao Centro da Terra**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2002.

VERNE, Julio, **Vinte Mil Léguas Submarinas**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2011.

Filmografia de Referência:

CAPRA, Bernt Amadeus. **Mindwalk**. Áustria: Bavaria Films, 1990.

MALICK, Terrence. **Tree of Life**. 138min. EUA: Distribuição Imagem Films, 2011.

MIYAZAKI, Hayao. **Ponyo on the Cliff by the Sea**. Japão: Studio Ghibli e Walt Disney, 2008.

MIYAZAKI, Hayao. **A Viagem de Chihiro**. Japão: Studio Ghibli, 2001.

MIYAZAKI, Hayao. **Mononoke Hime**. Japão: Studio Ghibli, 1997.

MIYAZAKI, Hayao. **Nausicaä do Vale do Vento**. Japão: Studio Ghibli, 1984.

VILA, Cristóbal. **Sequência de Fibonacci - Proporção Áurea**. Espanha: Etereastudios. 2010.

CRÉDITO DAS FOTOS DE DOCUMENTAÇÃO DE OBRAS: Flávio Lamenha e/ou Flora Assumpção, exceto Serpentário I* e Projeto Serpentes de Prata I (A. de Castro)

* somente as 2 fotos a esquerda.

A obra RABO DE LAGARTO foi realizada com patrocínio da empresa DELLO.