

inventário do artista

um pequeno relicário de grandes afetos



Jordan Ávila Martins



inventário do artista

um relicário de pequenos afetos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, sob orientação da Profª Drª Lúcia Bergamaschi Costa Weymar, como requisito parcial e final à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, ênfase em Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano.

Jordan Ávila Martins

Universidade Federal de Pelotas
Centro de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Mestrado em Artes
Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano

A banca examinadora, reunida para avaliação
no dia 27 de outubro de 2017, foi constituída
pelos seguintes professores:

Orientadora

Prof^a Dr^a Lúcia Bergamaschi Costa Weymar

Coorientadora

Prof^a Dr^a Helene Gomes Sacco Carbone

Banca Avaliadora

Prof^a Dr^a Juliane Conceição Primon Serres

Prof^a M^a Vivian Herzog

Agradecimento

Aos meus pais, por tudo que eles são e representam.

Aos meus irmãos, pelas brigas infantis e pelas conversas adultas.

Ao Vinícius, pelo apoio em todo esse trajeto.

Aos amigos, por entenderem certas ausências.

À professora Lúcia, por aceitar e me ajudar.

À professora Helene, pelas trocas e fôlegos.

Às professoras Vivian e Juliane, pelas contribuições.

A UFPEL, ao Centro de Artes e ao PPGAV, obrigado.

Resumo

Lembranças movimentam e motivam a dissertação de Mestrado em Artes Visuais no PPGAV no Centro de Artes da UFPEL, intitulada Inventário do Artista: um pequeno relicário de grandes afetos. Esta investigação pensa a relação entre afetividade e poética, inventariando da memória os fragmentos-relíquias que, tão potentes para a criação e encontrados no percurso da minha formação enquanto artista, recompõem e reinventam minhas histórias e minha produção. Apresento, assim, em um relicário de si, o registro do passado revisitado como forma de aproximar arte e vida. A pesquisa é conduzida e direcionada a partir de determinados conceitos operadores que estão presentes e se tornam peças fundamentais para o entendimento do meu trabalho: as memórias afetivas, as histórias, o cotidiano, o uso e a apropriação de objetos e suas materialidades. Todo percurso apresentado em Inventário do artista tem os relicários como fio condutor e os objetos e outros fragmentos, que são tratados como relíquias, integram e coexistem neste percurso.

Palavras-chave

inventário; relicário; relíquia; memória afetiva, arte contemporânea;

Abstract

Memories move and motivate the Visual Arts Master Degree at the PPGAV of the Centro de Artes of the UFPEL, dissertationentitled inventory of the artist: a small reliquary of great affections. This investigation think the relationship between affectivity and poetic, inventorying the fragments-relics from memory which - so powerful for creation and found in the course of my formation as an artist - recompose and reinvent my stories and my production. I therefore present in a reliquary from myself a record from the past revisited as a way to approximate art and life. The research is conducted and directed from certain operator concepts that are present and became fundamental pieces for understanding my work: the affective memories, the stories, the use and appropriation of objects and their materialities. All course presented in inventory of the artist have the reliquaries as a conducting wire and the objects and other fragments, treated as relics, integrate and coexist in this course.

Keywords

inventory; reliquary; relic; affective memory; contemporary art.

Lista de Figuras

- 60 Figura 1 - Kurtz Schwitters. Picture of Spatial Growths - Picture with Two Small Dogs. 1920 -39.
- 67 Figura 2 - Stefan Sagmeister. Things I have learned in my life so far. 2008.
- 68 Figura 3 - Stefan Sagmeister. Things I have learned in my life so far. 2008.
- 78 Figura 4 - Jordan Martins. Uma (p)arte da minha vida é arte., 2017.
- 79 Figura 5 - Fotografia da Infância tirada na casa dos meus avós no ano de 1992.
- 81 Figura 6 - Fotografia dos meus avós em passeio pela serra gaúcha.
- 87 Figura 7. Dois ambientes projetados pelo meu avô.
- 89 Figura 8 - Jordan Martins. Uma (p)arte da minha vida é arte. 2017. Detalhe do bordado.
- 96 Figura 9 - Jordan Martins. Bulha. 2015.
- 98 Figura 10 - Jordan Martins. Bulha. 2015.Detalhe do armário com o mecanismo sonoro
- 99 Figura 11 - Com os meus presentes no meu aniversário. O pianinho amarelo é um deles.
- 101 Figura 13 - Gê Orthof. Sonhadoras
- 102 Figura 12 - Joseph Cornell - Giuditta Pasta - 1950
- 103 Figura 14 - Jordan Martins. Bulha. 2015.Detalhe da abertura do armário.
- 104 Figura 15. Jordan Martins. Olho. 2016.
- 107 Figura 16. Bispo do Rosário. O manto de passagem.
- 109 Figura 17. Jordan Martins. Olho. 2016.
- 110 Figura 18. Jordan Martins. Porta jóia da minha mãe. 2016.
- 111 Figura 19. Jordan Martins. Porta jóia da minha mãe. 2016.
- 113 Figura 20. Dois Corações. Detalhes dos trabalhos Vão e Coração-presente.
- 114 e Coração-presente.
- 116 Figura 21. Jordan Martins. Vão. 2014-2017.
- 117 Figura 22. Jordan Martins. Vão. 2014-2017.
- 118 Figura 23. Jordan Martins. Vão. 2014-2017. Detalhe
- 119 Figura 24. Jordan Martins. Coração-presente. 2016.
- 120 Figura 25 Leonilson. Voilà mon coeur.
- 125 Figura 26. Jordan Martins. Janelas. 2017. Detalhe.
- 126 Figura 27. Jordan Martins. Janelas. Janela 1 Marce-naria. 2017.
- 129 Figura 28. Jordan Martins. Janelas. Janela 2 Casa das tias. 2017.
- 131 Figura 29. Jordan Martins. Janelas. Janela 3 Ba-nheiro da tia Vera. 2017.
- 133 Figura 30. Jordan Martins. Janelas. Janela 4 Casa de Camaquã. 2017.
- 135 Figura 31. Jordan Martins. Janelas. Janela 5 Apar-tamento de Pelotas. 2017.
- 137 Figura 32. Jordan Martins. Janelas. . 2017.
- 139 Figura 33. Jordan Martins. A cadeira. O corpo. A cidade. 2017.
- 140 Figura 34. Jordan Martins. A cadeira. O corpo. A cidade. 2017. Cadeira com a capa.
- 142 Figura 35. Jordan Martins. A cadeira. O corpo. A cidade. 2017. Cadeira sem a capa.
- 143 Figura 36. Jordan Martins. Detalhe de A cadeira. O corpo. A cidade. 2017.
- 144 Figura 37. Jordan Martins. A cadeira. O corpo. A cidade. 2017.
- 147 Figura 38. Jordan Martins. Mudança. 2016-2017.
- 149 Figura 39. Marepe. A mudança. 2015.
- 151 Figura 40. Jordan Martins. Mudança. 2016-2017. Caixa de objetos aberta.
- 155 Figura 41. Jordan Martins. Mudança. 2016-2017.

Sumário

7	Agradecimentos
9	Resumo
11	Abstract
12	Lista de Figuras
17	Introdução
37	Parte 1 Conhece-te a ti mesmo
39	1.1 Conhecendo a pesquisa em arte
51	1.2 Poética autobiográfica
59	1.3 Inventariar relíquias
75	Parte 2 Poética do Inventário
75	<i>Relíquia 1</i> - Infância
82	Dona Nilza
86	Seu Gito
95	<i>Relíquia 2</i> – Batimento Cardíaco
105	<i>Relíquia 3</i> – Olho
111	<i>Relíquia 4</i> – Mãos
115	<i>Relíquia 5</i> – Relacionamentos
123	<i>Relíquia 6</i> – Casa
126	Janela
142	Cadeira
148	Mudança
159	Considerações Finais
163	Referências

INTRODUÇÃO

Uma imensa página branca me força a um começo. Intimida-me a escrever o que pulsa em mim, aquilo que às vezes nem as palavras bastam como forma de explicação. Começar é complicado. É necessário encontrar um ponto de partida. É preciso que esse ponto seja consistente com o que se vai contar depois. É necessário apresentar o que se vai contar. É inevitável contar de si. Definir o que deve ou não contar de si. É necessário ter uma poética. É necessário produzir trabalhos. Apresentar esta produção poética. É necessário encostar-se à teorias. Apontar autores. Propor conversas com esses autores. É necessário mostrar saber o que se conta. Ainda assim, uma escrita cheia de compreensão sem deixar a poética em segundo plano. É necessário chegar ao ponto final. Concluir.

Colocar-me em palavras é complicado. Num primeiro momento – e não me refiro a um momento tão distante deste texto – não queria fazê-lo. Desta rejeição surgem inúmeras questões. Das questões surge a inquietação com a pesquisa em arte. E da inquietação surge a provocação de me conhecer como habitante disso tudo. É desta premissa que parto. Querer me conhecer. Querer saber mais sobre a construção poética que me faz artista. Este trabalho configura-se, portanto, como um esforço em situar estas questões e refletir sobre elas, pontuando-as a partir de uma prática particular.

Ser esse jovem cheio de incertezas faz da minha dissertação um espaço de dúvidas e devir. Um texto acadêmico que mais expõe desejos e intuições do que de fato certezas e conclusões. Reconheço-o como parte integrante e pulsante de uma poética que ainda encontra-se em um frágil processo de descoberta. Não fujo do compromisso de construir uma narrativa coesa e fundamentada. Mas antes é tentar, ao evidenciar uma possibilidade de fragilidade, compreender que a própria escrita é parte essencial de algo vivo, em processo. Assim, acredito que possa haver nesse reconhecer frágil uma potência. Uma compreensão de que a incerteza traz a este trabalho certa leveza que se transforma na coragem que se faz

necessária para tratar de si, do mais puro e afetivo que carrego comigo.

A fragilidade está no afeto. Está na memória. Está na poética. Está no percurso e se evidencia a cada nova descoberta a qual esta investigação se propõe. Da mesma forma o sentimento de incerteza que antecede o começo deste texto não diminui sua pungência durante todo percurso narrado. O meu desejo, mais do que entendê-lo, é transformá-lo em uma potência. Transformar as incertezas do jovem artista em uma narrativa que inventaria afetos. Retomar as lembranças da memória e escrevê-las ao mesmo tempo em que crio trabalhos poéticos que sustentam o meu processo de formação artística. Uma potência onde o artista é autor, objeto e pesquisador do seu próprio trabalho, da sua própria vida.

Esta pesquisa torna-se necessária na medida em que percebo que minha formação acadêmica na área das artes (sou Bacharel em Design Gráfico, curso que surgiu na Universidade Federal de Pelotas dentro do currículo das Artes Visuais e que, em 2003, foi reconhecido e passou a ter currículo próprio) é uma escolha que se reverberou a partir de experiências da arte na formação pessoal.

Chamo de experiência da arte as vivências que se dão com qualquer forma mínima de pensamento ar-

tístico (de pensamento poético) as quais, com o passar dos anos, percebi estarem fortemente presentes no exercício de minha prática artística. Resumidamente, quando experimento a arte, como diria Lygia Clark (1998, p.111), acredito viver “um momento de estética dentro da dinâmica cosmológica de onde viemos e para onde iremos”. Ou seja, acredito na arte como uma instância elaboradora do sujeito no seu sentido mais profundo, ou seja, o existencial.

Esta investigação tem como ponto central, então, a reflexão no artista e no seu processo de “viver arte”. Trata-se de um mapeamento do percurso que me fez chegar a este texto. Isto é, percorrer novamente o caminho da construção da minha identidade como artista de modo reflexivo e analítico, pois é neste caminho que reconheço os afetos – acontecimentos, sentimentos, sujeitos e objetos – que, ao longo do tempo, revelaram potencialidades e transformações trazendo aos olhos a essência de quem você vai conhecer.

Com a poética crio um diálogo entre os afetos baseado em experiências, principalmente aquelas que me contaminam a fazer arte. Não pretendo descrever ou relatar histórias tão pessoais, mas, criar uma narrativa a partir delas que possibilite a trama entre os meus trabalhos e a vida; trama que dê a tônica de

forma poética e afetiva, onde ao observar os trabalhos observo a mim também.

Deste modo, tenho vida e poética se complementando na medida em que eu percebo o diálogo entre elas; e gostaria de minimamente responder, neste texto, o que entendo por viver arte por intermédio dos afetos ou, ainda, o modo como se deu a construção da minha poética pessoal através das experiências de vida.

Assim, a investigação “Inventário do artista: um pequeno relicário de grandes afetos” procura pensar a relação entre afetividade e produção poética ao inventariar os fragmentos-relíquias que – tão potentes para a criação artística e encontrados no percurso da minha formação enquanto artista – recompõem e reinventam minhas histórias e minha produção. Apresento em um relicário de si o registro do passado revisitado de modo a aproximar produção poética do contexto biográfico inventando objetos e inventariando memórias.

O percurso aqui descrito tem, no relicário, seu fio condutor. Isso porque a dinâmica do relicário muito se assemelha ao meu processo de criação: guarda ideias, histórias, relíquias. Na língua portuguesa o sufixo “ário” remete à ideia de coleções ou ao lugar onde se acondiciona, armazena ou se preserva

alguma coisa como podemos perceber, por exemplo, nas expressões orquidário, vocabulário, apiário, aquário, armário, inventário e, certamente, relicário.

Mesmo que a palavra “dissertação” não contenha o sufixo “ário”, ainda assim a ela podemos atribuir a ideia de um lugar onde se acondicionam coisas. Acondicionam-se resultados de um trabalho experimental ou expõem-se estudos científicos com objetivo de reunir, analisar e interpretar informações. Proponho, portanto, uma dissertação, ou seja, um inventário de fragmentos afetivos no formato de relicário.

A ideia de um local onde se guardam relíquias é utilizada, aqui, como um método para organizar a narrativa e se fortalece ao longo da minha produção poética. Os conhecimentos, os sentimentos, os objetos resgatados das minhas lembranças certamente podem ser denominados relíquias. Já a coleção de trabalhos, proposta pela minha prática, e sua abordagem teórica que procura desvendar, recortar, inventariar e divulgar um pouco da minha história pode ser denominada, então, relicário.

Retorno ao percurso que me fez chegar a este momento inventariando histórias, encontros e alguns objetos que carrego desde sempre comigo, isto é, as minhas relíquias. Apresento uma tecitura que re-

mete aos tempos de infância em que ficava recorrendo e juntando papéis, tecidos, linhas, fazendo experiências e manipulações com materiais que sobravam dos trabalhos da minha mãe, das costuras da minha avó e da marcenaria do meu avô. Cultivo esse sentimento e o resgato nos dias atuais, desvendando-o e contando as histórias daquelas relíquias inventariadas. Uma reverência ao passado, numa compreensão do presente na tentativa de refletir sobre as etapas do processo criativo e sobre métodos de criação além de buscar as raízes e afinidades da poética no âmbito de sua própria genealogia e desenvolvimento.

Esta pesquisa tem forte influência no livro autobiográfico "Coisas que aprendi na minha vida até agora" (título original em inglês "Things I have learned in my life so far") do designer Stefan Sagmeister (2008). Desde a minha graduação me encanto pelos trabalhos de Sagmeister, um designer que transita facilmente entre o design gráfico, a arte contemporânea e a publicidade. Sua produção complexa ajuda a pensar lugares ainda pouco explorados, infere sentidos e convida a pensar, principalmente, o cotidiano, superando a simples função utilitária das coisas a sua volta. No livro em questão é apresentada uma coleção de trabalhos desenvolvidos durante o

ano sabático do designer e inspirado em suas reflexões durante esse período de tempo. Em 2000, após administrar seu estúdio de design em Nova York por sete anos, decide ir em busca de um ano experimental no qual não criaria projeto algum para clientes, mas apenas sentiria como a ausência de briefings e prazos finais de entrega poderiam influenciar em seu trabalho. Ao longo deste tempo manteve um diário onde refletia mais profundamente sobre suas experiências pessoais. Em suas anotações, Sagmeister, inquieto, encontra revelações sobre sua vida e, a partir delas, desenvolve um trabalho que o ajudou a pensar tanto suas relações pessoais quanto profissionais. São ensinamentos apreendidos com o cotidiano, projetos empresariais que se mesclam aos pessoais, colocados em forma de livro e publicados como um portfólio. Assim, suas experiências podem ser exemplificadas em seus trabalhos que envolvem tanto vida quanto arte.

Esboço, assim, um sistema como o de Sagmeister – que denomino “inventário do artista” – no qual posso analisar e refletir acerca dos meus trabalhos através de relações estabelecidas entre a autobiografia e a própria produção poética. Esboço uma espécie de coleção que opera com as relíquias fundantes da memória enquanto matrizes potencializadoras e instauradoras.

Apresento fragmentos da minha vida que traduzem em arte a memória e a história em arte, através da apresentação das relíquias. Memória é considerada neste texto especialmente como memória individual, tanto do narrador, como do pesquisador, não obstante imbricada às relações vivenciais - sociais e culturais - e por elas informada, significada e ressignificada. Aproprio-me de lembranças para dar vida a esses trabalhos. Reflito sobre o processo de criação e construção dos objetos e leio as histórias por eles contadas, principalmente aquelas das entrelinhas, pois essa sutileza revela os segredos ali contidos. Apresento textos cuja leitura exige imersão nos objetos, desnudando-os a fim de compreendê-los.

A cada instante que uma página for virada um novo trecho da história é narrado e uma nova relíquia é descoberta. Imagens verbais e não verbais revelam aquilo que me motiva enquanto artista e que, a partir de agora, compartilho com você.

Por esta razão tenho a narrativa biográfica (JOSSO, 2004) como principal ferramenta de pesquisa. A tentativa, no meu caso, é aproximar história de vida e autobiografia como instrumentos de formação da poética pessoal, pois, ao narrar algumas experiências vividas reúno vários de seus fragmentos formadores. Reconheço que o processo de rememoração,

ordenação e narrativa, intrinsecamente reflexivo, é por si só transformador e gerador de conhecimento.

“Inventário do artista: um pequeno relicário de grandes afetos” é uma pesquisa também conduzida e direcionada a partir de outros conceitos operadores presentes, peças fundamentais para o entendimento do meu trabalho. São eles: as memórias afetivas, o uso e a apropriação de objetos, a materialidade e a escrita. Para tal, exploro igualmente a pesquisa bibliográfica (FONSECA, 2002) realizada a partir do levantamento de referências teóricas publicadas por meios gráficos e eletrônicos. Isso me permite compreender o que já se estudou sobre os conceitos abarcados pela pesquisa. Recupero através do pensamento de uma série de autores, referências importantes na montagem deste relicário: influências diretas que reconstroem o caminho e a trajetória de meu pensamento tais como Walter Benjamin, . Não menos importante que os autores teóricos no relicário também se encontram minhas referências artísticas. Desdobro-me num olhar crítico em relação a certos movimentos de arte e trabalhos de influentes artistas tais como, Kurtz Schwitters, Stefan Sagmeister, Joseph Cornell, Gê Orthof, Bispo do Rosário, Leonilson, Helene Sacco e Marepe, para, desse modo, reconhecer neles as singularidades e os desvios que

mantêm com a minha produção.

Escrever esta dissertação é, antes de tudo, um desafio, pois embora eu já tenha realizado inúmeros memoriais sobre meu trabalho na universidade (e em minha produção como artista) encontro-me, agora, em situação diferenciada. Ao rever a minha história reconheço-me como artista e, inevitavelmente, como pessoa. Então elenco algumas experiências pessoais que apresentam um pouco do que sou e auxiliam na compreensão de minha vivência na arte. Quero adiantar que neste, “Inventário do artista”, vida, obra, formação e processo dialogam de maneira tão intensa quanto em minha memória.

Sou artista, designer, filho. Tudo que vivi faz parte do que sou e é refletido em minhas experiências, no meu modo de lidar com os amigos, amores, familiares e com a arte – elementos que assumem um papel essencial nas minhas relações de trabalho. A escolha pela arte não veio através de insight; posso dizer que desde criança tenho com ela um contato muito próximo. Inicialmente, na atenção voltada às mãos de minha mãe, criatura que até hoje cria. Filhos e arte. Tive também os primeiros contatos com a agulha e a linha, na casa de minha avó Nilza – um ambiente que me propiciou o olhar sobre a costura e os primeiros estímulos ao desenho.

Resgato das lembranças da escola os cadernos com rascunhos ilustrados. Anotações e desenhos que viravam presentes para os colegas que, mesmo hoje, ao me encontrar, contam que ainda os guardam e me recordam o quanto eu gostava de lidar com a arte, o quanto eu “levava jeito pra coisa”.

Foi assim que no ano de 2010 os caminhos me levaram ao antigo Instituto de Artes e Design (IAD), atual Centro de Artes (CA), da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Cheguei como uma presa, feito rato desprotegido no meio dos gaviões. Era tanta gente boa e eu, ali, apenas com a minha vontade de cursar Artes Visuais. Neste mesmo ano ingressaram na universidade, pelo Sistema de Seleção Unificada (Sisu), pessoas de todos os lados do Brasil. Sotaques, ritmos, cores, sabores, energias, tudo diferente, mas que se encontraram em um mesmo lugar: no Curso de Artes Visuais de uma cidade úmida e pluralmente cultural.

Em 2011 decidi pedir reopção para o Curso de Design Gráfico da mesma universidade. Paralelamente, ingressei no Curso Técnico em Comunicação Visual do Instituto Federal Sul-Riograndense (IFSUL). Um complementava o outro. Naquele, encontrava o embasamento teórico e, neste, a técnica. Assimilar os dois horários e cumprir a demanda de trabalhos foram atividades exaustivas, porém importantíssimas

para o meu desenvolvimento acadêmico. Formei-me no Curso Técnico em agosto de 2013 e sinto saudade da turma mais unida da qual já fiz parte.

No ano de 2014 graduei-me Bacharel em Design Gráfico apresentando o Trabalho de Conclusão intitulado “o(a): Uma história narrada pelo Design” no qual projetei um livro de artista sobre a história real de transformação de uma transexual e procurei investigar a interrelação entre história, narrativa e design gráfico.

O ingresso no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (PPGAV/ UFPel) se deu em 2015 com a intenção de continuar a pesquisa com livros de artista e com as experiências estéticas transpostas através deles para o cotidiano. Entre as voltas que esta pesquisa deu chego ao ponto em que você agora lê, uma pesquisa que narra como me movo pelo mundo e como me explico através dos meus trabalhos ao inventar um lugar para guardar as relíquias do passado (revisitado no presente) como forma de aproximar produção poética do contexto biográfico.

O sentido da presente investigação, mais do que dar a conhecer o meu trabalho enquanto poética visual, é explorar a potencialidade dos fragmentos afetivos resgatados do meu percurso para compreender a construção da figura do artista. É mais do que orga-

nizar uma hierarquia valorativa dos meus trabalhos; é tramá-los à minha biografia e buscar a compreensão do quanto isto tudo se desenrola em um lugar inventado para a memória, o “Inventário do artista”. Uma linha cronológica suspensa, narrada em paralelo e em mão dupla. Para um lado, tramo os fios de uma cronologia sistêmica da formação deste ser, e, para outro lado, tramo os acontecimentos vividos no passado como mérito para o profissional que sou hoje. Um vai e vem entre infinitos com pontos demarcados por trabalhos criados por mim e colocados neste sistema como âncoras alegóricas.

Reconheço que para a minha pesquisa o espaço gráfico da página colabora para unificar, na edição, meus pensamentos em relação aos objetos reinventados. Não pretendo que este espaço substitua-os enquanto signo ou represente-os na minha dissertação, mas que seja um espaço-outro, que proponha ainda assim mais significados na narrativa, ampliando sentidos. Pretendo, então, ao utilizar as palavras de Anne Mœglin-Delcroix (2015, p.163) criar “um novo espaço que não toma o seu lugar, mas se situa ao lado, como um desvio em uma rodovia”. Conto em forma de texto, neste espaço de desvio, a particularidade das passagens como fragmentos da minha vida. Exponho os objetos que crio a partir da reinvenção de outros que

carrego comigo. Narro-me como protagonista da história de um mundo artístico, onde, a cada momento, esbarro em novos personagens, novos lugares, novos estados, novos acontecimentos.

O texto é dividido em duas partes. A primeira, intitulada “Conhece-te a ti mesmo”, apresenta um apanhado teórico inicial referente aos conceitos explorados durante a pesquisa. A máxima que dá título ao capítulo, um aforismo grego, é explorada aqui como uma escora, pois dá a sustentação à ideia central do capítulo, ou seja, a reflexão teórica mais ampliada da investigação que faço da minha poética.

A segunda parte do texto, “Poética do inventário”, apresenta os trabalhos propostos. Não só aponta para cada um deles em suas particularidades, mas também procura relacioná-los através da narrativa de processo como gênero textual, buscando uma maior aproximação com o ato de criar para evidenciar o olhar imersivo situado entre ações e histórias.

Para atingir os objetivos ligados a primeira parte alguns autores são elencados, tais como Marie-Christine Josso (2004; 2007; 2008), Silvio Zamboni (1998), Jean Lancri (2002), Sandra Rey (1996; 2002), Francisco Guimarães (2012), Walter Benjamin (1987; 1994), Gaston Bachelard (1993) entre outros, e suas teorias se desdobram em três subdivisões. A primeira de-

las busca contextualizar a Pesquisa em Artes Visuais, principalmente a que se refere esta investigação, ligada à linha de Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano. Na segunda subdivisão discorro sobre a importância da pesquisa biográfica como método de investigação e sua aplicação numa pesquisa em artes na qual o artista é autor, objeto e pesquisador do seu próprio trabalho. A terceira subdivisão trata de questões referentes à auto-reflexão por meio da indagação acerca dos significados do termo e do próprio movimento que leva o pesquisador a aproximar-se dele, descobrindo-se assim algo novo não só sobre o trabalho artístico, mas sobre si próprio. É nesta terceira subdivisão que encontro as relíquias como fragmentos auto-reflexivos que, após inventariados, podem falar de mim ao transcodificarem um conjunto de experiências apreendidas durante minha a vida.

A tentativa aqui, com o encontro de sentidos que giram em torno daquele aforismo, é a compreensão da relação entre os três temas propostos e os principais conceitos que operam nesta investigação para, assim, expor o trabalho poético em si. Em outras palavras, antes de abordar as questões da prática artística é necessária a construção de conhecimento teórico que se fortalece na exposição da produção poética. Ao

inventariar meu próprio trabalho tenho o desafio de construir um discurso auto-reflexivo coerente, não apenas descritivo, mas capaz de contribuir para a ampliação da minha própria identidade artística bem como de despertar o interesse de possíveis leitores.

Em se tratando da segunda parte do texto, “Poética do inventário”, e pensando todas as relações que me instigam a partir do narrado, acredito que a reflexão através de uma narrativa processual seja uma saída para recuperar as questões que me interessam em arte e sugiro que o meu íntimo, minha produção e meu texto possam dar conta do que proponho. Portanto, opto pelo ponto de vista mais particular, um olhar a partir do processo, das influências trazidas pela própria pesquisa, dos caminhos escolhidos e dos encontros por eles propiciados. Entendo que, por se estar vinculado ao Mestrado em Poéticas Visuais, minha contribuição maior está justamente em falar de algo que apenas eu poderia: o modo como um projeto, pensado dentro do campo das artes, foi se constituindo.

Por meio da descrição dos materiais utilizados, dos procedimentos e da aparência final dos trabalhos o capítulo busca analisar e refletir sobre as etapas do processo criativo e os métodos de criação pelos quais passou sua produção. A escrita, aqui, é um relato de

processo. Não me aprofundarei, portanto, em um viés teórico específico, mas tentarei tocar nos pontos que considero especialmente relevantes ou naqueles que sinto necessidade de maior investigação para buscar, justamente, outras formas de ver. Isso tudo se fundamenta ao apontar influências artísticas com as quais os meus trabalhos se conectam, mesmo que no distanciamento. São escolhidos artistas que trabalham tanto com a poética autobiográfica em suas produções quanto com a utilização de técnicas próximas às minhas, como, por exemplo, a do bordado. Ainda, neste capítulo, evidencio as indagações que partem de cada um deles. Assim, consigo perceber como, gradativamente, os resultados ganharam autonomia como obras, além de compreender o modo pelo qual cada um deles expõe um fragmento afetivo da minha vida cuja importância para esta reflexão é imensurável.

O fechamento do texto é apresentado nas considerações finais onde exponho o que a experiência de criação do “Inventário do artista” me propôs ao mesmo tempo em que recolho os resultados parciais dos capítulos anteriores. Digo parciais pois acredito que, quando alguém se dispõe a realizar uma pesquisa, geralmente percebe que sempre é possível complementar o trabalho desenvolvido e, certamente, este é

o caso. Uma pesquisa nunca se esgota; sempre existe o que estudar e aperfeiçoar ela é sempre infinita.

Transito no banal do cotidiano e narro o habitar num espaço de pura densidade simbólica. O banal existe. Simplesmente existir é partilhar da ilimitada e ilimitável existência das coisas que são. A densidade simbólica do banal é o paradoxo de apenas existir e, ao mesmo tempo, partilhar de uma absoluta universalidade uma vez que os fatores subjetivos nos quais a realidade se relativiza são atenuados.

Assim sendo, a pesquisa “Inventário do artista: um pequeno relicário de grandes afetos”, que a partir de agora você leitor pode desfrutar, dá início a um novo momento de meu amadurecimento. Reitero, aqui, a busca por encarar a arte como uma particular manifestação da relação com o vivê-la, tornando-a produto da vivência. É na dinâmica da fruição da arte e do viver que traduzo essa relação que ora apresenta-se objetiva pela busca do conhecimento e ora apresenta-se subjetiva pela forte presença dos afetos. Desta maneira, traduzo na arte o ato de reconhecer-me vivo.

Boa leitura.

Parte 1

Conhece-te a ti mesmo

Nosce te ipsum

O famoso aforismo que dá título a este primeiro capítulo, “conhece-te a ti mesmo”, é normalmente atribuído a filósofos gregos, dentre eles Sócrates (470-399 a.C.), mas, na verdade, a inscrição se via na entrada do Templo de Delfos localizado na cidade de Delfos, na região central da Grécia. Neste local, construído em honra ao deus da mitologia grega Apolo (representante do sol, da verdade e da profecia) buscava-se o conhecimento do presente e do futuro por intermédio de sacerdotisas (PIRES, 2017).

Segundo Pires (2017, p.34) a máxima escrita de modo completo, “Conhece-te a ti mesmo e conhecerás os deuses e o universo”, deveria levar os visitantes do templo a concluírem que “o processo de autoconhecimento muda a forma como se interage com o mundo e com os outros e abre a possibilidade de se aprender e de ter novos interesses”.

Nesta perspectiva, este primeiro capítulo deflagra a reflexão de três conceitos que servem de referências iniciais revelando aproximações e desvios que perpassaram o montante desta investigação; ou seja, a pesquisa em artes visuais, a autobiografia e o autoconhecimento. Deste modo, o presente capítulo é dividido em três tópicos denominados “Conhecendo a pesquisa em artes”, “Poética autobiográfica” e “Inventariar relíquias”.

No processo de produção em artes estamos, a todo tempo, traçando trajetórias e esbarrando em obstáculos e isso não é diferente do que acontece com a pesquisa em artes. A obra de arte e a pesquisa são projetos de caminhos de vários cruzamentos. Penso, então, que esse é o motivo do porquê me deparar com tanta frequência diante de tantos questionamentos.

A necessidade de organizar conceitos que além de “puramente táticos” estes possam antecipar o objeto da pesquisa, segundo o teórico Jean Lancri (2002, p. 27), é o que ele denomina “trajetória do futuro trajeto”. Como o objeto desta investigação é a minha própria produção em arte, sinto-me mais à vontade para começar esta caminhada investigando os três conceitos acima citados, pois pressinto que eles podem me garantir respostas para muitas das questões que já me surgiram e que ainda irão surgir. Além do mais, tais conceitos auxiliam a construir uma teoria que se constrói sobre a minha poética e que se desdobra na segunda parte.

1.1 Conhecendo a pesquisa em artes

Senti-me diante da escrita da dissertação, inicialmente sem traço e sem forma, como uma criança prestes a ir à escola pela primeira vez: o mesmo deslumbramento, a mesma euforia. Porém, o mesmo medo do desconhecido, o mesmo enfrentamento diante daquilo que era tão esperado, tão imaginado, também me aconteceram. Tudo estava concentrado, aguardando os deslocamentos, aprendizagens e fissuras que não tardaram a aparecer.

Como dar início à pesquisa de um objeto tão abstrato quanto às lembranças que circulam minha memória e meus trabalhos? Como encontrar palavras para iniciar o inventário daquilo que nunca antes havia sido dito? No papel de pesquisador encontro-me diante de um “dilema insolúvel”, utilizando as palavras de Lancri (2002, p. 27).

O medo, aquele da criança indo à escola pela primeira vez, eustou certo que me acompanha durante todo este trajeto. Nunca imaginei que seria assim, duro e pesado, como se fosse mover uma pedra pesada ladeira acima. Por vezes até pensei que poderia ser fácil colocar no papel algo tão próximo de mim. Que engano! Quando parei realmente para pensar na pesquisa deparei-me comigo e com a complexidade desta natureza tão pessoal. Então o pensamento vagueia, as palavras somem e como resulta-

do tenho uma sensação negativa que me leva a um sentimento de inferioridade e complexidade até então estranhos a mim.

Antes, ainda tenho um dilema insolúvel a ser resolvido: iniciar.

Pois, como não pensar na dificuldade inerente, em quaisquer circunstâncias, ao fato de começar? Quer se trate de um embaraço estritamente retórico para quem enceta um colóquio, para quem inicia sua exposição, quer se trate de um problema propriamente epistemológico para quem se lança em uma pesquisa de tipo universitário, para quem se aventura em sua pesquisa em artes plásticas, este é bem o primeiro obstáculo a transpor: como começar? (LANCRI, 2002, p. 17)

Começarei pelo começo, apontando a origem da presente pesquisa. Seria aceitável dizer que a pesquisa em arte, desenvolvida na universidade, inicia-se no momento em que o pesquisador ingressa nesse contexto; no caso, em um programa de pós-graduação. Deste modo, poderia afirmar que a presente pesquisa, ou pelo menos a promessa de que ela se desenvolveria, teve seu início em 4 de março de 2015 quando, junto à secretaria do PPGAV/UFPel, assinei minha matrícula.

Ao longo dos semestres, durante as disciplinas, se-

minários e orientações, percebi que o a pesquisa em poéticas funciona de modo muito mais interno do que externo e que para este tipo de investigação a metodologia não vem de fora; ela faz parte das descobertas do pesquisador, está imbricada no seu modo de pensar. Percebi, também, características que me apontam ao menos três particularidades que, como pesquisador, tive que lidar: o campo da arte como o campo do sensível, a abertura para muitos outros e a construção da pesquisa ao mesmo tempo em que construo o objeto de estudo.

A primeira particularidade da pesquisa em poéticas identificada é que a *arte trabalha no campo do sensível* e isso é o que a distingue das outras disciplinas que visam o desenvolvimento do conhecimento científico (REY, 2002). Os processos envolvidos na pesquisa em artes plásticas não se dirigem exclusivamente ao conceito, mas, igualmente, ao sensível.

Silvio Zamboni (1998) em “Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência”, entendido como uma proposta metodológica que visa nortear o processo de trabalho do artista durante o seu fazer artístico (principalmente aqueles que produzem obras como resultados finais de suas investigações), oferece contribuições importantes para a ampliação do debate sobre pesquisa em arte na medida em que discute

a relação entre intuição, intelecto e criatividade em arte e ciência. O autor começa por citar a existência de duas partes no cérebro humano, o lado direito e o lado esquerdo, o que implica no desenvolvimento de especializações para cada uma das duas partes. Enquanto a função verbal (“compreender e expressar-se por intermédio de uma linguagem”) está vinculada ao hemisfério esquerdo do cérebro (ZAMBONI, 1998, p. 24), a função visual-espacial (“reconhecer formas complexas, dominar a noção espacial e geométrica”) está vinculada ao hemisfério direito (ZAMBONI, 1998, p. 24). Isso não quer dizer, contudo, que tais funções sejam exclusivas de um lado do cérebro ou de outro.

O aprofundamento do conhecimento a respeito do cérebro humano permite explicar certos aspectos até então envoltos em mistério. No caso da arte, tal conhecimento tem possibilitado a ruptura com a noção de que o trabalho artístico envolveria apenas as habilidades do hemisfério direito. Segundo Zamboni (1998, p. 24),

Na realidade, embora seja indiscutível a especialização das funções dos hemisférios cerebrais, possivelmente nenhuma atividade humana em que se utilize o cérebro tenha a participação de somente um hemisfério. A parte criativa, que é função somente do hemisfério direito, tornar-

-se-ia incógnita no sentido de uma explicação verbal, se não passasse por uma codificação formal-racional normalmente desempenhada pelo hemisfério esquerdo.

O pesquisador que se aventura pelo campo da arte faz uso de outra racionalidade na qual se pode dizer que a razão delira em sonhos e o sonho encara o raciocínio. Por isso, este pesquisador deve “operar entre o conceitual e o sensível, entre a teoria e a prática, entre a razão e o sonho” (LANCRI, 2002, p.19). Aqui, a palavra “entre” revela um trânsito, um ir e vir do pensar ao fazer, da razão à imaginação, e aí está não somente a originalidade de toda pesquisa em arte, mas, também, a virtude do artista-pesquisador (LANCRI, 2002).

A segunda particularidade que o pesquisador do campo da arte enfrenta diz respeito à *abertura para muitos outros*. Saber escutar as contribuições de pessoas dos mais diversos tipos, partindo das mais próximas como os familiares, as orientadoras, os colegas, até as mais distantes, como desconhecidos com quem converso pela primeira vez, faz parte da pesquisa. Tudo fomenta o conhecimento, em um exercício de libertar o pensamento.

Nas conversas com os outros com frequência aparece a recorrente primeira pergunta “sobre o quê é

a sua pesquisa?”. Tento responder com algo já formulado. Outro engano. A cada nova conversa esse “o quê” se alarga em muitos desdobramentos e surgem novas formas de relacionar, ordenar, configurar e significar o que me cerca. Penso que é isso o que move a reflexão, o alargamento desse “o quê”. Essas conversas configuraram-se como as primeiras conquistas e aproximações com o material da pesquisa, com a escrita a ser enfrentada. Por meio delas o misto de sentimentos negativos vai se transformando em possibilidades a partir das quais amplio minha compreensão sobre o que pesquiso.

A segunda pergunta recorrente é “como se faz uma pesquisa em artes?”. Talvez essa seja ainda mais difícil de responder que a primeira. A relação entre arte e pesquisa situa-se, muitas vezes, em um cenário confuso e nebuloso. É possível encontrar inclusive aqueles que questionem a validade de se falar em pesquisa em arte. Muitos artistas e até mesmo alguns teóricos de grande respeitabilidade, de acordo com Silvio Zamboni (1998, p. 7), entendem que “não há sentido em se falar em pesquisa em arte, pois, segundo eles, toda arte, pela sua própria natureza, é pesquisa, daí não caber distinções”.

Desde de a iniciação científica, na graduação, observo que muitos livros sobre metodologias de pes-

quisa, amplamente utilizados no meio acadêmico, sequer fazem menção à arte ao citar e caracterizar as diferentes formas de conhecimento. Geralmente nos deparamos com os mesmos tipos de conhecimento restritos ao popular, ao científico, ao filosófico e ao religioso.

A divisão destes tipos de conhecimento humano, de acordo com Zamboni (1998), sobretudo no que se refere aos aspectos explicativos, deu-se a partir de Descartes (1596-1690). Suas ideias e métodos provocaram uma ruptura na maneira ocidental de conceber o mundo. A razão passa a ser considerada como principal ponto de apoio de seu método; o que não está diretamente ligado a essa faculdade não poderia ser entendido uma vez que fugiria da análise racional realizada pela parte do cérebro a isto destinada (Zamboni, 1998).

Este predomínio da matriz racionalista no meio acadêmico induz à tendência de se considerar a arte como campo de menor prestígio no que se refere à produção de conhecimento científico. Para Zamboni (1998), de acordo com o pensamento dominante, a ciência pertence exclusivamente à esfera da razão, enquanto a arte está reservada à esfera da intuição. Não é de se estranhar, então as dúvidas sobre a viabilidade da realização de pesquisas em nosso domí-

nio. Em linhas gerais, observo que o senso comum tende a considerar o pesquisador como um sujeito dedicado à grande causa da ciência. Já o artista, por outro lado, tende a ser considerado como um sujeito irracional, sonhador.

Mais uma vez estamos diante da típica tendência de matriz racionalista de classificar, rotular, nesse caso não objetos ou fenômenos, mas pessoas. A perspectiva reducionista de tal empreendimento acaba por influenciar as expectativas quanto aos papéis desempenhados por esses profissionais na sociedade e, conseqüentemente, o predomínio de investimentos em um setor sobre o outro.

Contudo, para além das rotulações em torno do pesquisador e do artista, Frayling (1993, p.4) defende a ideia de que tais profissionais atuam em conjunto tanto no domínio do fazer quanto no campo da reflexão. E acrescenta: “pesquisa é uma prática, escrever é uma prática, fazer ciência é uma prática, fazer arte é uma prática”. Isso significa que em todas essas atividades um fator importante para a definição da qualidade do trabalho profissional é o desenvolvimento de conhecimentos e habilidades adquiridos por meio da experiência, do envolvimento em um determinado campo de atuação, e não apenas por um conjunto de características psicológicas definidas *a priori*.

Ao escolher a pesquisa acadêmica não apenas coloco-me como um produtor de objetos que serão reconhecidos pelos seus valores artísticos como pressuponho que, ao produzi-los, faço de tal modo que esses objetos, originados de um questionamento, expressem um ponto de vista particular e proponham uma reflexão sobre aspectos da própria arte e do cotidiano que nos cerca. Para a pesquisa em poéticas visuais suponho que muito mais importante do que encontrar respostas é saber colocar questões, reposicionando-as ou apresentando-as sob novos ângulos.

Para fazer frente a habilidades e conhecimentos tão diversificados que se apresentam na complexidade do processo de criação, o artista contemporâneo passa, cada vez mais, a constituir a arte como um “campo fecundo para a pesquisa e a investigação” (REY, 2002, p.132). Assim, sugiro que a pesquisa acadêmica em artes visuais é mais um meio que surge neste vasto campo que não conta mais com categorias ou limites definidos para demarcar um terreno preciso.

Não posso deixar de explicar a terceira e mais sintomática das particularidades identificadas: *ao mesmo tempo em que constrói seu objeto de estudo constitui o corpo teórico da pesquisa*. Talvez esteja, aqui,

a maior das dificuldades no campo da pesquisa em poéticas visuais: encontrar modos de articular o projeto ao seu fazer.

A pesquisa em artes visuais implica um trânsito ininterrupto entre prática e teoria, pois, “os conceitos extraídos dos procedimentos práticos são investigados pelo viés da teoria e novamente testados em experimentações práticas” (REY, 2002, p. 126). Assim, a obra pode ser configurada, ao mesmo tempo, como dois processos, o primeiro é de formação em si do objeto e o segundo é no sentido de processamento, de formação de significado. Isso porque,

de alguma forma, a obra interpela os meus sentidos, ela é um elemento ativo na elaboração ou no deslocamento de significados já estabelecidos. Ela perturba o conhecimento de mundo que me era familiar antes dela: ela me processa. Também neste sentido, de fazer um processo a alguém: sim, somos processados pela obra. A obra, em processo de instauração, me faz repensar os meus parâmetros, me faz repensar minhas posições. O artista, às voltas com o processo de instauração da obra, acaba por processar-se a si mesmo, coloca-se em processo de descoberta. Descobre coisas que não sabia antes e que só pode ter acesso através da obra (REY, 2002, p.138).

Provavelmente, todos estes obstáculos na trajetória

de uma pesquisa em artes visuais exijam do artista-pesquisador paciência, coragem e enfrentamento. Se, por um lado, ela deve ser realizada com toda seriedade, por outro, é o prazer da descoberta e da criação que a faz avançar. Finalmente, se não podemos perder de vista que os obstáculos são inerentes a ela, “devemos ter confiança, pois a experiência acaba nos mostrando que, quanto mais obstáculos, melhor é a obra, mais relevante é a pesquisa (REY, 2002, p.140).

1.2 Poética Autobiográfica

Artista, designer, criativo, produtor, projetista, pesquisador. Sou aquele sujeito que se arrisca a inserir-se no interior de uma situação. A situação a qual me refiro é a de expor um objeto de estudo que, de tão pessoal, toca no mais puro da memória afetiva que carrego ao mesmo tempo em que permito que ela me toque. Para que isso aconteça é preciso nela estar, experienciá-la; neste caso, deixar que ela fale por mim, que ela teça por mim os fios desta narrativa.

Ao me arriscar em partilhar esta experiência lanço olhares à procura de subsídios que possam me auxiliar na constituição de um corpo teórico. Arriscar é constituir lacunas, escavar buracos, abrir possibilidades para a produção da escrita em que o desejo é traçar estratégias que viabilizem a narrativa do (re) (des)conhecimento de si.

É através da produção dessa narrativa de si que estabeleço o modo de pensar minha produção em artes visuais. O percurso aqui empreendido vai sendo retomado a partir de um olhar minucioso, um olhar que carrega a marca de uma significação afetiva e memorialística do passado. A narrativa segue sempre se reinventando e se apropriando de novos sentidos para constituir um inventário. Penso neste escrever como um valioso instrumento de auto-reflexão visto

que, ao escrever sobre si, deparo-me com as minhas escolhas, com o meu percurso, com o meu projeto de vida, com a minha história que se enlaça em outras tantas histórias atualizando-se no presente e assumindo, continuamente, novas configurações.

Mas, afinal, o que pode o sujeito dizer de si? A quem interessa a produção dessa narrativa singular? Como, a partir de um inventário, posso falar das minhas escolhas? Porque essa necessidade de deixar a memória, de alguma maneira, justificar/registrar meu percurso?

Para responder estes questionamentos me lanço a uma escrita pessoal. O transbordamento do desejo de resgatar e resignificar recordações pessoais assume um papel preponderante quando tento reconstruir a trajetória, em um movimento de auto-conhecer-se, auto-experimentar-se.

Verifiquei em alguns dicionários o significado para o termo experiência. Etimologicamente vem do latim *experientia*, que significa prova, ensaio: uma “forma de conhecimento abrangente, não organizado, ou de sabedoria, adquirida de maneira espontânea durante a vida” (HOUAISS & VILLAR, 2001, p. 1287). Ainda, “uma instância particular de encontrar ou submeter-se a alguma coisa”, “a observação, encontro

ou sujeição a coisas geralmente como elas ocorrem ao longo do tempo”, “conhecimento ou sabedoria prática obtida com aquilo que se observou, encontrou ou submeteu-se” (WEBSTER 1996, p. 681).

Interessa-me que experiência tenha tanto o significado de produzir um fenômeno para estudá-lo de forma controlada, neutra e quantitativa quanto o significado que a remete ao subjetivo, ao encontro de si com o mundo, podendo ser levado ao termo do auto-conhecimento que se consolida com a prática.

Identifico este auto-conhecimento como um exercício, como uma ação; não apenas intelectual, mas também de percepção, sentimento, intuição de si mesmo e do mundo. Uma atividade realizada não apenas pela mente, mas pelo corpo sensível ativo. Não somente pelo que sou para mim, mas pelo que sou no mundo, afrontado com os objetos e com outros sujeitos que também se exercitam e agem, no seu cotidiano, buscando um modo de entendimento para suas existências.

Nesta busca é que me surge a metodologia autobiográfica que, segundo Marie-Christine Josso (2004, p.36),

dá legitimidade à mobilização da subjetividade como modo de produção do saber e à intersub-

jetividade como suporte do trabalho interpretativo e de construção de sentido para os auto-relatos.

Podemos, então, compreender a narrativa de si, neste contexto como

um conceito gerador em torno do qual vêm agrupar-se, progressivamente, conceitos descritivos: processos, temporalidade, experiência, aprendizagem, conhecimento e saber-fazer, temática, tensão dialética, consciência, subjetividade, identidade (JOSSO, 2004, p. 38).

Nessa perspectiva, a autora procura interpretar “os processos de formação psicológica, sociológica, econômica, política e cultural” (JOSSO, 2004, p. 40), tal como eles aparecem nas histórias de vida, por meio das quais é possível apreender o modo como tais dimensões se articulam na dinâmica singular-plural de cada existência.

Ao propor escrever sobre si o pesquisador constrói uma rede de significados objetivando a tessitura de uma narrativa inteligível para si próprio e para o outro a quem, com o texto, mantém contato. Esta escrita adquire, então, um sentido de inscrição numa tentativa de dar conta de uma história que lhe é anterior.

Levando em conta o panorama do campo da arte

considero difícil, para um artista novo (tanto de idade, quanto de carreira), criar um estilo próprio e único considerando a quantidade de informação que se encontra à disponibilidade de todos e que servem como fonte de influência de ideias e inspirações. O interesse por uma poética autobiográfica parte justamente do fato de que cada pessoa é diferente e vive situações singulares. Portanto, um trabalho decorrente da experiência pessoal é único e significativo.

Em busca de atingir estes objetivos na produção poética (ser única e significativa) percebi a necessidade de investigar a construção do artista, isto é, a identidade do sujeito que se constrói com o passar do tempo. Esta construção que não se dá, somente, pelo currículo acadêmico, mas, e principalmente, por aquilo que somos, como pondera Silva (2013, p. 15),

nas discussões cotidianas, quando pensamos em currículo pensamos apenas em conhecimento, esquecendo-nos de que o conhecimento que constitui o currículo está inexoravelmente, centralmente, vitalmente, envolvido naquilo que somos, naquilo que nos tornamos: na nossa identidade, na nossa subjetividade.

Encontro na pesquisa autobiográfica a metodologia com potencialidades para dialogar com a minha busca pela construção de identidade. De acordo com

Moita (1995, p.113-115), esta metodologia

põe em evidência o modo como cada pessoa mobiliza seus conhecimentos, os seus valores, as suas energias, para ir dando forma à sua identidade, num diálogo com os seus contextos [...] formar-se supõe troca, experiência, interações sociais, aprendizagens, um sem fim de relações. Ter acesso ao modo como cada pessoa se forma é ter em conta a singularidade de sua história e, sobretudo, o modo como age, reage e interage com seus contextos.

Historicamente, o método (auto) biográfico “foi apresentado como uma alternativa sociológica ao positivismo” na Alemanha do final do século XIX, de acordo com Nóvoa e Finger (2010, p. 22). Em 1920 o método foi aplicado pela primeira vez de forma sistemática por sociólogos americanos da Escola de Chicago que pesquisavam a vida de imigrantes. Posteriormente, no entanto, acontece uma brusca redução quanto a sua utilização pelo fato da abrangência da pesquisa com viés empirista. Somente a partir de 1980 é que o método biográfico é retomado no campo da sociologia o que reacende muitas discussões sobre a temática (NÓVOA;FINGER, 2010)

O uso de um método de investigação de natureza biográfica no processo de construção da identidade do investigador, pressupõe que a construção da bio-

grafia narrativa é produto de reflexão crítica sobre parte do seu percurso de vida no qual cada etapa, desse percurso, constitui-se tanto ao final de uma interrogação quanto é o ponto de partida de outra.

Os trabalhos poéticos, inseridos neste percurso investigado, parecem assim se dar. Cada um apresenta um discurso para uma experiência vivida do passado que se constitui em marcos na trajetória e serve de parâmetro para pensar o presente. Essas experiências são definidas por Josso (2004, p.48) como aquelas que implicam “uma articulação conscientemente elaborada entre atividade, sensibilidade, afetividade e ideação”. Tal articulação objetiva-se tanto numa representação quanto numa competência e é justamente o que dá o status de experiência às nossas vivências.

Deste modo, ao inventariar os afetos e transformá-los em um relicário tento resguardar restos de memória para me enxergar em um texto no qual já prevejo não estará por inteiro ao seu término. O exercício reflexivo a que me proponho, de modo algum visa suplantar toda e qualquer lacuna. Narro as etapas, procedimentos e ações consideradas mais importantes e que me moveram ao longo da presente pesquisa. Este texto estará em permanente construção, pois acredito que sempre há um fragmento, um res-

to, algo que não pode ser apreendido e que segue buscando se dizer.

Podemos, desta maneira, compreender as coleções pois estamos sempre buscando algo para completá-las, e preencher vazios talvez seja o princípio desta busca. Para muitos colecionadores, a angústia da ausência mobiliza-os a perseguir, incessantemente, aquele objeto que ainda não existe em sua coleção.

Eu tento colecionar experiências, não quero perdê-las. No inventário que realizo eu persigo, através da memória, cada relíquia uma vez que são peças importantes para minha coleção. Algumas eu encontro, outras se revelam aos poucos. Organizo os tempos deste texto através dos instantes de memória que me invadem quando deparo-me com algum elemento do passado. Faço essa organização para não perder o controle da memória. Crio o inventário para preencher os vazios que já foram parte da minha memória.

1.3 Inventariar Relíquias

Duvido existir alguém que nunca guardou um bilhete (do primeiro amor, da primeira vez que foi ao cinema, de uma importante viagem, de uma saborosa receita da avó). Por que guardamos este tipo de objeto? Talvez porque precisemos de lugares para ancorar nossas lembranças, tão pessoais e repletas de significações. O artista que se apropria destes lugares coleta-os, classifica-os e os reordena reorganizando o discurso e reelaborando os objetos para promover um novo discurso.

Kurt Schwitters(1887-1948) coletava detritos, após a primeira guerra, nos escombros de uma cidade em ruínas procurando, no espaço público devastado, fragmentos dos quais se apropriaria para compor seus trabalhos (como se fosse possível reverter o fracasso da civilização através da reconstrução dos resquícios de uma cidade cujas evidências materiais do passado haviam sido duramente roubadas e irre recuperavelmente destruídas). Para o artista, havia uma maneira de lidar com a catástrofe: criar coisas novas a partir dos fragmentos da destruição, ou seja, a possibilidade de reconstrução de sentido através da arte. Schwitters volta-se à arte como o único terreno possível para estabelecer ligações (literalmente, com cola e pregos) entre coisas banais — papéis, pedaços de tecido, madeiras. Sob o anseio do mundo ele concebe seu uni-

verso de coisas combinadas; enxerga definitivamente o mundo (o seu mundo) e segue tocando e operando, selecionando e guardando, colando e pregando refugos e banalidades daquele mundo fracassado.

Podemos observar essas questões na obra "Picture of Spatial Growths - Picture with Two Small Dogs" (1920-39) (Figura 1). Schwitters deu início a ela na Alemanha em 1920, dezessete anos depois ainda inacabada levou com ele para a Noruega, tentando escapar do regime nazista. Lá, ele acrescentou material norueguês: ingressos de teatro, recibos, fragmentos de jornais, pedaços de renda e uma caixa com dois cachorros de porcelana. As diferentes camadas de colagem refletem a jornada do artista para o exílio.

Em Arte Moderna, Argan (1992) intercede favoravelmente ao emprego na arte de materiais descartados. Segundo o autor, as coisas recolhidas e combinadas nos quadros de Schwitters foram descartadas por terem cumprido sua função, por não apresentarem mais serventia. O artista empregava a técnica de colagem cubista. O movimento tentava demonstrar que não existe separação entre os objetos do mundo e o espaço da arte, "de modo que as coisas da realidade podem passar para a pintura sem alterar sua substância" (p. 359). Argan (1992, p.360) ainda defende o uso desses resíduos dizendo que:



Figura 1 - Kurtz Schwitters. Picture of Spatial Growths - Picture with Two Small Dogs. 1920 -39

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

Em meu trabalho coleto fragmentos de um passado que está na minha memória e pressinto, que neste momento, eles próprios pedem para serem colocados em evidência. Diferentemente dos fragmentos recolhidos no pós-guerra por Schwitters os meus felizmente não foram roubados ou irrecuperavelmente destruídos. Recolho das lembranças afetivas o que de melhor guardo em mim; evidencio sentimentos e objetos e os transcodifico em trabalhos que se tornam lugares de recomposição. São, em rima, espaços dedicados às narrativas de lembranças materializadas e transformadas em pedaços de afeto inventariados.

Desde sempre gosto de guardar coisas. Guardo relíquias. Guardo para lembrar instantes, lugares, passagens e encontros. Cada uma dessas relíquias se torna estímulo para lembranças e materializa, no presente, aquilo que vivi no passado. Desde um simples convite de aniversário até um sofá já gasto pelo

tempo; não consigo me desfazer de nada.

As gavetas estão cheias, os armários não têm mais espaço as paredes carregadas de “penduricos”, o HD externo abarrotado de fotos e vídeos. E na cabeça, os acontecimentos passados que ocasionalmente resolvem aparecer. Como é bom quando aparecem, pois me transfiro para outros lugares, revisitando a minha memória num processo de introspecção. Sinto que estes acontecimentos estão vivos e prolongados pelas lembranças.

Assim são as relíquias, sempre vivas, perpassando e registrando o tempo de forma contínua; vivem o presente como lembrança do tempo passado mostrando que, se o sentimento persiste é porque a memória está viva: é real. Carrego tudo isso latente no meu pensamento e retomo sempre que preciso refletir sobre a construção do agora.

Relíquias reúnem em si histórias e memórias. Nelas estão contidos o processo do passado, a relação temporal, o sentimento, o afetivo e o mágico. Relíquias estabelecem um diálogo continuado e dinâmico entre o campo da memória e o campo da história. Ao trazê-las à dissertação revelo o vivido nutrido de encantamento e emoções.

Cultuar relíquias e seus relicários enquanto objetos

sagrados é uma prática tão antiga quanto a própria humanidade e se tem notícias da sua existência em quase todas as civilizações. Tanto pagãos quanto religiosos cultuam relíquias.

Essa prática consolidou-se, segundo Francisco Guimarães (2012, p.66), devido “à atuação das ordens religiosas, que estimulavam entre os fiéis sua veneração”. Para o autor, a relevância do culto aos santos e a fé em suas relíquias e seus relicários não representavam apenas a continuidade dos antigos cultos pagãos em homenagem a seus heróis, mas, sim, remontam aos primórdios do cristianismo que precisava, naquele momento, de uma representação que identificasse o modelo de santidade cristã. “Essa representação caracterizou-se pela veneração dos corpos dos mártires dessa religião emergente, pois é através deles que se operam milagres nos fiéis” (GUIMARÃES, 2012 p.53).

Portanto, designam-se relíquias o corpo ou os fragmentos dele que fazem parte dos restos mortais de um santo e os diversos objetos que o pertenceram ou o tocaram (GUIMARÃES, 2012). Ou seja, a cabeça, os membros, os ossos, a carne, os dentes, as unhas, os cabelos, as cinzas e mesmo o pó proveniente de parte de seu corpo; ainda, calçados, vestes, lenços e móveis que usou em vida também podem assim ser designados.

Essa forma de culto funcionou como mola propulsora da política da igreja cristã e aumentem seu poder no império romano, consolidando-se como um dos seus sustentáculos mais poderosos durante séculos (GUIMARÃES, 2012). No entanto, a percepção da veneração das coleções de relíquias, não somente como armas poderosas contra as legiões de demônios, mas também como elementos de poder, prestígio e riqueza, prestou-se não apenas a uma série de objetivos na vida social, política e econômica das regiões, como também “levou à rivalização entre o clero e a nobreza” (GUIMARÃES, 2012 p.66). Com isso, a Igreja encaminhou-se a um estágio de decadência moral em função do qual se desencadearam as primeiras reações que conduziram, posteriormente, à reforma protestante. Pode-se perceber, assim, que a devoção às coleções de relicários e suas relíquias perdeu força e, aos poucos (e cada vez mais), é esquecida pelos fiéis (GUIMARÃES, 2012).

Considerando a importância dada às relíquias e a seu caráter divino e, conseqüentemente, sagrado pretendendo, na fundamentação desta pesquisa, compreender que o tema da sacralização torna-se importante, pois o que proponho a partir dos meus trabalhos é buscar uma analogia entre a memória afetiva e a aura do sagrado que envolve o conceito de relicários.

Aqui, ao referir-me à “aura sagrada”, procuro um conceito diferente do tradicional, pois assinalo que os objetos, os sentimentos, as experiências e a própria memória, ao reassumir o status de relíquia no meu processo de formação, retornam do passado ao presente evidenciando o vivido como algo de extrema importância e cuja grandeza é singular na narrativa da minha história. Busco, ao utilizar a expressão “aura”, não somente a força que representa a sutileza dos laços estabelecidos com os grandes afetos. Mas, sobretudo, busco a riqueza e a densidade da representação e da reelaboração; busco a força pungente dos sentimentos deixados e trazidos, e vividos como se lá (no passado) eu ainda estivesse. São imagens, em mim, inapagáveis.

Reconheço que existe uma alma nas minhas relíquias que me remetem a lugares subjetivos nos quais encontro lembranças (re)situadas pelos objetos; elas, as memórias, tornam-se provas documentais que em mim imprimem suas marcas criando, interna e externamente, um processo dinâmico, subjetivo e comunicativo. Imagino, crio, desenvolvo e construo objetos. E essa tem sido a maneira como tramo e dou origem a minha produção artística.

Utilizo as memórias e as transformo em pedaços de afeto. Vasculho desde a infância os devaneios do

menino que vai ao encontro da arte. Desenvolvo um inventário no qual as relíquias são elementos que trazem boas recordações, memórias resgatadas do passado, recordações familiares e, muitas vezes, pessoais. Enfrento uma busca interna no intuito de desvendar a uma consciência de mim mesmo e despertar conhecimento através do retorno à origem, possibilitando, assim, o caminho de volta para o entendimento do passado e para a compreensão do momento presente. É a prática de resgate da memória afetiva que desvenda na trama do tempo, o caminho para o encontro com a arte.

Josso (2004, p.30) nos fala que “cada pessoa procura, na vida, uma arte de viver que seja a sua arte de viver, procura um lugar que seja o seu lugar”. Esta tem sido minha procura. Lanço meu olhar na arte e tento fazer dela o meu lugar. Sinto que é no meio artístico que o clamor das lembranças pessoais se liga à construção de histórias e, conseqüentemente, à poética na qual tenho trabalhado. Escolho as relíquias para subsidiarem esta minha poética, pois acredito que elas me conectam com o mundo. São companheiras emocionais e intelectuais que sustentam memórias e provocam o surgimento de novas ideias.

Stefan Sagmeister, designer gráfico austríaco, lançou-se, em 2008, na busca por um lugar para chamar de

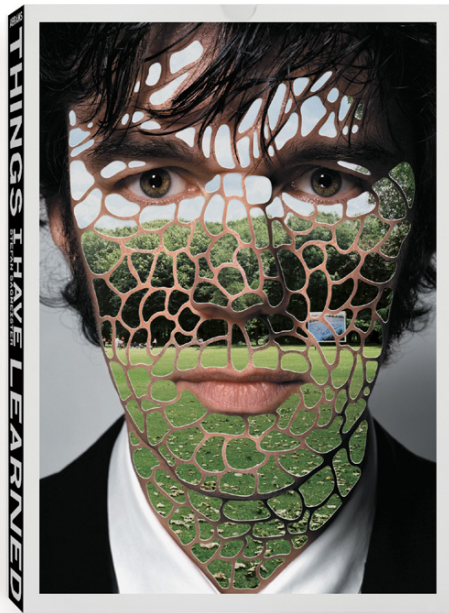


Figura 2 - Stefan Sagmeister. Things I have learned in my life so far. 2008.

seu. A partir de um diário onde anotou pensamentos resultantes de um ano dedicado a experimentações, criou um livro autobiográfico cheio de experiências e memórias. Sagmeister é um dos seres criativos que tenho como inspiração. O que me faz admirá-lo é sua capacidade de trabalhar com diversos materiais em diferentes mídias, de inserir significados visuais em projetos totalmente contemporâneos e de expandir as fronteiras do design gráfico, minha graduação.

Em “Things I have learned in my life so far” (2008) (Figura 2) Sagmeister explorou regiões incomuns e produziu um livro onde os ensinamentos adquiridos durante sua vida, registrados na forma de diário, proporcionaram uma reflexão sobre si mesmo. O livro não somente mostra seu conhecimento sobre imagem, fotografia, tipografia, cor, composição, materiais e produção, mas mostra, também, que isso é suficiente para que ele possa executar os seus afetos no mundo real.

Pelo fato de seu avô ter sido tipógrafo e pintor de painéis, Sagmeister cresceu com muitas destes objetos ao seu redor: caligrafias tradicionais cuidadosamente aplicadas em folha de ouro sobre painéis de madeira minuciosamente esculpida foram fonte de inspiração para o designer que acabou por seguir os passos de seu avô e dedicar-se à criação, principalmente, de pe-

ças nas quais a tipografia ocupa lugar de destaque. Assim, sucede-se no livro em questão.

Cada ensinamento, no total de vinte, é traduzido em uma frase e apresentado em diferentes composições. O formato (Figura 3) é de um conjunto composto por quinze livretos nos quais cada um contém um ou mais trabalhos, exceto o livreto 1 que possui ensaios de três autores e do próprio Sagmeister. Os trabalhos expostos nos livretos retratam pluralidade e servem como estímulo aos espectadores; a comunicação não tem um fim em si mesma, ela permanece pois é interativa, criativa, e suscita sensações, experimentações e memórias.

O expectador é convidado a imergir no universo criado por Sagmeister. Acredito que ao nos depararmos com uma configuração não usual devemos render ao convite. O projeto interativo fornece uma gama de possibilidades de associações e interpretações, na qual cada leitor terá a sua própria relação com cada uma das imagens e com as articulações delas entre si e com a embalagem. A riqueza informativa é capaz de suscitar pensamentos, associações e evocar sensações diferentes em cada um que tiver contato com a obra. Quando me deparei com esse trabalho senti incentivado à inventividade e à criação. Ele é uma fonte de inspiração para a realização do meu inventário.



Figura 3 - Stefan Sagmeister. Things I have learned in my life so far. 2008.

Também desejo listar experiências que vivi e que me ensinaram arte. Viver arte.

Acredito que cada ensinamento apreendido por Sagmeister tem valores como os que atribuo às minhas relíquias. Observo isso, principalmente, exemplificando com a imagem que ele utilizou em um dos livretos: uma fotografia com vinte frases, ou seja, com coisas que o designer aprendeu na sua vida até então, fundidas em chaveiros metálicos que se prendem, cada um, a uma chave diferente. Penso que este uso simbólico que o designer faz da chave reitera o valor estimado pelos ensinamentos e faz uma analogia aos objetos pessoais de valores que guardamos em cofres, caixinhas, gavetas... trancados à chave. Esta organização realizada, com chaveiros é o seu inventário de relíquias. Vi ali a oportunidade de pensar o meu inventário. De organizar os ensinamentos que adquiri no caminho de formação pessoal e profissional que são de estima valor afetivo.

Nos afetos-reliquias que carrego vejo a possibilidade de um inventar-se. Nas relações que me constituem no entrevaguear dos campos de formação da vida, os afetos lançados e efetivados a partir da composição, da cooperação e do engendramento com outras forças, me colocam em comunicação. E me reinventam. Nisso entra o sentir, isto é, o que me liga com outros:

o aprendizado e a produção de conhecimento pelas experiências.

Extraio da memória vivências que recompõem experiências e contribuem para formação e transformação existencial e intelectual. Construo uma narrativa, assim como a de Sagmeister. Um inventário de trabalhos artísticos que abrigam elementos extraídos da minha memória. Uma coleção de relíquias que partem ora de objetos pessoais ou nem tão pessoais ora de experiências vividas ou até mesmo de lembranças de encontros importantes com pessoas que atuaram de forma significativa no processo de formação e transformação. Apesar de diferentes, todos os objetos mediam a relação entre o visível (vestígios materiais) e o invisível (afetos).

E é isso que me vale. A mediação entre visível e invisível. O inventário proposto nesta pesquisa é um processo de descoberta que torna visível uma imagem presente em algum lugar onde não tinha possibilidade de ser visualizada. É o que acontece com as minhas memórias, imagens que fazem parte de mim e que, talvez, agora, eu possa torná-las visíveis. Julgo como um processo de descoberta porque, ao passo que encontro novas possibilidades de leitura destas memórias, podemos (você e eu) conhecer de perto minha formação, meu fazer artístico, minha poética pessoal.

Para Josso (2004, p.43, grifo meu) “[...] o processo de formação acentua o inventário dos recursos experienciais acumulados e das transformações identitárias”. Grifo a palavra inventário na fala da autora, porque é daí que parto, de um exercício de reunião, ordenação e apresentação de todos os afetos revelados pelas experiências que me trouxeram à arte.

Cada nova relíquia envolvida neste movimento leva a uma releitura e, depois, a uma narrativa. E é produzida, assim, uma coleção de experiências acumuladas com suas correspondências e suas analogias. Mais do que resignificar o inventário das relíquias busca evidenciar a potência que anima minhas memórias afetivas. Essa busca se direciona às redes com as quais os trabalhos poéticos se conectam, extrapolando para outros territórios. O gesto de inventariar, para mim, já é uma possibilidade de desativar o arquivo do seu local primeiro a fim de tornar seus elementos ativos para a invenção de outro futuro possível e maior, a ser explorado.

A etimologia da palavra invenção vem do latim *invenire* que significa encontrar relíquias ou restos arqueológicos. Segundo Virgínia Kastrup (1999, p.28, apud SACCO, 2009, p.74), a invenção:

Implica uma duração, um trabalho com restos, uma preparação que ocorre no avesso do plano

das formas visíveis. Ela é uma prática de tato, de experimentação, e é nessa experimentação que se dá o choque, mais ou menos inesperado, com a matéria. Nos bastantes das formas visíveis ocorrem conexões com e entre os fragmentos, sem que esse trabalho vise recompor uma unidade original, a maneira de um puzzle. O resultado é necessariamente imprevisível. A invenção implica o tempo. Ela não se faz contra a memória, mas com a memória, como indica a raiz comum a invenção e inventário.

O meu papel como inventor ou inventariador é reunir todos os fragmentos e produzir índices de uma existência, apontando para um futuro aberto para outras invenções possíveis. O visível desaparece no inventário do artista e não mais aponta para aquele tempo do referente. O visível passa a subsistir no próprio tempo da coleção, infinito, sempre a se construir em cada parada e a cada movimento incessante que emerge do processo de criação. Arte e vida como invenção. O visível oferece um rastro para iniciar um movimento no qual a arte é um modo de vida e trata das relações que compõem a arte como invenção. Inventário. Um deslocamento necessário para conceber o mundo. Um atravessamento que surgiu em mim fazendo urgir fissuras no que estava estabelecido, oferecendo-me espaços vazios para possibilitar pensar vida e arte. É disto que trata a narrativa que se inicia no próximo

capítulo. Um texto no qual descrevo os trabalhos e narro acontecimentos que me fizeram chegar até eles desde a origem até o processo tanto intelectual quanto prático, numa mescla entre a minha vida, a poética, a escrita e os afetos que me levaram a realiza-los.

Conhecer a si mesmo é ambicioso. Reitero o quanto é complicado. Porém, ao narrar-me e ao tentar encontrar-me em meio às palavras, eu possa aguçar você a se conhecer também. Talvez você queira, depois de me ler, inventar e inventariar parte da sua memória afetiva.

Parte 2

Poética do Inventário

Relíquia 1

Infância

Já passa do horário de dormir – ou, pelo menos, de tentar colocar a cabeça no travesseiro e esquecer, por instantes, os pensamentos lacunares que não me abandonam – porém, insisto em continuar escrevendo. Aos poucos, palavras soltas surgem na tela do computador e tomam forma de texto. Em conformidade com o pensamento Walter Benjamin (1994) no qual propõe que o indício da verdade no discurso do narrador não está no todo que ele conta, mas naquilo mesmo que escapa, nos vazios, no silêncio, no texto aqui proposto, nem tudo é dito,

e muito menos evito tapar todas as fissuras. Talvez esse entregar-se ao não-dito potencialize a minha história e passe a fazer parte do texto.

Acredito que algo semelhante acontece com o trabalho artístico. Artistas não entregam trabalhos com conceitos prontos, artistas deixam que eles escapem. Assim dão oportunidade ao espectador ter o seu espaço de atuação. Da mesma maneira, o que narro, com palavras soltas, não é uma história pronta com uma mensagem clara, o que faz com que ela se mantenha viva e permita continuar a narrá-la.

Sentado em meio a bagunça dos livros, entre o cheiro dos novos e dos guardados, em frente ao computador, ao digitar cada palavra me sinto vulnerável por todos os afetos que revivem hoje em mim. Por todos os dias que eu trouxe de volta através de lembranças quando escolho, aqui, escrever sobre mim, sobre outros, sobre a minha arte, sobre a minha vida.

Resgatar esses pequenos afetos me deixou assim, saudoso e um tanto frágil, e, ao narrá-los, revivo em mim sentimentos esquecidos que, profundamente, fazem parte do meu processo de criar. Reescrevo aqui algumas palavras de Clarice Lispector que refletem um pouco sobre minha confusão nesta madrugada. Um trecho do romance “Água viva” em que a

personagem é uma solitária pintora que se lança em infinitas reflexões sobre o tempo, a vida e a morte, os sonhos e visões, as flores, os estados da alma, a coragem e o medo e, principalmente, sobre a arte da criação:

Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios. Para me interpretar e formular-me preciso de novos sinais e articulações novas em formas que se localizem aquém e além de minha história humana. Transfiguro a realidade e então outra realidade, sonhadora e sonâmbula, me cria. E eu inteira rolo e à medida que rolo no chão vou me acrescentando em folhas, eu, obra anônima de uma realidade anônima só justificável enquanto dura a minha vida. (LISPECTOR, 1973, p.13)

Na frente do computador estou eu, tentando me recriar, rolando no tempo e me acrescentando de lembranças. Estou eu e meu coração pulsando latente como o relógio de Lispector em busca de algo, de novos sinais e articulações. No meio de todos os afetos ainda não inventariados, estou eu, sem calma, resgatando o passado no presente, prevendo o futuro no agora.

Por que é tão difícil falar das coisas que nos afetam? Esta pergunta que teima em não sair do meu pensamento faz com que eu largue o computador e, por

algum momento, pare de digitar palavras tão confusas. Resolvo, então, abrir a porta da cômoda e pegar a caixa de linhas de costura – que neste momento se parece comigo: uma bagunça. Um emaranhado de fios enredados uns aos outros, cores e espessuras misturadas, algumas agulhas, alfinetes e uma fita métrica. Não é uma caixa de costura como a da minha avó, muito organizada, entretanto é dela que, nesta madrugada, surge mais um trabalho. Não é o primeiro, mas, sim o último realizado. Quero começar por ele (Figura 4).

Uma tela de 10cm x 15cm, com armação de madeira forrada com tecido de voal. Nela esta bordada a frase “uma (p)arte da minha vida.” Ao fundo apresento uma fotografia (Figura 5) da minha infância, eu, com quase um ano de idade, no meio das plantas na casa do meu avô. A roupa que uso é feita pela minha avó. Uma macacão listrado de azul e branco, com um barquinho com a letra “J” bordado à mão.

Início uma narrativa pela minha infância. Primeiro, as coisas primeiras. Talvez este seja o modo com que eu me sinta mais à vontade para nos situar nesta história emaranhada. Ao referir-me a nós entendo que a busca que faz parte desta pesquisa é em mão dupla; por um lado enfrento a exposição do encontro comigo mesmo e, por outro, coloco você como ouvinte, al-



Figura 4 - Jordan Martins. Uma (p)arte da minha vida é arte., 2017.



Figura 5 - Fotografia da Infância tirada na casa dos meus avós no ano de 1992.

guém que atentamente escuta a recomposição, ainda que parcial, da minha história de vida e de arte.

Em “uma (p)arte da minha vida.” o título é bordado no próprio trabalho e ele é quem dá a tônica a história, à junção dos fragmentos que resumem a parte da minha que você está conhecendo agora. Minha infância é permeada por algumas lembranças representadas no leve tecido onde bordo o ponto (p) inicial dos valores sobre uma vida carregada de afetos. São conceitos, formas e questionamentos que fazem parte de um puzzle que vem se formando desde a infância. Posso, a partir desta frase, contar como se deu a construção da minha vida. A primeira relíquia que inventario é resgatada da vivência na casa dos meus avós maternos. Da sala de costura gravei na memória o cheiro e a imagem de cada fiapo caído no chão, de cada resto de tecido e, principalmente, do som da risada dela depois de contar muitas histórias enquanto tocava a máquina de costura. Da marcenaria dele lembro do cheiro da madeira recém cortada, da poeira que se acumulava sobre as coisas, dos saquinhos de cola branca, do barulho da serra e do longo silêncio daquele que, concentrado, fazia peças para presentear a família. Tudo são lembranças transcodificadas em afetos e hoje que se reconstroem em minha poética.

Figura 6 - Fotografia dos meus avós em
passeio pela serra gaúcha no ano de 1993



Dona Nilza

Passava muito tempo com ela. Cuidando cada movimento que fazia sobre a máquina de costura. Da mão pequena segurando uma enorme tesoura de ferro aos moldes de papel cheios de linhas que vinham nas revistas e só ela entendia (moldes que deviam ser tratados com muita delicadeza, pois tinha um apego grande por eles). Hoje, já com idade avançada, minha avó parou de costurar e passou a se dedicar as redes sociais. Viúva, ela acompanha os netos, pela internet; a maioria, distante, pode compartilhar alguns momentos por ali. Encontrou na tela do seu celular uma maneira de continuar, mesmo que de longe, a incentivar nossa escolhas

Foi na minha infância – que não tinha a tecnologia dos smartphones e de todos os aplicativos que tomam a atenção das crianças – que aprendi a costurar e bordar. Por mais que minha avó não tivesse muito tempo ela tinha paciência e me ensinou muita coisa. Cortar o tecido, enfiar a linha na máquina, dar o ponto certo no bordado ao mesmo tempo em que contava muitas histórias. É assim que hoje eu enxergo o bordado, como uma forma de não apenas ornamentar algo, mas, sim, de contar uma história. Um modo

de despende um tempo às peças que envolvem carinho, dedicação e histórias. A agulha passa de um lado para o outro e vai deixando um rastro de linha. Ponto a ponto, o tecido vai ganhando um desenho. Assim como nas histórias. As palavras contadas por ela, que são como as que eu conto para você agora, iam se amarrando e formando histórias.

Naquela madrugada deixei a tela do computador de lado para escrever na tela de pintura. A tela que eu mesmo cortei, estiquei e prendi o pano. O voal, um tecido que carrega uma sutil transparência, vela um pouco e mostra um pouco. Gosto desse mostrar do que está atrás. É um tecido muito fino, com grande fragilidade. Ao estica-lo em uma moldura ou chassi, até mesmo com os atravessamentos da agulha, tenho que ter todo cuidado para não esgaçar-lo e rasga-lo. É o mesmo cuidado que tenho que ter com a escrita de si. Por ser uma escrita frágil tenho que manter toda calma com as palavras, para que não enfraqueça e se esgote ao menor esforço que eu faça ao colocá-las no papel.

Sob as palavras bordadas no tecido há a fotografia do menino entre as plantas verdes. Na imaturidade de uma época em que eu descobria as coisas do mundo. Chamo a atenção para o mais interessante na imagem, a roupa que uso e que foi feita pela mi-

nha avó. Muitas peças do enxoval dos netos ela gostava de produzir sozinha. Roupinhas tão delicadas feitas especialmente para cada um. Singulares. Ali, dava-se a primeira forma de identidade dos netos. Figuras e temas eram escolhidos especialmente para compor os bordados. As minhas roupinhas traziam o tema naval. Barquinhos, fundo do mar, marinheiros. Traduzo isso na possível ligação com o meu signo, sou de peixes e tenho muita simpatia pelas descrições que este signo carrega. Com um bordado único ela, com muito carinho, presenteava cada um dos seus netos.

Aprendi muito com o movimento do bordar e do escutar histórias. A suspensão de tempo no bordado é incrível e penso que é a mesma quando alguém se põe a escutar uma história. Quando me dedico à agulha e à linha, não vejo o tempo passar. Quando escuto uma história quero me deter nos detalhes, quero participar com atenção daquilo que me contam. E o tempo vai passando e se estendendo sem cansar, sem fadigar o corpo que com carinho borda, narra e escuta.

A afetividade, o cuidado e o carinho quase sempre percebidos em termos de responsabilidade materna, tomados aqui em sentido ampliado no trabalho manual, é uma elaboração fundamental na minha

poética. Não só na observação do trabalho da minha avó, mas, também no da minha mãe – uma relação narrada e explorada em trabalhos tratados a seguir. Talvez eu reconheça e julgue essas ações pertencentes à dimensão materna, porque convivi com essas duas mulheres toda minha infância. Por conta da minha mãe não trabalhar eu passava muito tempo em casa com ela. Quando ela tinha alguma tarefa para resolver na rua era para a casa da minha avó que eu era levado. Com as duas aprendi muitos afazeres manuais frequentemente tratados como pertencentes ao universo feminino. Traço a linha do bordado sem medo disso. Sem medo de ser julgado. Sempre há força por trás do movimento delicado que a mão faz com a agulha. A força que eu enxergo é a força feminina, a força da mulher que carrega e ergue a sua família. É assim que eu vejo o trabalho delas. Repleto de uma potência que vai além da estética.

Mas não só nos movimentos da minha avó eu tinha atenção. Quando meu avô permitia, eu ficava do lado dele na marcenaria no fundo da casa, brincando com os taquinhos de madeira que sobravam dos seus trabalhos.

Seu Gito

Meu avô não falava muito. Na marcenaria predominava o som do radinho, da serra e do martelo. Diferente da minha avó, ele não me ensinou muita coisa. Talvez porque pregos são diferentes de agulhas e a serra é muito mais perigosa que a máquina de costura. Mas, no meio de todos os ruídos da marcenaria e do silêncio da sua fala eu pude brincar muito. Transformar aquele espaço em outro mundo, cheio de encanto e afeto.

A marcenaria era um aposento comprido com uma porta de garagem. Lembro de uma janela basculante na lateral que permitia o sol entrar e formar um fecho de luz. Daí que eu gostava quando ele usava a serra, pois subiam no ar os pequenos farelos da madeira e, na luz, ficavam dançando. Eu paralisava olhando aquilo. Eram pequenos pontos brilhantes. Pequenos pontos tentando chegar a algum lugar. Eu pensava que o sol os puxava e era por isso que ele era grande. Uma bola gigante de pedaços brilhosos de madeira. A serra cortava e transformava em brilho o que sobrava. E brilhava muito.

Erro ao dizer há pouco que meu vô não me ensinou



Figura 7. Dois ambientes projetados pelo meu avô.

muita coisa. Pelo contrário. O que ele fazia era, ao invés de usar a fala, mostrar-me com as mãos como as coisas ganham vida. Cadeiras, mesinhas, caixas, prateleiras e o próprio sol. Meu avô dava vida ao sol.

Infelizmente somente hoje, ao escrever este texto, eu percebo isso. Não tenho mais a oportunidade de falar pra ele, fazer o que ele pouco fazia. Falar. Mas posso fazer o que ele fazia – e muito bem. Posso fazer trabalhos, que, mesmo muito singelamente, usem a madeira como uma forma de dar vida, dar suporte à minha poética.

Dias atrás me deparei com duas fotografias (figura 7) bem antigas de dois ambientes que meu avô projetou. São de muito tempo antes de eu nascer. Quero compartilhar com você o que eu também não pude ver pessoalmente, mas que tanto me encantou.

Na madrugada que criei o trabalho “uma (p)arte da minha vida.” troquei as palavras do computador pelas palavras do bordado (Figura 8) e a tela de luz pela tela de tecido e madeira. Quando dei por mim já estava quase clareando o dia. O trabalho estava sossegado sobre minha escrivaninha. Contando uma história que começou muito cedo.

Observo que os meus trabalhos são assim. Nem todos têm o bordado ou a madeira em sua conformação, mas todos contam histórias transbordadas de afeto. Penso cada um deles como se tivesse presenteando alguém, transformando-os em relíquias, evidenciando o vivido como algo de extrema importância e de com uma grandeza singular na narrativa da minha história.

Na busca por inventariar relíquias tão importantes, a qual começo pelo jardim da casa dos meus avós e que parto do jardim deles (tal como na foto do trabalho), enfatizo a essência do bordado e da narrativa para a construção deste inventário.

Uma grande parte da minha vida é arte. Com a linha costuro um ponto ao outro e revelo os fragmentos que vivi e que subjetivamente encaro como um modo de sentir a arte. Com a madeira vou sustentando a forma e fazendo caixas para guardar cada

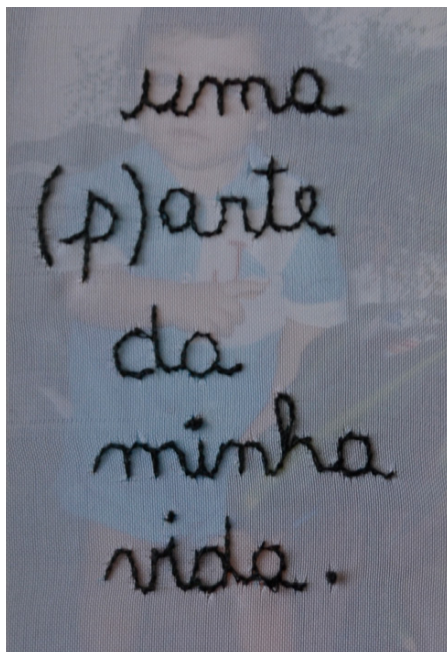


Figura 8 - Jordan Martins. Uma (p)arte da
minha vida é arte. 2017.
Detalhe do bordado.

sutil fragmento. Transgrido o universo familiar de convívio cotidiano com meus avós, da minha infância até parte da minha juventude, e amplio o significado dessa ação carregada de afetividade ao conferir-lhe status poético. Tensiono entre a carga emocional e a referência da mão do artesão, percebendo em minha prática que o que realizo retira a costura, o bordado e a marcenaria de seus lugares utilitários e convencionais, reconhecendo seu valor artístico.

O dia amanhecido faz meu corpo calar sobre a cama. Um corpo cheio de memórias que sossegam como o trabalho na escrivaninha. Mas um corpo entusiasmado para narrar outras (p)artes da vida.

[,]

Inverno de 1990.

Meus pais descobriam que mais um filho estava por chegar. O quarto filho deles. Se fosse menino, o que depois se confirmou, o nome já estava predefinido, Jordan ("Jor" de Jorge e "dan" de Daniel, nome composto do pai). A felicidade se espalhava. Irmãos, avós, tios, todos ansiosos com a chegada de mais uma criança na família. Porém, nada pôde ser comparado à ansiedade e espera de uma pessoa, minha mãe.

Por mais que ela já tivesse passado por três gestações, é sempre uma experiência única e intensa. Novas expectativas, novas preocupações, novos sentimentos. Outras batidas de dois corações. Um é o dela, ansioso com o desconhecido, e o outro é o do bebê, que no seu ventre pulsa dando vida à pequena formação de um ser.

Sentir os movimentos um do outro e escutar os batimentos cardíacos despertou as primeiras emoções e os primeiros mistérios da nossa relação.

O coração dela pulsou rápido. Ficou entusiasmada com o que acabava de sentir. É sempre assim. O coração dispara depois que surge o movimento de um novo sentimento.

Inverno de 2015.

Peguei aquela engrenagem que estava parada na gaveta. Nem lembrava mais que a tinha colocado ali junto de tantas outras coisas. Limpei a poeira, e toquei com o dedo a palanca para reproduzir o som. O som da infância.

O que fazer com aquele objeto? Eu simplesmente não sabia, mas ele me pedia alguma coisa a cada nota tocada. Sentado na cama, alcancei um caderno e uma caneta e comecei a desenhar. Estava empolgado. Primeiro surgiu um aparelho de escuta. Não! Ainda não era bem isso. Queria que o som se espalhasse no ambiente. Quem sabe uma caixinha de música? Um cubo com furos e com a palanca para fora, assim podia ser tocada e o som reproduzido se espalharia no ambiente. Mas, ainda não estava contente. A engrenagem tem que aparecer. Um objeto tão engenhoso não pode ficar escondido. Quem sabe um armarinho? Com porta de abrir e fechar a engrenagem aparece e o som não fica abafado. Isso! Achei o que eu queria.

O meu coração pulsou rápido. Fiquei entusiasmado com o que acabava de inventar. É sempre assim. O coração dispara depois que surge o movimento de um novo trabalho.

Relíquia 2

Batimento Cardíaco

..... //// bulha

O coração bate daí sabemos que está vivo. Que tem vida. Cada disparo sonoro é um sentimento transformado em lágrimas. Daí o rosto molha e a lágrima alcança o sorriso que teima em não deixar a boca fechar. Tum-tum. Tum-tum-tum. Compasso descompassado. Firmeza na mais pura leveza. No ar. E nele se espalha o som-chave do disparo. Bulha e tom. Engrenagem (des)viva. Do ventre zeloso à porta entreaberta, um pianinho tocável. Uma, duas, três, quatro, oito, vinte, trinta, milhões, infinitas batidas no peito;

..... O coração bate dai sabemos que está
..... vivo.



..... bulha

O coração bate daí sabemos que está vivo. Que
tem vida. Cada disparo sonoro é um sentimento
transformado em lágrima. Daí o rosto molha e a
lágrima alinha o sorriso que temos em não
deixar a boca fechar. Tum-tum. Tum-tum-tum.
Compasso desacompanhado. Firmes ao mar para
levar. No ar. E não se espilha e sem-chave do
disparo. Bulha e tom. Engrenagem (des)vida. Do
ventre salta a porta entreaberta, um planalto
tênue. Uau, dize, veja, quatro, oito, vinte,
trinta, milhões, infinitas batidas no peito;

..... O coração bate daí sabemos que está
vivo.

Bulha é o ruído que o coração produz e que é transmitido para nosso tórax. Para o bombeamento sanguíneo acontecer, o coração precisa contrair e, ao contrair, as válvulas arteriais vibram produzindo um som. Este som é o que escutamos quando, com delicadeza, aproximamos nosso ouvido do peito de outra pessoa. No caso da gestante, o exame de ultrassonografia talvez seja o primeiro instrumento a revelar o som do coração de seu bebê.

Ao escrever o texto que faz parte do trabalho “Bulha” (Figura 9) intento duas situações. A primeira é a experiência da minha mãe ao descobrir que eu estava em formação dentro dela. Um ser que ganhava vida naquele lugar quente de puro afeto. Reconheço que eu nunca poderei sentir o que ela sentiu; muito menos traduzir isso. A tentativa, aqui, é de interpretar o que ela conta. E a segunda situação é a origem da criação. Cada novo trabalho que surge é como se eu tivesse escutando pela primeira vez meu coração pulsando.

Posso dizer que o ventre é o lugar de origem da minha produção artística. É o lugar onde o ser começa a se formar cheio de calor e afeto. É o primeiro lugar que morei e de lá puderam escutar meu coração pela primeira vez.

Figura 9 - Jordan Martins.
Bulha. 2015

Em “Bulha” o armarinho-sonoro produzido em madeira crua gera o som da infância. Mais precisamente o som da minha infância. Ao abrir a porta, dentro dele encontramos um mecanismo sonoro metálico (Figura 10) a ser manipulado. Mecanismo retirado de um brinquedo que ganhei de presente quando comemorei meu primeiro aniversário (Figura 11): um pianinho amarelo que produzia som ao mesmo tempo em que uns bichinhos se mostravam e se escondiam durante o ritmo tocado.

Guardei tal mecanismo após o brinquedo se desgastar e quebrar. Guardei pois parecia que ele me pedia para ser preservado. Hoje entendo esse pedido e o reconheço como uma das relíquias mais antigas que carrego comigo.

Mais do que somente a aparelhagem metálica – como forma de objeto em si – quase sinto, na percepção do som, dimensão e peso. É tão forte que recupero momentos vividos no passado e que, com certeza, fazem parte de boas lembranças. Eis aí um fragmento da minha memória materializado em um objeto e transcodificado em um trabalho poético.

Meu piano desgastado, que se quebrou com o tempo, foi um dos brinquedos que mais marcou minha infância – talvez porque, tenha sido ele o que per-



Figura 10 - Jordan Martins. Bulha. 2015.
Detalhe do armarinho com o mecanismo sonoro



Figura 11 - Com os meus presentes no meu aniversário.
O pianinho amarelo é um deles.

durou por mais tempo. Ele foi, segundo minha mãe, o brinquedo que eu mais aproveitei porque levava-o para todo lado. Transcodificá-lo em um trabalho poético sintetiza uma espécie de nostalgia. Ao utilizar um fragmento dele, que fez parte da minha vida, reexperimento o passado, reexperimento o mundo. Prolongo este passado até o presente (BERGSON, 1999) percebendo que, mesmo que a natureza do objeto seja utilitária, é possível identificar funções que sobrepujam este princípio. Essa condição está logicamente ligada ao fato do objeto não possuir apenas funções denotativas, mas igualmente, propagar-se por múltiplos terrenos simbólicos (BACHELARD, 1993).

Outro exemplo de resignificação de um objeto neste trabalho pode ser identificado no armarinho de madeira. Objeto que me leva ao passado, “o espaço interior do armário é um espaço de intimidade, um espaço que não se abre à toa” (BACHELARD, 1993, p. 248). Como já falado anteriormente, lembro-me de muitas caixas de madeira que meu avô fazia. Principalmente as caixas para guardar coisas. Ele tinha na marcenaria muitas delas, cheias de coisinhas minúsculas. Pregos, parafusos, brocas e uma porção de outros materiais que eu não reconheço. Todos nós temos em casa caixas cheias. Quer sejam as cai-



Figura 12 - Joseph Cornell -
Giuditta Pasta - 1950

xas de remédios para acalmar as dores ou as caixas secretas para guardar boas lembranças. Elas estão sempre presentes. O armário para este trabalho é como as caixas.

Lembro-me dos trabalhos do artista Joseph Cornell (1903-1972) por ele ter utilizado, com frequência, a caixa como categoria ou gênero de arte em sua obra. Guardando os devidos distanciamentos artísticos entre nossos trabalhos as caixas de Cornell aproximam-se do surrealismo e, em sua maioria, criam uma justaposição entre objetos e imagens com pouco ou quase nada de comum entre si, o que provoca um estranhamento em quem as observa. Como no trabalho “Giuditta Pasta” (1950) (Figura 12) dedicado à cantora italiana de ópera do século XIX. Cornell idolatrava uma série de estrelas quase esquecidas do balé e da ópera, que simbolizavam para ele os ideais da era romântica. O trabalho em forma de caixa inclui gráficos astronômicos e duas bolas equilibradas em hastes, o que sugere planetas orbitando o sol. Aproximo-me de Cornell por resgatar relíquias que trazem boas recordações, muitas vezes, pessoais, que possibilitam pensar a caminhada da minha vida.

Em “bulha” estabeleço um diálogo entre o som da infância e o lugar em que a criação se dá. O ponto inicial do processo de criar. É através da manipulação

do espectador que o mecanismo gera o som. Gera vida na caixinha de madeira. O som que se espalha feito a minha invenção. Repleto de carga semântica de mistério e poder, espaço e intimidade.

Lembro-me, agora, dos trabalhos de Gê Orthof (1959), outro artista que é referência na apropriação e ressignificação de objetos banais. Em geral, Orthof ocupa o espaço expositivo integrando objetos e arquitetura, cria conexões entre cada cena com coisas que fazem o papel de pontes nas quais nosso olho percorre deslocando nosso corpo. Objetos banais como bolinhas de silicone, alfinetes de costura, caixinhas, aparelhos sonoros dentre outras sutilezas por vezes aliadas às miniaturas humanas compõem pequenos convites ao olhar mais atento. Na série "Sonhadoras - La Internacional Socialista x Blowing In the Wind" (2015) (Figura 13) Orthof parece nos convidar a entoar canções que preencham grandes vãos; sons que nos levam com o vento e que encontram respostas no vento.

Assim é o som de "Bulha": o som do batimento cardíaco da vida que se inicia somado ao som do velho mecanismo do pianinho que já nem existe. O passado no presente. O velho transcodificado em novo.

No texto "Brinquedos e Brincadeiras" Walter Benja-

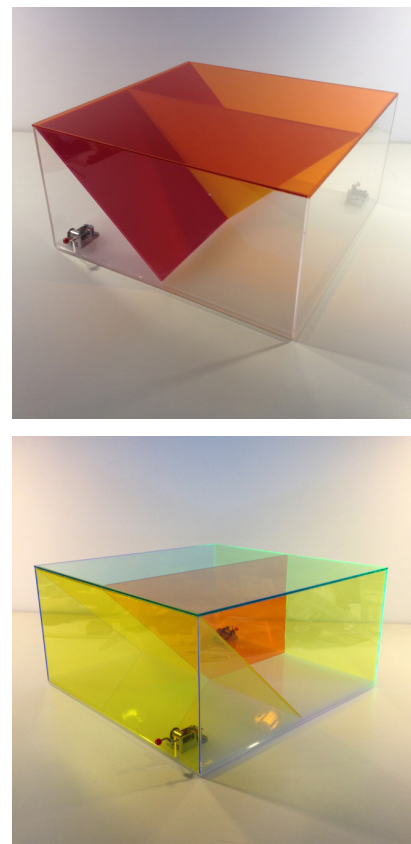


Figura 13 - Gê Orthof. Sonhadoras

min (1994, p. 253) questiona-se “para cada homem existe uma imagem que faz o mundo inteiro desaparecer; para quantas pessoas essa imagem surge de uma velha caixa de brinquedos?”. Não se abre à toa o armário.

O som produzido pela engrenagem é como a velha caixa de brinquedos; na experiência de escutá-lo o mundo inteiro desaparece e o que surge é o afeto transcodiificado em notas musicais.

[.]

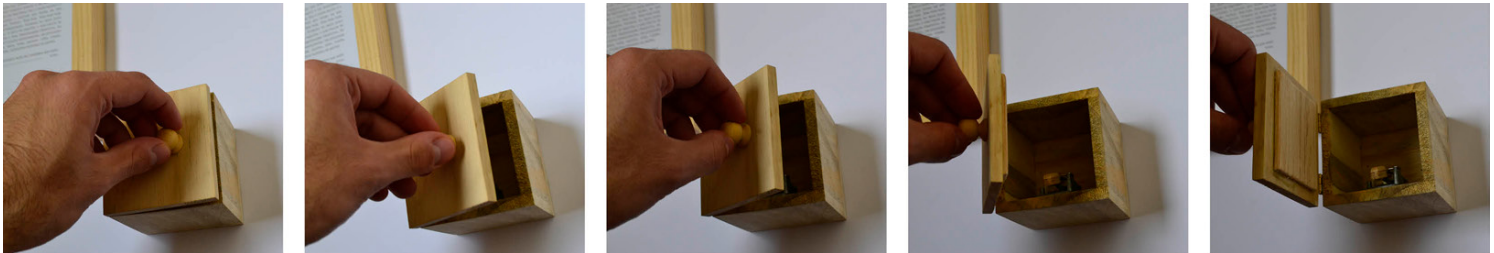


Figura 14 - Jordan Martins. Bulha. 2015.
Detalhe da abertura do armário.



Relíquia 3

Olho

Reconheço em meus olhos mais uma relíquia que carrego desde o instante em que consegui ver o mundo e descobri, com o desenvolvimento deste inventário, o grande valor que eles têm para mim. Dedico a eles o trabalho poético intitulado “Olho” (Figura 07), uma tela de 16cm x 11cm forrada de veludo na cor vermelha cujo perfil é em acrílico preto. Na tela, o desenho de um único olho bordado em linha preta é apresentada. O olho está aberto, observando tudo e, principalmente, aqueles que o observam.

Os olhos são capazes de nos colocar a par de quase tudo que acontece à nossa volta. Mas nem tudo o que vemos olhamos de fato! Somente passar os olhos por alguma coisa, às vezes, não quer dizer que vamos reparar na sua riqueza. Ceder um tempo e dedicá-lo à observação das coisas mínimas faz toda diferença nos inquietos dias em que vivemos.

“Olha o que tu tá fazendo!”, essa era a frase que minha avó usava para que eu tivesse atenção enquanto bordava. Agora eu olhava o bordado e ele me olhava também. O olho, que cada vez aparecia mais com os pontos da linha preta, era o reflexo do meu

Figura 15. Jordan Martins.
Olho. 2016.

olho. Explorador tenta retratar e descrever o mundo. Um olho curioso, tipo de anatomista que observa e registra as mais finas articulações do corpo. Ao mesmo tempo, perde o foco divagando na objetividade – resultado das inquietações diárias.

Nesse sentido, refletir sobre a importância do silêncio e de um tempo para pausa é fundamental, pois a vida agitada e corrida que levamos pode nos levar à exaustão. Assim eu fiz naquele dia em que resolvi tomar às mãos a tela forrada de veludo, a agulha e a linha preta. Larguei tudo que estava fazendo e passei a pensar no olhar. A experiência me propôs a descoberta desta relíquia tão importante. Parar para olhar. Uso meus olhos para observar tudo e quando possível transformar o observado em arte.

Entre explorar e divagar busco reaprender a ver o mundo com um olhar de artista. Captar, retratar e perenizar instantes mesmo que efêmeros. Transformá-los pela significação, fazendo a memória transcender pela releitura em fragmentos plenos de subjetividade.

Acredito que usando a arte a partir do meu olhar das coisas minha consciência de existir no mundo se revele. Assim, o meu olho como relíquia, ao olhar o “Olho” como um destes processos de ruptura, faz

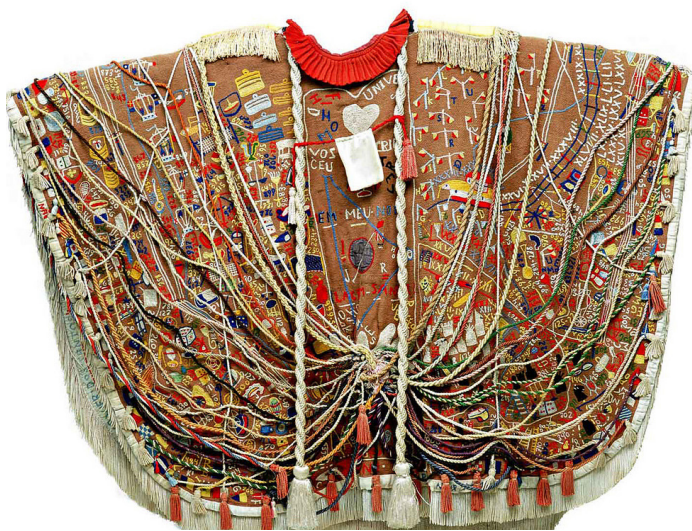


Figura 16. Bispo do Rosário. O manto de passagem.

com que eu me questione. Quem é olhado, eu ou o bordado? O que faz com que eu, ao ver o bordado, sinta como se ele me pedisse algo, mesmo sabendo que se trata apenas de uma linha presa ao veludo? O que estaria presente, ali, nesta linha que instaura a inquietude em mim?

Lembro-me do trabalho de Arthur Bispo do Rosário (1911-1989). Até sua morte em 1989, Bispo dedicou-se, com grande afinco e rigor, à sua missão, convicto de que tinha sido escolhido de Deus para reconstruir o mundo após o fim de tudo, repovoando a terra com seus objetos e suas listas infinitas de nomes e imagens bordadas sobre panos ordinários. Buscava sua matéria prima no cotidiano mais imediato, nos redutos marginalizados da pobreza, no agora da sua própria experiência. Bispo compôs, a partir da apropriação de diversos objetos e materiais, uma espécie de memorial de sua passagem pelo mundo, uma narrativa ordenada segundo as leis mais rigorosas da taxonomia e, ao mesmo tempo, atravessada pela espontaneidade de uma imaginação delirante (MACIEL, 2004). Bispo usou seu olhar das coisas para expressar tudo que sentia de um mundo que precisava ser reconstruído.

O Manto da Apresentação (Figura 08) é considerado por muitos como a obra mais importante de Bis-

po do Rosário, pois compreende um “resumo” de todo o seu trabalho. Cada detalhe bordado representa parte do novo mundo que Bispo construía, já que o manto seria a roupa sagrada para o dia de sua apresentação. Registrado em formas e cores sobre o cobertor, transforma-se em traje divino, representante do seu desejo de rumar aos céus. O Manto é o símbolo da transformação, a marca da passagem, o ponto de contato entre o passado e o futuro. Mesmo com uma ligação com o passado, Bispo almeja o porvir. O uso das suas lembranças, impregnadas em suas obras, não fazem delas uma fonte de memórias, mas uma construção pautada numa proposta de futuro. Uma memória para o futuro como resistência à situação presente.

Se, para a infundável produção de Bispo, reinventar o mundo se afigurava como tarefa possível, para mim, como um iniciante nas artes que se encanta com o seu legado, não é uma tarefa fácil. No entanto, nessa dissertação, a narrativa, os objetos e outros fragmentos, tratados como relíquias, integram e coexistem em meu percurso. Explicam-me ao explicarem a minha visão de mundo. Talvez (e pretensiosamente) você encontre, aqui, o início de uma espécie de memorial da minha passagem pelo mundo.

Não pretendo responder a questões que o meu

olho bordado me suscitou. Quero continuar a observar. O trabalho “Olho” (Figura 17) me faz perceber o quanto a relação que tenho com arte possibilita pensar o mundo ao mesmo tempo em que revela o quanto este mundo ainda precisa ser repensado. A linha bordada trama o desenho do olho e configura o quanto ainda preciso olhar e ser olhado. Eu cedi meu tempo para este bordado, dediquei algumas horas de um dia para realizá-lo e ele me pede, hoje, que eu continue dedicando o tempo para o olhar.

[,]



Figura 17. Jordan Martins.
Olho. 2016.



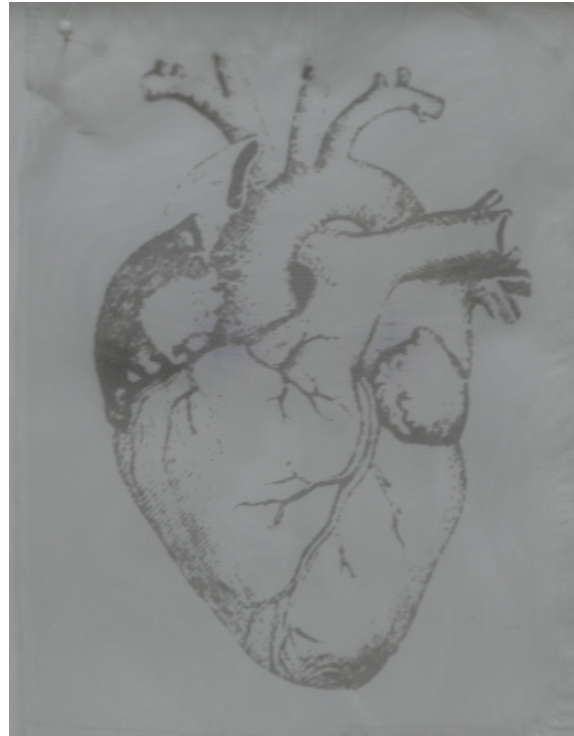
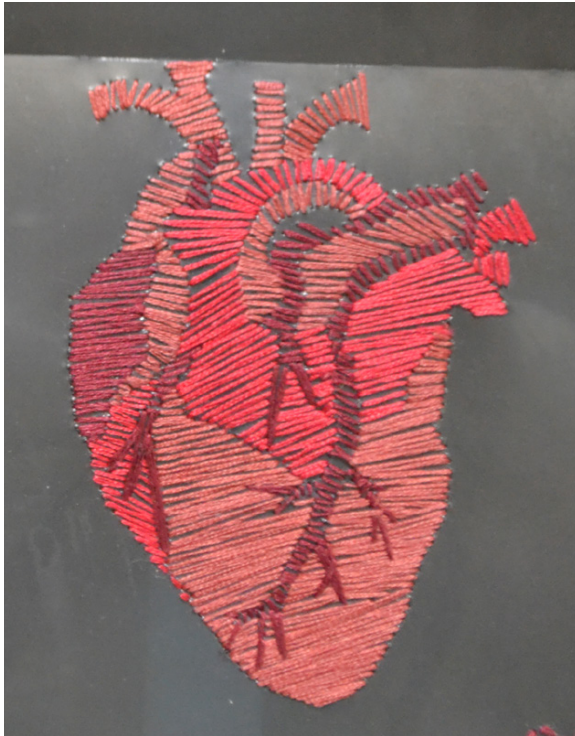
Relíquia 4

Mãos

Figura 19. Jordan Martins.
Porta jóia da minha mãe.
2016.



Figura 19. Jordan Martins.
Porta jóia da minha mãe.
2016.



Relíquia 5

Relacionamentos

As pessoas estão sempre passando pelas nossas vidas e deixando rastros de afeto. Umas permanecem por mais tempo, outras são ligeiras. Umas ficam, outras vão. Criamos laços tão difíceis de serem explicados... Amizades que ensinam muito com a convivência. Dedico este trecho da escrita a duas experiências que tive durante partes importantes no processo de viver-arte; uma de amizade e outra de amor. Dois corações (Figura 20). Relacionamentos transformados em relíquias transbordadas de sentimento.

Começo pela primeira. Quando ingressei na universidade passei a dividir apartamento com uma colega na mesma situação. Os dois chegavam a uma cidade diferente para enfrentar uma nova etapa na vida. Uma etapa com grandes responsabilidades.

Éramos colegas desde a quinta série e conhecíamos bem um ao outro. Porém, prevíamos que conviver de perto praticamente todos os dias pelos próximos quatro anos não seria uma tarefa fácil. Engano nosso. Tiramos de letra e saímos com uma experiência transformadora que levaremos para o resto de nossas vidas.

Por mais que ela não entendesse muito sobre arte, escutava-me com atenção, sempre incentivando a buscar o meu espaço neste meio. Quando ela foi

Figura 20. Dois Corações. Detalhes dos trabalhos Vão e Coração-presente.

embora, depois de terminar a faculdade, eu fiquei no apartamento junto de alguns objetos impregnados de história. Um destes era uma radiografia, eu que pedi que esse ficasse ali.

Mais uma vez a radiografia aparece neste inventário. Dessa vez soma-se ao bordado, a caixa e à luz. Minha colega deixou esse objeto comigo depois que juntou outros pertences que estavam no apartamento e colocou sobre o caminhão para ir embora. Era para ter sido colocada fora, mas eu quis guardar (como já pode ser percebido, gosto de guardar muitas coisas que pareçam, a princípio, inúteis). É a imagem da coluna vertebral da minha amiga. Nunca tinha visto uma radiografia daquele tamanho. Com duas dobras, de tão grande.

Minha amiga estava ali. Dessa vez era diferente. Ela foi junto com o caminhão, mas o que ficou foi sua sombra fixada numa radiografia. Eu a pendurei na sala e a deixei lá por algum tempo. Cada vez que a olhava, percebia a falta que ela fazia nos meus dias. Tinha deixado um vazio. Um vazio no apartamento e outro dentro de mim.

Foi então que resolvi dar vida àquela radiografia, aquele corpo-sombra (Figuras 21-22) Escolhi bordar um coração; órgão do nosso corpo que se tornou

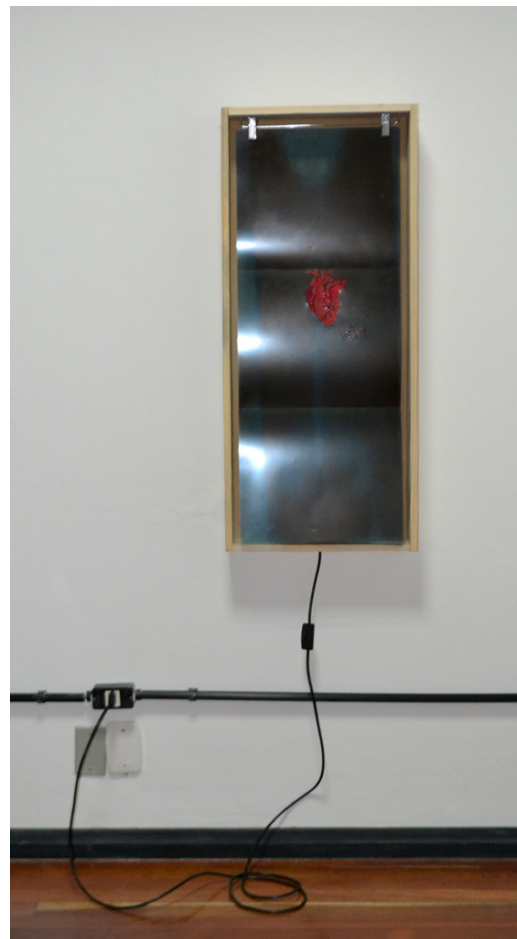


Figura 21. Jordan Martins.
Vazio. 2014-2017.



Figura 22. Jordan Martins.
Vão. 2014-2017.

o símbolo das emoções e sentimentos. Que pulsa dando vida a gente. Que acelera com o entusiasmo da criação.

Bordar a radiografia foi tão complicado quanto a nossa despedida dias antes. A incisão da agulha no material resistente era a mesma incisão seguida pelo abraço de adeus. Forcei ponto a ponto até o coração ficar completo. Um coração vermelho, naquela sombra preta do corpo, em forma de indício.

Bordei ainda a palavra “vão”(Figura 23) que, para mim, expressa dois sentidos. O primeiro representaria vão como um espaço vazio. O vão do peito, o vão da casa.

O segundo sentido seria uma forma da conjugação do verbo ir. As pessoas passam pelas nossas vidas e vão embora quando a gente menos espera. E todas vão. O que ficam são as lembranças e o vazio da presença.

Depois de um longo tempo retornei a este trabalho com a intenção de encontrar uma forma de expô-lo. Projetei uma caixa de madeira – mais uma vez o formato da caixa fazendo parte dos meus trabalhos – com uma luz no fundo. A luz seria fundamental para que a imagem na radiografia funcionasse. Ao colocar em prática o projeto notei que com a luz ace-

sa o bordado do coração e da palavra perdiam-se, portanto teria que colocar um interruptor para o espectador ligar e desligar. Para pendurar a radiografia utilizei uma estrutura que retirei de um cabide de roupas composta de dois prendedores e uma haste de metal, objeto que não interferiu esteticamente na composição do trabalho.

Referente à luz no fundo, inseri uma lâmpada tubular que coincidiu com a coluna na radiografia, dando iluminação a todo o corpo. A luz, juntamente com a ação de ligar e desligar do espectador, é essencial ao trabalho. Com ela ligada aparece o corpo, com ela desligada aparece o coração.

“Vão” tornou-se um trabalho importante. Ele completa um espaço deixado por uma amizade. Deu vida e sentido a anos que ficarão na memória como lembranças aquecidas de afetos e companheirismo.

O outro trabalho que aqui dedico atenção neste trecho do texto é um presente que fiz para outra pessoa cuja experiência de relacionamento é mais uma relíquia que resgato nesta escrita de si. Além da amizade apresento agora um sentimento de paixão.

Quando ingressei no programa de pós graduação encontrei alguém que depois viria a me dar muita força para seguir neste percurso que não foi fácil. En-



Figura 23. Jordan Martins.
Vão. 2014-2017. Detalhe

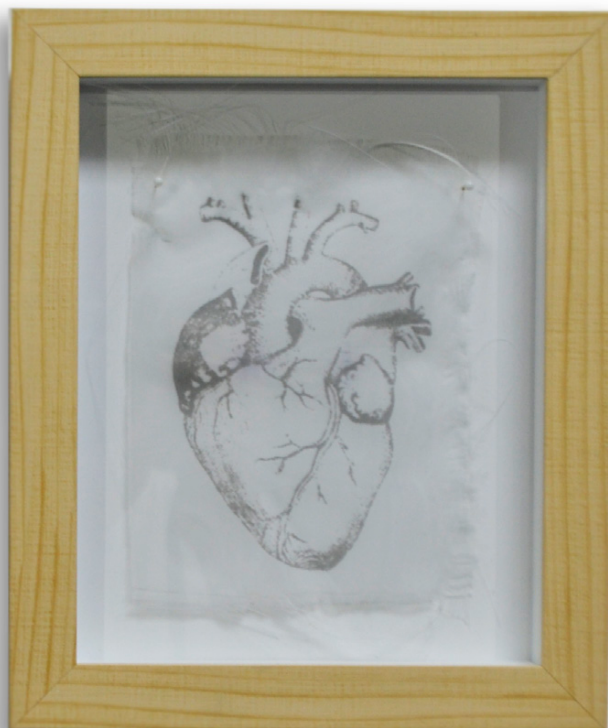


Figura 24. Jordan Martins.
Coração-presente. 2016.

carou comigo noites de leituras e escritas. Divergiu em alguns pensamentos, mas, também, incentivou-me a buscar o meu espaço, agora como um mes-trando em artes.

Sempre reclamou que eu não tinha criado nenhuma arte especial para ele. Um dia, dei de presente o meu coração. "Coração-presente"(Figura 24); o símbolo de sentimento de amor que carrego em mim e que resignificou o afeto como em outros trabalhos. Em "bulha" o coração pulsa sonoramente, fala da descoberta da vida, da descoberta da criação. Em "vão" representa o espaço vazio do sentimento de falta. Agora, em "coração-presente" passa a ser um presente. No tempo presente e na lembrança de carinho.

Um quadro de 20,5cm x 7cm, com moldura em madeira e com um pedaço de voal com a impressão de um coração fixado com dois alfinetes de. O meu coração. Imprimi, a partir de uma ilustração, na impressora de casa colando o pedaço de um tecido em uma folha de papel e forçando a impressora a fazer seu trabalho.

A leveza do voal combinado com o desenho em linhas finas expressam o sentimento puro que sinto por ele. Alguém com quem compartilho os anseios

e sonhos. Por mais que incerto, desejamos um futuro juntos. Ele é um apoio fundamental para que essa pesquisa saia da gaveta. É incentivo diário. Nada mais justo para agradecer a caminhada compartilhada, entregar o meu coração como presente. O meu sentimento que se transforma em trabalho, resignificado pela arte.

O artista Leonilson (1957-1993) indiscutivelmente através da arte dava forma aos seus sentimentos. A partir de sua vida, dos fatos e experiências que o acompanhavam, produzia trabalhos que refletiam todo o seu mundo de afetos, usando objetos de seu dia a dia e acontecimentos cotidianos. Aproximo-me de sua poética principalmente quando penso nos afetos que me transpassam feito a linha do bordado no tecido, técnica expressiva nos trabalhos do artista. Reconheço-me nas palavras de Adriano Pedrosa (1998, p.20 - 21) no prefácio do livro: "Leonilson - São tantas as verdades", em que aborda sobre expor o coração ao público, na obra "Voilà mon coeur" (Figura 25).

Voilà mon coeur foi exposto na Galeria Luisa Strina, em São Paulo, numa individual do Leonilson em 1989. Após ver o trabalho, conversamos justamente sobre esse ato de se expor ao público, dilema que parece perseguir o artista de espírito romântico. (...) Entretanto expor o coração é



Figura 25. Leonilson. Voilà mon coeur

ato doloroso, sobretudo em tempos de cinismo e ceticismo, trazendo consigo e com frequência ambiguidade e contradição. Na arte, então, a mercantilização desse coração não se dá livre de problemáticos desdobramentos.(...) No outono de 1989, *Voilà mon coeur* havia sido vendido. (...) Como suportar o artista, aquele que expõe seu íntimo, tal mercantilização? "É seu coração que está lá na parede", disse ao Leo um tanto impiedosa e ingenuamente, "você o pôs à venda". Não tinha eu na época consciência de que na realidade todos seus trabalhos, quando não metáforas de seu coração, são metonímias de seu próprio corpo.(...) Talvez mais do que o corpo, o coração seja o motivo dominante e recorrente na obra. O coração como órgão muscular, bombeador de sangue através de veias e artérias, centro vital das emoções e sensibilidade do sujeito, repositório de seus sentimentos mais sinceros, profundos e íntimos, e, em instância última, o local onde a desrazão e todas suas ambiguidades encontram conforto e refúgio.

Assim são os dois trabalhos que acabo de apresentar. Dois sentimentos de amor que alimentam a minha arte, confortada a todo tempo pelo afeto. O primeiro preenchendo um vão, o segundo sendo presente. Duas pessoas que vivem comigo, que dialogam na minha poética e aparecem com grande importância na minha escrita.

[,]

Relíquia 6

Casa

A partir deste momento narro sobre quatro trabalhos que ressignificam a minha relação com o espaço da casa. No devaneio de pensar o lar como o lugar da minha produção é que eles surgem para, cada um com suas particularidades, reelaborar este lugar íntimo que é minha moradia, mas também meu ateliê.

Estamos sempre projetando, em nossas casas, desejos, aspirações e uma gama de significados. Separada ou não por paredes a casa é dividida conforme a destinação de seus cômodos: a sala, a cozinha, o quarto, o banheiro, etc. Para cada parte desta divisão existem diversos objetos que as caracterizam como lugares, podendo estes ser associados à individualidade, simplicidade, excentricidade, conforto, memória. Contudo, a casa é o lugar mais íntimo dos nossos devaneios.

Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de 'ser atirado ao mundo', como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço (BACHELARD, 1993, p.25).

Diante das coisas que me instigam na casa, apresen-

to trabalhos que se deram a partir de relações estabelecidas com os objetos. Mais especificamente, pensar a casa em uma atmosfera que dialoga com as questões relativas à ação de criar em arte, onde tenho a liberdade de estar, onde está o meu íntimo.

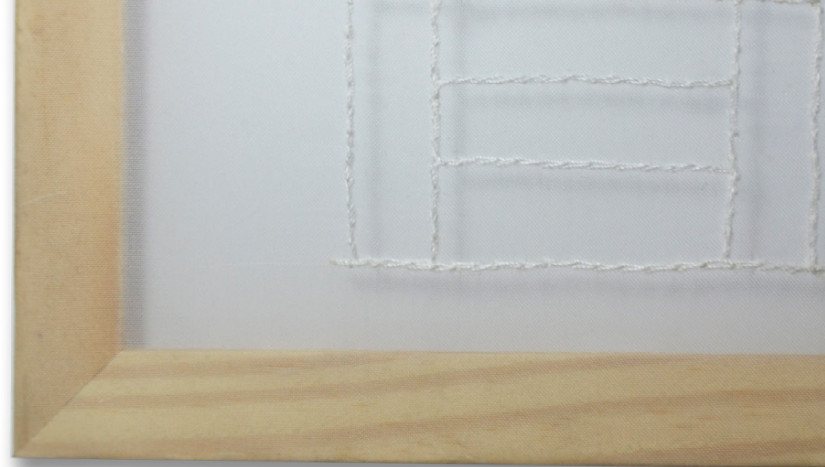
Buraco de luz e ar
bem fechada no inverno
bem aberta no verão
fresta de sol
poeira brilhando
cheiro de pipoca queimada
corre e fecha que vem chuva
monta a cavalo
cai
quebra o braço
espera para o amor
pedra voando
vidraça quebrada
passarinho cantando

gotas de chuva gelada
sirene da ambulância
cheiro de bolo assado
galhos de uma árvore
espiar
esconder
dia cinza
vento correndo
vidraça embaçada
cortina de renda
limoeiro carregado
noite fria
estrelas no céu
amante pulando

ladrão entrando
fofoca de vizinha
quadrada
redonda
pequena
grande
vitral da igreja
chadrez do presídio
bola do moleque
cheiro de mato
estender as roupas
comemorar o gol
vidro colorido
vidro blindado

cachorro acuando
suicídio
trovão
relâmpago
tempestade
madeira azul da fazenda
vidro espelhado no prédio
vitrine na loja
claraboia
indiscreta
portal mágico
de dentro vejo o mundo
de fora vejo o íntimo
imaginação
a janela.

Figura 26. Jordan Martins. Janelas. 2017.
Detalhe.



Janela

Acordamos todos os dias e mecanicamente abrimos a janela para deixar o sol fazer parte do nosso dia. Um gesto simples e rotineiro que faz parte da vida e do cotidiano de todos nós. Abrimos a janela para ver como está o tempo, para sentir a temperatura, para olhar a cidade, para arejar a casa, ou para, simplesmente, deixar a luz do dia entrar.

Sempre achei a janela um lugar muito mágico. Este lugar que permite a casa ganhar luz, ganhar vida. Foi com a janela da marcenaria do meu avô que observei pela primeira vez a magia acontecer. O sol entrar e buscar os pedacinhos de madeira que ele deixava escapar pelo corte da serra. Um portal cheio de magia onde a imaginação atravessa e se perde seja para fora (para o mundo) ou para dentro (para o íntimo).

Sei que a porta também permite este atravessamento. Contudo, a imaginação através da janela é muito mais instigante, ela barra e mostra ao mesmo tempo. A porta, diferentemente, entrega o jogo rapidamente. É fácil atravessar, passar para o outro lado.

Ao contrário da porta, ela não foi feita para ser cruzada (ou pelo menos não tem esta função como algo definidor). Mas, se a janela mantém uma distância com o exterior que a porta tem o poder de eliminar

por outro lado ela possibilita, paradoxalmente, um contato mais prolongado e sutil, pois permite uma observação contínua, diária, silenciosa. Na segurança do lar, o mundo lá fora pode ser contemplado (LAMPERT, 2013, p.46).

Bordei cinco diferentes janelas em cinco telas de madeira e voal de tamanho 16cm x 21cm, cada uma representando um lugar de pausa para observar o mundo. Mirantes que apareceram no meu caminho e que se tornaram portais fundamentais para pensar que existem coisas para muito além da intimidade da casa. Escolhi a linha branca para traçar o desenho. Busquei uma figura limpa e neutra.

O voal branco lembra as cortinas da casa das minhas tias. Um casarão com umas janelas bem grandes. A cortina é usada para bloquear a claridade, mas também a visão de dentro. Para preservar a intimidade.

Para cada janela apresentarei, a seguir, um pequeno texto. Não pretendo me aprofundar nas histórias de cada janela. Aqui, gostaria de apenas atribuir a esse lugar, o da janela, mesmo que de maneira muito breve, uma participação na minha narrativa. Já inicio este trecho da escrita com uma grande lista de coisas que me passam pela cabeça quando imagino uma janela. Conheça estes cinco lugares de pausa e reflexão:

Janela 1 - Marcenaria (Figura 27)

Uma janela basculante de ferro. Seis vidros na horizontal. Quatro na vertical. Permite a claridade entrar e o sol se alimentar da poeira da madeira do vô Gito. Um pouco suja. Deixa-se ver o pé de limão que está carregado.



Figura 27. Jordan Martins. Janelas.
Janela 1 Marcenaria. 2017.

Janela 2 - Casa das tias (Figura 28)

Janela de madeira cor de gelo um pouco desbotada de tristeza com alguns descascadinhos de velha. Janela da Titita fumar. Não pode sentar nela. Escondido pode montar a cavalo. Escape para não apanhar da tia Ivone.

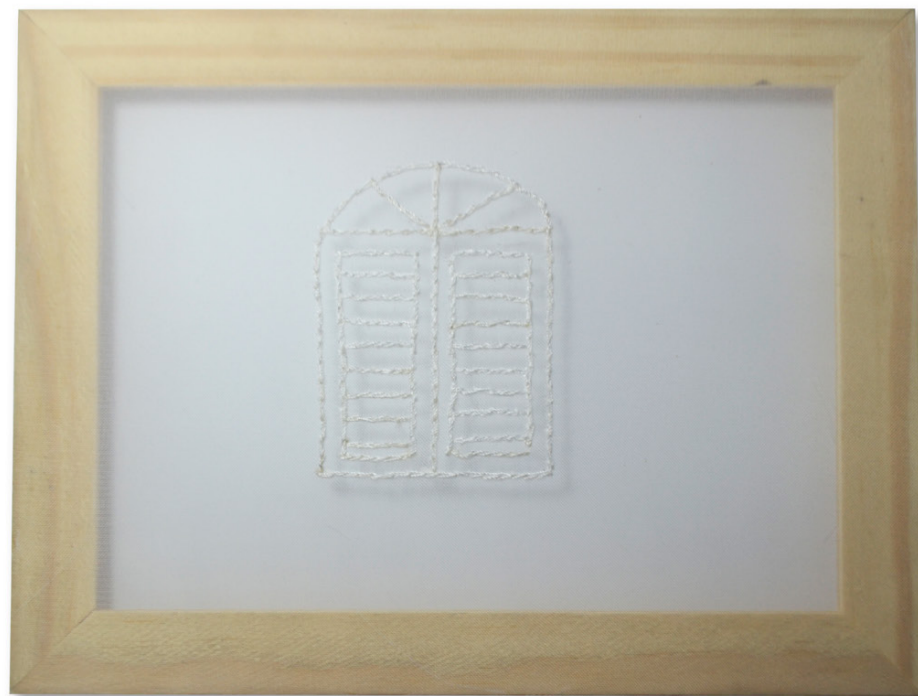


Figura 28. Jordan Martins. Janelas.
Janela 2 Casa das tias. 2017.

Janela 3 - Banheiro da tia Vera (Figura 29)

Janela do verão. Uma folha de vidro grande, pesada e limpa. Alta do chão e muito iluminada. Janela de ver a vizinha na piscina. Atirar bexiga de água. De apertar o dedo.

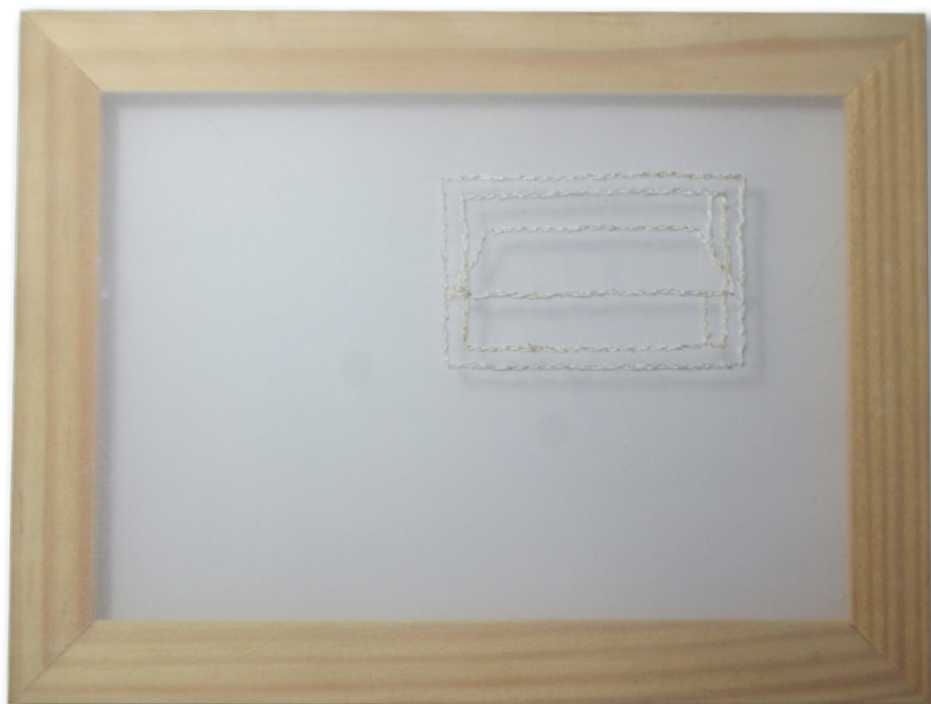


Figura 29. Jordan Martins. Janelas.
Janela 3 Banheiro da tia Vera. 2017.

Janela 4 - Casa de Camaquã (Figura 30)

Janela de ferro. Muito barulhenta. Grita para ser fechada. Estrala com o granizo. Bate com o vento. Fria no inverno. Quente no verão. Dá vista para os montes de pedras. É a janela do quarto. É a janela de ver a visita chegar.

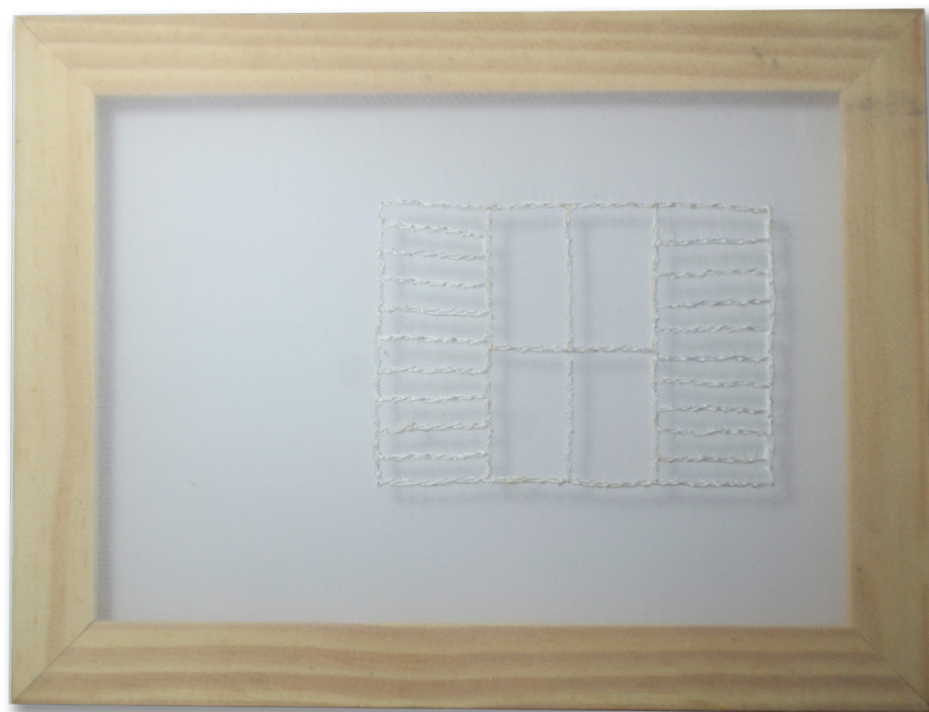


Figura 30. Jordan Martins. Janelas.
Janela 4 Casa de Camaquã. 2017.

*Janela 5 - Apartamento de Pelotas
(Figura 31)*

Janela de agora. Empurra para um lado. Empurra para o outro. A persiana não fecha toda, deixa o sol entrar cedo da manhã. De olhar pra fora pra ver se tem que levar o guarda-chuva. De fechar pra não molhar o carpete. De espiar o vizinho e sua bagunça. De chorar. De cantar. De escutar. De observar.

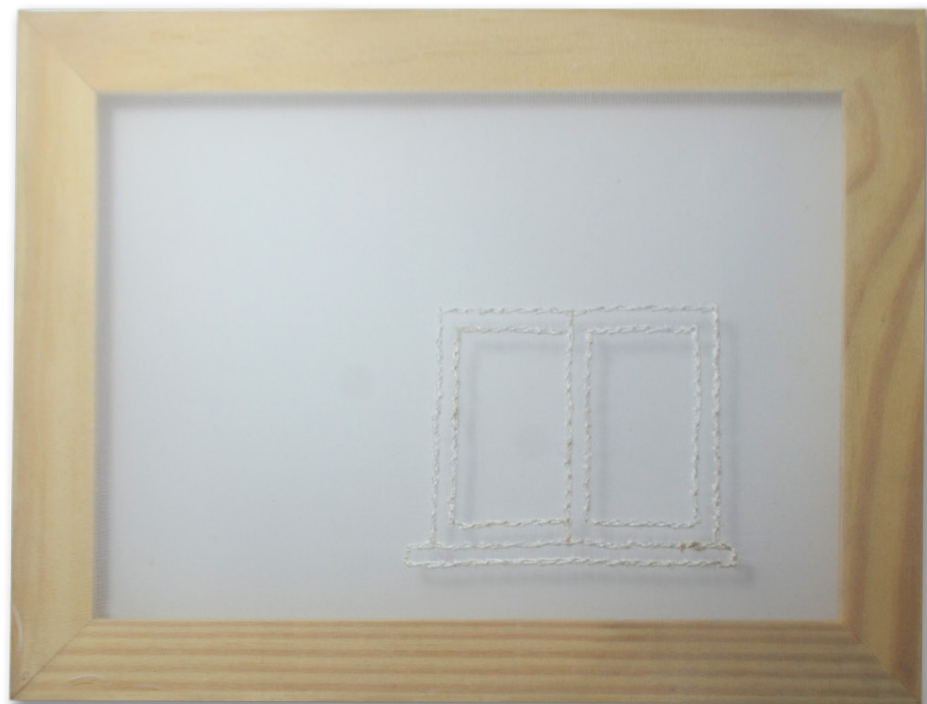


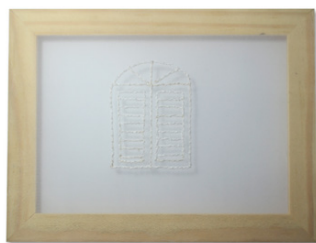
Figura 31. Jordan Martins. Janelas. Janela 5 Apartamento de Pelotas. 2017.

Cinco janelas (Figura 32), desde as lembranças da infância até os dias atuais. Janelas que me viram crescer e que me ajudaram a entender muito do que é a vida tanto dentro quanto fora da casa.

Pela própria natureza formal e material transparecem uma cena devidamente enquadrada, colocando o dentro e o fora em ininterrupta relação. Abertas ou fechadas conduzem o olhar e podem dissimular o tempo. Elas se camuflam, sumindo para ser o lá e o aqui ao mesmo tempo e também nem um e nem outro. Neste aspecto, Michel Serre (1998, p.31) assinala que: “[...] fechada, ela desaparece, torna-se parede; assim que é aberta, torna-se paisagem, novamente desaparecida [...]”. Assim são para o meu corpo aberturas para ver mundo, mesmo que exista a porta para isso. Prefiro as janelas. Nelas posso escorar os cotovelos e me demorar a olhar o que se passa lá fora. O que se passa fora da casa, fora de mim.

[...]

Figura 32. Jordan Martins.
Janelas. . 2017.





Ponto a ponto a agulha vai demar-
cando o espaço habitado pelo vazio.

A cadeira. O corpo. A cidade.

A cada pulsar do coração um novo
laço a linha faz. Num lugar onde vias
se confundem com veias a espe-
ra convida para fazer casa; convida
para uma estadia mesmo que breve
e um tanto pulsante.

Figura 33. Jordan Martins.

A cadeira. O corpo. A cidade. 2017.

Cadeira

A capa transparente de tecido leve (Figura 34) deixa-se formar pela forma da cadeira que se forma pela forma do homem. Quatro pernas pra sustentar, um assento para sentar, um encosto para encostar. A cadeira (Figura 35) que fica no meu quarto é mais um dos poucos objetos que permanecem no apartamento e que se juntam às lembranças de um sujeito que aqui já habitou. Por vezes escondida pelas roupas, despercebida da sua forma e desprovida de sua função genuína, muitas vezes ela se faz presente. Seus quatro pés de madeira sem tinta tocam o chão com leveza. O encosto estreito é formado por duas taquaras finas, sem revestimento, sem cor. De uma trama de corda de plástico o assento é feito. Ela não é confortável, muito menos portadora de uma beleza decorativa. A cadeira chegou junto a todo o restante da mobília, até mesmo antes de outras que compõem o espaço do apartamento. Ela é a relíquia que sobrou de um tempo repleto de boas lembranças.

Ao perder sua função, a cadeira é ressignificada e indagada a condição de sua existência. Se não a uso para sentar, por que tê-la? Mais que a projeção de uma imagem com evidentes características nostálgicas, a



Figura 34. Jordan Martins.
A cadeira. O corpo. A cidade. 2017.
Cadeira com a capa.



Figura 35 Jordan Martins.
A cadeira. O corpo. A cidade. 2017.
Cadeira sem a capa.

cadeira é, sobretudo, uma projeção da própria lembrança. Congrega um conjunto de fatores que a tornam um retrato de um passado muito presente.

Em se tratando de sua função prática e principal, de certo modo, o objeto cadeira significa uma "contenção". Trata-se de conter a ação, da suspensão de movimentos que dá lugar ao descansar, sossegar, pensar. O ser humano tem essa particularidade de suspensão, de quedar-se nessa restrição do movimento para pensar, e para novamente partir para o movimento. O movimento de criar.

Às vezes, as roupas cedem lugar para o meu corpo e saem de cima da cadeira para que eu possa me sentar. Para que eu possa utilizá-la de fato. Escrevo este texto, sentado nela. É nela que eu coloco o corpo, é ela que me sustenta. Ela compartilha o meu momento de sossegar e pensar e também o meu movimento, a minha criação. Não fico nela estático. E ela não fica estática também. Pulsamos juntos e compensamos, ela mais firme e eu mais inconsistente.

Sentado na minha cadeira, dentro do meu quarto, é que eu penso. E tento registrar o mundo. O mundo que está fora e o que está dentro do meu corpo. O quarto é o espaço no qual me concentro. Coloco uma música ou ligo a TV, e sonho. O quarto é o abrigo dos meus sonhos, território da constante busca do

eu; aqui não me escondo. Minha pele se transforma em tecido transparente e acaba por revelar o que tem dentro de mim. Revela aos poucos e também vela o feio do íntimo.

Do quarto para a casa. A casa é um continente que procura conter conteúdos. Contém a nós mesmos, ajuda-nos a definir nossos limites. Através dela o ser reproduz suas fronteiras com o mundo. A casa concentra minha intimidade, minhas lembranças; abriga o devaneio, protege o eu sonhador e me permite sonhar em paz. Revelam-se memórias, desejos, esperanças, medos, rituais, ritmos, hábitos.

A casa não é tão pessoal quanto o corpo do ser; como também não é tão exterior ao ser. E ela é tão pessoal quanto o ser, como é também exterior ao ser. A exterioridade e a interioridade da casa podem ser pensadas tanto em relação ao corpo do ser que a habita quanto em relação ao espaço social em que ela, a casa, se encontra. Em uma cidade, a casa é o núcleo do particular e, para o sujeito que vive em grupo, é o primeiro ponto de encontro com os outros.

Além do concreto e do sensível, do coletivo e do individual, do exterior e do interior, da cidade e do corpo, a casa apresenta outras relações paradoxais que fazem dela a própria imensidão íntima: o interior que vai para o além do interno e se funde (alcançando a



Figura 36. Jordan Martins.

Detalhe de A cadeira. O corpo. A cidade. 2017.

imensidão) com o externo. A casa, na sua imensidão íntima, é o próprio limite entre o dentro e o fora.

Minha cadeira, meu quarto, minha casa, a rua. Do repouso da cadeira desconfortável sou mais um sujeito entre tantos outros anônimos neste lugar povoado e explorado por uma trama de desejos e pelo infindável de linhas cruzáveis; um lugar demarcado por passos não contados.

Andar pela cidade é mais que andar. É sentir a cidade acontecer ao mesmo tempo em que eu aconteço nela. São dois sistemas: o primeiro, que está fora de mim, é regido por regras ou leis universais; e o segundo, que está dentro, é feito de impulsos e pulsos. No entanto, não é um dentro apartado pelo fora. Para este acontecer é preciso que aquele esteja mais atento, mais pulsante. A cidade só acontece se eu aconteço. A porta da minha casa só abre se eu movimentá-la. E assim a cidade se abre pra mim, e assim a cidade é a extensão da minha casa, da minha imensidão íntima. É neste movimento, de saída e escape, que encontro o cotidiano.

Se a casa é o lugar da relação mais íntima, a rua, ao contrário, é o lugar do anonimato, do impessoal. Lá fora, tudo é novidade, é surpresa, é desconhecido. Seguimos pelas orientações, sejam elas comandadas por uma racionalidade centralizada ou comandadas

pela subjetividade, autônoma e variante.

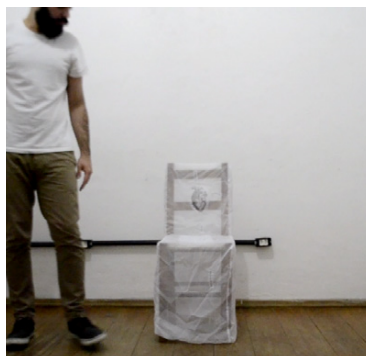
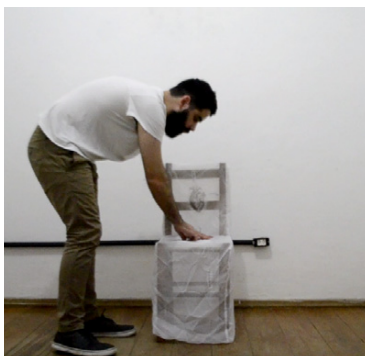
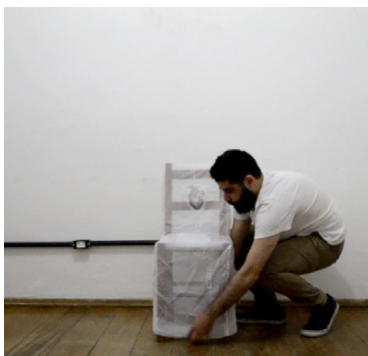
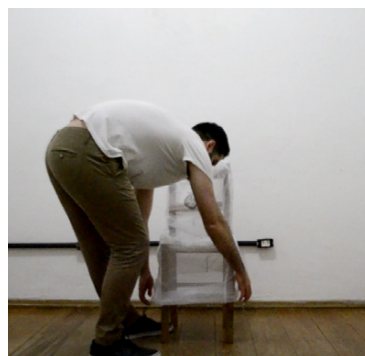
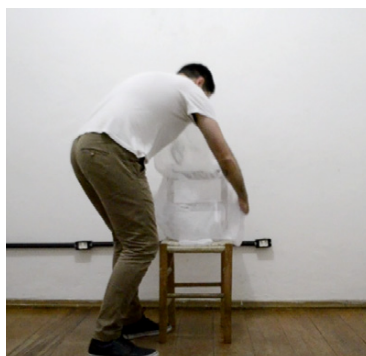
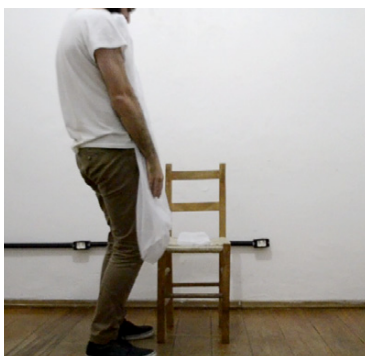
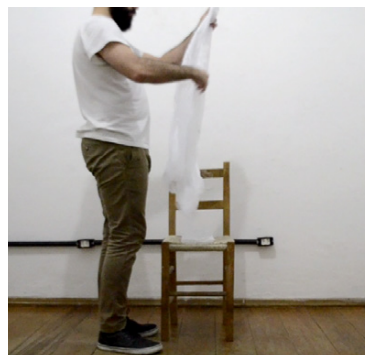
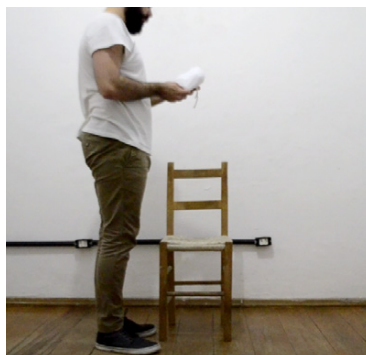
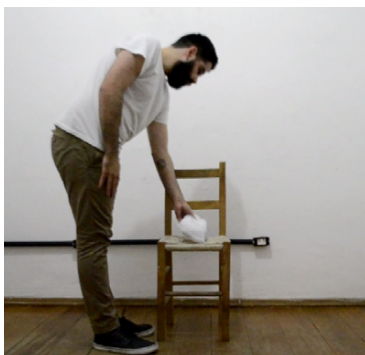
Errar pelas ruas da cidade. Perambular sem destino certo. Perceber os passos e as sensações do caminhar. Parar. Deter-se não por ter alcançado o destino final, mas, sim, devido a uma folha que cai no trajeto. Perceber o tempo lento. Atravessar fora da faixa de pedestre. Conhecer pessoas. Conhecer cachorros. Conversar. Caminhar mais um pouco. Retornar pela mesma rua, do lado oposto da calçada. Virar à esquerda. Costurar caminhos.

O compasso do passo e o pulso cardíaco, como linha na agulha, deixam rastros quase que invisíveis. Um ponto que começa aqui – nesta rua – e vai se inscrevendo, misturando-se até (não) chegar lá. Vias como veias, responsáveis por levar o sangue ao coração; circulação necessária para que eu aconteça, para que a cidade aconteça.

Quando retorno pra minha casa volto para a cadeira acumulado de sensações e percepções, algumas transponíveis para o meu bloco de notas, outras incommunicáveis. No entanto, condensadas em meu corpo enquanto vida.

[...]

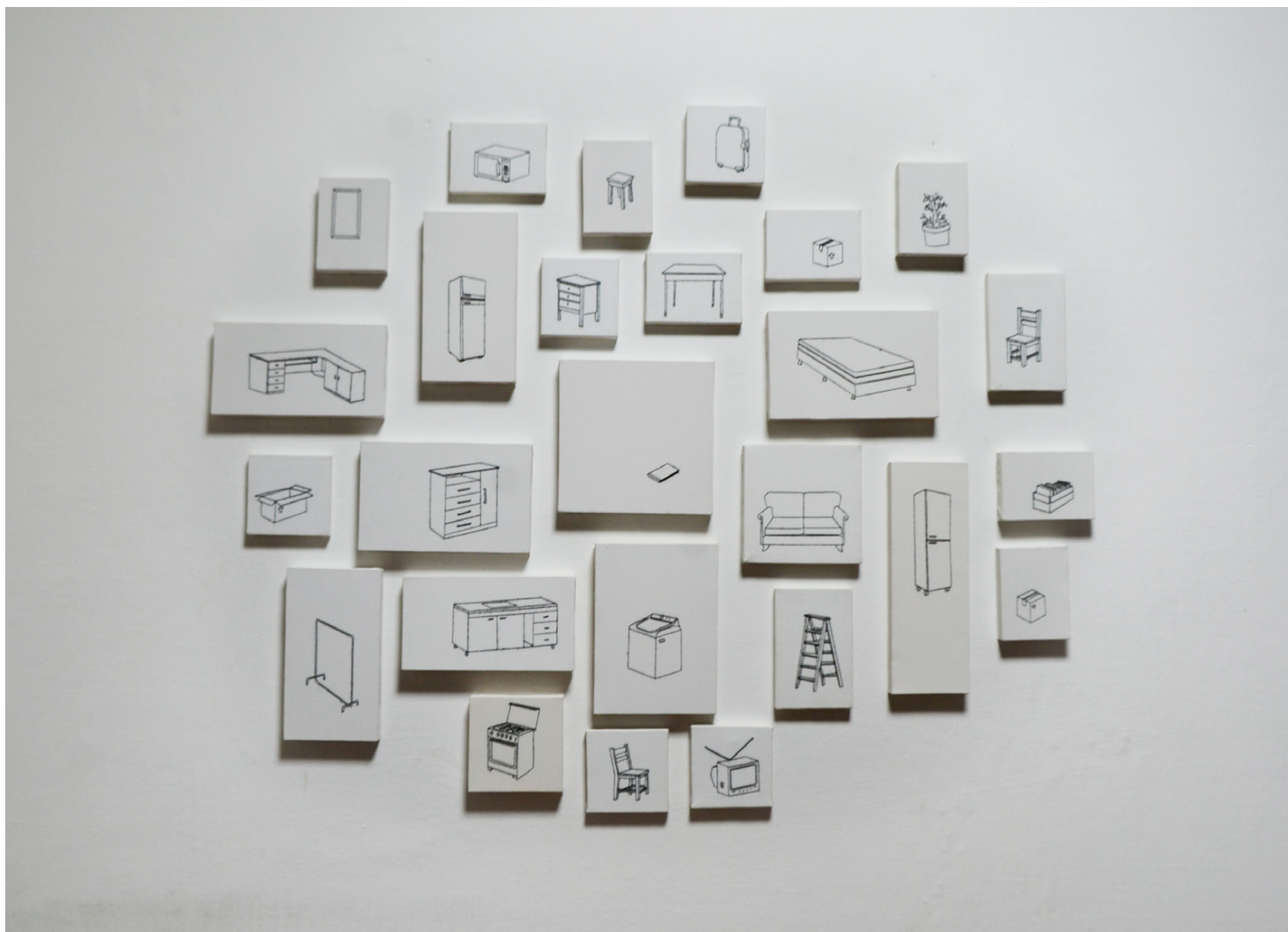
Figura 37. Jordan Martins.
A cadeira. O corpo. A cidade. 2017.



Mudança

Acordei mais tarde hoje. Abri a persiana e o sol já entrava pela janela do quarto iluminando uma porção de telinhas bordas e empilhadas em cima da escrivaninha. Comecei a observar o último trabalho a integrar a pesquisa intitulado “Mudança” (Figura 38). Ele não foi o último a ser feito. Se você lembra comecei a escrita pelo último que inventei, “uma (p) arte da minha vida”. Escolhi deixar este para o final justamente pela presença marcante da expressão “mudança”. Palavra que dá título ao trabalho. Narro a partir de uma cena que presenciei, muito particular na minha vida. Algo que transformou meu jeito de pensar a casa, as minhas coisas, as minhas relíquias e a própria ação de mudar.

Figura 38. Jordan Martins.
Mudança. 2016-2017.



No processo de leituras para esta dissertação me deparei um dia com um fragmento da tese de doutorado de Helene Sacco (2014, p. 70), professora que me acompanha coorientando este trabalho e que eu a acompanho há algum tempo, também, pois é uma artista que eu admiro bastante.

Já morei em muitas casas, estou na de número 26, eu acho. Passei a infância de mudança para muitos lugares do Brasil e vi, por repetidas vezes, minha casa, digo, o seu interior, ser construído, desconstruído e reconstruído inúmeras vezes. Gostava de ver o caminhão da mudança formando um grande bloco com tudo de nós, o que na minha imaginação de criança era um grande cubo de encaixes perfeitos. Aí está parte da resposta: eu me vi, nos vi muitas vezes representados por aquelas coisas. Nelas via a nossa história rememorada em muitas imagens-lembranças. As nossas coisas eram como peças-móveis que em várias ocasiões cruzavam o país e adquiriam uma nova ordem, diferente e ao mesmo tempo tão familiar.

A situação narrada pela artista é a mesma situação que eu vivi ao me mudar de apartamento; e quero contar essa experiência para você.

Já tinha marcado antecipadamente com o senhor do frete e agendado com o condomínio. Estava tudo pronto. Roupas nas malas, alguns móveis desmontados, objetos em caixas. Só esperando o caminhão para



Figura 39. Marepe. A mudança. 2015

colocar tudo dentro dele e sair de mudança. Deu tudo errado.

O caminhão furou o pneu antes mesmo de chegar. Tivemos que correr para achar outro, pois o condomínio não agendaria outra vez e gostaríamos de chegar em breve no apartamento novo. Saímos atrás de um novo frete, porém só achamos um caminhão muito menor. Já que era a única opção, iríamos fazer a mudança em duas vezes.

Começamos a descer as coisas do apartamento e ajeitá-las no caminhão. O freteiro com experiência de anos ficou na parte de cima arrumando cada objeto que chegava. Ele estava coordenando a atividade para que trouxéssemos tudo em uma determinada ordem para melhor arrumar.

Camass, geladeira, fogão, sofá e assim por diante. Quando percebi estavam todas as coisas em cima do caminhão. Um apartamento de cinco peças formando um “grande bloco com tudo de nós”, como se referiu Sacco (2014, p.70).

O artista Marepe (1970) é outra referência no que se trata da esfera doméstica e do íntimo. O seu trabalho intitulado “A mudança” (2005) (Figura 39), cuja o título do meu trabalho apresenta grande semelhança, coloca utensílios domésticos em trânsito, deslocados entre

destinos na caçamba de um caminhão em tamanho reduzido. Marepe se notabilizou mundialmente pela maneira inventiva com a qual objetos e práticas culturais da região onde vive, o Recôncavo Baiano, são apropriados em sua obra, num procedimento que guarda muito do gesto do ready-made de Marcel Duchamp (1887-1968). Nesta escultura, o artista alude de forma universal à transitoriedade da condição humana, assim como trata da economia dos objetos transportados, o que não deixa de criar um comentário eloquente sobre uma realidade social na qual as condições materiais podem ser duras. Na placa do caminhão, lemos o nome da cidade do artista (onde a obra foi construída por um artesão local), o ano de sua realização e uma abreviação de seu nome artístico, MRP.

Noto, tanto no caminhão de Marepe quanto no caminhão que levou a minha mudança, que as coisas que carregamos e que damos tanto valor afetivo se resumem a nada. Resumem-se a uma pequena carroceria de caminhão lotada. Muitas lembranças apertadinhas em encaixes perfeitos carregadas por alguém que se quer sabia o que cada objeto representava para os moradores.

Fragmentos de uma casa antiga indo para uma casa nova. Compondo uma mudança. Não somente a realizada pelo caminhão, mas, também, a mudança que

notei estar passando em mim mesmo. E que, provavelmente, meu irmão nem tenha notado (justamente pelo fato de não parar para apreciar aquele momento, por não notar o quanto de estético estava acontecendo).

Mais uma vez eu parei. Usei meus olhos, enxerguei as mãos da minha mãe nos conduzindo, meu avô desmontando os móveis, minha avó correndo atucanada com alguma coisa que tínhamos deixado para trás; uns objetos antigos que pertenciam a Juliana e que ainda faziam parte do apartamento, como a cadeira de madeira, e alguns novos deixados pelo Vinícius. Enxerguei também as cortinas, que não estavam mais nas janelas, estavam na rua fazendo parte do mundo externo, algo que elas tentavam barrar nos escondendo dentro do íntimo do apartamento. Tudo ali em cima indo montar um novo lugar.

A mudança saiu com o caminhão. Eu permaneci ali por mais algum tempo carregado por um bloco de sentimentos movido pela transformação.

A partir dessa experiência inventei o trabalho intitulado "Mudança". Vinte e seis telas brancas de pintura com bordados de objetos em linha preta. Já sabia que esse seria o último trabalho a ser narrado. Ele daria o tom de encerramento (mesmo que essa palavra não seja ideal para ser usada em uma pesquisa que não pretende se encerrar aqui).

Lista de objetos bordados

escada
mesa
cadeira 1
cadeira 2
banquinho
fogão
geladeira
micro-ondas
televisão
sofá
criado mudo
caixa de objetos aberta (Figura 00)
caixa de objetos fechada I
caixa de objetos fechada II
caixa de livros
cômoda
escrivania
arara
cama
mala
plantas
pia
espelho
paineleiro
máquina de lavar roupa
dissertação

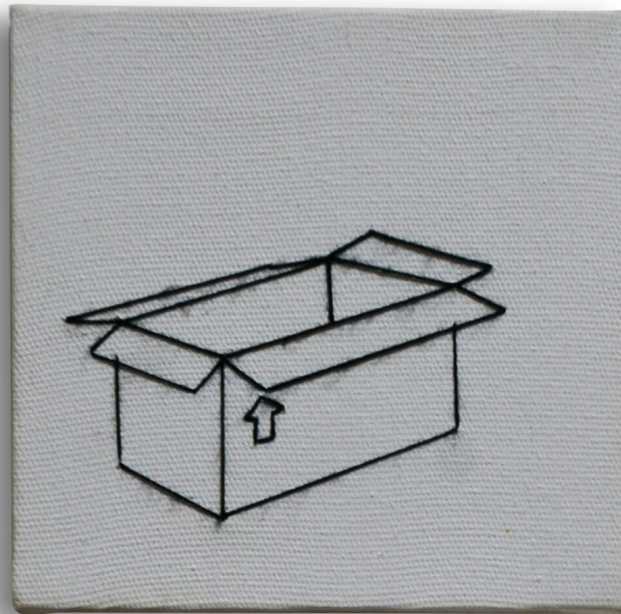


Figura 40. Jordan Martins.
Mudança. 2016-2017.
Caixa de objetos aberta.

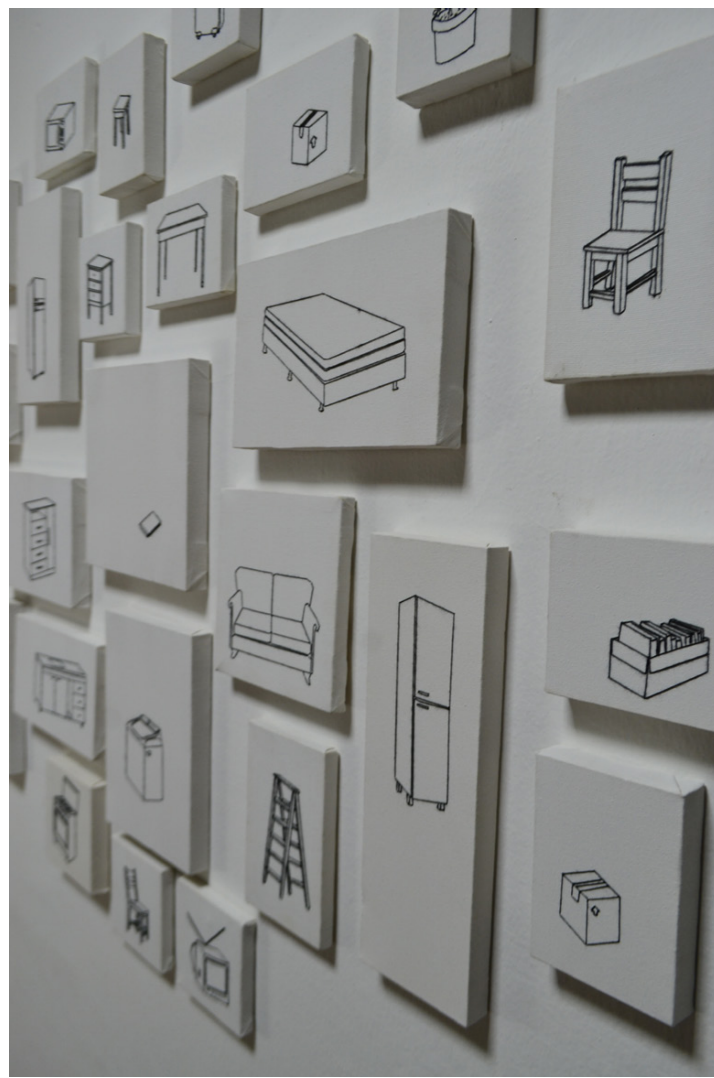
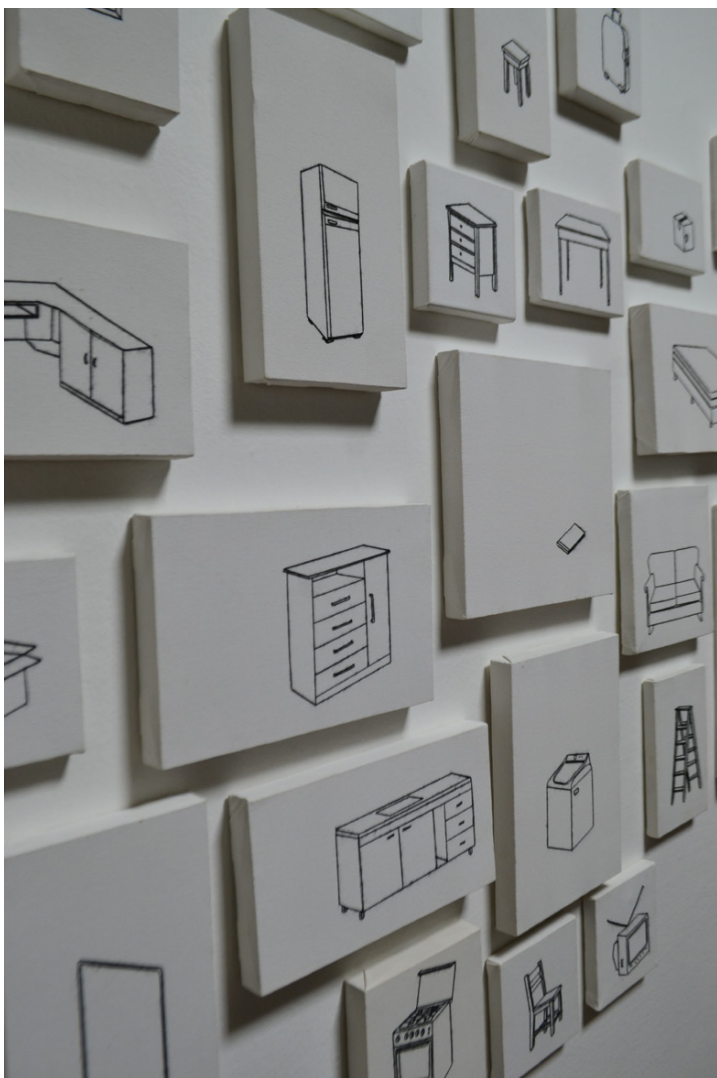
Escolhi bordar o número de vinte e seis objetos, pois corresponde a minha idade ao defender a dissertação. Incluindo dentro desta lista, também, o bordado do desenho que representa o volume final desta dissertação.

Esta pesquisa é etapa fundamental no meu processo de me entender como artista. Na mudança que se dá do menino que brincava com os retalhos na casa da avó e que hoje com propriedade escreve de si; n começo, com medo e receio das dificuldades que enfrentaria. Contudo, aberto as mudanças que o percurso me levaria a fazer.

Enxergar o caminhão cheio é o mesmo que me enxergar cheio. Lá eram objetos; aqui são afetos. Cada um deles me transfigurando, ressignificando-me, assim como eu fiz com cada trabalho inventado para compor o inventário de um artista iniciante. Um jovem cheio de inseguranças que teima em ver sua vida como uma arte.

[.]

Figura 41. Jordan Martins.
Mudança. 2016-2017.



Considerações Finais

Desenvolver um projeto tão pessoal é um desafio, porém é extremamente motivador. Acredito que conceber a dissertação a partir de memórias afetivas, do conhecimento de mim através das minhas histórias e do meu cotidiano facilita a criação de algo singular. Ademais, esta investigação da minha prática artística é uma mudança significativa no fazer arte que me é próprio

Chego aqui percebendo este ponto final como um começo. Depois das incertezas, medos e mudanças no percurso que acompanham o desenvolvimento de um trabalho poético, assim como a própria escrita de um texto que reflete criticamente sobre seu desenvolvimento, deparo-me não apenas com algumas conclusões, mas com novas perguntas que apontam continuções e desdobramentos (o que eu já previa desde o começo).

Do porta joia, da radiografia, do olho, da janela, da cadeira, do caminhão de mudança, da dissertação, do relicário, desperta-se o inventário do artista. Lugar que aprendo cada vez mais que vida e arte andam em paralelo e que uma se fortalece na outra.

Sei que novos trabalhos aparecerão pulsando como estes que aqui foram apresentados, dando continuidade ao pequeno relicário de grandes afetos. E

tentando preencher os vãos deixados por questões ainda não encerradas.

Desde muito pequeno acredito que vivo na arte e faço da minha prática artística uma vivência em um mundo de fragmentos afetivos. Daí, e então indago sobre questões centradas na possibilidade de arte enquanto memória e construção do presente. Procuro, assim, refletir e experimentar o cotidiano recuperado na transcodificação das coisas que recolhi no percurso da minha formação enquanto artista.

Esta investigação em poéticas visuais possibilita uma arte que existe num lugar outro, o da memória. A memória oscila e torna possível que um inventário do cotidiano seja igualmente arte, e que nele pequenas trocas e diálogos aconteçam. Esta arte remodela a minha biografia e abre suas cortinas para o mundo enquanto redesenho o meu caminho artístico na desordem do cotidiano. Tudo a favor de um interesse pelo afeto e pela valorização da vida diária, poetizando-a e propondo singularidade onde se encontram generalização e superfície.

Referências

AGOSTINHO, Santo. Confissões. São Paulo, Nova Cultural, 1996.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: Obras escolhidas - I. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações Sobre A Obra de Nikolai Leskov. In Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. Matéria e memória. Trad. Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, Henri. O pensamento e o movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CAUQUELIN, Anne. Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. Arte contemporânea: Uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. Teorias da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano. 1. Artes do Fazer. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1994.

CLARK, Lygia. 1960: A morte do plano. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1980.

_____. Arte brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.

CRIMP, Douglas. Apropriando-se da apropriação. In: _____. Sobre as ruínas do Museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia. São Paulo, SP, Editora 34, 1995.

FRAYLING, Christopher. Research an Art and Design. London: Royal College of Art, 1993.

GUIMARÃES, Francisco Portugal. Proprium sanctorum: o culto a suas relíquias e seus relicários. In: População e Sociedade. CEPESE. Vol. 20. Porto – 2012.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JOSSO, M. C. A transformação de si a partir da narração de histórias de vida. Educação PUCRS, v.30, n.3, p.413-438, set-dez. 2007.

JOSSO, M. C. Experiências de vida e formação. São Paulo: Cortez, 2004.

JOSSO, M. C. As histórias de vida como territórios simbólicos nos quais se exploram e se descobrem formas e sentidos múltiplos de uma existencialidade evolutiva singular-plural. In: PASSEGGI, M. da Conceição (Org.). Tendências da pesquisa (auto)biográfica. Natal: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2008.

LAGNADO, Lisette. Leonilson: são tantas as verdades. São Paulo: DBA Artes Gráficas: Companhia Melhoramento de São Paulo, 1998.

LANCRI, Jean. Colóquio Sobre A Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas. In: BRITES, Blanca e TESSLER, Élica (orgs). O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, p.19, 2002

LISPECTOR, Clarice. Água Viva. Editora: Rocco, 1998.

MACIEL, Maria Esther. A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004a.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A estrutura do comportamento. Belo Horizonte: Editora Interlivros, 1975.

_____. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MÉGLIN-DELCROIX, Anne. Pequenos livros & outras pequenas publicações. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 5, n. 9, ano 5. 2015.

MOLLES, ABRAHAM A. Teoria dos Objetos. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1981.

PEREC, Georges. *L'infra-ordinaire*. France: Éditions Du Seuil, 1989.

NÓVOA, António; FINGER, Matthias (Org.). *O método (auto) biográfico e a formação*. Natal, RN: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2010.

PIRES, Maria Laura Bettencourt. *Nosce te ipsum: reflexões sobre a sabedoria*. In: *Gaudium Sciendi*, N° 11, 2017. p. 33-47. Disponível em < http://www2.ucp.pt/resources/Documentos/SCUCP/GaudiumSciendi/GaudiumSciendi_N11/07.%20Nosce%20te%20ipsum.pdf> Acesso em: 15/02/2017.

REY, Sandra. "Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais". In: *Porto Arte*. Porto Alegre, v. 7, n. 13, p.81-95. nov.1996.

_____. "Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais". In: BRITES; TESSLER (org.). *O meio como ponto zero*. Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade; 4.)

SANTOS, Marli dos Santos (org.). *O lúdico na formação de educador*. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2007.

SERRES, Michel. *Atlas*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

SACCO. H. G.. *Casa - movente (A1[infinito]) : diário de construção*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio grande do Sul. Porto Alegre. 2009.

_____. *A (Re)fábrica: Um Lugar Inventado entre a objetualidade das coisas e a sutil materialidade do desenho e da palavra*. Tese (Doutorado em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio grande do Sul. Porto Alegre. 2014.

SAGMEISTER, Stefan. *Things I have learned in my life so far*. New York: Abrams, 2008.

Webster's New Universal Unabridged Dictionary. Nova York: Barnes & Noble. 1996.

WINNICOTT, D. W. *O brincar & a realidade*. Trad. J. O. A. Abreu e V. Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

ZAMBONI, Silvio Antonio. *Pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Autores Associados, 1998.

ZANETTI, D. *Crônicas Urbanas: narrativas em torno de uma produção audiovisual de periferia*. Disponível em: <http://www.tvrealidade.facom.ufba.br/coloquio%20textos/Daniela%20Zanetti.pdf>. Acessado no dia 20 de janeiro de 2016.

