



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB

---

Instituto de Artes – IdA  
Programa de Pós-Graduação em Arte – PPG-ARTE

## CARTOGRAFIA, AUTOFIÇÃO E CATARSE:

7

### EXPERIÊNCIAS



Brasília, julho de 2018  
Frederico Bernardo Chaves

Frederico Bernardo Chaves

## **CARTOGRAFIA, AUTOFIÇÃO E CATARSE:**

**7**

### **EXPERIÊNCIAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília - UnB, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Arte, elaborada sob orientação do Professor Dr. César Lignelli.

Brasília, julho de 2018  
Frederico Bernardo Chaves

CARTOGRAFIA, AUTOFICÇÃO E CATARSE:

7

EXPERIÊNCIAS

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. César Lignelli (UnB – Presidente)

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Sulian Vieira Pacheco (UnB – Membro interno)

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Alice Fátima Martins (UFG – Membro externo)

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Roberta Kumasaka Matsumoto (UnB – Membro suplente)

Brasília, 18 de julho de 2018.



Sem título. Guache sobre papel. Dimensões: 21 x 29cm. Ano: 2008.

*Ao Dadaísmo; ao Surrealismo; aos artistas que me inspiram; à minha família e aos meus amigos. E também à cigana divertida etilizada que escreve o roteiro do meu destino, auxiliada pelos seus quatro colaboradores hipsters em alguma dimensão paralela.*

Início expressando gratidão a tudo que compôs minha estória de vida: tanto o que houve de bom, quanto o que houve de ruim. Isso fez de mim o que sou, tanto para o bem quanto para o mal. E está bom assim. Agradeço à poeta goiana Cora Coralina que, por meio de um poema seu me fez perceber que: *no caminho incerto da vida, o mais importante é o decidir*. Cultivei o difícil hábito de decidir ser fiel às minhas convicções; e isso me trouxe alguns problemas, mas também paz.

Gratidão também ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás – IFG, pela valiosa oportunidade de afastamento remunerado para dedicação integral a esta pesquisa.

Muito obrigado:

À minha mãe, Geralda, que sempre me mostrou com suas atitudes que a palavra impossível pode e deve sempre ser questionada e desafiada;

Aos meus irmãos Hilton (que não é Zalafa) e Zaneta (Zazá), por serem sempre tão presentes e alegres; pelos nossos almoços de todo domingo em família. Preciso dizer que arroz da Zazá não é só um arroz: é uma experiência estética que merece nota; sinto pena de todos os outros seres humanos da terra que nunca experimentaram o arroz da Zazá;

Ao meu tio Juarez e meu primo Fernando, pela amizade e por me darem credibilidade artística e tornarem-se verdadeiros arqueólogos descobridores de ossos em sua fazenda; ‘Fred, achei um osso e guardei aqui pra você’.

Ao meu primo Florentino, por sua amizade e ter-me socorrido sempre que precisei durante esta pesquisa;

À minha madrinha ‘Tia Cida’, por ser minha segunda mãe; por todo café, pão de queijo e a paz que ela transmite em quaisquer vinte minutos de conversa; ela e minha mãe são as duas maiores referências de força que tenho;

À tia Vi, Viviane Vaz, cantora goianiense linda de viver; por nosso contato diário; e por tudo o que a ‘mulher brasileira’ já sabe e não precisa ser dito novamente; [risos]

Aos meus grandes amigos Ana, Regina, Lara, Eudes e certamente outros que a exaustão de fim de curso me fez esquecer de mencionar. Tenho essa imensa sorte: muitos amigos; amigos de verdade. É uma riqueza sem tamanho. Cada um deles saberá reconhecer aqui os motivos de minha gratidão expressa, mas não posso deixar de agradecer especialmente à Ana por suas imensas contribuições e seu humor único: ‘Cuidar da minha saúde...’ ‘Viajar...’ ‘Atacadão...’

A todos os professores cujas disciplinas cursei durante o mestrado: Márcia Almeida, Christus Nóbrega, Nitza Tenemlat, Gê Orthof e Karina Dias: todos me foram fundamentais; artistas, professores e pessoas especialíssimas.

Às professoras Alice Martins e Sulian Vieira, que compuseram minha banca examinadora no exame de qualificação e, com muita gentileza, amabilidade e generosidade trouxeram grandes contribuições ao trabalho;

E, concluindo, agradeço especialmente ao meu orientador, César Lignelli, por orientar-me, por tornar-se também um grande amigo e por dar-me inúmeros votos de confiança, sempre muito humano e generoso.

Certamente devo ter-me esquecido de mencionar outras pessoas fundamentais nesse processo; se isso aconteceu, gostaria de desculpar-me e peço que releve. Te pago uma cerveja e a gente ri disso depois no boteco. E como dizem lá em Luziânia: “Tchau, brigado!”

---

Esta dissertação tem como proposta investigar a relação entre a autoficção e a catarse na prática da cartografia artística. Para tal, são apresentadas sete cartografias artísticas de autoria própria, com obras em pintura, desenho, contos, intervenção urbana, roteiro cinematográfico e escultura. São também apresentadas e relacionadas obras de outros artistas. A autoficção é apresentada segundo recorte teórico proposto por Vincent Collona (2014) no primeiro capítulo, *O Pé de Bico*; suas exemplificações teóricas na literatura são utilizadas, mas busca-se também paralelos em outras linguagens, como um roteiro de curta-metragem e pinturas, de autoria própria, além de obras visuais de outros artistas como Johannes Gump (1626 – 1646), Katsushika Hokusai (1760-1849), Edgar Degas (1834 – 1917), Rafael Sanzio (1483 – 1520), Van Gogh (1853 – 1890), dentre outros. O segundo capítulo, intitulado *Paralisia do Sono*, aborda o conceito de experiência segundo Dewey (1980) e é exemplificado com pinturas próprias feitas a partir da vivência desse distúrbio do sono. A linguagem como possibilidade de criação de novas realidades é o tema de investigação na produção textual; essa relação é pensada a partir do autor Vilém Flusser (2007) no terceiro capítulo, chamado: *Os Contos de Santa Luzia Cega. Malafetty: do Cafezinho na Sala dos Professores à Galeria de Arte* é o nome do quarto capítulo, que exemplifica a relação entre vivência cotidiana, estetização da experiência e exposição desse resultado em galeria de arte; aponta-se possíveis aproximações da produção com a arte bruta, a charge e a caricatura. A cartografia artística é trabalhada a partir de Sueli Rolnik (2011) em consonância com instâncias do conhecimento sensível numa perspectiva fenomenológica no quinto capítulo, nomeado *Tuberculose Ocular*, em função da vivência dessa situação. A questão do tempo na cartografia artística é trabalhada no sexto capítulo *Uma Barata: Desdobramentos Desta Experiência*. O tema da catarse figura principalmente na cartografia empreendida no processo artístico *Debanda* (2017), sétimo capítulo desta dissertação, tendo ancoragem teórica principalmente em Aristóteles, Antonin Artaud, Patrice Pavis, dentre outros.

**Palavras-chave:** cartografia artística, autoficção, catarse, pintura, teatro

This dissertation aims to investigate the relationship between autofiction and catharsis in the practice of artistic cartography. For this, seven artistic cartographies of own authorship are presented, with works in painting, drawing, short stories, urban intervention, cinematographic script and sculpture. Other works by other artists are also presented and related. The autofiction is presented according to the theoretical cut proposed by Vincent Collona (2014) in the first chapter, *Nozzles Foot (Pé de Bico)*; his theoretical exemplifications in the literature are used, but he also seeks parallels in other languages, such as a screenplay of short films and paintings, by his own authors, as well as visual works by other artists such as Johannes Gump (1626-1646), Katsushika Hokusai (1760-1849), Edgar Degas (1834-1917), Rafael Sanzio (1483-1520), Van Gogh (1853-1890), among others. The second chapter, entitled *Sleep paralysis (Paralisia do Sono)*, approaches the concept of experience according to Dewey (1980) and is exemplified with his own paintings made from the experience of this sleep disorder. Language like the possibility of creating new realities is the subject of research in textual production; this relationship is thought from the author Vilém Flusser (2007) in the third chapter, called: *The Tales of Saint Luzia Blind (Os Contos de Santa Luzia Cega)*. *Malafetty: from Cafezinho in the Teachers' Hall to the Art Gallery (Malafetty: do Cafezinho na Sala dos Professores à Galeria de Arte)* is the name of the fourth chapter, which exemplifies the relationship between daily living, aestheticizing the experience and exposing this result in an art gallery; it's point out possible approximations of the production with the gross art, the cartoon and the caricature. Artistic cartography is based on Sueli Rolnik (2011) in consonance with instances of sensitive knowledge in a phenomenological perspective in the fifth chapter, named *Ocular Tuberculosis (Tuberculose Ocular)*, in function of the experience of this situation. The question of time in artistic cartography is worked out in the sixth chapter *One Cockroach: Outfits of This Experience (Uma Barata: Desdobramentos Desta Experiência)*. The theme of catharsis is found mainly in the cartography undertaken in the artistic process *Debanda* (2017), the seventh chapter of this dissertation, with theoretical anchorage mainly in Aristotle, Antonin Artaud, Patrice Pavis, among others.

**Keywords:** cartography, autofiction, catharsis, painting, theater

*Ilustrações:*

Capa – *Sem título*. Fred Chaves, 2013.

Dedicatória – *Sem título*. Fred Chaves, 2009. ||

Introdução – *Sem título*. Fred Chaves, 2009. ||

\*

Figura 1 – O Pé de Bico, lápis de cor sobre papel, Fred Chaves, 2009 || 10

Figura 2 – O Pé de Bico, óleo sobre tela, Fred Chaves, 2018 || 17

Figura 3 – Óleo sobre tela. Triple Portrait, Johannes Gump. 1646 || 19

Figura 4 – Xilogravura. Katsushika Hokusai. O monte Fuji visto atrás de um poço. 1835  
|| 21

Figura 5 – Henri Degas e sua sobrinha Lucie, Óleo sobre tela, Edgar Degas, 1876. || 22

Figura 6 – A Escola de Atenas. Afresco. Rafael Sanzio, 1509-11 || 23

Figura 7 – Cadeira de Van Gogh, óleo sobre tela, Van Gogh, 1888 || 24

Figura 8 – Cadeira de Gauguin, óleo sobre tela, Van Gogh, 1888 || 24

Figura 9 – Mantendo a calma, óleo sobre tela, Fred Chaves, 2018 || 30

Figura 10 – Sem título, tinta de tecido sobre tela, Fred Chaves, 2011 || 32

Figura 11 – Sem título, tinta de tecido sobre tela, Fred Chaves, 2011 || 32

Figura 12 – Sem título, óleo sobre tela, Fred Chaves, 2011 || 33

Figura 13 – Sem título, tinta de tecido sobre tela, Fred Chaves, 2011 || 33

Figura 14 – Sem título, tinta de tecido sobre tela, Fred Chaves, 2011 || 34

Figura 15 – Sem título, acrílica sobre tela, Fred Chaves, 2011 || 34

Figura 16 – Sem título, óleo sobre tela, Fred Chaves, 2011 || 35

Figura 17 – Sem título, tinta de tecido sobre tela, Fred Chaves, 2011 || 35

Figura 18 – Jornal O Mensageiro, edição 1ª quinzena de outubro de 2012, p.6 || 42

Figura 19 – Sem título, série: Malafetty, Fred Chaves, 2015 || 51

Figura 20 – Sem título, série: Malafetty, Fred Chaves, 2015 || 51

Figura 21 – Sem título, série: Malafetty, Fred Chaves, 2015 || 52

Figura 22 – Sem título, série: Malafetty, Fred Chaves, 2015 || 52

Figura 23 – Sem título, série: Malafetty, Fred Chaves, 2015 || 53

Figura 24 – Sem título, série: Malafetty, Fred Chaves, 2015 || 53

Figura 25 – Sem título, série: Em Trajes de Banho, Fred Chaves, 2014 || 54

Figura 26 – Sem título, série: Em Trajes de Banho, Fred Chaves, 2014 || 54

- Figura 27 – Sem título, série: Em Trajes de Banho, Fred Chaves, 2014 || 55
- Figura 28 – Sem título, série: Em Trajes de Banho, Fred Chaves, 2014 || 55
- Figura 29 – Sem título, série: Em Trajes de Banho, Fred Chaves, 2014 || 56
- Figura 30 – Sem título, série: Em Trajes de Banho, Fred Chaves, 2014 || 56
- Figura 31 – Nascimento da Vênus, Sandro Botticelli, 1484, Galeria Uffizi || 67
- Figura 32 – A menina enferma, Edward Munch, 1885-6. NationalGallery, Oslo || 68
- Figura 33 – Sem título, carvão sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 69
- Figura 34 – Sem título, carvão sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 69
- Figura 35 – Sem título, carvão sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 70
- Figura 36 – Sem título, carvão sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 70
- Figura 37 – Sem título, carvão sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 71
- Figura 38 – Sem título, carvão sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 71
- Figura 39 – Sem título, técnica mista sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 72
- Figura 40 – Sem título, técnica mista sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 73
- Figura 41 – Sem título, sanguínea sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 73
- Figura 42 – Sem título, sanguínea sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 74
- Figura 43 – Sem título, sanguínea sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 74
- Figura 44 – Sem título, lápis e carvão sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 75
- Figura 45 – Sem Título, aquarela sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 76
- Figura 46 – Sem título, aquarela sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 77
- Figura 47 – Sem título, aquarela sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 77
- Figura 48 – Sem título, aquarela sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 78
- Figura 49 – Sem título, aquarela sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 78
- Figura 50 – Sem título, aquarela sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 79
- Figura 51 – Sem título, aquarela sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 79
- Figura 52 – Sem título, aquarela sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 80
- Figura 53 – Sem título, aquarela sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 80
- Figura 54 – Sem título, aquarela sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 81
- Figura 55 – Sem título, aquarela sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 81
- Figura 56 – Sem título, aquarela sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 82
- Figura 57 – Sem título, aquarela sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 82
- Figura 58 – Sem título, aquarela sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 83
- Figura 59 – Sem título, aquarela sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 83
- Figura 60 – Sem título, aquarela sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 84

- Figura 61 – Autorretrato, aquarela sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 85
- Figura 62 – Autorretrato, aquarela sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 85
- Figura 63 – Autorretrato, aquarela sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 86
- Figura 64 – Autorretrato, aquarela sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 86
- Figura 65 – Autorretrato, aquarela sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 87
- Figura 66 – Autorretrato, aquarela sobre papel, Fred Chaves, 2013 || 87
- Figura 67 – Sem título, óleo sobre tela, Fred Chaves, 2018 || 88
- Figura 68 – Cartografia, foto de Fred Chaves, 2017 || 89
- Figura 69 – Cartografia, foto de Fred Chaves, 2017 || 90
- Figura 70 – Cartografia, foto de Fred Chaves, 2017 || 90
- Figura 71 – Cartografia, foto de Fred Chaves, 2017 || 91
- Figura 72 – Cartografia, foto de Fred Chaves, 2017 || 91
- Figura 73 – Cartografia, foto de Fred Chaves, 2017 || 92
- Figura 74 – Cartografia, foto de Fred Chaves, 2017 || 92
- Figura 75 – Escultura em ossos bovinos, foto de Fred Chaves, 2017 || 93
- Figura 76 – Escultura em ossos bovinos, foto de Fred Chaves, 2017 || 93
- Figura 77 – Escultura em ossos bovinos, foto de Fred Chaves, 2017 || 94
- Figura 78 – Escultura em ossos bovinos, foto de Fred Chaves, 2017 || 94
- Figura 79 – Escultura em ossos bovinos, foto de Fred Chaves, 2017 || 95
- Figura 80 – Escultura em ossos bovinos, foto de Fred Chaves, 2017 || 95
- Figura 81 – Escultura em ossos bovinos, foto de Fred Chaves, 2017 || 96
- Figura 82 – Escultura em ossos bovinos, foto de Fred Chaves, 2017 || 96
- Figura 83 – Escultura em ossos bovinos, foto de Fred Chaves, 2017 || 97
- Figura 84 – Escultura em ossos bovinos, foto de Fred Chaves, 2017 || 97
- Figura 85 – Escultura em ossos bovinos, foto de Fred Chaves, 2017 || 98
- Figura 86 – Escultura em ossos bovinos, foto de Fred Chaves, 2017 || 98
- Figura 87 – Sem título, nanquim sobre papel, Fred Chaves, 2017 || 105
- Figura 88 – Sem título, nanquim sobre papel, Fred Chaves, 2017 || 105
- Figura 89 – Sem título, nanquim sobre papel, Fred Chaves, 2017 || 106
- Figura 90 – Sem título, nanquim sobre papel, Fred Chaves, 2017 || 106
- Figura 91 – Sem título, nanquim sobre papel, Fred Chaves, 2017 || 107
- Figura 92 – Sem título, nanquim sobre papel, Fred Chaves, 2017 || 108
- Figura 93 – Sem título, nanquim sobre papel, Fred Chaves, 2017 || 108
- Figura 94 – Sem título, técnica mista, Fred Chaves, 2017 || 109

- Figura 95 – Sem título, nanquim sobre papel, Fred Chaves, 2017 || 109
- Figura 96 – Sem título, nanquim sobre papel, Fred Chaves, 2017 || 110
- Figura 97 – Sem título, nanquim sobre papel, Fred Chaves, 2017 || 110
- Figura 98 – Elefante e seu cornaca. Manuscrito, 1255 || 112
- Figura 99 – Espetáculo *Debanda*, Ella, Foto de Diego Bresani, 2017 || 123
- Figura 100 – Espetáculo *Debanda*, Demais, Foto de Diego Bresani, 2017 || 124
- Figura 101 – Espetáculo *Debanda*, Demenos, Foto de Diego Bresani, 2017 || 124
- Figura 102 – Espetáculo *Debanda*, Narrador, Foto de Diego Bresani, 2017 || 125
- Figura 103 – Sem título, Aquarela sobre papel, Fred Chaves, 2017 || 131
- Figura 104 – Sem título, Aquarela sobre papel, Fred Chaves, 2017 || 132
- Figura 105 – Sem título, Aquarela sobre papel, Fred Chaves, 2017 || 132
- Figura 106 – Sem título, Aquarela sobre papel, Fred Chaves, 2017 || 133
- Figura 107 – Ensaio *Debanda*, foto de Fred Chaves, 2017 || 134
- Figura 108 – Sem título, série: Depanda, Fred Chaves, 2017 || 135
- Figura 109 – Sem título, série: Depanda, Fred Chaves, 2017 || 136
- Figura 110 – Sem título, série: Depanda, Fred Chaves, 2017 || 136
- Figura 111 – Sem título, série: Depanda, Fred Chaves, 2017 || 137
- Figura 112 – Sem título, série: Depanda, Fred Chaves, 2017 || 137
- Figura 113 – Sem título, série: Depanda, Fred Chaves, 2017 || 138
- Figura 114 – Carta Náutica das Ilhas Marshal || 139
- Figura 115 – Sem título, aquarela sobre papel, Fred Chaves, 2017 || 140
- Figura 116 – Sem título, aquarela sobre papel, Fred Chaves, 2017 || 141
- Figura 117 – Sem título, aquarela sobre papel, Fred Chaves, 2017 || 141
- Figura 118 – Sem título, aquarela sobre papel, Fred Chaves, 2017 || 142
- Figura 119 – Sem título, aquarela sobre papel, Fred Chaves, 2017 || 142
- Figura 120 – Sem título, óleo sobre tela, Fred Chaves, 2017 || 143
- Figura 121 – Sem título, óleo sobre tela, Fred Chaves, 2017 || 143
- Figura 122 – Sem título, série: Instrumentos, Fred Chaves, 2017 || 144
- Figura 123 – Sem título, série: Instrumentos, Fred Chaves, 2017 || 145
- Figura 124 – Sem título, série: Instrumentos, Fred Chaves, 2017 || 145
- Figura 125 – Sem título, série: Instrumentos, Fred Chaves, 2017 || 146
- Figura 126 – Sem título, série: Instrumentos, Fred Chaves, 2017 || 146
- Figura 127 – Sem título, série: Instrumentos, Fred Chaves, 2017 || 147
- Figura 128 – Sem título, série: Deslocamentos, Fred Chaves, 2017 || 148

Figura 129 – Sem título, série: Deslocamentos, Fred Chaves, 2017	148
Figura 130 – Sem título, série: Deslocamentos, Fred Chaves, 2017	149
Figura 131 – Sem título, série: Deslocamentos, Fred Chaves, 2017	149
Figura 132 – S/ título, série: Desenhos sem responsabilidade, Fred Chaves, 2017	150
Figura 133 – S/ título, série: Desenhos sem responsabilidade, Fred Chaves, 2017	151
Figura 134 – S/ título, série: Desenhos sem responsabilidade, Fred Chaves, 2017	151
Figura 135 – S/ título, série: Desenhos sem responsabilidade, Fred Chaves, 2017	152
Figura 136 – S/ título, série: Desenhos sem responsabilidade, Fred Chaves, 2017	152
Figura 137 – S/ título, série: Desenhos sem responsabilidade, Fred Chaves, 2017	153
Figura 138 – S/ título, série: Desenhos sem responsabilidade, Fred Chaves, 2017	153

- Introdução || 01
  - Cartografia I: O Pé de Bico || 09
  - Cartografia II: Paralisia do Sono || 28
  - Cartografia III: Os Contos de Santa Luzia Cega || 39
  - Cartografia IV: Malafetty: do Cafezinho na Sala dos Professores à Galeria de Arte || 49
  - Cartografia V: Tuberculose ocular || 65
  - Cartografia VI: Uma Barata: Desdobramentos Dessa Experiência || 101
  - Cartografia VII: *Debanda* || 114
  - Considerações || 155
-



Sem título. Lápis de cor sobre papel. Dimensões: 21 x 29cm. Ano: 2009.

Esta dissertação é composta por sete cartografias artísticas. Trago minha produção imagética, literária e escultórica como mote para tecer diálogos com autores da autoficção, da catarse e da cartografia artística buscando respostas para a seguinte questão: Como questões catárticas e autoficcionais podem fomentar uma trajetória cartográfica na produção artística?

As sete cartografias narradas estão articuladas em três passos: a) relato de processo criativo, b) exibição de obras e c) incursões no campo da teoria, na medida em que a prática descrita a suscita. Este formato narrativo tripartido está articulado desta maneira em razão de, aqui, a produção artística ter se originado a partir de vivências do cotidiano, sendo a maior parte desta produção precedente ao início do mestrado. Das sete cartografias narradas, as cinco primeiras se originaram antes do início da escrita desse texto dissertativo; as outras duas: durante. Talvez seja oportuno informar que nesta dissertação a expressão cartografia é utilizada para denominar o conjunto formado por alguma vivência catártica do cotidiano, elaborada artisticamente, muitas vezes com

o recurso da autoficção. Por isso, seguindo a ordem dos fatos conforme aconteceram, faço o relato das vivências ou experiências, mostro as obras criadas e articulo o discurso teórico que julgo melhor se alinhar à vivência/experiência e à produção resultante dela.

Por ocasião do mestrado acadêmico, a partir das leituras dos campos da catarse, da cartografia artística e da autoficção ocorreu a tomada de consciência de traços estimulantes dessa produção. Para ser mais específico: a cartografia artística foi entendida como possibilidade de estruturar uma articulação entre a prática e a teoria. As sete cartografias que serão apresentadas nasceram de reações a experiências cotidianas que aconteceram ao longo do tempo. Essa estrutura de registro artístico de alguns acontecimentos ocorridos numa sequência cronológica foi aqui denominada cartografia do cotidiano<sup>1</sup>. Vale reforçar que utilizo minha própria produção artística como mote para construir diálogos com a catarse, a autoficção e a cartografia. Obras de diversos artistas também são exibidas no decorrer do texto para reforçar estes aspectos. Não houve aqui uma preocupação de priorizar exibição de obras de artistas brasileiros porque a pesquisa não se debruça sobre as narrativas nacionais. Enxergamos, porém, uma excelente oportunidade de continuação desta pesquisa num futuro doutorado o recorte da autoficção, catarse e cartografia nas narrativas artísticas brasileiras.

Dessa forma, a cartografia artística possibilitou a criação de um discurso que a articula com a autoficção e a catarse. A cartografia artística enquanto metodologia e prática mostrou-se um caminho de possibilidade para fazer emergir da prática artística um conhecimento teórico articulado a ela; e esta relação se mostrou frutífera nas duas direções: permitiu conectar conhecimento teórico à produção artística ao mesmo tempo que ampliou as possibilidades práticas.

Espero, então, que esse formato narrativo constituído de relato de vivência, exibição de obras e produção textual que emerge dela, possa contribuir com outros leitores artistas curiosos sobre questões de cartografia artística, autoficção e catarse.

---

<sup>1</sup> Importante ressaltar que como a pesquisa não se debruça sobre a problematização das diferentes possibilidades interpretativas do termo cotidiano, ficamos, por hora, com a definição de Peter L. Berger e Thomas Luckmann, segundo a qual: “O mundo da vida cotidiana não somente é tomado como uma realidade certa pelos membros ordinários da sociedade na conduta subjetivamente dotada de sentido que imprimem a suas vidas, mas é um mundo que se origina no pensamento e na ação dos homens comuns, sendo afirmado como real por eles” (2004, p.36)

Durante o mestrado acadêmico tive a oportunidade de instrumentalizar-me com leituras do campo teórico-artístico e, com isso, avançar na direção de uma melhor compreensão de minha própria produção; o compartilhamento de experiências de colegas muito contribuiu com isso também. Antes de ingressar no mestrado em Arte era por demais dificultoso saber quais diálogos teóricos a minha produção artística prática poderia evocar. Primeiro porque gosto de experimentar em várias direções: produção literária, desenho, pintura, escultura, escrita de roteiro audiovisual e o que mais apetecer. Segundo, porque também notei que em minha trajetória não havia continuidade de uma pesquisa sobre um tema específico que fosse fio condutor da obra inteira. Enquanto algumas tem um tom de registro biográfico na perspectiva ficcional, outras tem caráter de posicionamento politizado explícito.

O estudo da autoficção, da cartografia artística e da catarse permitiram-me tomar consciência de uma série de questões relativas à produção artística. Uma das primeiras percepções que tive foi o caráter receptivo ao devir que essa produção possui. Ficou evidente para mim que a vida cotidiana é meu espaço de cartografia. A prática cartográfica usualmente tem um local de partida e um local de chegada; este percurso se realiza durante um determinado tempo. Em minha produção costumo registrar alguns eventos ocorridos no cotidiano; por isso não há partida nem chegada estabelecidos a priori. Faço da arte minha superfície de registro do cotidiano; não todo o cotidiano, obviamente. Imprimo na arte, utilizando algumas de suas múltiplas possibilidades de linguagem, os eventos que percebo como fortes; os que sinto serem contundentes e que geram em mim a catarse e a necessidade de reagir. Nesta pesquisa optei por não adentrar na investigação da psicanálise, pois o tempo do mestrado não permite a dedicação e o aprofundamento que o tema requer. Mas quando me refiro aos acontecimentos catárticos que o cotidiano trás, quero dizer que eles me movem a uma ação de resposta. Em alguns casos, como forma de sublimar<sup>2</sup>, uma ação que, de outra forma, não seria lícita. Podemos pensar na seguinte situação meramente hipotética e ilustrativa: ao invés de invadir a prefeitura de uma cidade e promover a decapitação em praça pública de um prefeito corrupto que desviou verbas da saúde, causando a morte de alguns habitantes da cidade, por exemplo, posso produzir artisticamente tendo esse

---

<sup>2</sup> “Podemos dizer que aquela energia que está associada a impulsos e instintos que não são aceitos perante a sociedade, por outra diferente que é aprovada pela sociedade em que se está inserido.” Disponível em: <https://www.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/psicologia/psicologia-sublimacao/20098> Acesso em 16 de junho de 2018.

sentimento catártico de ira e desejo de justiça como mote. E depositar na obra artística o desejo de resposta e justiça às mortes que esse político corrupto hipotético causou.

Encaro o cotidiano como espaço que demanda respostas estéticas; às vezes sérias; às vezes leves, despreziosas e cômicas. Às vezes tudo isso junto. Nesse viés, em alguns momentos lanço minha produção como verbo: palavras ou imagens que trabalham; funcionárias de um posicionamento: engajadas.

Exemplos desse emprego são *Os Contos de Santa Luzia Cega* e uma série de desenhos em carvão intitulada *Malafetty*; terceira e quarta cartografias apresentadas neste texto dissertativo, respectivamente. Os contos de Santa Luzia Cega configuram-se como exercício da escrita literária em contexto de intervenção urbana e engajamento político não partidário. Problematizo muito rapidamente questões relacionadas à atuação simultânea como docente do campo artístico e também artista (minha instância identitária protagonista). Coincidências, sincronismos e algum aspecto metafísico estão presentes na experiência narrada, mas apenas enquanto fruição artística. A obra *Comunidade*, de Zygmunt Bauman (2003), dá suporte a reflexões empreendidas sobre a forma como repercutiu a obra; *Língua e Realidade*, de Vilém Flusser (2007) desdobra aspectos inerentes à linguagem. A série *Malafetty*, por sua vez, tem como intuito reforçar a ideia de cotidiano como força motriz para criação artística. Com um tom próximo à charge e algum traço de humor, mostra-se também engajada. Nogueira (2003) é ponto de ancoragem para se pensar a relação entre charge e caricatura enquanto Joly (2014) ilumina questões relativas às associações de palavras e imagens nessa série. Também aqui recorremos a Flusser (2011) em *Vampyrotheuthis Infernalis* para desenvolvimento de aspectos relacionais entre a condição octópode de *Malafetty* e a natureza humana. Entrecruzamentos das questões profissionais e artísticas são apontados. É o trecho que narra a experiência de expor em galeria como consequência de ocasião e não como motivação da criação.

O aspecto autobiográfico, na perspectiva da autoficção fantástica fica por conta d'*O Pé de Bico*, da série de pinturas intitulada *Paralisia do Sono* e da produção imagética originada pela experiência do acometimento por tuberculose ocular; primeira, segunda e quinta cartografias aqui apresentadas.

Na cartografia d'*O Pé de Bico*, trago o caso da criação de um roteiro para curta metragem e posterior produção imagética, pautados na revisitação de lembranças. Também contextualizo questões relativas à memória e à reminiscência como espaço de criação. Procuro estabelecer algumas relações entre memória, imagem, pintura,

fotografia, criação e tempo. Trago estudos sobre a autoficção e suas quatro modalidades apontadas por Vincent Collona (2014). Como o autor se debruça na investigação desse fenômeno na literatura, procurei construir, por meio da argumentação, paralelos nas artes visuais nas ocasiões em que o próprio autor já não o havia feito. Busquei explorar também o entendimento das diferenças entre reminiscência e memória. Obras dos artistas Johannes Gump (1626 - ?), Katsushika Hokusai (1760 – 1849), Edgar Degas (1834 – 1917), Rafael Sanzio (1483 – 1520) e Vincent Van Gogh (1853 – 1890) são exibidas com a finalidade de se fazer contrapontos e dar consistência às hipóteses de similaridades das quatro modalidades de autoficção da literatura em comparativo com a produção imagética, a saber: autoficção biográfica, autoficção fantástica, autoficção especular e autoficção intrusiva.

A série intitulada *Paralisia do Sono* é composta por pinturas em tela, oriundas de sucessivas experiências de paralisia do sono. Conforme dito, parte-se do relato da experiência vivida, apresentação de obras produzidas e em seguida alguns apontamentos teóricos são aventados. Busco uma correlação de analogias com o campo da fotografia, na medida em que esta se constitui como possibilidade de comprovante de experiência ao se ver ou viver algo.

A quinta cartografia relata como foi registrar imagetivamente um processo de adoecimento. Em princípio, fiz uma série de desenhos em lápis, carvão e sanguínea explorando o aspecto da tridimensionalidade. Por essa ocasião ainda era desconhecida a causa da perda da visão central de um dos meus olhos e da capacidade de percepção da profundidade espacial. Dados sobre a tuberculose, seus primeiros registros de acometimento na espécie humana e posterior representação nas artes são trazidos à discussão, uma vez descoberto ser este o meu problema: tuberculose ocular. Isso foi possível através de consulta às análises empreendidas pela autora Alejandra Saldarriaga-Cantillo (2009). Incluo obras de Sandro Botticelli (1445 – 1510) e Edward Munch (1863 – 1944) para apontar a presença da doença em registro imagético. Uma série de aquarelas – *Descanso Amarelo*, é exibida e questões como dados sobre a tuberculose, a vivência do tratamento e a dimensão simbólica desse conjunto são comentadas; explícito como se transformaram em códigos visuais para possíveis leituras das obras.

A dimensão da morte, presente na série *Descanso Amarelo*, é também referenciada e o tema reminiscência e memória novamente é evocado em relato pessoal e serve de gatilho para nova produção em fotografia, pintura e escultura concomitantemente a esta escrita dissertativa, com alguns de seus resultados exibidos

aqui. Contribuiu para ampliar as possibilidades de métodos inventivos a obra *Glass*, ainda sem tradução para o português, do autor John Garrison (2016). Suely Rolnik (1989) promove a consciência da presença e da escolha de fatores de ativação e efetivação no ato criativo. O caráter de especificidade dos artifícios empreendidos na criação das obras artísticas na abordagem cartográfica é amparado nas ideias de Virgínia Kastrup e Regina Benevides (2015). Aspectos fenomenológicos são pensados a partir do contato com ideias de Merleau-Ponty (1999).

Uma barata correndo em minha direção causa-me um susto e esta experiência torna-se também processo cartográfico de onde emergem dúvidas. Tornou-se objeto em torno do qual produzi um texto cômico e instauram-se questões relativas ao tempo na cartografia artística. Rolnik (2011) novamente retomada, contribui por auxiliar a pensar relações de espaço e tempo na cartografia artística. Um novo exercício de produção imagética é empreendido no intuito de experimentação das reflexões feitas. Chega-se a algumas conclusões de características plásticas geradas como consequência destes exercícios. Algumas analogias a respeito do artista na Idade Média e a prática contemporânea na cartografia e os processos de subjetivação na representação imagética são referenciados em Gombrich (2012).

A sétima cartografia narrada distingue-se das demais pois é originada da escolha de cartografar imagetivamente um outro tipo de território: a própria arte - um espetáculo teatral. Neste processo cartográfico houve um deslocamento de espaço percorrido em atividade de registro. Espaço misto: teatral e também cotidiano. *Debanda* (2017) é o nome do espetáculo. Na verdade, seria mais adequado situá-lo como experimentação estética, já que tem elementos para além de uma peça teatral. Número solo, permeado inteiramente por música e apresentado em frente a um motor home. Um ator, com um multi-instrumento musical acoplado a seu corpo, apresenta uma história simples de onde podem nascer leituras complexas. Interpretando quatro personagens: um narrador, dois homens e uma mulher, César Lignelli conta cantando os conflitos de um casal que vê sua união abalar-se com a chegada de um terceiro personagem à cena.

Para sistematizar o pensamento norteador desse processo criativo recorri a convicções artísticas expressas pelo diretor teatral José Celso Martinez Correa, com as quais coaduno. Pequenos trechos do documentário *Evoé*<sup>3</sup> (2011) foram transcritos para mostrarem de onde nasceram as percepções de necessidade de entrelaçamento entre

---

<sup>3</sup>Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZxkCQ7Nr4yU> (Acesso em novembro de 2017)

vida, arte e catarse para realização de trabalho. Rolnik (2011) afirma que o processo cartográfico na arte é personalizado e desenvolvido com as especificidades de cada artista. Para mim, cartografia artística é o ato de pinçar potências catárticas no tempo, no espaço, nas lembranças e na própria arte; neste último caso feito serpente devorando a própria cauda. A partir dessa percepção algumas reflexões sobre a catarse são tecidas com apoio em Aristóteles (1999), Hollanda (2009) e Merleau-Ponty(1999). Ainda na perspectiva de se pensar o emocional como traço formador do conhecimento sensível na dimensão dos perceptos pré-cognoscíveis Arthur Schopenhauer (2003) contribui a partir de sua teoria do conhecimento; Monteiro (2011) auxilia a compreensão ao trazer uma perspectiva didática sobre o assunto.

Estruturando a técnica de abordagem para criação imagética a partir das cenas do espetáculo, Constantin Stanislavski (1999) serve de base com seu exercício do “como se”; desse modo ocorre a imersão no processo artístico e nas questões tocantes à sua execução. Gilles Tiberghien (2013) auxilia a estruturar os métodos inventivos na medida em que contribui com percepções da condição do cartógrafo na arte contemporânea.

As obras imagéticas apresentadas em todas as experiências cartográficas foram escolhidas aleatoriamente, pois considero todas as obras de cada série importantes em igual maneira. Sendo inviável listar aqui todas as obras de todas as séries comentadas, por serem bastante numerosas, não haveria outro critério mais honesto para realização da seleção do que o randômico.

Como todas as sete cartografias abordadas tem em comum o fato de originarem-se do cotidiano e de vivências faço uso do conceito de “experiência”, de John Dewey (1980), para relacioná-lo à prática cartográfica. A escolha deste autor, e não de outro ou outros, se dá em virtude de ele ser amplamente comentado por outros autores do campo artístico e da educação. Embora diálogos com outras áreas do conhecimento se façam presentes o tempo todo aqui, o compromisso desta produção é a tentativa de contribuir com os conhecimentos e saberes do campo específico da Arte.

Em resumo, a metodologia de criação das obras se difere da metodologia da pesquisa desta dissertação. No caso das obras, quando um acontecimento cotidiano me traz o sentimento de catarse ou mesmo a vontade de reação, instaura-se um gatilho de processo criativo; isso não quer dizer, no entanto, que a criação seja puramente amparada em processos do âmbito emocional. Há um desenvolvimento de métodos inventivos que variam conforme cada caso e requerem a atividade do pensar, chamando

à cena o trabalho racional. A metodologia desta pesquisa, por outro lado, é estruturada a partir da cartografia artística, que permitiu organizar os eventos cotidianos ao longo de um período de tempo.

Todas as sete partes deste texto dissertativo são encerradas com “notas inúteis”. Elas estão lá para acrescentar uma camada poética ao texto dissertativo. Conforme dito no início, o cotidiano é o cenário das cartografias empreendidas nesta investigação. Desse modo houve a escolha de se trabalhar a linguagem empregada de modo a fazê-la oscilar entre a formalidade e o coloquialismo quase cru.

## 1. O PÉ DE BICO

Local: Rio Verde – GO.

Data: 24 de março de 1989.

Horário: por volta das 19h.

Eu tinha 4 anos. Meu irmão era um bebê recém-nascido; estávamos eu, ele, minha mãe e outra pessoa em casa. Não me lembro quem era essa pessoa... À época eu ainda não gostava do meu irmão. Quando minha mãe estava grávida, cismeiei que o bebê era uma menina e meti na minha cabeça que o nome da minha irmãzinha seria Zalafa. Quando nasceu um menino e ainda por cima não tiveram sequer o bom senso de colocar o nome de Zalafo... fiquei muito desgostoso da minha vida. Deram a ele o nome de Hilton.

Pois bem; eu estava no banheiro e por descuido deixei meu bico cair no vaso sanitário. Pra mim foi como encarar a face da morte. Já não estava bem emocionalmente, porque Zalafa tinha nascido Zalafo e ainda lhe deram o nome de Hilton... e pra piorar: meu bico tinha caído no vaso sanitário! Fiz um escândalo medonho. Minha mãe procurou no armário para ver se havia algum outro bico... no maleiro do guarda-roupas... nas gavetas do guarda-roupas... gavetas dos armários da cozinha... mas não tinha nenhum de reserva. Algumas pessoas chamam o bico de chupeta; eu chamo de bico. É bico. Não tinha mais bico. E o meu estava no vaso sanitário. Como eu não parava de chorar, minha mãe me pegou pela mão e saímos pela cidade. Era uma bruta de uma sexta-feira da paixão... demos a volta no quarteirão e não havia nada aberto. Nenhum comércio. Nada. Voltamos pra casa e minha obsessão com o bico não passava. Voltei a chorar... a vida não tinha mais sentido.

Foi então que minha mãe apareceu com um pedaço de arame nas mãos e me chamou pra irmos ao banheiro. Ela pescou o bico do vaso e me falou para ir ao quintal, escolher um lugar e cavar um buraco; não entendi, mas obedeci. Feito o buraco na terra ela me disse pra eu plantar o bico. Isso mesmo: plantar. Mandou que eu o enterrasse e o regasse todos os dias; desse modo um pé de bico iria nascer e daria vários bicos... de todas as cores. Quase morri de felicidade! Fui do pranto à euforia. Reguei esse montinho de terra por meses... até esquecer. E foi assim que parei de chupar bico.

Hoje, muitos anos depois do ocorrido, admiro a maneira como ela conduziu a situação; consegui fazer com que uma criança pirracenta, em prantos, se desconectasse

do sofrimento concreto da perda de seu bico para agarrar-se aos bicos hipotéticos que ali supostamente germinariam. Ela conseguiu transformar um buraco no chão e um bico sujo de água da privada em esperança e euforia. Transformou sofrimento concreto em felicidade.

Um dia, em 2009, esta lembrança me veio à superfície dos pensamentos e produzi o desenho a seguir:



Figura 1. O Pé de Bico. lápis de cor sobre papel. Dimensões: 21 x 29cm. Ano: 2009

Foi também a partir desse processo que escrevi o roteiro<sup>4</sup> do curta metragem intitulado O Pé de Bico, disponibilizado na íntegra a seguir:

---

<sup>4</sup>Uma adaptação desse roteiro chegou a ser filmada, mas os cortes no roteiro e as adaptações feitas no processo de filmagem o descaracterizaram e por esta razão não se torna relevante para o diálogo aqui pretendido.

## O PÉ DE BICO

Roteiro de Fred Chaves

**CENA 1 - [cozinha, à noite, criança sentada à mesa, num segundo plano dá para ver a mãe preparando o leite da criança no fogão].**

A mãe esquenta um leite para a criança, coloca num copo e dá para ela tomar. A criança, à mesa, enquanto a mãe prepara o leite, brinca com algum boneco. A criança está com a bico na boca.

Quando a mãe lhe entrega a caneca com o leite, a criança tira a bico, coloca-o sobre a mesa e toma-o. Ao terminar, a criança entrega o copo à mãe, coloca a bico na boca novamente e a mãe acompanha-a ao banheiro, para escovar os dentes. A criança tira a bico da boca, coloca sobre a pia do banheiro, escova os dentes e coloca a bico novamente na boca.

**CENA 2 - [Banheiro, à noite, cena inicia-se no banheiro, segue para a sala; na sequência avança para o quarto do/a irmão/ã e encerra-se no quarto da criança, com esta deitando-se e recebendo um beijo de boa noite da mãe].**

Criança anda do banheiro até a sala, vê um chapéu e um charuto no cinzeiro [alusão ao pai que está ausente] e para a olhar estes objetos por alguns segundos. Segue para o quarto do irmão/ã chegando até a porta e desejando-lhe boa noite. O/a irmão/ã responde discretamente. A criança segue para seu quarto, deita-se e sua mãe, na sequência, dá-lhe um beijo de boa noite. A criança vira de lado, tira o bico da boca e coloca debaixo do travesseiro. Dorme.

**CENA 3 - [Montagem de imagens, dando a ideia de um dia amanhecendo. Ação começa no quarto da criança, luz do dia na janela].**

Criança acorda, pega a bico sob o travesseiro, põe na boca, sai do quarto, entra no banheiro, fecha a porta.

**CENA 4 - [Lado de fora da porta do banheiro onde a criança acabou de entrar].**

Câmera parada. Criança abre a porta, com bico na boca e passa pela câmera, no sentido da cozinha.

**CENA 5 - [Manhã, interior da cozinha]**

Plano filmando a criança como no começo do filme. Criança com o bico na boca, esperando a mãe preparar seu leite. Mãe aparece em segundo plano.

**CENA 6 - [Fachada da casa onde a criança mora, início da manhã]**

Criança abre a porta de casa, sai pra brincar com seus amiguinhos na rua. Um gordinho brinca com um peão, um menino tenta empinar uma pipa, uma menina anda de bicicleta com cestinha e um gato na cestinha.

O Gordinho que brinca com o peão vê a Criança. Para de brincar, vai até a criança, e a empurra.

A Criança não reage. Apenas olha fixamente para o gordinho. O Gordinho, incomodado, toma o bico da criança, joga no chão, pisa em cima dele e arrasta o pé, estragando totalmente a bico da criança.

A criança corre em direção à sua casa, entra e fecha a porta.

**CENA 7 - [Interior do quarto da mãe, criança sentada na cama, olhando a mãe, que mexe o guarda-roupas, na parte do maleiro, em cima]**

A mãe tira de lá um bico novo e dá à criança, que sorri e imediatamente coloca-o na boca.

**Cena 8 - [Montagem de imagens, onde o dia transcorre até o anoitecer. Criança está na cozinha, no mesmo lugar, esperando que a mãe lhe dê seu leite].**

Mãe entrega o leite pra Criança. A Criança o bebe, deixa o copo sobre a mesa e sai.

**Cena 9 - [Interior do banheiro. A Criança está chupando bico, olhando-se no espelho]**

A criança coloca o bico na pia do banheiro, começa a escovar seus dentes, abre a torneira, e quando vai fechá-la, esbarra no bico, derrubando-o no vaso sanitário. Começa a gritar por sua mãe. A mãe chega ao banheiro, a criança aponta em direção ao vaso sanitário. Close no rosto da mãe, pensando no que fazer. Ela vai ao maleiro do guarda-roupas, não encontra nada. A criança com as mãos em prece, implora à sua mãe que lhe dê outro bico. A mãe pega a criança pela mão e sai de casa, andando pelas ruas, procurando um supermercado ou uma farmácia. Mas como está à noite nada está aberto.

Cena ao longe pegando a mãe e a criança voltando em direção à casa.

**Cena 10 - [Mãe sentada à mesa da cozinha, após chegar da frustrada tentativa de comprar um novo bico, pensativa, com a criança emburrada, do outro lado da mesa, no mesmo lugar onde sempre aparece nas cenas da cozinha].**

A mãe tem uma ideia. Chama a criança e segue em direção ao banheiro.

**Cena 11 - [Dentro do banheiro, após cena 10]**

A mãe manipula um arame, tentando pescar a bico no fundo do vaso sanitário.

A mãe pesca a bico, faz cara de nojo. A criança também. A mãe conduz a criança até o quintal de casa. Aponta em direção à terra e ordena à criança que cave uma pequena cova.

**Cena 12 - [Imaginação da mãe]**

Câmera se aproxima do rosto da mãe, até dar um Close-up. Corta para cena enevoadada mostrando um pé de bico, cheio de bicos, exatamente naquele local onde a criança está furando um buraco. Corta cena da imaginação. Imagem super aproximada do rosto da criança, vai se afastando e mostrando que ela está sorrindo, com uma expressão muito animada. A criança termina de furar o buraco na terra, a mãe joga a bico e a criança enterra a bico.

**Cena 13 - [Dia amanhecendo. Quarto da Criança. Criança acordando].**

Câmera filma criança dormindo. Foca na janela, pegando o dia amanhecendo, volta para o rosto da criança. A Criança acorda, põe a mão debaixo do travesseiro, procurando o seu bico, mas lembra-se que não tem mais bico.

**Cena 14 - [Dia amanhecendo. Fachada da casa. Criança saindo para brincar com coleguinhas na rua].**

Ao sair de casa para brincar, a Criança encontra-se com coleguinhas na rua. Chama um de seus coleguinhas para ir até seu quintal e regar o lugar onde foi plantado o pé de bico.

A Criança leva o coleguinha escolhido até o quintal, pega um regador e molha o local onde o bico foi enterrado.

**Cena 15 - [Mesmo dia da cena anterior, minutos depois de regar o pé de bico].**

A Criança brinca na rua, enquanto o coleguinha que a acompanhou conta a outro menino que foi ajudar a Criança a regar um pé de bico. A notícia se espalha e todos começam a rir da Criança.

**Cena 16 - [Dia seguinte. Quarto da Criança].**

Câmera pegando os primeiros raios de sol na cômoda do quarto da criança. Corta para primeiro plano no rosto da

Criança. Criança abre os olhos, e, como de costume, põe a mão sob o travesseiro, procurando seu bico. Lembra-se de ir ao quintal olhar o pé de bico. Fica surpresa ao ver que havia nascido um pé de bico, cheio de bicos, de várias cores.

**Cena 17 - [Mesmo dia. Manhã. Rua em frente à casa da Criança].**

Câmera inicia imagens em frente ao portão. Portão se abre abruptamente, e a Criança sai correndo em busca do coleguinha que havia convidado a ir em seu quintal no dia anterior. Quando a Criança o encontra, segura-o firme pela mão e sai puxando-o até o quintal, onde mostra o fato milagroso.

Câmera corta para o rosto da mãe, que observa tudo, sem ser vista pelas crianças. Expressão facial da mãe é enigmática.

**Cena 18 - [Rua em frente à casa da Criança. Momentos após cena anterior].**

Amiguinho que testemunhou o aparecimento do pé de bico sai contando aos outros meninos da rua o que acabara de ver, apontando em direção à casa da Criança.

**Cena 19 - [Rua em Frente à casa da Criança. Momentos após cena anterior].**

O amigo que presenciou o aparecimento do pé de bico entra escondido na casa da Criança, vai até seu quintal, fura um buraco e enterra uma bola de futebol.

Câmera corta para o rosto da mãe, que observa tudo, sem ser vista pelas crianças. Expressão facial da mãe é enigmática.

**Cena 20 - [Quarto da Criança. Noite]**

A Criança deita-se na cama, chupando um bico, colhido do pé de bicos. Câmera corta para a cômoda da criança, mostrando mais três bicos, ainda com pedacinhos de galhos e folhas.

Câmera volta para o rosto da Criança, colocando o bico sob o travesseiro e fechando os olhos na sequência.

Câmera corta para o rosto da mãe, que observa o rosto da criança dormindo. Expressão facial da mãe é enigmática.

**Cena 21 - [Início da manhã, quintal da criança]**

O amigo da Criança, que plantou uma bola de futebol, vê uma arvorezinha com pequenas bolas de futebol. Emociona-se e sai correndo em direção à rua.

Câmera corta para o rosto da mãe, que observa tudo, sem ser vista pelas crianças. Expressão facial da mãe é enigmática.

#### **Cena 22 - [Início da manhã. Quintal da Criança].**

Várias crianças no quintal da Criança. Uma delas está plantando um skate. Outro menino está plantando um peão. Uma menina planta sua bicicleta. Crianças enterram seus brinquedos pelo quintal todo. O menino gordinho que pisou no bico da Criança no início do filme, enterra um saquinho de batatas fritas do McDonalds.

Câmera corta para o rosto da mãe, que observa tudo, sem ser vista pelas crianças. Expressão facial da mãe é enigmática.

#### **Cena 23 - [Quintal da Criança]**

Câmera abre no rosto da mãe da criança, com um semblante muito feliz. Está sentada, com chapéu de abas largas, óculos escuros e toma um vinho enquanto sorri.

Câmera abre mais e mostra as crianças da rua em círculo, na terra do quintal, olhando para a mãe da Criança. No meio, está parcialmente enterrado o gordinho, que olha a todos com cara de pânico. A mãe da Criança dá um sinal, e todas as crianças continuam a jogar terra sobre o menino gordinho até cobri-lo completamente. Quando fica totalmente coberto as crianças pulam em cima, apisoando a terra. A mãe olha a ação e sorri. Blackout.

#### **Cena 24 - [Quarto da mãe]**

Enquanto os créditos sobem, o plano fechado vai se abrindo aos poucos e revela muitas embalagens abertas de bicos. Muitas embalagens de bola, fitas adesivas, tesouras, barbantes, cola quente, um galho de árvore cortado com bicos colados, um galho de árvore com bolas em miniatura coladas.

Fim

Revisitando o roteiro O Pé de Bico, bem como o desenho homônimo e as memórias que me levaram a esses processos criativos pude perceber uma correlação entre meu fazer artístico e o que diz Susan Sontag (2010) a respeito de dar forma à experiência. Para a autora, referindo-se ao ato de fotografar, quando turistas de países industrializados estão em viagem a conhecer novos lugares, eles se sentem inseguros de suas reações frente às novidades. Por isso, diante de monumentos e vivendo uma experiência extra cotidiana, ou seja, fora do contexto produtivo do trabalho, os turistas dão uma forma à experiência: eles param, tiram uma foto e prosseguem (2015, p. 20). No meu caso, após experiências significativas do cotidiano, tenho por hábito dar uma forma, ou seja, uma expressão artística, àquilo que me afeta mais fortemente. Faço uma analogia: os turistas dão seus cliques para registrarem suas experiências; no meu caso, produzo uma obra para dar forma às situações mais marcantes que me ocorrem.

Essas experiências podem ser exploradas como motes de criação no momento em que ocorrem ou também depois, em memórias revisitadas. As lembranças podem ser o espaço de registro artístico, já que a cada vez que são revisitadas podem ser diferentes, conforme os olhos que se possui no presente. Durante a escrita deste capítulo sentia necessidade de pintar novamente o tema do Pé de Bico; a seguir, apresento a imagem, em óleo sobre tela, criada nesta experiência retomada:



Figura 2. O Pé de Bico. Óleo sobre tela. Dimensões: 130 x 50cm. Ano: 2018

As referências que utilizei para escrever o roteiro, como também para produzir as imagens, aproxima as obras do contexto da autoficção. Segundo a autora Jovita Noronha (2014), este termo surgiu no ano de 1977, cunhado pelo escritor e crítico Serge Doubrovsky, na França. Apesar de ser uma classificação textual relativamente recente, trata-se de uma prática já existente (2014. p.7).

Por se tratar de um tema vivido e tomado como ponto de partida para a criação, tanto as expressões visuais do *Pé de Bico* quanto o roteiro homônimo estão ligados à autoficção. Você, leitor, tem acesso ao relato da memória e depois ao roteiro audiovisual criado para que possa fazer o contraponto entre as duas histórias e fique nítido o quanto o processo artístico originado da lembrança ultrapassa os dados que aconteceram de fato. Mas o que podemos saber sobre autoficção? Seria esta uma forma estilística homogênea? Segundo Vincent Colonna (2014) não. Ele tipifica quatro

modalidades de autoficção. A autoficção biográfica é uma dessas categorias. Nela, o artista é o herói de sua narrativa e é em torno dele que os eventos se organizam. Esta modalidade narrativa evita o fantástico, mas algumas mentiras são aceitas na condição de um mentir verdadeiro, como nomes cifrados de personagens nas obras literárias, por exemplo. O grande acolhimento do público contemporâneo à natureza desse tipo de produção demandou a criação do termo autoficção. Deve-se a isso a ascensão da intimidade nos anos finais do século XX: “Trata-se da tão falada onda de desvelamento da intimidade, que é, ao mesmo tempo, fabricada e refletida pela televisão, o mundo político, os costumes, a vida privada e profissional – da qual ainda não se cansou de falar”(COLONNA *in* NORONHA, 2014. p. 52).

Outro tipo de autoficção que Colonna aponta é a especular, na qual o autor não é mais necessariamente o protagonista da história, mas aparece em algum lugar, como que refletido por um espelho, às vezes metaforicamente, às vezes de forma literal. No caso da pintura, o autor cita a obra *As meninas* (1656), de Velásquez (1599 – 1660). Nela, o pintor não protagoniza a imagem, mas ainda assim aparece na composição. Podemos aqui, na questão especular referente às imagens, fazer um adendo e complementar esta questão do duplo da imagem a partir de uma fala de Maurice Merleau-Ponty:

Pode-se buscar nos próprios quadros uma filosofia figurada da visão e como que sua iconografia. Não é um acaso, por exemplo, que frequentemente, na pintura holandesa (e em muitas outras), um interior deserto seja “digerido” pelo “olho redondo do espelho”. Esse olhar pré-humano é o emblema do olhar do pintor. Mais completamente que as luzes, as sombras e os reflexos, a imagem especular esboça nas coisas o trabalho da visão. Como todos os outros objetos técnicos, como as ferramentas, como os signos, o espelho surgiu no circuito aberto do corpo vidente ao corpo visível. Toda técnica é técnica do corpo. Ela figura e amplifica a estrutura metafísica de nossa carne. O espelho aparece porque sou vidente-visível, porque há uma reflexividade do sensível, que ele traduz e duplica. Por ele, meu exterior se completa, tudo o que tenho de mais secreto passa por esse rosto, por esse ser plano fechado que meu reflexo na água já me fazia suspeitar.(2004. p.26)

Este corpo que vê é também capaz de se ver no espelho e no ato da coisa se observa observando-se, ainda que não necessariamente protagonizando uma imagem ou narrativa textual. No tocante ao campo imagético, novo exemplo é dado por Colonna (2014). Observe:



Figura 3. Óleo sobre tela. Triple Portrait, Johannes Gumpp. Ano: 1646.

Neste autorretrato do pintor austríaco Johannes Gumpp (1626 – 1646) ele expõe-se de costas, enquanto os dois reflexos de seu rosto são apresentados por ângulos diferentes. Nesse ínterim um conflito se desenrola nas laterais da imagem: um gato e um cachorro estão prestes a se atacarem. Do ponto de vista dramático, essa briga entre o cachorro e o gato seriam o ponto central da obra, sendo a imagem do pintor uma trama secundária. Para Colonna, toda autoficção tem algo de especular:

Ao por em circulação seu nome, nas páginas de um livro do qual já é o signatário, o escritor provoca, quer queira, quer não, um fenômeno de duplicação. Um reflexo do livro sobre ele mesmo ou uma demonstração do ato criativo que o fez nascer. (2014. p.56)

Uma terceira forma de autoficção apontada por Colonna é a intrusiva. Nesta modalidade o artista conta a história na condição de narrador-autor, não participando do enredo. Não raro este narrador, que omite sua voz, seduz o leitor enviesando sua interpretação dos fatos, conforme o quer. De maneira didática o autor explica:

Todos os pais conhecem essa situação de comunicação: para contar uma história a uma criança, é preciso mudar a voz e a dicção, adaptá-las ao conteúdo narrado, se metamorfosear para dar a impressão que acreditamos no mundo maravilhoso ou aterrorizante invocado pelo conto. Há menos de um século essa ainda era a atitude de comunicação dos escritores com os leitores: para todos o narrador era o autor disfarçado, uma máscara adotada segundo as necessidades da narrativa. Esse estatuto não o desobrigava da responsabilidade quanto ao conteúdo textual, mas dava uma grande liberdade de expressão ou de convivência com os personagens. (*Idem.* p.62)

Assume-se um tom de narrativa, aparentemente não envolvido na trama contada, mas uma coisa fica clara: há um posicionamento, não pelas afirmativas em primeira pessoa, mas pelos recursos da narração. Nesse sentido, atrevo-me a fazer uma analogia da autoficção intrusiva no campo imagético. O advento da máquina fotográfica portátil ocorreu em um momento em que o movimento impressionista ganhava força. A chegada dessa máquina de produzir imagens com precisão muito maior e mais veloz que as pinturas feitas pelos artistas colocou-os diante da necessidade de uma vez mais reinventar os rumos da arte europeia. Ernst Gombrich (2012) comenta uma das vias que possibilitou essa redefinição de rumo alcançada pelos impressionistas: o distanciamento.

Quanto mais tomavam conhecimento da arte japonesa, maior ficava a capacidade de análise da própria produção e a tomada de consciência dos cânones sobre os quais os impressionistas estavam assentados, por vezes sem perceber. O acesso à arte oriental se deu concomitantemente a esta situação, pois: “Quando o Japão foi forçado, em meados do século XIX, a desenvolver relações comerciais com a Europa e com a América, essas estampas, muito usadas como invólucros e enchimentos, podiam ser compradas por preços módicos nas casas de chá (2012, p. 525). Assim, um dos elementos percebidos nessa relação de comparação foi a questão espacial. O autor nos chama a atenção para a vista do Monte Fuji nesta xilogravura:



Figura 4. Xilogravura. Katsushika Hokusai. O monte Fuji visto atrás de um poço. Ano: 1835

O deslocamento do elemento principal, evocado no título, o Monte Fuji, revelava o gosto dos japoneses pelo aspecto não convencional europeu da representação pictórica. “Esse desdém por uma regra elementar da pintura europeia exerceu grande efeito sobre os impressionistas” (idem. p.526). Arnold Hauser (1972) também comenta a respeito da manipulação da questão do espaço e tomada de um ponto de vista mais subjetivo na pintura impressionista:

A representação de luz, de ar e atmosfera, a desintegração da superfície uniformemente colorida em manchas e pontuações de cor, a decomposição da cor localizada em *valeurs* em valores de perspectiva e aspecto, jogo de luz refletida e de sombras iluminadas, as pontuações agitando-se em tremores e as pinceladas rápidas, vagas e abruptas, toda a técnica improvisada com o seu esboçar rápido e uniforme, a percepção fugaz e aparentemente descuidada do objeto e o brilhante caráter do acidental da execução não vem a exprimir, em última análise, senão esse rompimento de uma realidade vibrátil, dinâmica, sempre em transformação, que começou com a reorientação da pintura pelo emprego da perspectiva. Um mundo em que os fenômenos estão em estado de fluxo e transição constantes produz a impressão de um contínuo em que tudo se funde e em que não há outras diferenças senão as resultantes das diversas abordagens e dos vários pontos de vista do observador. (1972. p.1050-1051)

A questão do espaço se apresenta como uma das tônicas da produção impressionista. Ao produzir uma imagem, o artista, a partir daí, passa a assumir um ponto de vista mais subjetivo, manifestado na construção das pinturas. Entre os

impressionistas quem mais se interessou por essa abertura no processo composicional das imagens foi Edgar Degas (1834 – 1917). Percebe-se em seus retratos uma ênfase dada à questão do espaço. Encontram-se explorações desse mote em suas séries de bailarinas com angulações muito próprias do artista e também em composições de retratos, como este adiante:



Figura 5. Edgar Degas. Henri Degas e sua sobrinha Lucie. Óleo sobre tela. Dimensões: 99,8 x 119,9cm. Ano: 1876.

Há aqui a exploração do espaço de forma não convencional dos retratos. O ângulo a partir do qual se observa a cena é inusitado, revelando a postura deliberada do artista no tocante à decisão da escolha do local de onde se vê os personagens representados. Nessa recusa às convenções acadêmicas na pintura, Degas se mostra como um bom exemplo de criador de imagens na perspectiva da autoficção intrusiva. O pintor escolhe, a despeito das convenções estabelecidas à época, a partir de qual localização o apreciador de sua obra verá o tema a ser mostrado. Ao invés de um retrato convencional, mostrando os representados frontalmente, ele escolhe exibir seus modelos a partir de uma visão distanciada em diagonal, com um recorte da imagem de modo a

privilegiar a mesa no canto inferior, que seria algo aparentemente sem importância para a composição.

Por fim, uma quarta possibilidade da produção artística autoficcional apresentada por Colonna é a autoficção fantástica. Nela:

O escritor está no centro do texto como em uma autobiografia (é o herói), mas transfigura sua existência e sua identidade, em uma história irreal, indiferente à verossimilhança. O duplo ali projetado se torna um personagem fora do comum, perfeito herói de ficção, que ninguém teria a ideia de associar diretamente a uma imagem do autor. Diferentemente da postura biográfica, esta não se limita a acomodar a existência, mas vai, antes, inventá-la; a distância entre a vida e o escrito é irreduzível, a confusão impossível, a ficção de si total. (COLONNA *in* NORONHA, 2014, p. 39)

Vincent Colonna ainda vai mais adiante ao traçar um paralelo entre a autoficção fantástica na literatura com seu similar nas artes visuais. Para o autor, são exemplos deste gênero as pinturas renascentistas dos retratos in figura, em que os pintores colocam suas próprias imagens em meio às composições, emprestando suas imagens a personagens religiosos ou históricos (2014,p.40). É o caso, por exemplo, da obra *Escola de Atenas*, em que o pintor Rafael Sanzio (1483 – 1520) insere um autorretrato no canto inferior direito da composição ao lado de Ptolomeu e olha diretamente para fora do afresco, como se quisesse captar a atenção do espectador e ser notado.



Figura 6. A Escola de Atenas. Afresco. Dimensões da base: 722cm. Ano: 1509-11

Ele também comenta os retratos autoficcionalis de Van Gogh (1853 – 1890), Frida Kahlo (1907 - 1954) e Lucian Freud (1922 – 2011) “que levaram sua nudez mortificada ao mais alto grau [...] mais empenhados em desvelar de maneira clínica as corrupções de seus próprios rostos e corpos do que preocupados com a busca de semelhança” (2014, p. 41). Com esses últimos possuo um grau maior de identificação quanto à forma de expressão. Observemos a seguir as figuras 4 e 5 que são, respectivamente, a Cadeira de Van Gogh e a Cadeira de Gauguin, ambas pintadas por Vincent Van Gogh.

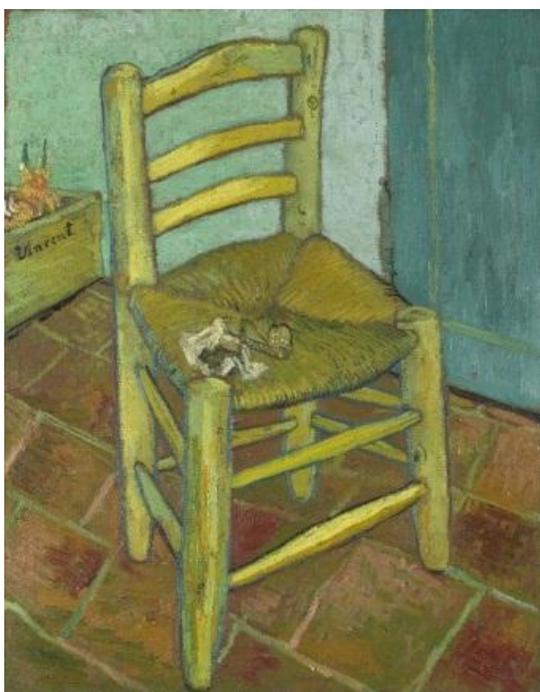


Figura 7. A Cadeira de Van Gogh. Vincent Van Gogh. Óleo sobre tela.  
Dimensões: 91,8 x 73cm. Ano: 1888

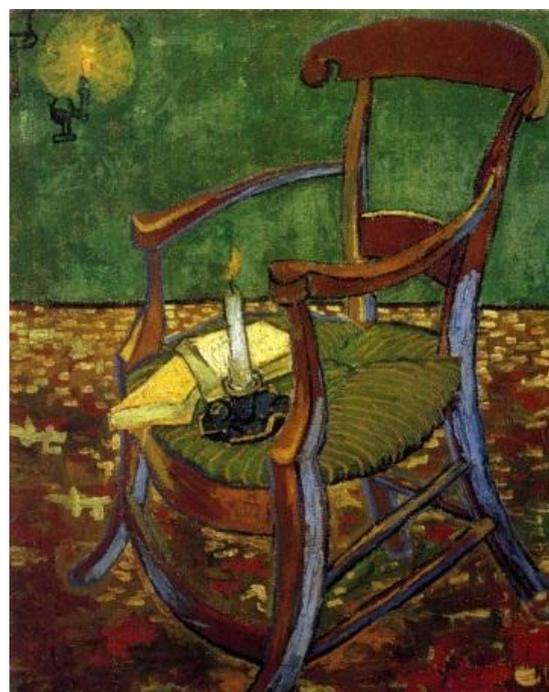


Figura 8. A cadeira de Gauguin. Vincent Van Gogh. Óleo sobre tela.  
Dimensões: 90,5 x 72,5cm. Ano: 1888

A princípio as figuras 7 e 8 podem parecer apenas duas naturezas mortas sem conotações simbólicas ou emocionais, mas antes de proceder com análise das imagens, leve-se em consideração o fato de que foram pintadas por Van Gogh dias antes do rompimento trágico de sua amizade com o artista Paul Gauguin (1848 – 1903). Ao pintá-las o artista provavelmente já tinha consciência de que seu convívio com o amigo caminhava para um desfecho, ainda que não soubesse exatamente qual:

Eu por mim acredito que Gauguin tinha se desanimado um pouco com a boa cidade de Arles, com a casinha amarela onde trabalhamos, e sobretudo comigo. De fato, tanto para ele quanto para mim, aqui ainda existiriam sérias dificuldades a vencer.[...] Em suma, por mim eu acredito que ou ele vai decididamente partir, ou ele decididamente ficará aqui. (GOGH, Vincent Van, in MACHADO, 2015, p.278)

Sobre a obra: *Cadeira de Van Gogh*(1888), o próprio pintor diz tratar-se de: “uma cadeira de madeira e palha toda amarela, sobre lajotas vermelhas contra a parede (durante o dia)” (idem,p.276). Observa-se sobre a cadeira o cachimbo do pintor, uma bolsa de guardar tabaco; o chão sem tapetes; cebolas ao fundo, brotadas. Elementos naturais, inseridos na imagem a partir do exercício da observação. Parecem estar em sintonia com as convicções artísticas do pintor no tocante à pintura por meio de observação, pois ele diz:

Lamento como sempre, como você já sabe, a dificuldade em conseguir modelos, as mil contrariedades para vencer essa dificuldade. Se eu fosse um homem completamente diferente, e se fosse mais rico, poderia forçar isto, atualmente não desisto e insisto surdamente (idem. p.276).

Gombrich (2012) tece comentário sobre o quadro intitulado *Quarto do Artista em Arles*(1889), que corrobora essas assertivas no tocante às preferências de Van Gogh pelas coisas simples e reais, representadas por meio da observação.

Van Gogh vivia em tal frenesi de criação que sentia o ímpeto não só de desenhar o próprio sol radiante, mas também de pintar as coisas humildes, repousantes e caseiras que ninguém sequer imaginava serem dignas de atenção de um artista. (2012, p. 548)

Apesar de gostar da observação e das coisas simples, note-se que não há uma busca pelo naturalismo e obtenção da realidade fotográfica por meio da pintura por parte do artista. Ele lança mão de seus próprios meios expressivos, tendo a realidade observacional apenas como ponto de partida.

Retomando a figura 8, *Cadeira de Gauguin* (1888), em carta a seu irmão, em novembro desse mesmo ano Van Gogh comenta que Gauguin o “anima a imaginar as coisas, e as coisas imaginadas certamente tem um caráter mais misterioso” (GOGH in MACHADO, 2015, p.275).E ainda completa: “...vermelha e verde, efeito noturno,

parede e assoalho também vermelhos e verdes, sobre o assento dois romances e uma vela.” (*idem*, p.276)

As informações apresentadas até aqui nos levam a crer que as decisões no tocante à composição dessas imagens não foram tomadas de maneira aleatória. Os elementos visuais das cadeiras de cada um estão condizentes com suas respectivas convicções artísticas e características psicológicas e de personalidade. A cadeira de Van Gogh é mais simples, a de Gauguin tem um formato mais refinado; sobre a cadeira de Van Gogh elementos do cotidiano, observados e depois pintados; em cima da cadeira de Gauguin, dois romances, possivelmente fazendo referência à ação no plano mental e a escolha do artista em pintar de memória. Van Gogh tem sua cadeira sobre lajotas, no chão nu; a de seu amigo repousa sobre um tapete. A cadeira de Van Gogh está em ambiente iluminado por luz natural; a de seu amigo está em ambiente noturno clareado por duas velas... Possivelmente ao observar essas duas pinturas não estejamos apenas diante das representações de duas cadeiras. A partir do exposto, podemos conjecturar que essas cadeiras sejam retratos. A primeira cadeira, a de Van Gogh, possivelmente um exemplo de autoficção fantástica, já que é o artista representando os atributos de si, de maneira alinhada à definição de Collona (2014).

Isto posto, quando trago os resultados imagéticos da experiência com minha mãe em Rio Verde - GO, tanto em desenho como em pintura a óleo, apresento aqui, na verdade, imagens pautadas na autoficção fantástica. O roteiro também é fruto de dados biográficos acrescidos de ficção, pertencendo igualmente ao estilo da autoficção fantástica, se quisermos situar as produções dentro de uma afinidade estética.

No caso do Pé de Bico, tanto roteiro quanto imagens, a memória é o terreno visitado para as referências da criação. Uma cartografia de uma viagem ao passado. O autor Paolo Rossi (2010) na obra intitulada *O Passado, a Memória, o Esquecimento*, diferencia os termos memória e reminiscência. Para ele:

A memória parece referir-se a uma persistência, uma realidade de alguma forma intacta e contínua; a reminiscência (ou anamnese ou reevocação), pelo contrário, remete à capacidade de recuperar algo que se possuía antes e que foi esquecido. [...] a reevocação não é algo passivo, mas uma recuperação de um conhecimento ou sensação anteriormente experimentada. Voltar a lembrar implica um esforço deliberado da mente; é uma espécie de escavação ou de busca voluntária entre os conteúdos da alma. (ROSSI, 2010, p.15-16)

Na perspectiva da criação artística a reminiscência permite ao sujeito acessar eventos do passado e interpretá-los a partir do presente. Desse modo, a reação que

temos das lembranças podem ser ressignificadas e o passado pode tornar-se uma paisagem dinâmica. A reminiscência, nessa relação artística, torna-se espaço possível de ser percorrido e registrado pelo artista cartógrafo. Foi o caso aqui apresentado n' *O Pé de Bico*.

Nota inútil: segundo os cálculos da minha mãe e de seu médico obstetra eu deveria ter nascido até o final de agosto, mas só nasci em 21 de setembro, com várias complicações. Quase não escapei. 21 de setembro, coincidentemente é o dia do aniversário do meu avô materno, que morreu quando minha mãe tinha apenas 2 anos. 21 é o número de filhos que meu bisavô teve, em seus três casamentos. 21 de setembro é também o dia da árvore; e é o dia do aniversário da linda Estela, filha do meu orientador. Sabe o que tudo isso quer dizer? Absolutamente nada, mas está na memória, feito um post-it amarelo.

## 2. PARALISIA DO SONO

Local: Luziânia – GO.

Data: ano de 2011

Horário: Entre 12h e 14h, geralmente

Falarei aqui a respeito de episódios de paralisia do sono e como essas experiências se transformaram em cartografia artística na perspectiva da produção imagética. Alguns dos episódios aconteciam no cochilo tirado no horário de almoço, num período em que trabalhei numa instituição de ensino especial. Na narrativa serão explicitados o entrelaçamento dos âmbitos pessoal e profissional.

Minhas primeiras experiências com a paralisia do sono ocorreram na infância, de maneira pontual, em poucas ocasiões. Depois, no final da adolescência e começo da vida adulta em diante os episódios ficaram recorrentes. Quando ocorre, eu acordo, fico consciente, mas meu corpo não responde aos meus comandos. É como se a mente acordasse e o corpo permanecesse dormindo. Braços e pernas não se movem; também não é possível falar. Além disso, outros sinais também surgem: escuto um barulho de turbina de avião extremamente alto, sinto formigamento nos braços e nas pernas e percebo uma espécie de presença extremamente ameaçadora no ambiente. Este último dado, sentir uma presença, pode levar pessoas acometidas pela paralisia do sono a questionarem sua própria saúde mental ou a interpretarem a experiência como sendo algo de teor místico. Depois de acordar, constatar o corpo imóvel e ter essas sensações descritas, tenho a sensação de adormecer e cair num pesadelo vívido. Por tratar-se de um estado de vigília, a experiência de paralisia do sono pode ser tão terrível a ponto de fazer a pessoa desmaiar de medo e retornar ao estado do sono. Numa busca rápida por esse tema na internet é possível encontrar vários relatos de pessoas passando pela mesma experiência<sup>5</sup>. Quando isso ocorre, é comum que eu acorde sentindo exaustão física.

---

<sup>5</sup> Reportagem exibida pelo programa Fantástico da Rede Globo de Televisão: <https://globoplay.globo.com/v/4978555/> (Acesso em 15 de janeiro de 2018)

Reportagem exibida pela rádio CBN: <http://cbn.globoradio.globo.com/media/audio/117357/paralisia-do-sono-e-pesadelos-podem-alertar-para-p.htm> (Acesso em 15 de janeiro de 2018)

No ano de 2011 estava trabalhando como professor de artes numa escola de ensino especial em Luziânia. A escola era afastada do centro urbano e ficava situada em uma área já considerada zona rural. Por este motivo eu e os demais professores almoçávamos lá, permanecíamos durante o horário de almoço e só íamos embora por volta das 17h. O horário de entrada era às 7h da manhã. Nunca tive o hábito de dormir depois do almoço, mas o trabalho era cansativo e então passei a usar o intervalo para tirar um cochilo e descansar. E foi nesse período que os episódios de paralisia do sono ficaram muito recorrentes. Decidi parar de dormir no meu intervalo porque estava apavorado com a situação. Passei então a usar esse horário livre para pintar as figuras que surgiam nesses pesadelos. Nunca havia usado tinta e tela, mas senti necessidade de experimentar esses suportes para dar forma visual a essas experiências. Recordo-me novamente de Sontag, quando esta diz que: “A fotografia tornou-se um dos principais expedientes para experimentar alguma coisa, para dar uma aparência de participação” (2004, p. 21). Não há como se fotografar um sonho, mas... posso pintá-lo. As analogias entre a fotografia e cartografia artística advém da semelhança do processo, muito bem ilustradas na afirmação do autor Gilles Tiberghien:

O mapa, assim como a arte que dele deriva, é em si fundamentalmente uma estratificação (*overlay*) – ele é simultaneamente um lugar, uma viagem e um conceito mental; abstrato e figurativo, distante e íntimo. Os mapas são como instantâneos de viagem, uma paralisação da imagem. A fascinação que experimentamos por eles deve ter relação com nossa necessidade de adquirir uma visão de conjunto, de situarmo-nos e de compreender onde estamos. (2013, p.235)

Ao registrar, experiência por experiência, as ocorrências de paralisia do sono, constituo um registro do caminho percorrido ao longo do tempo. O somatório das imagens forma um mapa dessa viagem involuntária. *O Pé de Bico*, citado anteriormente, também é fruto de uma experiência: um instantâneo; esses episódios de paralisia do sono são também uma experiência: vários instantâneos de cada uma delas. O pensador norte americano John Dewey(1980) afirma que o ser humano está imerso num conjunto de experiências ininterruptamente. A condição humana implica em sucessivas experiências porque as criaturas vivas interagem com o meio durante todo o tempo:

A experiência ocorre continuamente, porque a interação da criatura viva com as condições que a rodeiam está implicada no próprio processo da vida. Sob condições de resistência e conflito, aspectos e elementos do eu e do mundo implicados nessa interação qualificam a experiência com emoções e ideias, de maneira tal que emerge a intenção consciente. (1980. p.89)

As experiências dos seres humanos são ininterruptas e incessantes, mas no meio desse fluxo há experiências que marcam de maneira mais singular. Essas mais marcantes, tenho-as como gatilho de produção. Após os acontecimentos mais marcantes da minha vida, costumo, por necessidade artística fechar o acontecimento com a produção imagética... ou textual... ou de natureza diversa, mas artística. Como se a produção artística fosse a conclusão das experiências, para arrematar meus capítulos biográficos, por assim dizer. Desse modo, as experiências vividas, não quaisquer experiências, mas as que julgo intensas ou fortes, geradoras de catarse, continuam a desdobrar-se em pensamento, se concluem por meio de uma obra ou série.

Ontem (22 de fevereiro de 2018), por exemplo, ao escrever este capítulo precisei concluir a experiência de modo estético porque foi profundo. Por três vezes houve quedas de energia elétrica e perdi parte do texto redigido, com citações, pensamentos, trabalho de síntese. Não bastasse a rede elétrica instável, causando-me a perda de trabalho intelectual, havia um carro nas proximidades com o alarme disparando sucessivas vezes; por horas. Se fosse ator, com certeza ontem seria um dia extremamente oportuno para atuar como um demônio destruindo o planeta no dia do apocalipse. Provavelmente eu teria energia e motivação de sobra para manifestar a ira demandada no papel. Quando terminei meus afazeres, já no início da madrugada, peguei uma tela e concluí a experiência:



Figura 9. Mantendo a Calma. Óleo sobre tela.  
Dimensões: 40 x 30cm. Ano: 2018

Podemos encarar a figura 10 como uma espécie de conclusão dessa experiência. Perceba que é a conclusão de uma experiência pontual. Para Dewey, uma conclusão de uma experiência “...não é uma coisa separada e independente; é a consumação de um movimento” (1980, p.91). A figura 10 é a consumação da experiência estressante do dia que passou. Assim, os episódios de paralisia do sono podem ser encarados da seguinte maneira: cada imagem corresponde à conclusão da experiência de um episódio. Mas ocorreram vários deles; ainda ocorrem; e é possível que eu conviva com eles, em maior ou menor frequência ao longo da vida. A prática do registro desse conjunto de episódios, seriados ou pontuais, podemos chamar de cartografia artística. Pois registra, caso a caso, o atravessamento das experiências oníricas, das reminiscências, do cotidiano ou das questões de saúde. Registra o que afeta a vida de maneira contundente. E isto é subjetivo. Cada artista que se propuser a cartografar o transcorrer dos dias é que decidirá aquilo que mais lhe afeta. Esses registros, conclusões, cartografia de uma vida registrada em arte, são produzidos por mim de maneira autodidata. Na realização das imagens uso tinta a óleo, acrílica e aquarela. Dentre minhas convicções artísticas, penso que a vida já me exige formalismos para além do que estou disposto a oferecer. Portanto, faço da minha produção artística um espaço de liberdade, onde eu possa ficar completamente à vontade, sem me preocupar com cânones ou com possíveis expectativas alheias sobre ela. Na sequência apresento oito obras surgidas a partir das experiências de paralisia do sono:

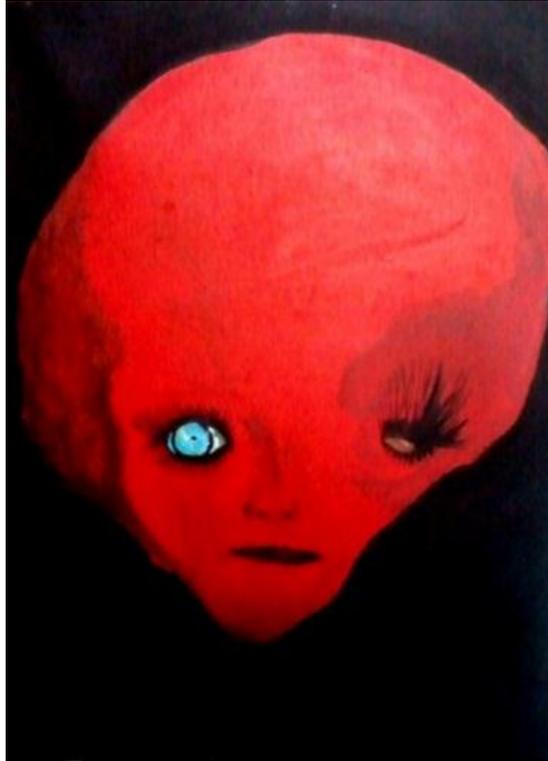


Figura 10. Sem título. Tinta de tecido sobre tela.  
Dimensões: 40c x 29cm. Ano: 2011.



Figura 11. Sem título. Tinta de tecido sobre tela.  
Dimensões: 40 x 29cm. Ano: 2011



Figura 12 Sem título. Tintade tecido sobre tela.  
Dimensões: 40 x 29cm. Ano: 2011.



Figura 13 Sem título. Tintade tecido sobre tela.  
Dimensões: 40 x 29cm. Ano: 2011

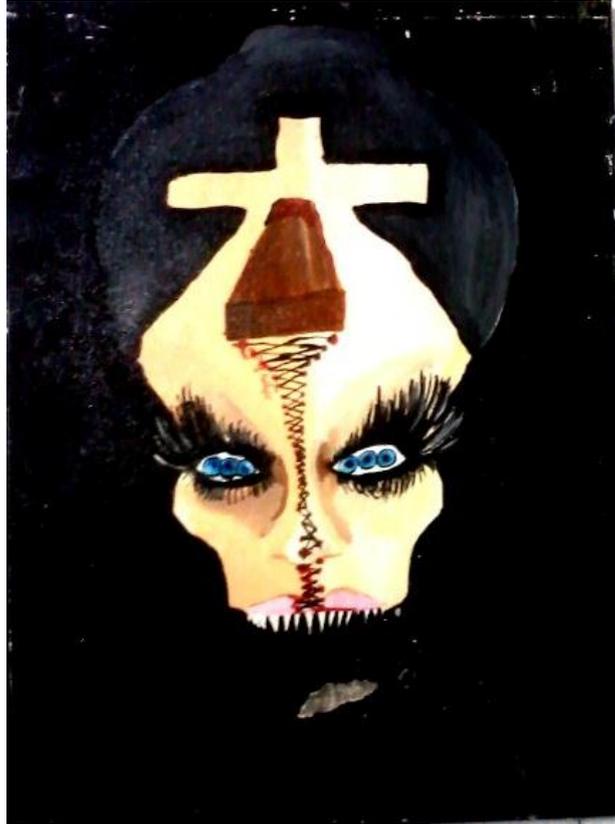


Figura 14. Sem título. Tintade tecido sobre tela.  
Dimensões: 40 x 29cm. Ano: 2011

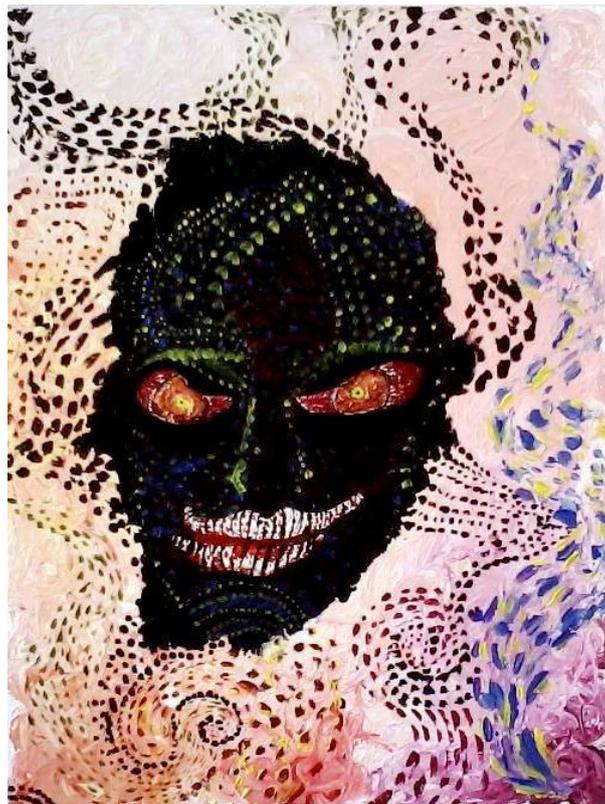


Figura 15. Sem título. Acrílica sobre tela.  
Dimensões: 40 x 29cm. Ano: 2011

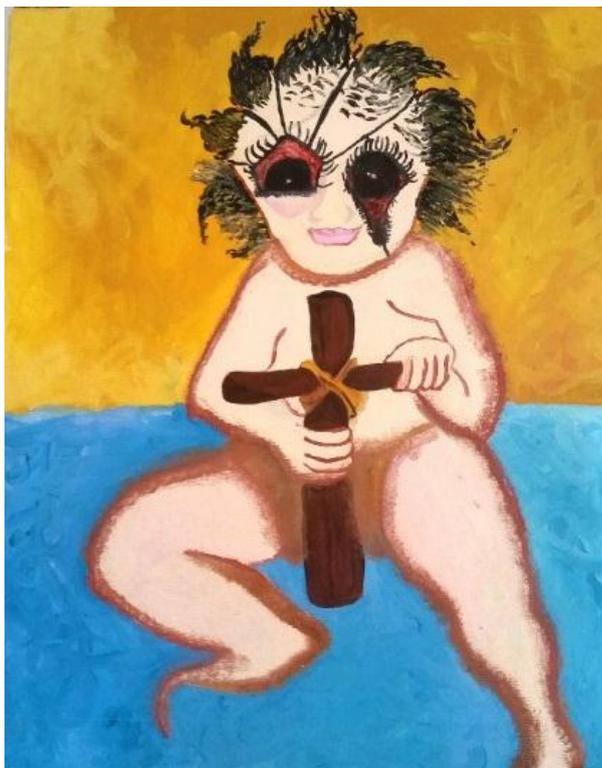


Figura 16. Sem título. Óleo sobre tela.  
Dimensões: 40 x 50cm. Ano: 2011



Figura 17. Sem título. Óleo sobre tela.  
Dimensões: 40 x 60cm. Ano: 2011

Limito-me a apresentar apenas essas 8 imagens, mas foram produzidos trinta e seis quadros desta série até agora. Alguns foram perdidos, outros permanecem em meu acervo pessoal. Perceba que o surgimento dessas obras é um somatório de um contexto pessoal, ligado à saúde, associado a questões profissionais na atuação como professor de Arte. Este cenário misto é o espaço onde ocorre a catarse.

Este conceito será explorado na última cartografia aqui trazida, mas permita adiantar algumas elucubrações. Na catarse das tragédias gregas, quem vive a estória é o herói; não é o expectador. A comoção causada no expectador acaba tendo um efeito de reflexão. O expectador sobrevive ao evento; sem, no entanto, vivê-lo. Na paralisia do sono, sobreviver a cada episódio e retornar ao mundo da vigília para ter a chance de purgá-lo em tintas não é exatamente uma certeza. Nos casos associados à apneia grave, situação em que me encontrava durante anos, a morte súbita é um risco considerável. Assim, cada episódio pode ser o último. E se a causa da morte do cartógrafo for esta, o último personagem a surgir será para sempre um segredo não revelado. Este dado situa a experiência numa região limítrofe entre vida e morte. A prática de registrar artisticamente os eventos julgados como marcantes em minha prática cartográfica me permite transpor as ocorrências da paralisia do sono para o meio artístico. É uma forma de ampliar um acontecimento que, sem a arte, começaria e terminaria, mas não deixaria registro, a não ser exclusivamente em minha memória. Desse modo, cartografar torna-se também um modo de partilhar uma experiência. Para isso, é necessário estar atento ao cotidiano para perceber o potencial artístico delas:

É possível ser-se eficaz na ação e, não obstante, não se ter uma experiência consciente. A atividade é demasiado automática para permitir o sentido do que é e de onde está sucedendo. Chega a um fim, mas não a um término ou consumação na consciência. Os obstáculos são superados com sagaz habilidade, mas não alimentam a experiência. (DEWEY, 1980. p. 92)

Cartografar artisticamente o cotidiano demanda o exercício da observação: tanto de si quanto dos arredores. Neste último caso, quanto menos etnocêntrica ela for, mais elementos saltarão aos olhos. A vida nos oferece uma sucessão de vivências que vão acontecendo de maneira fluida, numa ininterrupta substituição de eventos, iniciando e terminando sutilmente, sem que sejam necessariamente genuínos seus inícios e termos. Essas experiências, quando sutis e não marcantes, não são estéticas. O não

estético encontra-se naquilo que nos acontece e parece não começar, nem tampouco terminar oficialmente (DEWEY, 1980, p.93). Essa afirmação do autor admite questionamentos; serve aqui apenas como apontamento de que as experiências que pouco afetam não são desdobradas em produção artística, no meu caso específico.

Apresento as imagens da série *Paralísia do Sono* como exemplos de transformação de experiências pessoais em manifestação estética. Ao pintá-las, realizo a cristalização de um momento específico em que os personagens se mostraram a mim durante os pesadelos. A esse caráter estático, na pintura, de uma imagem que era fluxo, no pesadelo, faço novamente uma analogia com o que diz Sontag a respeito das fotografias:

Podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo. A televisão é um fluxo de imagens pouco selecionadas, em que cada imagem cancela a precedente. Cada foto é um momento privilegiado, convertido em um objeto diminuto que as pessoas podem guardar e olhar outras vezes. (2004, p.29)

Destaco ainda que, desconsiderando a diferença entre os suportes escolhidos, esta produção imagética oriunda da cartografia dos episódios de paralísia do sono distingue-se da narrada anteriormente, *O Pé de Bico*, basicamente pelo seu tipo de continuidade. Nesta última, a reminiscência poderá sempre ser evocada e o espaço de registro da cartografia será a revisitação de um fato. A produção de imagens dos episódios de paralísia do sono, no entanto, se dá de forma contínua, por eventos de mesma natureza que se sucedem; desse modo, essa série só terminará quando eu deixar de existir ou, se decidir não mais registrá-la. A série *Paralísia do Sono* é justamente o que seu nome diz: uma série – a cada imagem corresponde um episódio e seu conjunto todo forma uma espécie de novela. Por sua vez, as obras que surgem da lembrança do *Pé de Bico* constituem-se em visitar uma reminiscência específica e desdobrá-la em conclusões, imagens, roteiros, que são fechamentos, mas não definitivos, já que o passado pode sempre ser revisitado. Os dois eventos podem gerar séries. O primeiro, por seus sucessivos novos episódios, enquanto o segundo pelas sucessivas possibilidades de visitas à mesma lembrança no passado.

Nota Inútil: muitos dos personagens surgidos nessas experiências de pesadelo e paralísia do sono eram caolhos ou apresentavam deformidades oculares, as quais

representei nas telas. O ano dessas experiências foi 2011. A minha mãe, quatro meses após meu nascimento foi hospitalizada por uma causa indeterminada e, dentre as complicações que teve, perdeu a visão de um olho. O meu pai só possui a visão de um olho também. Em 2014 fui acometido por uma forma bastante rara de tuberculose: a tuberculose ocular. E fiquei sem a visão de um olho, tal qual os personagens aqui apresentados. Ou seja: caolho de pai e mãe. Sabe o que isso quer dizer? Absolutamente nada. Mas está gravado, feito um post-it amarelo na memória.

### 3. OS CONTOS DE SANTA LUZIA CEGA

Local: Rua Barão de Cotegipe, Anápolis – GO.

Data: Segunda quinzena de outubro de 2012

Horário: 11h30

Estava na cozinha preparando o almoço com minha colega de apartamento e trabalho, Ilmara Damasceno<sup>6</sup>. Meu telefone tocou e do outro lado alguém desesperado me pergunta: Você viu que seu nome saiu no jornal? Seguiu-se uma conversa tensa. Telefone tocou de novo. E de novo... e de novo... Outras pessoas perguntando a mesma coisa. “Estão dizendo que vão te matar, cara, pelo amor de deus, fica esperto”.

Mesmo morando em Anápolis eu continuava atento às questões da minha cidade natal: Luziânia – GO. Acompanhava pelos jornais e por meio de comentários de familiares e amigos os acontecimentos da cidade. Eu estava insatisfeito e posicionei-me artística e politicamente por meio da expressão escrita. Resolvi criar textos ficcionais para dar uma conclusão à experiência, no sentido que Dewey(1980) dá a essa palavra; conclusão na forma estética. Publiquei esses textos, contos ficcionais, num perfil de uma rede social, o Facebook. O perfil era intitulado: Santa Luzia Cega. Uma alusão ao antigo nome da cidade, quando ainda era conhecida como Arraial de Santa Luzia, no século XVIII.

Em pouco tempo os textos começaram a ganhar repercussão na cidade. Cheguei a receber mensagens privadas de professores das redes municipal e estadual dizendo-me que estavam imprimindo os meus contos e levando-os para as salas de aula para trabalhar questões de interpretação de texto com seus alunos. Fiquei bastante surpreso, porque não imaginei que o processo literário fosse chegar a instâncias pedagógicas. A grande repercussão local incomodou bastante algumas pessoas da cidade. O conto em questão é este:

---

<sup>6</sup> Ilmara Damasceno é formada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia e atualmente é coordenadora da Escola de Teatro de Anápolis – ETA.

## **Era uma vez, na cidade de Santa Luzia Cega, um prefeito médico que queria ser tudo**

Era uma vez, na cidade de Santa Luzia Cega, um jovem estudante de medicina que aspirava ser político, ator e engenheiro, versado em requintes estéticos da arquitetura.

Acontece que o jovem, tinha uma tendência a misturar as coisas e confundia realidade e fantasia.

Depois de formado médico, o jovem de Santa Luzia Cega, arrumou um patrão que financiou sua campanha e o pôs no lugar de prefeito de Santa Luzia Cega. Assim, nosso jovem, hoje não tão jovem assim, médico, ficou devendo favores ao seu amigo, que então passou a ser chamado de patrão.

Pois bem, depois de eleito, o médico, começou a por em prática seus talentos. Como ADMINISTRADOR, brincou de doença. Começou a interpretar um câncer e definiu a educação, a cultura, a segurança e o que mais passasse em sua mente. Quanto mais lia Maquiavel, mais o nosso querido médico transformava a vida dos professores um inferno.

Quanto mais tinha tempo livre, mais usava seu ócio para criar sabotagens na saúde pública do município de Santa Luzia Cega.

Não satisfeito em dominar seus conhecimentos oncológicos para interpretar o papel de prefeito, o médico resolveu dar uma de arquiteto/engenheiro e criou conceitos novos na paisagem urbana de Santa Luzia Cega.

Sua primeira grande criação foi o ASFALTO SOLÚVEL EM ÁGUA. Esse feito dispensa maiores apresentações porque é bastante comum ao leitor de Santa Luzia Cega que neste momento aprecia este texto fictício.

Como segundo grande feito no ramo da construção, com o auxílio prestimoso do Secretário De Cobras, o Sr. Jumento Meireles, criaram o conceito de Praça-Papa-Caminhão. Esta sim, uma verdadeira inovação na paisagem urbanística brasileira. Em dias de chuva, o chão da praça se abre, devora um caminhão, e fica à espera da próxima chuva, para devorar mais um. Às vezes, acontece de a praça revelar crateras não muito eficazes na deglutição de automóveis, mas excelentes apreciadoras de carne humana transeunte. Por este feito, foram indicados ao prêmio Asno de Diamante, numa solenidade realizada anualmente transmitida apenas por revistas de circulação local, trazendo pessoas com contracheque acima de R\$5.000,00 e sobrenomes adequados ao tradicionalismo da cidade de Santa Luzia Cega.

Ao final de sua carreira política, o médico político fechou sua história com uma espetacular criação na história da arquitetura moderna: o conceito de PRAÇAS EFÊMERAS! Estas sim, dignas de serem analisadas em congressos de construção civil no mundo inteiro. Consiste no seguinte: escolhe-se um projeto grande com capacidade de desvio de verbas inenarrável, fraudada-se o processo licitatório da

construtora para uma firma fantasma própria e constrói-se uma praça horrorosa e grande que se autodestrói em um ano. Magnífico!

Mas paciência tem limite e a população de Santa Luzia Cega um dia se cansou e invadiu a prefeitura. Sabendo do perigo que corria, o prefeito médico chamou seu patrão invisível e pediu-lhe socorro!

Saíram os dois, navegando com uma canoa, carregando todo o dinheiro da cidade.

O patrão do prefeito médico, um cara rústico, desprovido de qualquer educação, berrava a seu empregadinho capacho: "Reme, ordinário, reme!". O Prefeito, com seu problema de dicção e articulação, respondia afoito: "Já remi, patrão, já remi! Já remi, patrão, já remi!".

E foram ladrões para sempre. Passando de cidade imaginária em cidade imaginária, devastando sonhos, esmagando populações e adoecendo a todos. Diz-se que o prefeito médico recebeu um óscar em 2115 pela sua primorosa, célebre e inesquecível atuação como câncer na cidade de Santa Luzia Cega.

Fim

Apesar de ter escrito outros contos, escolhi especificamente este pelo fato de ter sido mencionado em um jornal impresso de circulação local. A notícia, que não é de tom amistoso, pôs-me a refletir a respeito da delicada configuração do sujeito que é artista e ao mesmo tempo exerce a docência. É uma situação ambígua. Por um lado, há o conforto de se poder produzir artisticamente e esta produção ser acolhida profissionalmente, podendo circular em eventos artísticos sendo contabilizada, inclusive, como produção docente. Por outro, a depender do tema, caso não seja dócil, a obra pode ser revertida contra o docente, na forma de acusação. Estando na condição docente, o artista há de considerar o duplo impacto de suas escolhas. A seguir, a nota do jornal que cita o conto e também a mim:

## As travessuras de um professor na internet e suas consequências

● Por: Afrânio Meireles

*Nos últimos dias o que se vê em determinadas comunidades virtuais são ataques contra políticos de Luziânia. Uma meia dúzia de internautas "fuleiros" visam, principalmente, o prefeito Célio Silveira e seus aliados a mando de quem ninguém sabe. Nos últimos dias li no facebook de um rapaz, que se identifica como maldito Fred (mas depois descobri que o cara é professor e se chama Frederico Chaves). Demorei a acreditar que quem escreveu tanta besteira sem citar o nome do prefeito, era um professor. Passei a rezar por ele e principalmente por seus alunos. O tal do Fred, além de "deitar falação" com o objetivo de denegrir a imagem de Dr. Célio sem se importar com as consequências, profanou ao chamar Luziânia de "Santa Luzia cega". Pelo que li, Fred, ou melhor, Frederico Chaves, uma vez que não tenho intimidade com ele e nem quero ter, é incosequente e maldoso. Usa palavras chulas, ataca sem provas, procura ser cômico (e até consegue em alguns trechos), mas fica limitado às ofensas, como se fosse intocável. Mas não é bem assim. No início do mês de outubro, o prefeito Célio Silveira acionou o seu departamento jurídico para processá-lo. Cabe agora à justiça levar o caso e as gracinhas do tal Frederico à frente. Resta agora saber se ele vai responder quem é o "prefeito médico que queria ser tudo". Frederico Chaves mexeu com famílias tradicionais, com pessoas de bem e com o chefe de uma instituição. Sobrou a ele a chance de tirar proveito do banho de justiça que tomará. Quem sabe, só assim, o rapaz que quis brincar no computador entenda que brincadeira tem hora.*

Figura 18. Jornal O mensageiro, edição da 1ª quinzena de outubro de 2012; página 6.

Podemos observar na reportagem que o tom da matéria é de indignação em relação aos contos produzidos, especificamente aquele que é mencionado. Perceba que o autor rotula o conto, portanto trabalho literário, como resultado de "brincar no computador"; como se a obra literária em questão fosse fruto de ócio prazeroso e não de trabalho e esforço intelectual. O jornalista tenta diminuir o mérito deste conto e seu poder de alcance por meio do uso alcunhas pejorativas, como chamar-me de "fuleiro" e ainda pressupõe um mandante, como se eu não pudesse simplesmente ter pensamento emancipado e capacidade de agir para operar mudanças, por meio da arte, por exemplo. Apenas para constar: apesar de parecer, este jornal não pertence à prefeitura; também não é oficialmente vinculado ao governo municipal.

Parece não existir o entendimento de que a produção artística é uma forma de trabalho, ainda que nem sempre alinhada aos modos de produção capitalista. A escrita de um conto com elementos ficcionais, amarrados às referências do cotidiano, demanda artesanaria tanto do ponto de vista do encadeamento das ideias, como da escolha das palavras que, combinadas, permitem novas camadas de leituras da obra. Bauman (2003) ressalta que existem duas tendências acompanhando o capitalismo moderno em toda sua história, sendo uma delas a aversão das sociedades industrializadas pela labuta, ou trabalho considerado desnecessário (2003. p.36-37), enquanto que a segunda:

...tendência corria paralelamente à primeira, tendo começado cedo nas cidades modelo de alguns filantropos que associavam o sucesso industrial a um fator de “sentir-se bem” entre os trabalhadores. Em lugar de confiar exclusivamente nos poderes coercitivos da máquina, apostavam nos padrões morais dos trabalhadores, sua piedade religiosa, na generosidade de sua vida familiar e sua confiança no chefe-patrão (idem. p. 37)

Para além das divergências políticas envolvidas na obra há também o entendimento, por parte do jornalista, de que o conto é resultado de ócio, labuta, trabalho infrutífero, na acepção mostrada por Bauman (2003). Há também o curioso fato de o jornalista achar que neste processo artístico existe necessariamente a figura de um mandante, um patrão. Nesse sentido, também Bauman (2003) pode ajudar a compreender o conjunto circundante da obra com sua reflexão sobre os países industrializados e a relação direta de patrão versus empregado subordinado das fábricas como modelo reproduzido socialmente.

De fato, faz sentido que na estratégia voltada à desqualificação dessa obra literária, (seria mais apropriado denominarmos os contos de intervenção urbana?) este veículo da imprensa tenha tentado associar a produção textual a valores socialmente vistos como negativos. Mas algo ainda me intrigava: por que razão se incomodaram tanto com este texto? Qual teria sido a ameaça que eles enxergaram ali? Políticos são figuras públicas e a todo momento são feitas charges, caricaturas e é habitual que muito se fale deles enquanto ocupantes de cargos públicos.

Tenho minhas hipóteses. Não é de hoje que um sistema político desfere reprimendas à arte. A língua é um poderoso instrumento, capaz gerar grandes consequências conforme sua manipulação. Para o autor Vilém Flusser (2007), todos os dados de que dispomos a respeito de nossa realidade advém dos sentidos. São dados inarticulados, o que quer dizer que são um conhecimento imediato, pré-verbalizado, dados brutos, e sua decupagem e transporte ao intelecto se dá por meio da fala. O esforço mental converte as impressões sensoriais em linguagem escrita e falada. “O intelecto *sensu strictu* é uma tecelagem que usa palavras como fios. O intelecto *sensu lato* tem uma antessala na qual funciona uma fiação que transforma algodão bruto (dados dos sentidos) em fios (palavras). A maioria da matéria prima, porém, já vêm em forma de fios” (2007, p.40). E assim, ele conclui:

Se definimos realidade como “conjunto de dados”, podemos dizer que vivemos em realidade dupla: na realidade das palavras e na realidade dos dados “brutos” ou “imediatos”. Como os dados “brutos” alcançam o intelecto propriamente dito em forma de palavras, podemos ainda dizer que a realidade

consiste de palavras e de palavras *in statu nascendi*. Com essa afirmativa teremos assumido uma posição ontológica. (Idem, p.40).

Ora, um caminhão engolido por uma cratera que se abre de repente no chão pode ser lido como um dado imediato da realidade. Porém, é um dado *in statu nascendi*, informação sensorial à espera de palavras. Socialmente elas podem ser sintetizadas numa versão oficial do poder político hegemônico ou serem criadas a partir da subversão artística por meio de uma obra politizada. Desse dado bruto social podem surgir versões diferentes de narrativas. No caso da artística em questão, o texto articula esteticamente o evento trágico como consequência da negligência do poder público. Possivelmente pode auxiliar algumas pessoas a ligarem o ponto A ao ponto B e gerar nelas um efeito. Nas palavras do próprio Flusser (2007), pode auxiliar na transformação do algodão em fio.

Para o autor, aquilo que entendemos como ‘eu’ pode ser comparado a uma árvore. Suas raízes seriam nossos sentidos, ancoradas num solo ao qual denominamos ‘realidade’; o tronco dessa árvore seria nosso intelecto e caberia a ele transportar as informações da realidade em direção à copa da árvore, o espírito humano. Assim, o “Eu é inteiramente feito da realidade colhida pelos sentidos, não passando de um canal através do qual a realidade se derrama em direção ao futuro” (2007, p.46).

Não tenho a pretensão de afirmar que os Contos de Santa Luzia Cega possuem esse poder, mas sendo a espécie humana uma forma de existência condicionada a mediar sua realidade por meio da linguagem, não seria exagero dizer que o efeito estético de um texto literário teria a capacidade de criar uma nova realidade e inspirar um caminho inverso ao do modelo platônico. No original, o mundo que chamamos de real seria um espalhamento imperfeito do mundo das ideias. Sob efeito estético existe a possibilidade de um mundo de ideias, criado na mente do leitor, interferir no circuito urbano ao qual denominamos realidade. Esse cenário que usualmente chamamos realidade é, para Platão, uma sombra imperfeita do mundo das ideias (Platão, 2006). E quando as palavras tornam-se fenômeno um “salto primordial ontológico do dado bruto em direção à palavra, repete-se em direção contrária. O intelecto articula” (2007, p.48).

De acordo com Flusser (2007), o intelecto “consiste de palavras, compreende palavras, modifica palavras, reorganiza palavras, e as transporta ao espírito, o qual possivelmente as ultrapassa. O intelecto é, portanto, produto e produtor da língua, *pensa*” (Idem, p.47). E o intelecto sabe da diferença entre dado bruto e palavra:

Em face do dado bruto, inalcançável, mas intimamente próximo, o intelecto se precipita sobre uma palavra, ele articula. Em face da palavra, ele compreende e toma contato imediato, ele conversa. Já que o intelecto só consiste de palavras, e nada conhece, a não ser palavras, como pois distinguir na porta de entrada, dados brutos de palavras feitas? A distinção é feita à base de um critério estético: os dados brutos são formados como pasta caótica [...] As palavras feitas, chegando já organizadas, são prova, a única prova aceitável intelectualmente da existência de outros intelectos [...] O que transforma caos em cosmos é a possibilidade de conversação, é o vem e vai da língua. (*Idem*, p.47)

Ainda segundo Flusser, “o intelecto em conversação conversa e aumenta o território da realidade. Realizando-se, realiza” (2007, p.50). Seria então este o significado da expressão *zoonpolitikon*, ou seja: o homem é um animal político, um ser que existe quando está inserido em sociedade; reconhece a existência de outros e tem a sua própria existência validada pelo reconhecimento do grupo: “Neste sentido, podemos dizer que a sociedade é a base da realidade e que o homem é real somente como membro da sociedade. No entanto, nessa perspectiva, a língua se revela como sendo a essência (e não instrumento) da sociedade” (*Idem*, p.50).

E, assumindo-se a língua como condição de existência de uma realidade, conclui-se então que haverá tantas realidades quantos idiomas existirem. A realidade seria um conjunto de dados brutos *in statunascendi* intimamente relacionados ao intelecto, mas à espera de palavras, pois não são acessíveis àquele sem o auxílio destas. O intelecto, por sua vez, assume os idiomas como óculos, ferramentas que o auxiliarão a observar esses dados brutos. De modo que os dados brutos parecerão ser de um determinado jeito. Toda vez que trocar de óculos, a realidade parecerá ser de um modo diferente. “Cada língua por si é o lugar onde os dados brutos e os intelectos se realizam [...] toda língua tem dois horizontes, a saber: os dados brutos que tendem a realizar-se nela, e os intelectos que nela pensam” (2007, p.53).

Todavia, aparentemente, um problema persiste: se a realidade é plural e necessita de um idioma para operar-se o que dizer a respeito das ciências naturais? O método científico prevê resultados que se confirmam por aferimento em qualquer parte do planeta, independentemente do idioma que se fale em cada uma das regiões. E este fato, para Flusser (2007), só corrobora seus argumentos até então. Para ele, a ciência como a concebemos no ocidente desde a época do Renascimento, equivale a um novo idioma. Assim, ao invés de ser uma aferição dos dados brutos com validade para todos os idiomas, seria, ela mesma, um idioma, traduzido para todos os outros.

Mas, dirão alguns, a ciência funciona independentemente de qualquer tradução. Os aviões voam, os toca-discos tocam, e as bombas explodem

matando todos, inclusive aqueles que não sabem falar em termos de ciência. O alemão que aprendeu a fazer sapatos em alemão pode perfeitamente vendê-los para um chinês que nunca aprendeu a falar alemão. A língua alemã, tal qual a científica, funciona independentemente de tradução. Pelo menos assim parece à primeira vista. Sob análise, o argumento torna-se circular e perde, portanto, sua validade. A bomba que me mata, o sapato que compro são para mim dados brutos que apreendo em formas de palavras portuguesas. Para o cientista e para o sapateiro, são igualmente dados brutos, realizados em formas de símbolos científicos e palavras alemãs [...] O cientista e o sapateiro são produtores (em grego, *poetas*) das palavras esta bomba e este sapato, e, neste sentido, são também os artífices do dado bruto que estas palavras significam. Porém, para mim, o significado destas palavras continuará inacessível até que apreenda “científico” ou alemão. Para mim existem os dados brutos e somente o significado das minhas palavras. (2007, p. 54-5)

Ao transformar em narrativa poética, então, o acontecimento, dados brutos, de uma praça recém construída que racha e ameaça desabar ou de um caminhão devorado por uma cratera que se abre, a literatura (intervenção urbana?) tem o alcance de levar ao leitor uma possibilidade de apropriação do que ocorre. Atribui aos acontecimentos um universo simbólico partilhado pelas peculiaridades e expressões idiomáticas. Por meio de recursos estéticos que geram efeito, abre-se a possibilidade de um fortalecimento de vínculo entre o leitor e o fato ocorrido. Realidade e ficção são articuladas com intenção de efeito da obra.

Esta dualidade tem-se mostrado presente nas obras apresentadas até este momento da dissertação. Foram apresentadas obras inspiradas em dados biográficos autorreferenciados, como o roteiro d’O Pé de Bico, as imagens relativas à mesma reminiscência, no formato de autorretratos alinhados à autoficção fantástica – figuras 2 e 3; a série intitulada Paralisia do Sono – figuras de 11 a 18; e o quadro Mantendo a Calma – figura 10. Sobre essa dualidade, cotidiano versus ficção, a autora Diana Klinger comenta:

É precisamente essa transgressão do pacto ficcional, em textos que, no entanto, continuam sendo ficções, o que os torna tão instigantes: sendo ao mesmo tempo ficcionais e (auto)referenciais, estes problematizam a ideia de referência e assim, incitam a abandonar os rígidos binarismos entre “fato” e “ficção”. (2012. p. 11)

Esta é mais uma possibilidade de olhar sobre este tema. Uma soma. A autora afirma que em trabalhos dessa natureza a identidade do sujeito não é tão importante quanto a experiência narrada, de modo que “o retorno do autor, entendido tanto como marcas autobiográficas quanto como referências à situação de enunciação, é o ponto de confluência entre uma tendência literária e uma epistemológica” (idem. p. 13). O percurso artístico percorrido, na medida em que se realiza, não cessa de gerar novas

obras e novos processos; constitui-se então um acervo. E uma análise reflexiva sobre ele pode oferecer os caminhos para entendimento da formação de uma estética pessoal.

E, finalmente, gostaria de apresentar aqui elementos que podem ter contribuído para a repercussão do conto de Santa Luzia Cega entre os habitantes da cidade de Luziânia-GO. Veja, por exemplo, esta reportagem sobre uma praça na região central de Luziânia clicando [aqui](#).

Houve também um caso que repercutiu na imprensa televisiva regional e nacional, envolvendo o secretário de obras do município à época. Você pode assistir ao vídeo clicando [aqui](#)

Um incidente, em uma outra praça, onde um caminhão foi engolido por uma cratera que se formou durante uma chuva também chamou a atenção. A reportagem que noticiou o fato pode ser lida e assistida [aqui](#)

Apresentados o conto de Santa Luzia Cega, a repercussão do conto no jornal impresso e as demais matérias jornalísticas a respeito do cotidiano luzianiense, percebo que esse exercício da escrita literária, ou intervenção urbana, tem como diferença das obras anteriores o desejo de alcançar uma demanda coletiva e não mais pessoal. As obras, que até então eram autorreferenciadas, agora, nesse caso da escrita, propôs-se a cartografar a demanda de uma coletividade: questões que envolviam moradores de uma cidade. O magnetismo da obra se fez quando pessoas se reconheceram ali, ao se verem representadas na voz do texto, como também pelo sentimento de repulsa, no caso dos que não concordaram com ela. Cartografar os dias comuns e os extraordinários, as experiências e suas conclusões estéticas levou-me a este entendimento.

Nota inútil: com a circulação do meu nome neste jornal impresso acabei ganhando um amigo. Um advogado da cidade gostou muito dos meus contos e quando viu o caso no jornalzinho impresso entrou em contato comigo por meio das redes sociais e trocamos telefone. Convidou-me para um jantar em sua casa com sua esposa e filhos, em Luziânia-GO. O jantar correu muito agradável até que em dado momento entrou um convidado que me causou surpresa: um padre da ordem dos estigmatinos. Paramentado de batina e estola. Para minha surpresa ele me cumprimentou efusivamente e fez ali, na mesa de jantar, uma bênção ao perfil de Santa Luzia Cega e a mim. Fiquei pensando: talvez o padre tenha um pensamento alinhado ao de Fra Mauro, trazido por Cowan (1999) na obra: *O Sonho do Cartógrafo*. O padre por lá cartografando para seus fiéis o caminho do céu cristão e eu por aqui cartografando meu cotidiano. Vez ou outra esses universos se tocam, e:

Além disso, há pouca diferença entre rezar o terço na capela pela manhã ou desenhar a rosa-dos-ventos num mapa. Um homem vivencia a Via Sacra cada vez que se propõe a criar algo belo. Muitas vezes, tenho pensado que a flor-de-lis da rosa-dos-ventos pode ser tão difícil de ser feita com convicção quanto a Oração do Senhor. Sua exatidão e determinação obriga a um determinado tipo de empenho. São coisas passíveis de verificação, mas que eu não consigo apreender com segurança. (COWAN, 1999, p.27).

E se depois da bênção recebida houve proteção divina não me compete afirmar, mas anos depois alguém me enviou com muita alegria o seguinte link, com reportagem do ministério público de Goiás: clique [aqui](#) para lê-la. Ao que parece, nesse caso de produção escrita citada na notícia do Ministério Público havia sim um patrão.

#### 4. MALAFETTY: DO CAFEZINHO NA SALA DOS PROFESSORES À GALERIA DE ARTE

Local: Copa do campus Valparaíso - IFG

Data: Julho de 2015

Horário: 9h30

Fui à copa tomar um cafezinho no intervalo entre as aulas da manhã. Era mês de férias, mas estávamos repondo dias não trabalhados em virtude de uma greve. Enquanto tomava o café, minha gasolina, presenciei o diálogo de duas pessoas a respeito do tema ideologia de gênero. Um dos sujeitos era fã declaradíssimo de um político brasileiro que tem abertamente um discurso homofóbico, machista e misógino; também fã de um líder religioso igualmente problemático. Esta pessoa fez colocações muito descabidas, pra não dizer absurdas, a respeito das questões de gênero em sua conversa com seu interlocutor. De modo geral pude perceber o quanto a ideia de igualdade entre homem e mulher e a diversidade afetiva/sexual era vista por eles como algo extremamente ameaçador; uma espécie de monstro. A ideia de que aos gêneros não cabe apenas o binarismo homem versus mulher também os assombrava. Teria sido cômica a conversa deles, caso fosse um diálogo dadaísta, ou uma cena de teatro do absurdo, mas infelizmente não era.

Ao chegar em casa naquele dia criei, de uma tacada só, uma série de desenhos em carvão e tentei fazer com que essas imagens expressassem o ponto de vista daquelas pessoas a respeito das questões relacionadas a gênero. Fiz o exercício de tentar emprestar minhas mãos ao que percebi serem os julgamentos deles. Depois subverti o processo acrescentando um texto de apresentação à série e também legendas às imagens.

Em 6 de julho de 2015 publiquei em meu perfil do Facebook o seguinte texto, apresentando a série Malafetty:

"Sobre gênero e as sexualidades, ando observando muitas opiniões e discursos que, de tão retrógrados, causam medo. Inspirado nessa gente que demoniza o sexo, as sexualidades/afetividades e a igualdade entre todas as pessoas busquei referências visuais no bestiário medieval e

criei uma nova série: Malafetty. Malafetty é um filhote de polvo, da região abissal do oceano da ignorância. A origem de seu nome é simples: sua mãe se chamava Marisa e seu pai Lafayette. Da junção dos dois nomes, nasceu: Malafetty. A criaturinha pangênero que veio performar seu gênero conforme lhe dá na telha.”

Meses depois houve uma chamada em edital para exposição de trabalhos artísticos no XIII Festival de Artes de Goiás e o tema era: O corpo (in)descende. Achei pertinente e submeti a série da Malafetty juntamente com uma outra que eu já havia feito no ano anterior por ocasião da cirurgia bariátrica que havia feito. Série intitulada: Em Trajes de Banho. Os trabalhos foram selecionados e pude, pela primeira vez, expor em galeria.

Novamente um processo criativo se deu em função do entrelaçamento de um contexto pessoal e outro ligado às minhas atividades docentes. A cartografia do cotidiano culminou na oportunidade de expor no circuito oficial. Ambas as séries dividiram espaço no Palácio Conde dos Arcos, em Cidade de Goiás, entre os dias 03 e 07 de novembro. A seguir, seis imagens da série Malafetty e outras seis da série: em trajes de banho:

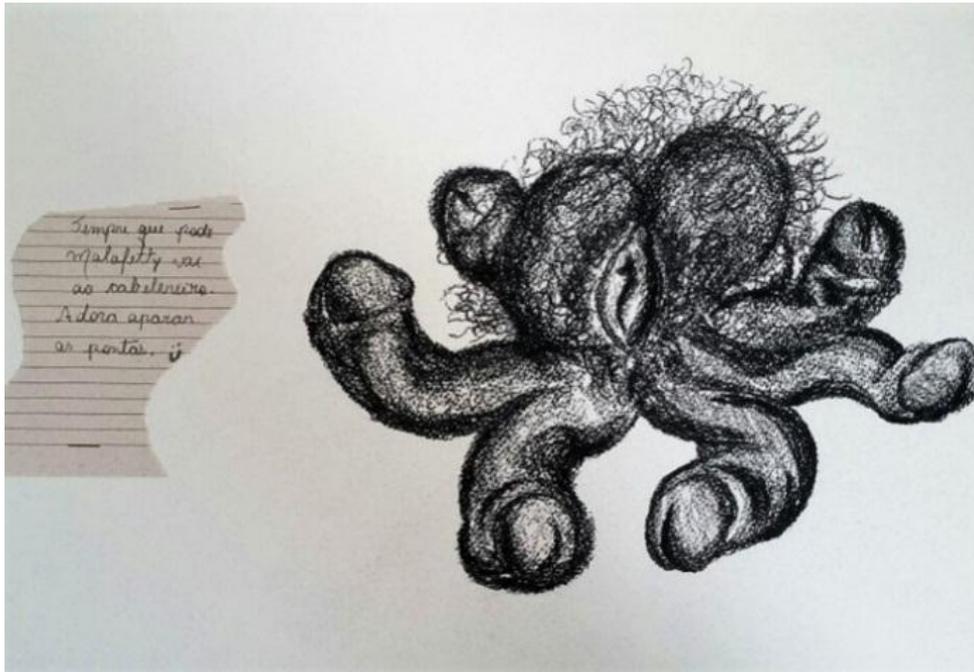


Figura 19 Sem título. Série: Malafetty. Carvão sobre papel. Dimensões: 32 x 24cm. Ano: 2015. No papel: Sempre que pode, Malafetty vai ao cabelereiro. Adora aparar as pontas.

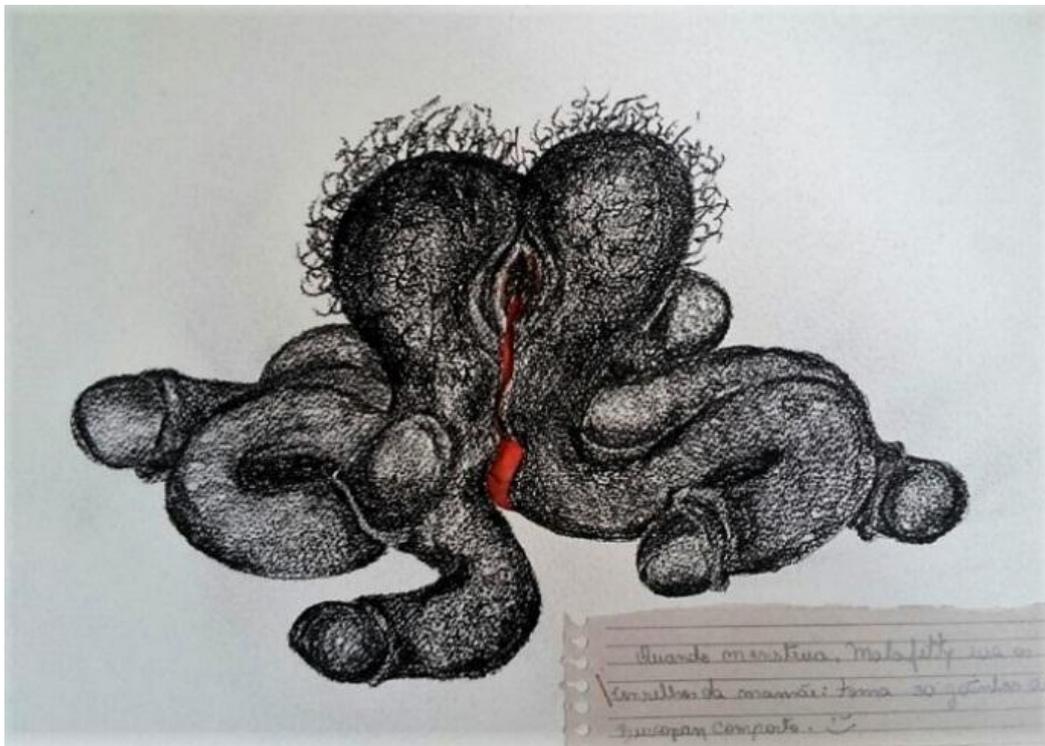


Figura 20. Sem título. Série: Malafetty. Carvão sobre papel. Dimensões: 32 x 24cm. Ano: 2015. No papel: Quando menstrua, Malafetty usa os conselhos da mamãe: toma 30 gotinhas de Buscopam Composto. j

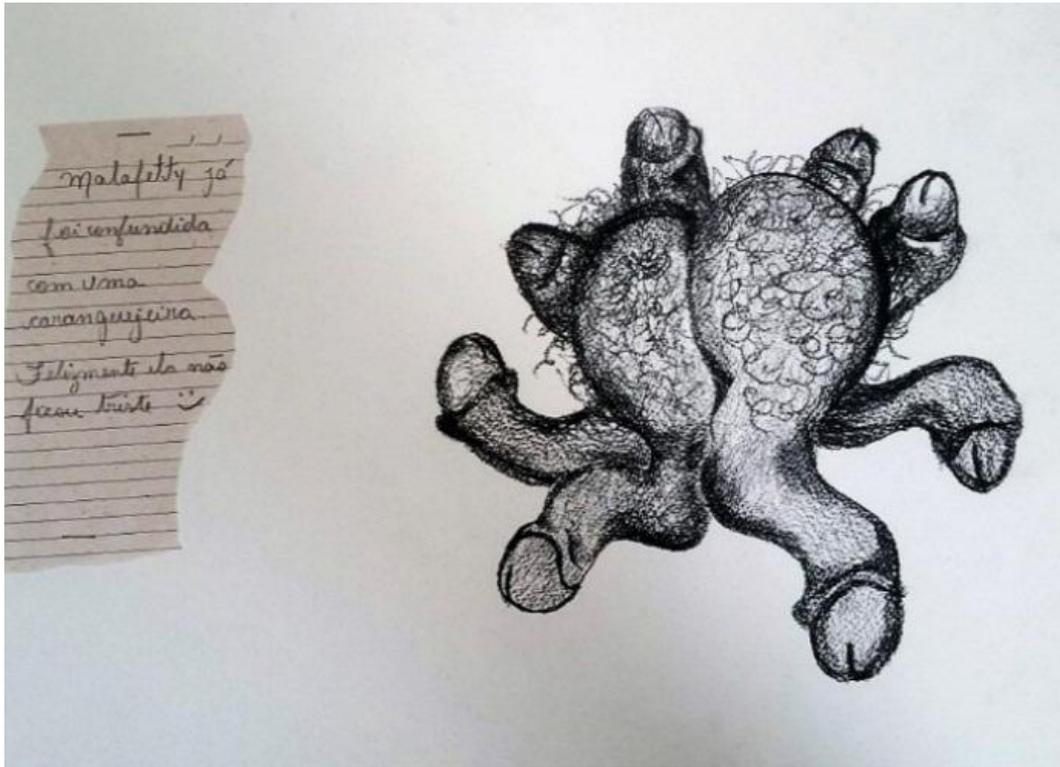


Figura 21 Sem título. Série: Malafetty. Carvão sobre papel. Dimensões: 32 x 24cm. No papel: Malafetty já foi confundida com uma caranguejeira. Felizmente ela não ficou triste.

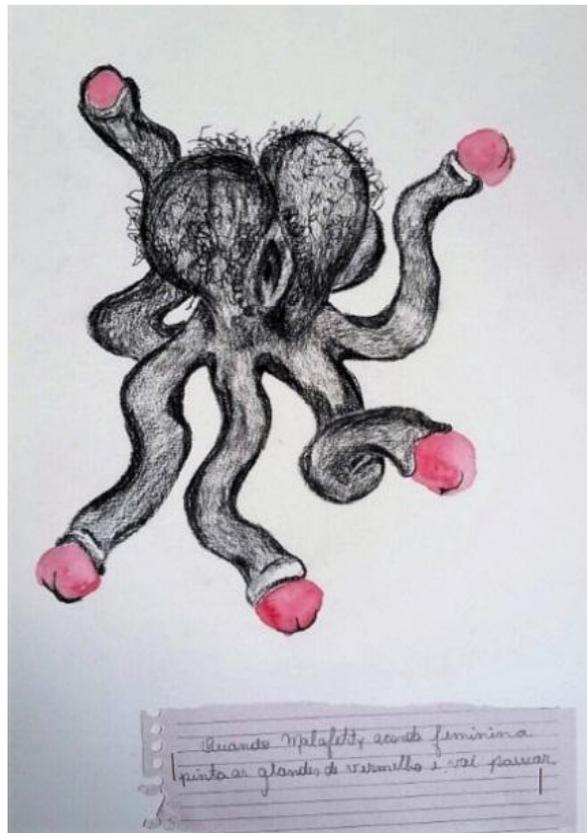


Figura 22. Sem título. Série: Malafetty. Carvão sobre papel. Dimensões: 32 x 24cm. No papel: Quando malafetty acorda feminina pinta as glândulas de vermelho e vai passear.



Figura 23. Sem título. Série: Malafetty. Carvão sobre papel. Dimensões: 32 x 24cm  
No papel: No carnaval Malafetty põe máscara e sai pra se divertir. Ela é muito animada!



Figura 24. Sem título. Série: Malafetty. Carvão sobre papel. Dimensões: 32 x 24cm. Ano: 2015.  
No papel: Às vezes Malafetty usa maquiagem. Às vezes prefere usar botinas.



Figura 25. Série: Em Trajes de Banho. Aquarela sobre papel.  
Dimensões: 32 x 24cm. Ano: 2014.

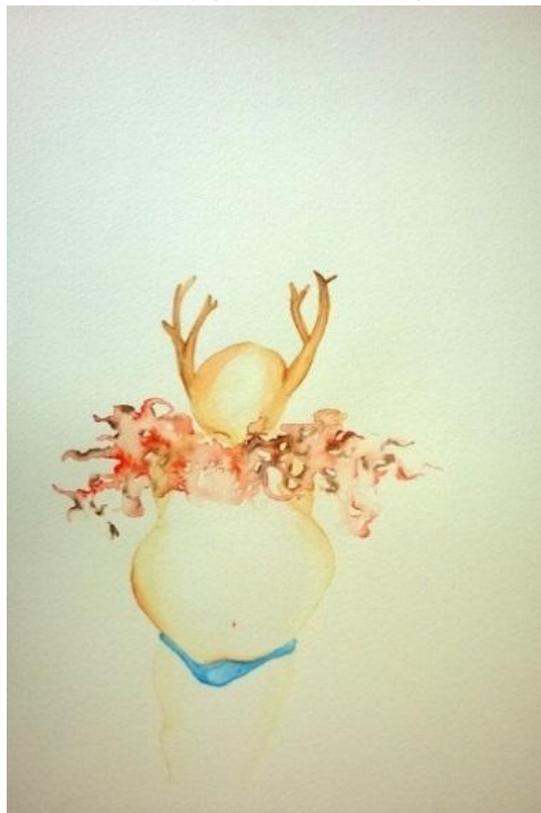


Figura 26. Série: Em Trajes de Banho. Aquarela sobre papel.  
Dimensões: 32 x 24cm. Ano: 2014.

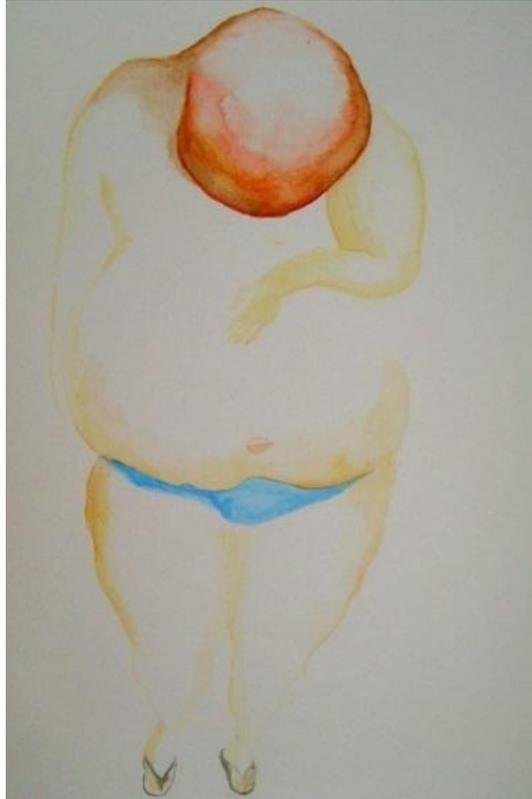


Figura 27. Série: Em Trajes de Banho. Aquarela sobre papel.  
Dimensões: 32 x 24cm. Ano: 2014.

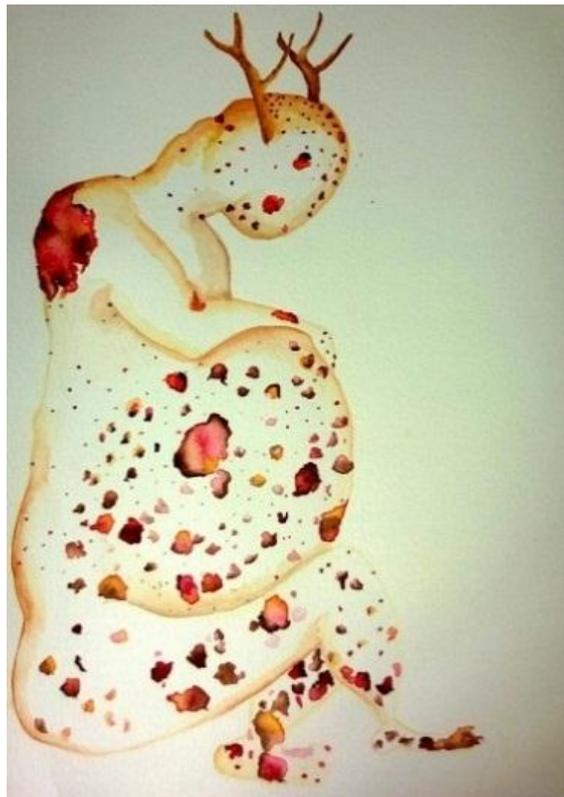


Figura 28. Série: Em Trajes de Banho. Aquarela sobre papel.  
Dimensões: 32 x 24cm. Ano: 2014.



Figura 29. Série: Em Trajes de Banho. Aquarela sobre papel.  
Dimensões: 32 x 24cm. Ano: 2014.



Figura 30. Série: Em Trajes de Banho. Aquarela sobre papel.  
Dimensões: 32 x 24cm. Ano: 2014.

Na série *Em Trajes de Banho* os personagens apresentados são autorretratos. Não pretendo me aprofundar nas questões desta série, mas convém informar ao leitor que ela teve como motivação o grande aumento de peso que tive ocasionado pelo tratamento da tuberculose ocular. Complicações de saúde surgiram e foi necessária uma intervenção cirúrgica para reverter o processo de ganho de peso. Antes da cirurgia, porém, tive de me submeter a uma rotina de exercícios físicos em ambiente aquático, que causou-me grande desconforto. Daí o registro nesta série de aquarelas, como conclusão da experiência.

Na série *Malafetty*, porém, as imagens não estão representadas em primeira pessoa, como autorretratos. Se, na série *Em Trajes de Banho*, a feitura de autorretratos é despretensiosa e serve apenas aos propósitos de registro da situação de desconforto causada por esportes aquáticos, aqui, em *Malafetty*, existe uma intencionalidade engajada. Enquanto narrador permaneço oculto e não promovo minha inserção na imagem. Retrato um personagem e, por meio da relação da palavra com a imagem crio uma narrativa seriada. Para além de simplesmente registrar, as imagens de *Malafetty* tem um cunho de protesto, intencionalidade engajada e firma-se politicamente em gesto de resistência.

Mas onde se situa exatamente esta série? arte bruta, caricatura ou charge? Antes de responder a esta pergunta, vejamos primeiro alguns apontamentos ou aproximações. Em consulta ao *Dicionário Oxford de Arte (2007)* encontramos uma descrição da arte bruta como sendo um:

Termo cunhado por Jean Dubuffet para designar a arte produzida à margem do mundo artístico estabelecido, por pessoas solitárias, desajustados, pacientes de hospitais psiquiátricos, prisioneiros e marginais de todo tipo. Segundo Dubuffet, tal arte: – “gerada pela invenção pura e, à diferença da arte cultural, nunca baseada em processos camaleônicos ou imitativos” – evidencia uma originalidade potencial em todas as pessoas, mas que foi abafada na maioria delas pela educação formal e pelas restrições sociais. Dubuffet começou em 1945 a colecionar obras produzidas à margem de todas as normas culturais e de todas tendências em voga ou tradicionais; em 1972, sua coleção, que contava então com cerca de 5.000 peças, foi doada à cidade de Lausanne, onde foi inaugurada no Château de Beaulieu em 1976. Ainda que cerca de metade das obras houvessem sido produzidas por pacientes de hospitais psiquiátricos, geralmente esquizofrênicos, Dubuffet repudiou o conceito de arte psiquiátrica, afirmando que “Não há arte dos loucos assim como não há uma arte dos indivíduos dispépticos ou dos que possuem problemas de joelho”. Também distinguia a *Art Brut* da *Arte Naïve*, baseado na afirmação algo duvidosa de que os pintores naïfs ou “primitivos” mantêm-

se no interior da corrente principal da pintura, com esperanças de obter reconhecimento público, se não oficial, ao passo que os artistas da Art Brut criam suas obras para uso pessoal, como uma espécie de teatro particular.<sup>7</sup>

Realmente há uma certa semelhança no que diz respeito à não pretensão de expor a obra em circuito oficial de galerias. A motivação para criar a série *Malafetty* surgiu uma necessidade intensa de sublimar a ira das palavras que não pude dizer naquela sala do cafezinho. A vida adulta nos traz maiores liberdades, mas também a total responsabilidade do que fazemos e também do que não fazemos. A vontade ali era xingar em pelo menos seis idiomas diferentes os sujeitos que estavam a dizer o que mencionei aqui, além de outros absurdos que julguei impróprios mencionar. Cada um dos desenhos de *Malafetty* traz o testemunho do descarrego da ira recolhida por prudência; extravasamento do meu direito ao deboche, que não pude exercer no instante do acontecimento. Cada desenho dessa série é uma somatização a menos em meu corpo; um gesto político a mais. Expor os desenhos em galerias nunca foi uma preocupação, entretanto, havia desde o começo a intenção de fazer circular, já que foi publicada na rede social Facebook.

Retomando, então, o princípio da intenção engajada percebo uma aproximação com a caricatura, embora não seja uma caricatura específica de um sujeito. *Malafetty* é um personagem que tem como objetivo caricaturar uma situação; um dado social; e não um sujeito. Há de se levar isso em conta ao pensar a série. Consultando novamente o mesmo dicionário de termos artísticos, podemos encontrar a definição de caricatura como sendo uma:

Forma de arte figurativa na qual as feições características do tema representado são distorcidas ou exageradas visando à obtenção de um efeito cômico. O termo é também utilizado, numa acepção mais geral, para denotar outras formas de representação pictórica burlesca grotesca ou absurda, como as cabeças grotescas desenhadas por Leonardo da Vinci. A invenção da caricatura, entendida em seu sentido mais restrito, é creditada a Annibali Carracci, que via nela uma contrapartida da idealização: assim como o artista sério penetra a ideia que se oculta por trás das aparências, também o caricaturista retrata a essência de sua “vítima”, as feições que esta teria se a Natureza seguisse seu próprio caminho.[...] A caricatura política, tal como a conhecemos hoje, surgiu nas três últimas décadas do século XVIII e foi consagrada como gênero autônomo pela habilidade de mestres como Gillray e Rowlandson, por meio de cuja veia satírica, vulgar e licenciosa personalidades como Pitt, Fox e até mesmo o rei Jorge III foram destiladas em estereótipos reconhecíveis.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Dicionário Oxford de Arte, página 29.

<sup>8</sup> Dicionário Oxford de Arte, páginas 98-99.

Seria apropriado então entendermos a série como um conjunto de caricaturas? Certamente que o exagero, a comicidade, a ironia e o escárnio me interessam enquanto possibilidades na arte e, em Malafetty, se fazem presentes. Talvez aí seu maior ponto de contato com a caricatura. Mas há também uma aproximação com a charge pois está relacionada a uma crítica de seu tempo. A relação entre charge e caricatura é abordada por Nogueira (2003) que nos auxilia a entender melhor esta questão. Primeiro a autora situa cronologicamente o surgimento do termo:

A concepção da caricatura termo derivado do verbo italiano *caricare*, isto é, carregar, sobrecarregar com exagero foi usada pela primeira vez em 1646 por Antonio Mosini, ao analisar os desenhos dos irmãos Agostino e Annibale Carraci, os *ritratini carichi*, satirizando tipos humanos de Bolonha, envolvendo a percepção de um novo momento histórico ligado à modernidade e, sobretudo, a uma transformação das técnicas de reprodução. (NOGUEIRA, 2003, p. 2)

Em seguida ela nos aponta a caricatura como prática mais relacionada à representação de pessoas e a charge como expressão gráfica vinculada à retratação e crítica do tempo presente.

A caricatura envolve e constitui o elemento formal da charge. O significado que este termo adquiriu no Brasil acabou incorporando o sinônimo francês da caricatura, numa relação íntima com a imprensa, como uma sátira gráfica a um acontecimento político. Enquanto manifestação comunicativa baseada na condensação de ideias, a sua compreensão requer um entendimento contemporâneo ao momento exposto na relação dos personagens. A charge, entretanto, se desprende da função de apenas ilustrar o cotidiano[...] transforma a intenção artística, nem sempre objetivando o riso – embora o tenha como atrativo – em uma prática política, como uma forma de resistência aos acontecimentos. (NOGUEIRA, 2003, p. 4)

Assim, podemos entender a caricatura como elemento inserido na charge, sendo esta última uma possibilidade visual de intencionalidade política e persuasão. Assim como na charge, em Malafetty há o uso articulado de palavras e imagens. Essa articulação, porém, não se dá de forma a obedecer aos rigores do estilo. Inseri nos desenhos umas tiras papel com frases manuscritas, fazendo um contraponto cotidiano e corriqueiro com a crueza explícita da forma de Malafetty. Pensando nessa relação, com o intuito de evidenciar a complementaridade entre as imagens e as palavras, a autora Martine Joly (2014) cita uma frase do diretor de cinema Jean Luc Godard (1930 - ): “Palavra e imagem são como cadeira e mesa: se você quiser se sentar à mesa, precisa de ambas”(GODARD, *apud* Joly, 2014, p. 115). No caso desta série há muita pertinência

dessa relação. Empreendendo análise a respeito da união desses elementos a autora afirma:

A complementaridade das imagens e das palavras também reside no fato de que se alimentam umas das outras. Não há qualquer necessidade de uma copresença da imagem e do texto para que o fenômeno exista. As imagens engendram as palavras que engendram as imagens em um movimento sem fim. (idem, p. 121).

Desse modo as imagens alimentam o texto e as legendas e vice-versa, sem estabelecimento de uma hierarquia entre elas. A evocação de situações cotidianas e banais nas legendas oferecem um contraponto à brutalidade agressiva das imagens em Malafetty numa junção de ingredientes contrastantes, como a paçoquinha de amendoim, que mesmo sendo um doce, requer pitadas de sal em seu preparo.

Diante do exposto, você deve estar se perguntando: mas e então: a série é arte bruta, caricatura ou charge? A resposta é: nada disso. É o registro imagético textual de uma situação, uma conclusão de uma experiência que apresenta características difusas da arte bruta, da caricatura e da charge. Um capítulo a mais na cartografia dos dias comuns. As possibilidades aventadas acima são aproximações que foram percebidas como possíveis, mas não há necessidade de enquadramento de estilo, pois o importante, em minha proposta como artista é o fazer. O que será e como será chamado não tem importância porque são apenas conexões possíveis. E, se me permite, gostaria de mais uma dessas aproximações.

Também aqui o autor Vilém Flusser (2011) nos cria a oportunidade de visitar sua obra. Na fábula intitulada *Vampyroteuthis Infernalis* ele descreve uma raríssima espécie de octópodes que chega a medir vinte metros de diâmetro. Nela o autor injeta filosofia numa narrativa que se assemelha a um texto científico, fazendo o leitor se dar conta de que está diante de um texto de ficção filosófica. Empreende a análise de uma espécie tão diferente da humana que a leitura acaba por revelar, por mais surpreendente que seja, um espelhamento e uma série de congruências entre esses universos tão distintos.

Se, por um lado, o ambiente marinho em regiões abissais onde esta espécie vive possui uma pressão insuportável para um ser humano, o nosso precioso ar, em pouco tempo, mataria por asfixia esse animal. Entretanto, quando numa rara oportunidade um exemplar é coletado e cultivado em aquário para monitoramento, estudo e observação, seu comportamento é o de suicídio, ao devorar seus próprios tentáculos. Possivelmente

faríamos o mesmo caso a situação fosse inversa (2011, p.14). De modo razoavelmente análogo, Malafetty, com sua aparência repugnante que mistura o conceito de oito tentáculos com genitálias, também possui essa constituição de distância e proximidade. Distância em relação aos humanos porque sua forma geral é também a de um octópode, mas ao mesmo tempo apresenta proximidade, pois tem atributos humanizados, como ir ao salão de beleza, aparar as pontas, tomar remédios para cólica menstrual, ou mesmo pintar suas glândulas de vermelho, que estão na região mais distal de seu corpo, equivalendo em nós, grosso modo, ao posicionamento de nossas unhas. “Somos, os dois, variações do mesmo jogo com as pedrinhas da informação genética que programa toda a vida terrestre” (ibid., p.14).

As relações entre Malafetty e o *Vampyroteuthis* vão ainda além. Na obra, Flusser (2011) informa que o filo dos Mollusca, ao qual o *Vampyroteuthis* pertence, é um ramo de um conjunto de animais dentre os quais estão o octópode e o homem; este ramo se denomina *Eucoelomata*. É caracterizado por possuir três tecidos: o ectoderma, que é a camada externa, o endoderma, que é a camada interna onde, por exemplo, são digeridos os alimentos, e o mesoderma, que é a camada do meio entre essas duas. Assim, os “*Eucoelomata* são animais que se distinguem do mundo, que se orientam no mundo, que agem sobre o mundo e que o absorvem” (2011, p.16). Em alguns casos humanos, quando são artistas, existem os que chegam a percorrer em estado de deriva o cotidiano, cartografando a passagem de alguns dias. Cartografando, por exemplo, diálogos que problematizam os comportamentos sociais e direitos civis supostamente condicionados ao tipo de órgão genital que as pessoas portam.

Tais animais, formam, junto com os *Eucoelomata*, o grupo dos *Bilateria*. Os *Eucoelomata* se distinguem dos demais *Bilateria* por cavidades entre o mesoderma e o endoderma, pelo “Coeloma”. Graças a tal cavidade, eles têm uma “verdadeira cabeça” e um “verdadeiro ânus”. Os demais bilateria, sejam eles *Acoelomata* ou *pseudocoelomata*, não tem pé, nem cabeça. Todos os *Bilateria* são vermes, inclusive o homem, e nisso a teologia medieval não está enganada. Isto é: eles têm um eixo longitudinal, um eixo “monumental”, um lado direito e um lado esquerdo [...] Para nós, os *Bilateria*, o mundo é bilateralmente simétrico: “a” ou “não a”, e o terceiro fica excluído. É a dialética do verme (2011, p. 16).

A partir do exposto é possível aventarmos algumas hipóteses. Por um lado, os homens são animais pertencentes ao grupo dos *Bilateria* e experimentam a vida a partir de um corpo bilateralmente simétrico; então não é de se estranhar que internalizem condições binárias como sendo as mais familiares. O binarismo de gênero, por exemplo. Mas, por outro, há de se considerar também que quanto mais complexas e numerosas

são as informações que nosso sistema de percepção sensorial encaminha ao cérebro, mais complexos são os métodos de processamento desses dados. Torna-se então necessário que haja um processo de programação para gerir as informações e sua interpretação (2011, p.81). É espantoso perceber que pensamos e tentamos controlar nossos pensamentos como se estivéssemos do lado de fora deles; nosso pensamento também pensa sobre si mesmo e tenta entender os mecanismos de sua própria existência. Se, por um lado, o olho é o único órgão humano que consegue se ver, o cérebro é o único que sabe seu próprio nome. E mais: ele mesmo quem escolheu. E escolheu o nome do olho também. Dessa forma, torna-se condição basal a necessidade de reflexão para garantir a sobrevivência de espécies supercomplexas, como o são os vampyroteuthis e os humanos. A aproximação pela via da biologia não esgota o mistério do pensamento humano, mas já nos faz avançar um pouco na direção de seu entendimento.

Com a finalidade de situar melhor o leitor a respeito do teor do discurso dos sujeitos enaltecidos no diálogo que presenciei, vou listar a seguir algumas de suas falas, que revelam o posicionamento que defendem. Essas falas podem ser verificadas em uma busca rápida na internet.

"O ativismo gay está tristinho porque ã teve exaltação para a palhaçada de vocês? Graças a Deus q a festa de abertura ã teve essa baixaria"

"Aqueles que dizem que a sociedade tem preconceito contra eles são os maiores preconceituosos"

"Não acredito que dois homens possam criar uma criança perfeita. Porque eu acredito que Deus fez homem e mulher e esses seres se completam. Não adianta vir com fotografia de jornal com dois caras e uma criança feliz, essa história não me convence. Não acredito que duas mulheres ou dois homens tenham a capacidade de desenvolver um ser humano"

"Falando das pesquisas, 46% dos homossexuais foram violentados quando crianças ou adolescentes e 54% escolheram ser gays, ou seja, homossexualismo é comportamento"

"Fui ser deputado federal para não andar de ônibus, fusca, van, e morar bem." Ao ser perguntado por um vendedor

ambulante, em agosto de 2013, se o transporte não seria melhor caso os políticos utilizassem o serviço

"Sou preconceituoso, com muito orgulho." Em entrevista à revista *Época*, em 2011.

"Seria incapaz de amar um filho homossexual. Prefiro que um filho meu morra num acidente do que apareça com um bigodudo por aí." Em entrevista sobre homossexualidade à revista *Playboy*, em dezembro de 2011.

"O filho começa a ficar assim, meio gayzinho, leva um couro e muda o comportamento dele." Em um debate na TV Câmara, em 2010

"Não vou combater nem discriminar, mas, se eu vir dois homens se beijando na rua, vou bater." Após o então presidente FHC segurar uma bandeira com as cores do arco-íris em defesa da união homoafetiva, em maio de 2002

"Eu não corro esse risco, meus filhos foram muito bem educados." Em resposta a Preta Gil, sobre o que faria se seus filhos se relacionassem com uma mulher negra ou com homossexuais, no programa *CQC*, da Band

"Fui num quilombo. O afrodescendente mais leve lá pesava sete arrobas. Nem pra procriador ele serve mais." Em palestra no Clube da Hebraica, no Rio, em abril de 2017

"Não te estupro porque você não merece." Para a deputada federal Maria do Rosário (PT-RS), em dezembro de 2014

"Mulher deve ganhar salário menor porque engravida. Quando ela voltar [da licença-maternidade], vai ter mais um mês de férias, ou seja, trabalhou cinco meses em um ano." Em entrevista ao jornal *Zero Hora*, em fevereiro de 2015

"Sou capitão do Exército, minha missão é matar." Em palestra em Porto Alegre, em junho de 2017

"O erro da ditadura foi torturar e não matar." Em participação no programa *Pânico*, da rádio *Jovem Pan*, em julho de 2016

"Pinochet devia ter matado mais gente." Sobre a ditadura chilena de Augusto Pinochet em entrevista à revista *Veja*, edição 1575, de 2 de dezembro de 1998

"No período da ditadura, deviam ter fuzilado uns 30 mil corruptos, a começar pelo presidente Fernando Henrique." Em

maio de 1999, num programa de TV, ao defender o fechamento do Congresso Nacional

“Desaparecidos do Araguaia? Quem procura osso é cachorro.”  
Para familiares de desaparecidos na ditadura, em cartaz anexado na entrada de seu gabinete na Câmara dos Deputados, em maio de 2009

Se somos, então, seres destinados à reflexão, como podem aqueles dois, na sala do cafezinho, apoiarem essas criaturas?

Sem mais.

Nota inútil: um visitante da exposição, militar e líder religioso, indignou-se profundamente com as imagens e afirmou aos presentes na galeria que o autor daquelas imagens, no caso eu, seria preso. Isso não aconteceu.

## 5. TUBERCULOSE OCULAR

Local: Ceres – GO

Data: Julho de 2013

Horário: 12h

Estava no Instituto Federal Goiano há pouco mais de um mês. Tinha sido aprovado no concurso público para ocupar o cargo de professor de Artes em caráter efetivo, regime de dedicação exclusiva, 40 horas semanais. Felicidade era meu nome. Por volta do meio dia, quando estava saindo a fim de almoçar em casa, fui apanhar um objeto e minha mão passou direto. Achei muito estranho. Depois, em outro dia, uma situação semelhante aconteceu... e outra... e depois mais uma... Fui estacionar o carro na garagem e dei uma batida de leve na parede. Eu havia perdido bastante a capacidade de perceber a profundidade. Notei uma mancha acinzentada, meio leitosa, com bordas cintilantes na visão do olho direito. Fui ao oftalmologista ver o que era e ele me encaminhou a um neurologista, que por sua vez me sugeriu ir em outro oftalmologista. Após consultar 32 especialistas diferentes nas cidades de Ceres – GO, Anápolis – GO, Goiânia – GO e Brasília – DF, recebi enfim um diagnóstico, mas não uma explicação. Eu estava acometido por tuberculose ocular, uma forma extremamente rara de incidência da doença. A informação não soava confiável, mas os exames comprovavam a lesão de tuberculose na retina. As coisas não se encaixavam, pois a TB ocular, nos raros casos em que ocorre, acomete pessoas severamente imunodeprimidas, o que felizmente não era meu caso. Outro dado que corroborava minha incredulidade é que essa doença tem como característica lesionar muito vagarosamente e de maneira silenciosa o órgão acometido. Comigo, em 15 dias eu já havia perdido 90% da visão do olho esquerdo. Por último outra informação: ao ser admitido no Instituto Federal Goiano passei por uma perícia médica que solicitou extensivos exames investigando saúde da visão, inclusive com mapeamento de fundo de olho. Ou seja: a doença rara estava agindo muito rapidamente, de forma nunca antes vista pelos meus médicos.

Era isso: eu estava com uma doença dadaísta. E, como era de praxe, quando a vida chama o pincel responde. Parti então para a produção imagética, registrando dia a dia essa vivência. Comecei a ler sobre a doença e descobri que a tuberculose é uma das primeiras doenças de que se tem notícia a acometer a espécie humana. Muito provavelmente ela tenha efetivado suas primeiras vítimas humanas no período neolítico,

quando se deu início à criação de gado bovino. Nesta ocasião, o *Mycobacterium bovis*, bacilo presente em bovinos, sofreu mutação transformando-se em *Mycobacterium tuberculosis* e passou a ser contagioso entre seres humanos. Existem registros muito antigos da tuberculose na espécie humana, como se pode observar nos achados arqueológicos de múmias egípcias datadas de 3.000 a.C. ou em múmias pré-colombianas da cultura dos Paracas, que revelam sinais ósseos que sugerem o acometimento da doença (CANTILLO, p.134).

Ao final do séc. XVIII havia a crença instaurada de que a tuberculose ou peste branca, como foi chamada, era uma doença romântica, pois foi amplamente idealizada em obras literárias e artísticas. Era conhecida como a doença dos poetas, artistas e intelectuais. Entre o fim do séc. XVIII e a primeira metade do séc. XIX, quando se alastra com o nome de A Grande Peste Branca, a tuberculose chegou a dizimar cerca de 25% da população da Europa, apresentando queda na taxa de mortalidade posteriormente em países industrializados até ter sua mortandade superada estatisticamente pelas neoplasias e enfermidades cardiovasculares em meados do séc. XX (idem. p. 134). A forte presença dessa patologia na sociedade foi plasmada nas artes de forma idealizada, a partir de um tratamento estético tanto na narrativa dos sintomas e do aspecto geral do paciente, como na representação imagética que privilegiava a beleza física: branca e delicada.

A vivência da tuberculose ou o acompanhamento de entes queridos infectados fizeram com que muitos artistas conseguissem registrar em suas obras a transcendência de beleza dessa dor. A primeira obra de que se tem notícia a retratar o caráter belo desse mal é O Nascimento da Vênus, de Sandro Botticelli.



Figura 31 - O Nascimento da Vênus, Sandro Botticelli, 1484. Galeria Uffizi, Itália.

Nessa obra, Botticelli retrata a jovem Simonetta Vespucci, uma florentina acometida pelo mal da tuberculose e em virtude dela veio a falecer aos 22 anos. Ela teve os sintomas da doença representados na forma de beleza idealizada, destacando seu aspecto frágil, enfraquecido e pálido como Vênus em 1484.

Apesar da crescente idealização estética da doença em fins do séc. XVIII, a tuberculose era vista como algo terrível na vida cotidiana até meados da segunda metade do séc. XX. A esse respeito, Sontag revela:

Quando, há não muitas décadas, saber que alguém tinha tuberculose, equivalia a ouvir uma sentença de morte – como hoje, no imaginário popular, o câncer equivale à morte –, era comum esconder dos tuberculosos a identidade da sua doença e, após sua morte, escondê-la dos filhos. Mesmo com pacientes informados acerca de sua enfermidade, os médicos e a família relutavam em falar com liberdade. (2007. p. 6)

Rembrandt, famoso pintor europeu, perdeu sua esposa Saskia van Uylenburch para a doença; o expressionista norueguês Edvard Munch teve sua vida e obra tocadas pela peste branca. Aos cinco anos de idade sua mãe faleceu em virtude da tuberculose. Nove anos depois, sua irmã mais velha, Sophia, também morreria vitimada pela mesma doença. Em seu quadro intitulado: *A menina enferma* (Figura 33), ele mostra a agonia de sua irmã ao padecer de tuberculose (CANTILLO, p.136).



Figura 32 Edward Munch. A menina Enferma. 1885-1886.  
NationalGallery, Oslo

Outros exemplos, inclusive contemporâneos, poderiam ser citados. É grande a quantidade de obras produzidas a partir do contato com a condição humana enferma provocada pelo bacilo de Koch: agente infeccioso causador da tuberculose. E esta doença, apesar de já possuir tratamento e cura, ainda faz muitas vítimas pelo mundo. Atualmente, no Brasil, ela continua sendo um grave problema de saúde pública. De acordo com informações do sítio do Ministério da Saúde<sup>9</sup>, a cada ano são registrados 70 mil novos casos da doença, provocando 4,6 mil novas mortes. Ainda segundo o sítio, dos 22 países responsáveis por 80% dos casos de tuberculose no mundo, o país ocupa a preocupante 17ª posição no ranking.

Vamos às obras. Conforme relatado, a fase inicial da doença foi percebida pela perda da capacidade de perceber a profundidade visualmente. Sendo assim, comecei a explorar profundidade e tridimensionalidade em desenhos feitos em carvão sobre papel. A seguir, são exibidos seis desses exercícios:

---

<sup>9</sup> Informações extraídas do sítio do Ministério da Saúde:  
[http://portalsaude.saude.gov.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=11045&Itemid=674](http://portalsaude.saude.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=11045&Itemid=674) ,  
acesso feito em 30 de agosto de 2014, às 21h.

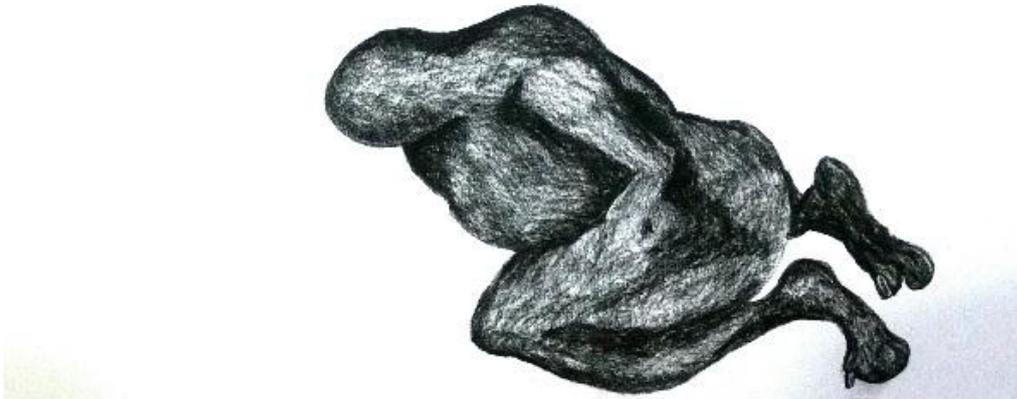


Figura 33. Sem título. Carvão sobre papel. 21 x 30cm. Ano: 2013



Figura 34. Sem título. Carvão sobre papel. 21 x 30cm. Ano: 2013.

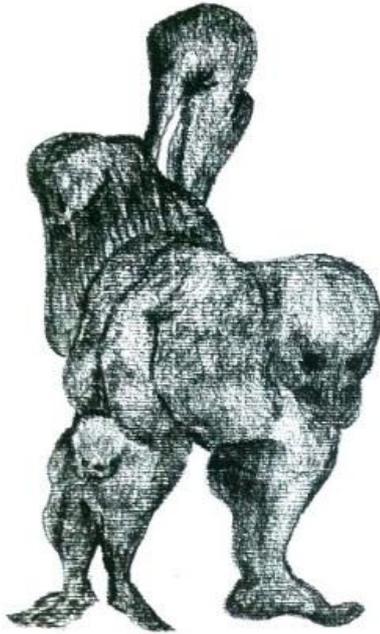


Figura 35. Sem título. Carvão sobre papel. 21 x 30cm. Ano: 2013.



Figura 36. Sem título. Carvão sobre papel. 21 x 30cm. Ano: 2013.

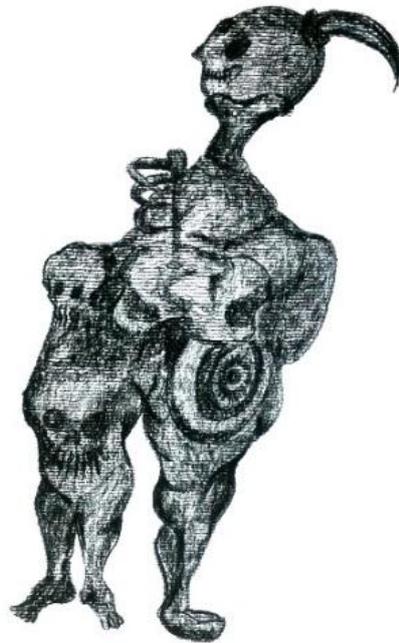


Figura 37. Sem título. Carvão sobre papel. 21 x 30cm. Ano: 2013.



Figura 38. Sem título. Carvão sobre papel. 21 x 30cm. Ano: 2013.

Adiante são mostradas outras seis obras, em carvão, lápis e sanguínea retratando a experiência de parte do tratamento da doença: injeções intravítreas, que são aplicadas com anestesia local na esclera, que é a parte branca dos olhos. Apesar de ser aplicada a anestesia em forma de colírio antes da perfuração do globo ocular achei a experiência terrivelmente incômoda e dolorida. Quando a injeção é aplicada, a agulha atinge a parte interna do olho depositando a medicação, que é líquida, com coloração castanha, quase preta. Esta medicação fica em forma de gota fluando no interior do olho. E causa confusão, pois dá a sensação de que está do lado de fora do corpo. Demora em torno de três dias até que ela seja absorvida e suma do campo visual.

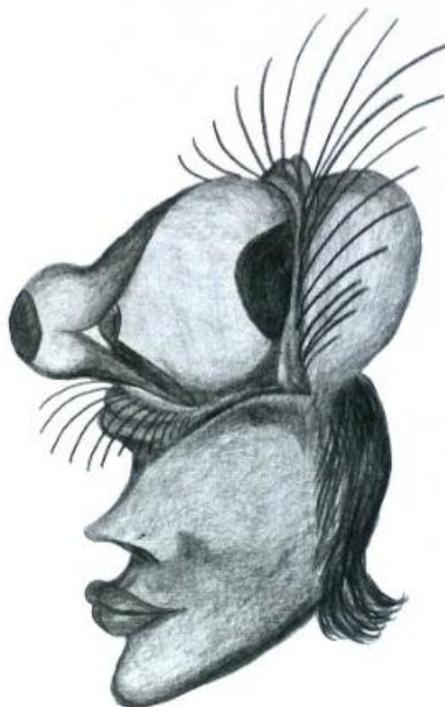


Figura 39. Sem título. Carvão sobre papel. 21 x 30cm. Ano: 2013

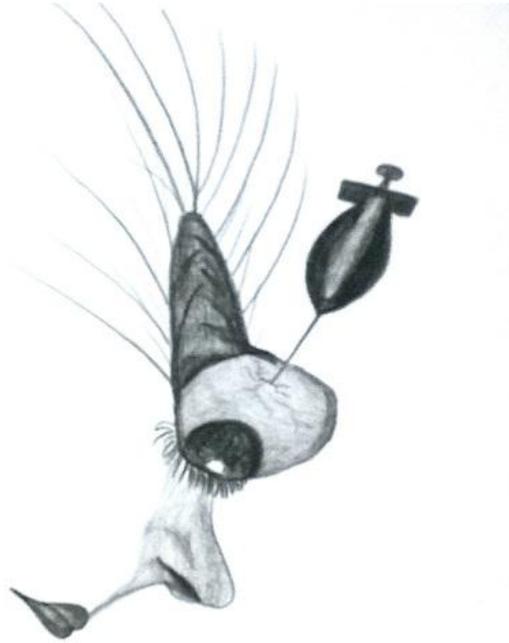


Figura 40. Sem título. Lápis sobre papel. 21 x 30cm. Ano: 2013.

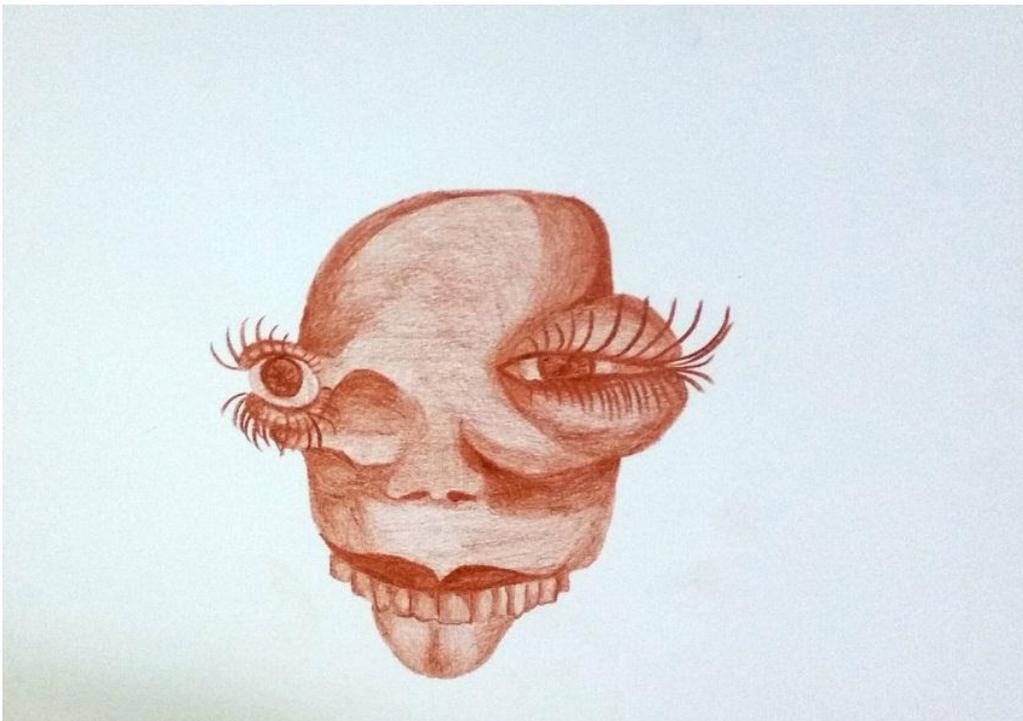


Figura 41. Sem título. Sanguínea sobre papel. 21 x 30cm. Ano: 2013.

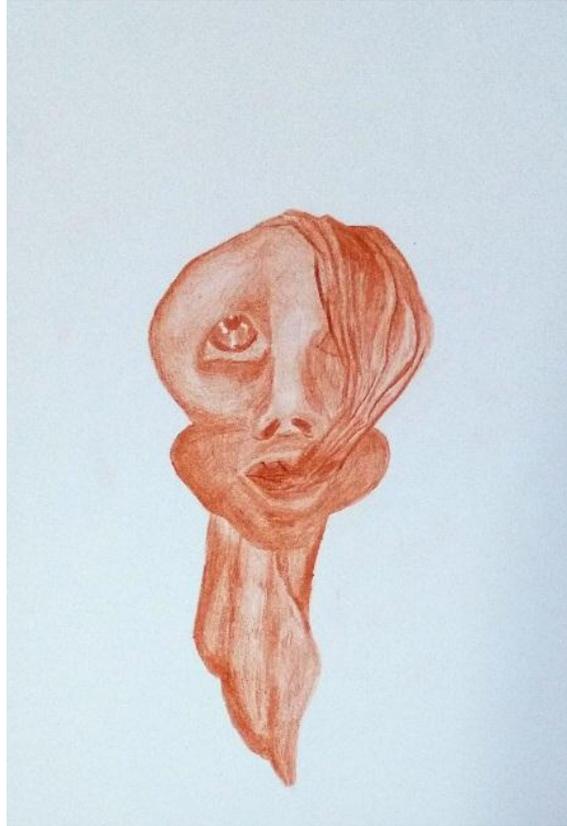


Figura 42. Sem título. Sanguínea sobre papel. 21 x 30cm. Ano: 2013.

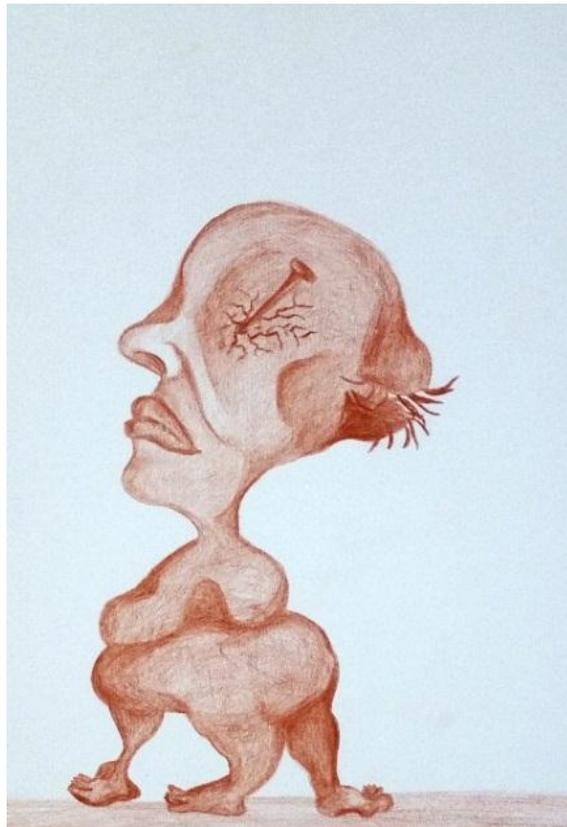


Figura 43. Sem título. Sanguínea sobre papel. 21 x 30cm. Ano: 2013.



Figura 44. Sem título. Lápis e carvão sobre papel. 21 x 30cm. Ano: 2013

Após o diagnóstico ser descoberto iniciei o tratamento de combate à tuberculose no Hospital Dia, na quadra 508/9 Sul, em Brasília – DF. O coquetel de antibióticos que combatem a tuberculose é chamado de tratamento R.I.P.E devido as iniciais dos antibióticos associados: rifampicina, isoniazida, pirazinamida e etambutol. Durante os seis meses de tratamento da tuberculose recomenda-se que a medicação seja tomada pelo paciente em jejum todas as manhãs. Os índices de adesão ao tratamento não são satisfatórios porque os efeitos colaterais são numerosos e muito incômodos. Fora isso há uma indicação de que se observe a coloração da pele, da esclera e das fezes do paciente. Em caso de coloração amarelada é necessário procurar imediatamente o médico pois o risco de complicações hepáticas é alto, devido a grande hepatotoxicidade da medicação. Após tomar os remédios, a fim de se evitar que ocorresse o vômito e, conseqüentemente, não absorção da medicação, eu tomava também dois comprimidos

de dramin receitados pelo médico. Essa medicação é conhecida por causar bastante sono como efeito colateral, de modo que meu relógio biológico ficou invertido: dormia pelas manhãs e passava as noites em claro, produzindo os desenhos e aquarelas. Foi uma licença médica longa. Concomitantemente a tudo isso eu também era atendido regularmente por uma equipe multiprofissional no Centro Brasileiro da Visão – CBV, para acompanhar evolução da lesão na retina. O CBV fica às margens da avenida L2 sul, também no Distrito Federal.

Enquanto artista tirei algumas conclusões desses fatos todos: a tuberculose tinha cara de boi. A cor do medo é o amarelo. E de algum modo eu precisava registrar a sensação de peso, sono e indisposição nas imagens. Baseado nessas direções, impressões, informações e sensações criei a série Descanso Amarelo. A seguir, apresento 16 obras pertencentes a essa série:



Figura 45. Sem título. Aquarela sobre papel. 21 x 30cm. Ano: 2013.



Figura 46. Sem título. Aquarela sobre papel. 21 x 30cm. Ano: 2013.



Figura 47. Sem título. Aquarela sobre papel. 29 x 42cm. Ano 2013.



Figura 48. Sem título. Aquarela sobre papel. 29 x 42cm. Ano: 2013.



Figura 49. Sem título. Aquarela sobre papel. 29 x 42cm. Ano: 2013.



Figura 50. Sem título. Aquarela sobre papel. 21 x 30cm. Ano: 2013.



Figura 51. Sem título. Aquarela sobre papel. 21 x 30cm. Ano: 2013.



Figura 52. Sem título. Aquarela sobre papel. 29 x 42cm. Ano: 2013.

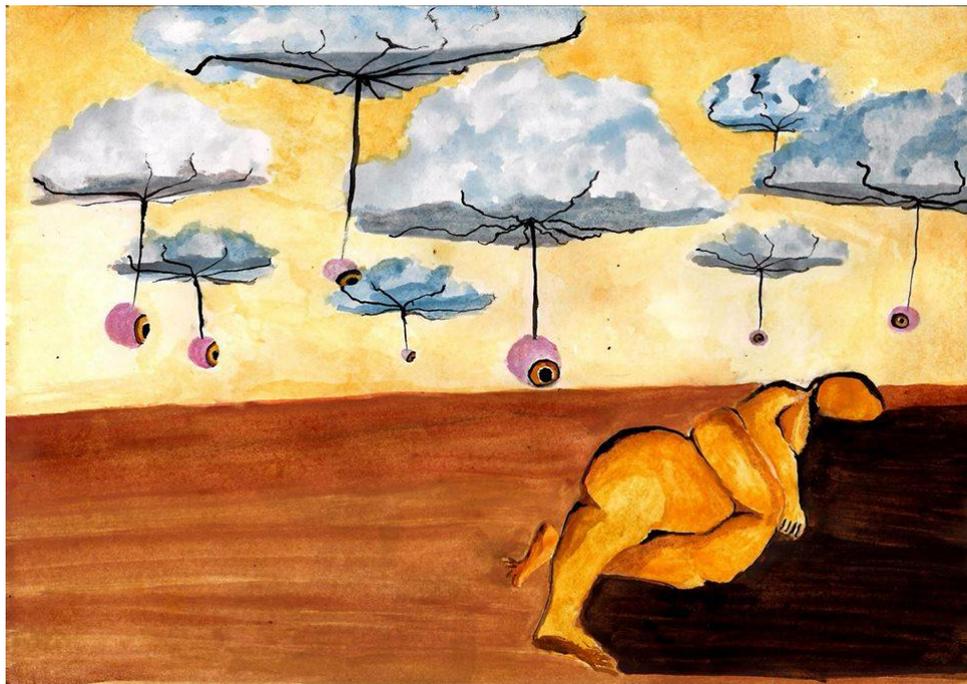


Figura 53. Sem título. Aquarela sobre papel. 29 x 42cm.



Figura 54. Sem título. Aquarela sobre papel. 29 x 42cm.

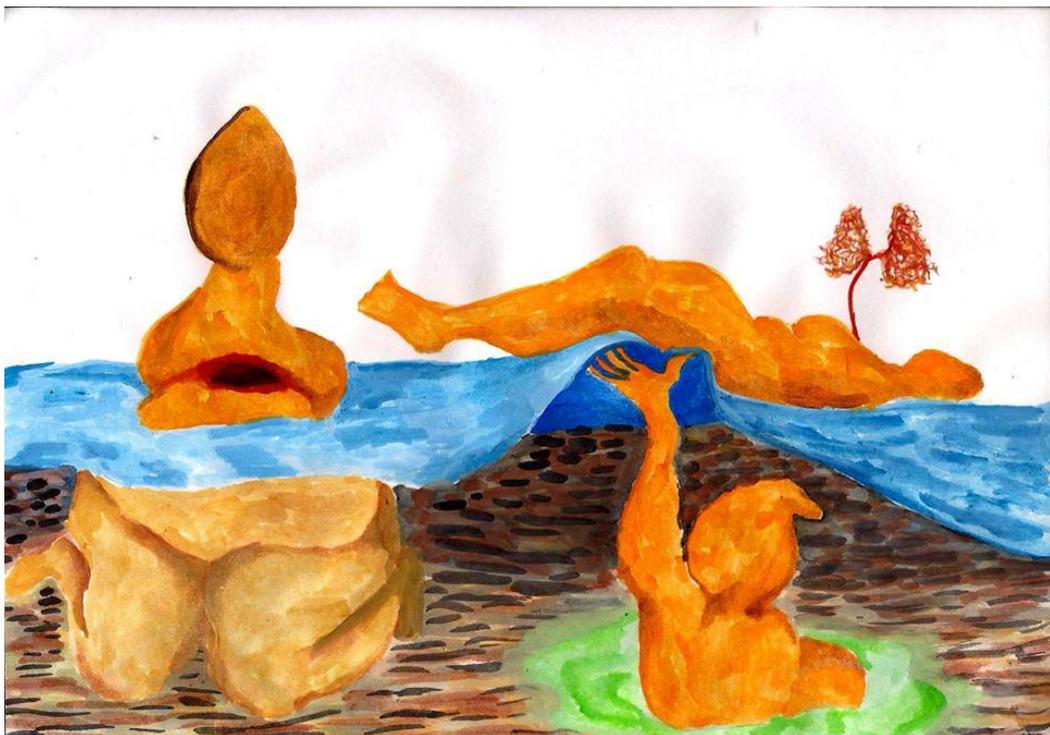


Figura 55. Sem título. Aquarela sobre papel. 21 x 30cm. Ano: 2013.

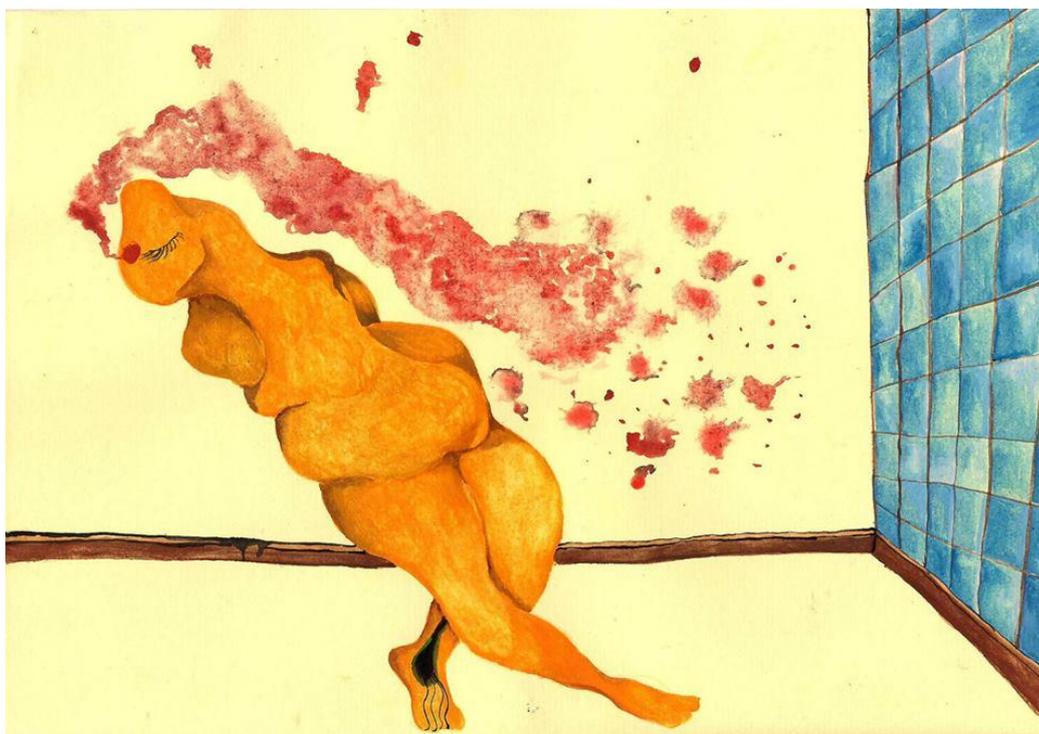


Figura 56. Sem título. Aquarela sobre papel. 21 x 30cm. Ano: 2013.



Figura 57. Sem título. Aquarela sobre papel. 21 x 30cm. Ano: 2013.



Figura 58. Sem título. Aquarela sobre papel. 21 x 30cm. Ano: 2013.



Figura 59. Sem título. Aquarela sobre papel. 21 x 30cm. Ano: 2013.

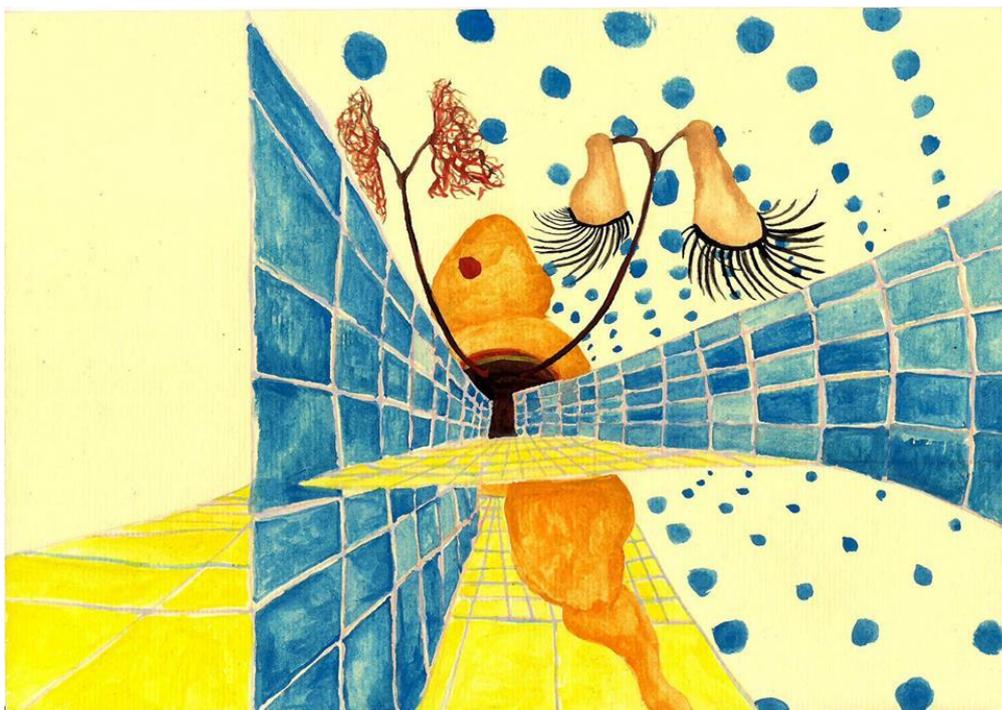


Figura 60. Sem título. Aquarela sobre papel. 21 x 30cm.

Embora haja mais obras pertencentes à série Descanso Amarelo, além dessas dezesseis aqui apresentadas, ainda não estava satisfeito com os resultados e empreendi uma série de autorretratos, dentro da perspectiva já comentada: a autoficção fantástica. O símbolo dos crânios bovinos é duplamente importante nesse caso. Além de ser uma metáfora da tuberculose é também uma imagem que faz forte referência a minha história pessoal, especificamente na infância. Explorei a visualidade de crânios bovinos e ossos em geral em uma série de aquarelas chamada Até o Osso! do mesmo período de Descanso Amarelo. Os ossos são também metáforas da morte que, manipulados, redefinidos pelo artista, tornam-se manifestação animada da morte. Os ossos, testemunhas da morte, por meio das mãos do artista, tornam-se a morte tão viva que ela deixa de ser morte. A morte vive. Na obra *O que é Filosofia?* Gilles Deleuze e Félix Guattari apresentam um pensamento que pode auxiliar a refletir sobre esta questão. Dizem eles:

Os artistas são como os filósofos, têm frequentemente uma saudezinha frágil, mas não por causa de suas doenças, nem de suas neuroses, é porque eles viram na vida algo de grande demais para qualquer um, de grande demais para eles, e que pôs neles uma marca discreta da morte. Mas esse algo é também a fonte de fôlego que os fazem viver através das doenças do vivido (o que Nietzsche chama de saúde). (2016. p. 204)

Os autorretratos, por meio da autoficção, permitiram-me vestir a morte. Torná-la viva. Criar uma visualidade mista, do boi, dos ossos, de mim mesmo em estado de deriva na experiência em questão. Vale mencionar que esta série foi desenvolvida para muito além dos autorretratos, com formas de ossadas de outros animais e imagens com outras propostas, mas irei me limitar a apresentar apenas seis desses autorretratos:

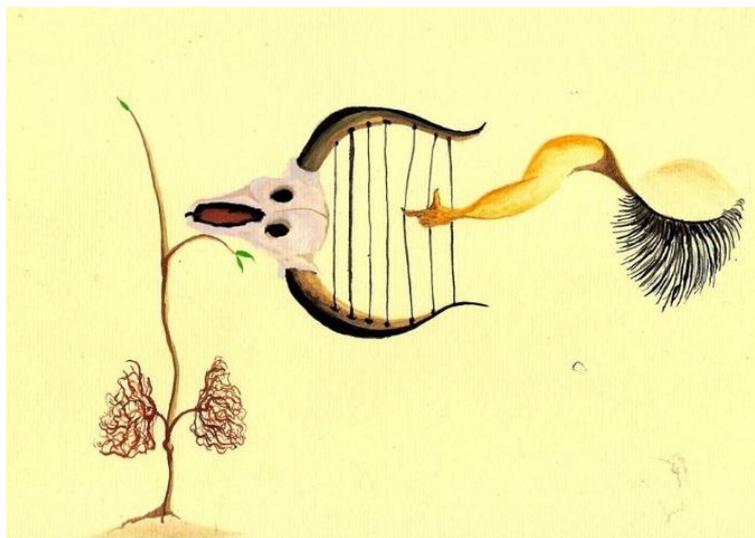


Figura 61. Sem título. Aquarela sobre papel. 21 x 30cm. Ano: 2013.

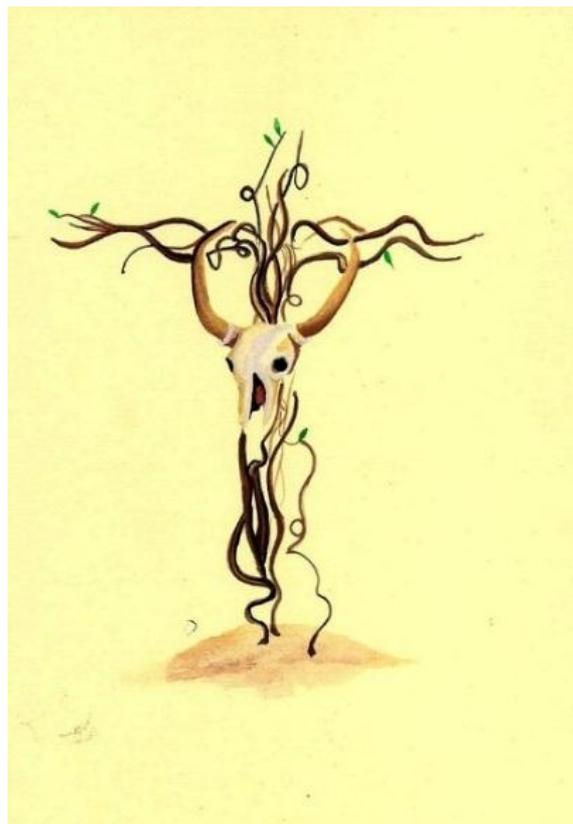


Figura 62. Sem título. Aquarela sobre papel. 21 x 30cm. Ano: 2013.

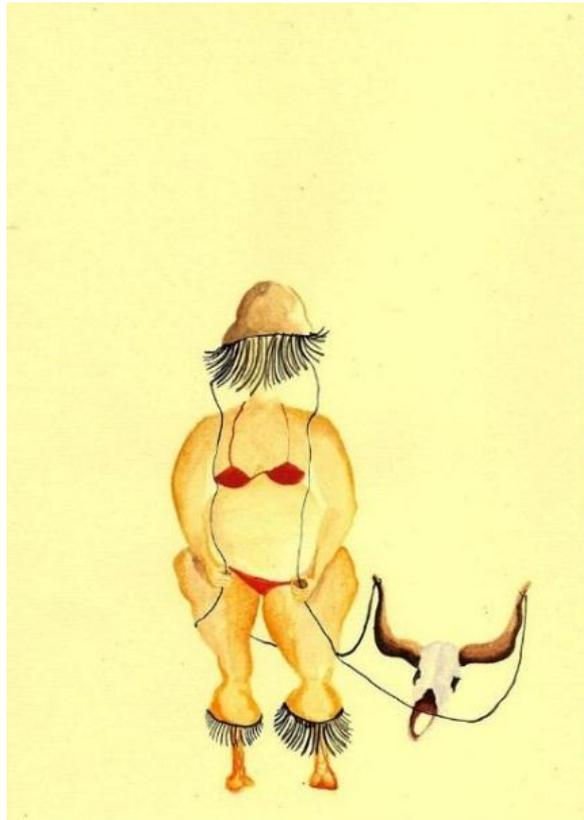


Figura 63. Sem título. Aquarela sobre papel. 21 x 30cm. Ano: 2013.



Figura 64. Sem título. Aquarela sobre papel. 21 x 30cm. Ano: 2013.



Figura 65. Sem título. Aquarela sobre papel. 21 x 30cm. Ano: 2013.

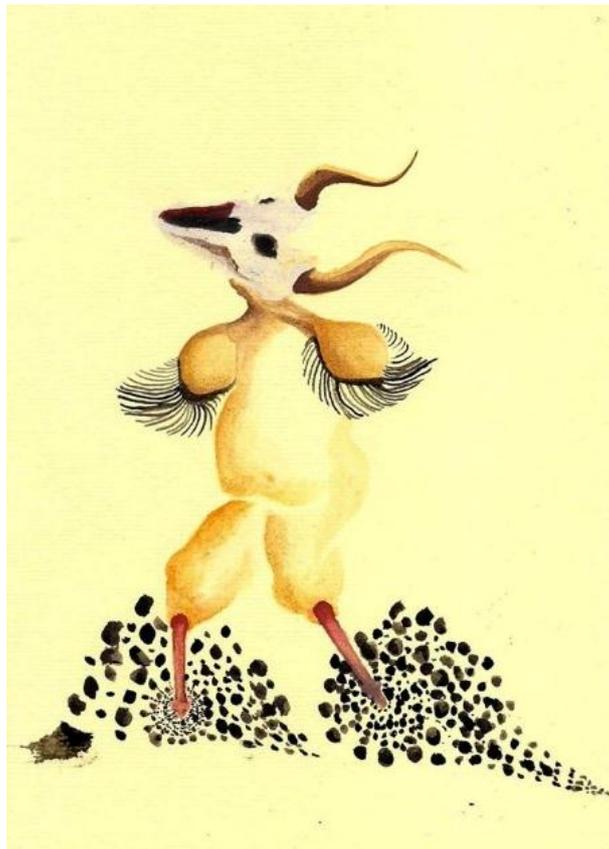


Figura 66. Sem título. Aquarela sobre papel. 21 x 30cm. Ano: 2013.

Há nesta série uma grande influência de reminiscências da infância. Quando criança, meu primeiro contato com a morte se deu por meio da observação do abate de gado bovino na fazenda de minha avó materna: a fazenda *Barro Preto*, situada em Luziânia-GO. A partir da idade aproximada de 4 a 5 anos, os dias de abate de gado bovino na fazenda tornaram-se ocasiões muito especiais e felizes para meu primo e eu. Ao tomar conhecimento da matança nós corríamos para a beira do curral e ficávamos esperando ansiosos para receber do caseiro um ou outro feto prematuro encontrado na evisceração das vacas, para que pudéssemos “brincar de cemitério” e dar aos pequenos não nascidos um funeral de “mentirinha”. Furávamos pequenas covas na terra, enterrávamos os animais e saíamos a procura de flores do cerrado pra enfeitar os túmulos do nosso cemitério de mentirinha com cadáveres de verdade. Durante a escrita deste capítulo senti a necessidade de retomar esta reminiscência e produzi um quadro, explorando um tamanho de tela maior, com o qual não estou habituado:



Figura 67. Sem título. Óleo sobre tela. 150 x 100cm. Ano: 2018.

Antes desse quadro, porém, já havia produzido uma série de esculturas em ossos bovinos tendo como ponto de partida esta mesma reminiscência. Motivou-me para tal a leitura da obra intitulada *Glass*, de John Garrison (2015). Neste livro o autor comenta o surgimento do vidro na história humana e como este material revolucionou nossa forma de lidar com o mundo e nós mesmos. O vidro, conhecido desde os egípcios, pode ser a face da modernidade: em interfaces de vidro é que operamos os dispositivos mais modernos como os smartphones e telas interativas sensíveis ao toque. Foi por meio do vidro que inventou-se o telescópio e o microscópio: o primeiro possibilitou enxergar estruturas celestes e o incômodo infinito do cosmos, enquanto o segundo abriu as portas para micro universos ao nosso redor, imperceptíveis a olho nu.

Ao conduzir a humanidade a confrontar-se com questões tão complexas o vidro abriu novos mundos em nós mesmos. Logo pensei: se meus pensamentos fossem visíveis e o tampo da minha cabeça fosse de vidro, quais seriam as imagens vistas ali, flutuando na superfície dessa reminiscência? Fui atrás das respostas na fazenda de meu tio. Andei até o pasto e recolhi ossadas de animais que haviam sofrido morte de causas naturais. Além de sacos de nylon para transportar os ossos que seriam recolhidos levei também o celular para registrar o processo.



Figura 68. Cartografia. Foto: Fred Chaves. Ano: 2017.

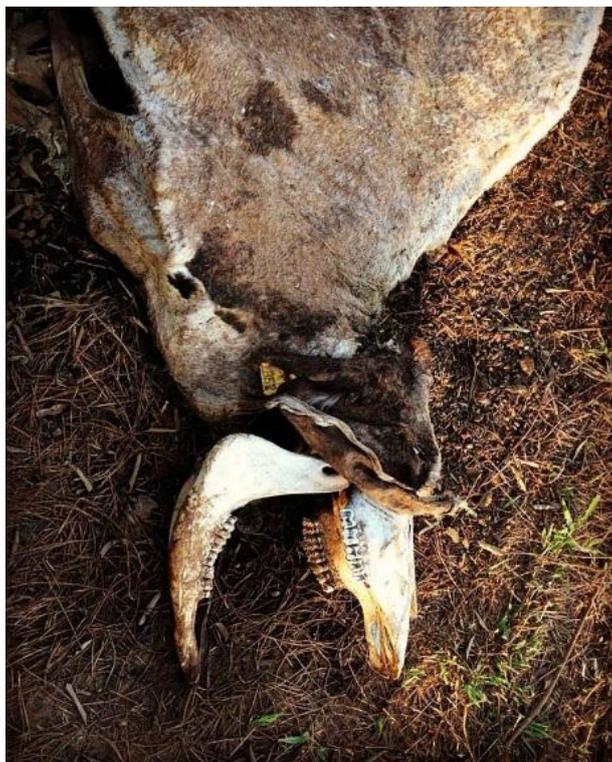


Figura 69. Cartografia. Foto: Fred Chaves. Ano: 2017.

Após recolher as ossadas levei-as para casa e dei sequência ao processo de higienizar os ossos para poder transformá-los em esculturas. O método empregado consistiu em levar à fervura com água e sabão por três vezes cada osso, esfregando-os com escova de cerdas duras. Uma última fervura com bicarbonato de sódio diluído em água finalizava o processo promovendo o clareamento e maior limpeza às peças. Precisei conviver com a casa cheia de ossos por alguns meses, mas o resultado me deixou bastante satisfeito.



Figura 70. Cartografia. Foto: Fred Chaves. Ano: 2017.



Figura 71. Cartografia. Foto: Fred Chaves. Ano: 2017.



Figura 72. Cartografia. Foto: Fred Chaves. Ano: 2017.



Figura 73. Cartografia. Foto: Fred Chaves. Ano: 2017.



Figura 74. Cartografia. Foto: Fred Chaves. Ano: 2017.

Tentei dar às esculturas produzidas a tônica da época à qual pertence esta reminiscência: inocência. Causa-me estranhamento pensar na morbidez de duas crianças se divertindo ao lado de um abatedouro e, ainda por cima, utilizando fetos bovinos como personagens para a brincadeira. Mas à época a inocência deixou a experiência leve, sem que, por um momento sequer, tivéssemos dimensão de questões mais

profundas relacionadas a isso. Na confecção de algumas esculturas inspirei-me no símbolo da árvore e seu conceito de germinação (você ainda se lembra que 21 de setembro é o dia da árvore, não é mesmo?):



Figura 75. Escultura em ossos bovinos. Foto: Fred Chaves. Ano: 2017.



Figura 76. Cartografia. Foto: Fred Chaves. Ano: 2017.



Figura 77. Cartografia. Foto: Fred Chaves. Ano: 2017.



Figura 78. Cartografia. Foto: Fred Chaves. Ano: 2017.



Figura 79. Cartografia. Foto: Fred Chaves. Ano: 2017.

Deixei a imaginação me levar a resultados inesperados, como um coral de girafas com línguas de vidro feitas a partir das vértebras da coluna dos bovinos.



Figura 80. Cartografia. Foto: Fred Chaves. Ano: 2017.

Ou à criação de personagens e criaturas novas a partir da junção de outras peças:



Figura 81. Cartografia. Foto: Fred Chaves. Ano: 2017



Figura 82. Cartografia. Foto: Fred Chaves. Ano: 2017.



Figura 83. Cartografia. Foto: Fred Chaves. Ano: 2017.



Figura 84. Cartografia. Foto: Fred Chaves. Ano: 2017.



Figura 85. Cartografia. Foto: Fred Chaves. Ano: 2017.

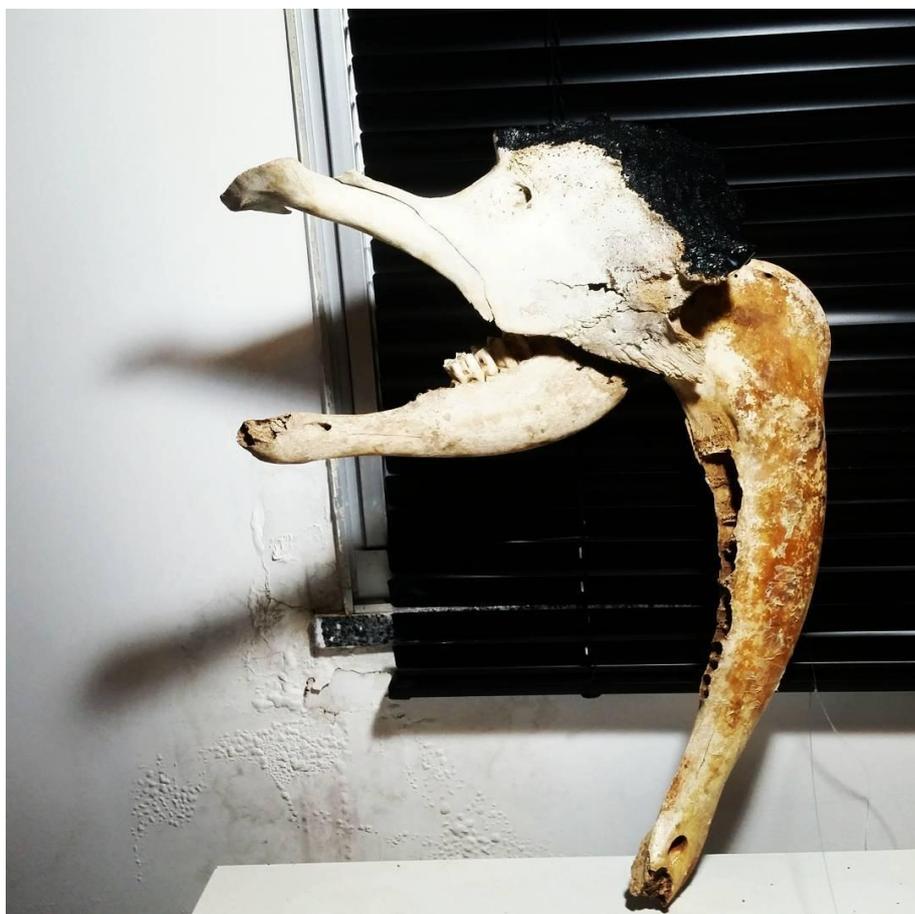


Figura 86. Cartografia. Foto: Fred Chaves. Ano: 2017.

Este processo criativo das esculturas em ossos bovinos apresenta uma junção de símbolos. Os ossos como metáfora da morte e também como referência à tuberculose, conforme explicado anteriormente, são reunidos às referências de árvore e germinação. No processo de cartografia artística o sujeito pode ater-se a símbolos ou outros elementos que alavanquem a produção. A cartografia artística é uma prática que requer a busca pelo autoconhecimento e criação de métodos próprios que façam sentido para o sujeito criador. A autora Suely Rolnik comenta a respeito:

Você próprio é que terá de encontrar algo que desperte seu corpo vibrátil, algo que funcione como uma espécie de fator de a(fe)tivação em sua existência. Pode ser um passeio solitário, um poema, uma música, um filme, um cheiro ou um gosto... Pode ser a escrita, a dança, um alucinógeno, um encontro amoroso – ou, ao contrário, um desencontro... Enfim, você é quem sabe o que lhe permite habitar o ilocalizável, aguçando sua sensibilidade à latitude ambiente. De qualquer maneira, para que possamos prosseguir e juntos revisitar todas aquelas cenas em seus invisíveis platôs, é imprescindível que você encontre o seu próprio fator de a(fe)tivação.” (1989, p.39-40)

Sem dúvidas tenho as reminiscências e os símbolos gerados por elas como fatores de a(fe)tivação. A autora também nos relata na obra *Cartografia Sentimental* sobre como é necessário que cada cartógrafo investigue e desenvolva seus próprios métodos. Não há receita pronta, reproduzível. Esta opinião sobre a cartografia artística é compartilhada por Virgínia Kastrup e Regina Benevides de Barros na obra *Pistas do Método da Cartografia*, quando elas afirmam que:

Em primeiro lugar, a cartografia não comparece como um método pronto, embora possamos encontrar pistas para praticá-lo. Falamos em praticar a cartografia e não em aplicar a cartografia, pois não se trata de um método baseado em regras gerais que servem para casos particulares. A cartografia é um procedimento *ad hoc*, a ser construído caso a caso. Temos sempre, portanto, cartografias praticadas em domínios específicos. (2015. p. 76).

Considerando-se que afirmei sentir-me estrangeiro habitando provisoriamente minha biografia, penso que revisitar locais ou situações constituiu-se parte importante de meu método cartográfico. Familiaridade requer tempo de convivência e exposição. Conviver faz parte disso. Obtive esse tempo com o material de trabalho, os ossos, ao ir até eles na fazenda, vê-los em estado bruto natural, andar pelo ambiente, registrá-los em fotografias, coletá-los, limpá-los, secá-los, ater-me com atenção ao manuseio e sentir as formas de cada estrutura. E, ao fazer isso, recebi das formas as respostas sobre como se daria a criação.

Penso que cartografar tem a ver com a sensibilidade do sujeito e sua disposição em acolher os estímulos do meio em que se embrenha. É relacionado a querer ler o mundo e abrir-se às interações, como nos aponta Merleau-Ponty a respeito da postura fenomenológica:

O sujeito da sensação não é nem um pensador que nota uma qualidade, nem um meio inerte que seria afetado ou modificado por ela; é uma potência que co-nasce em um certo meio de existência ou se sincroniza com ele. As relações entre aquele que sente e o sensível são comparáveis às relações entre o dormidor e seu sono: o sono vem quando uma certa atitude voluntária repentinamente recebe do exterior a confirmação que ela esperava. (Merleau-Ponty. 1999, p.285).

Penso que minha jornada enquanto cartógrafo pede uma abordagem fenomenológica da experiência. Por isso fui à fazenda novamente ter com esses elementos que geraram tantas lembranças de infância e multiplicam cada vez mais imagens por meio de fotografias, pinturas e esculturas. Já disse anteriormente, mas cabe salientar uma vez mais: a manipulação desses ossos em estado natural retira-os da condição de registro de morte e os transporta a um outro local: formas animadas. Perceba a transformação surgida se comparadas as primeiras fotografias de registro, nas figuras 69 a 75 , até as esculturas criadas pelo conceito de germinação, figuras de 76 a 80, ou os personagens nascidos dessa mitologia do corpo bovino, figuras de 81 a 87. Voltar à fazenda para recolher as ossadas e estar aberto às percepções surgidas a partir desse contato alimentou o processo de criação. Conviver alguns meses com os ossos e descobrir suas combinações feito um brinquedo de encaixe de peças também. Abrir-me às percepções, estímulos e imagens mentais possibilitou atualizar o sabor dessa lembrança e atualizar também a criação que pode surgir disso.

Nota inútil: Durante este processo cartográfico participei de uma exposição coletiva dos alunos da Pós-graduação do PPG-ARTE na Biblioteca Central dos Estudantes - BCE/UnB. Para chegar à ideia final do trabalho, passei dois meses convivendo com um crânio bovino em casa. Ficava ao meu lado, no sofá, sobre a mesa, na hora das refeições, de modo que havia sempre o contato visual e a convivência. Não cabe explicar como se deu todo o processo de criação e como cheguei ao resultado final, mas esse crânio com o qual dividi meu espaço doméstico se tornou uma das esculturas exibidas neste capítulo. Meu trabalho na biblioteca consistiu numa intervenção urbana por meio da divulgação de um texto impresso. Distribuí os folhetos pouco depois das

10h da manhã e ao meio dia a equipe de segurança da BCE/UnB havia sido acionada para recolher todos os textos distribuídos e deixados sobre as mesas. Pela segunda vez um texto meu estava causando repercussão e chegou aos jornais, mas dessa vez um bem maior: o Correio Brasiliense. Em entrevista ao jornal não mencionei o fato de a intervenção urbana ter sido censurada. Arrendo-me disso.

A reportagem sobre a intervenção, como também o texto distribuído na ocasião podem ser lidos [aqui](#).

## 6. UMA BARATA; DESDOBRAMENTOS DESSA EXPERIÊNCIA

Local: Valparaíso de Goiás – GO. Entrada do apartamento onde moro.

Data: 12 de fevereiro de 2018

Horário: aproximadamente 21h

Começo essa seção com uma publicação que fiz em meu perfil no Facebook:

Quase enfartei agora! Chegando da rua fui abrir a porta do apartamento e uma barata desgraçada, embaixatriz de satanás na Terra, veio correndo em minha direção como se fosse um touro e eu a própria bandeira vermelha do toureiro.

Acontece que estou usando um tênis Nike Shox. Dei um pisão pra matar a lazarenta e ela foi mais rápida, desviou-se da morte por esmagamento e entrou no espaço do saltinho do tênis. Pedi a Jesus que tivesse misericórdia e amputasse minha perna, daquele mesmo jeito que as lagartixas fazem com o próprio rabo quando estão em perigo, pra que eu tivesse pelo menos a chance de sair quicando que nem um saci-pererê, mas ele não me ouviu.

Fiquei em torno de 30 segundos me sacudindo e a miserável deu um salto de fazer inveja à Daiane dos Santos e correu pra dentro do apartamento e se escondeu embaixo do sofá. Esses 30 segundos foram mais longos que todas as minhas encarnações desde o neolítico até agora juntas!

Agora tô aqui te contando isso com o notebook no colo, assistindo ao clipe Vai Malandra no youtube, só esperando o gelado do cano do 38 que ela vai apontar contra minha cabeça quando eu estiver mais distraído.

Proponho fazermos o exercício de, na medida do possível, abstrair o caráter ridículo desta cena para pensarmos outras questões a respeito do evento. Os 30 segundos mencionados na publicação que fiz realmente pareceram muito mais do que apenas 30 segundos. Não é novidade que a percepção do tempo é subjetiva e varia entre os sujeitos, conforme as experiências vividas. Passar uma hora no bar tomando cerveja com amigos em papo animado com certeza parece um período menor do que o mesmo tempo numa sala de espera de um hospital aguardando o médico vir dizer se sua mãe

sobreviveu ou não a uma cirurgia complexa de alto risco, concorda? Após o ocorrido, de fato abri o computador, redigi rapidamente o texto e publiquei-o. No instante exato após o fato ocorrido. O texto cômico da barata não foi elaborado a partir da revisitação a uma reminiscência, mas também não foi feito durante a experiência. Há dias eu já estava a pensar a questão do tempo nos processos da cartografia artística. A rigor, segundo Rolnik, “Para os geógrafos, a cartografia – diferentemente do mapa: representação de um todo estático – é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem” (2011, p.23). Mas sabemos que a cartografia artística é diferente da geográfica. Ainda segundo a autora, no âmbito desta última as expectativas são outras:

Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é, antes de tudo, um antropólogo (idem. p. 23).

Nas experiências anteriormente narradas, que geraram produção artística, os espaços percorridos foram diversos; assim como múltiplas foram as relações com o tempo. No caso do Pé de Bico, o espaço cartografado foi a memória, que como vimos, seria mais pertinente chamar de reminiscência após as considerações de Rossi (2010). Neste caso o espaço é o tempo passado, esquecido, retomado e revisitado. Note que o espaço é o próprio tempo: percorre-se lembranças com a finalidade de lança-las em expressão artística. Nos eventos de paralisia do sono, registrados em pintura, o espaço revisitado eram as lembranças de sonhos; cabe destacar que são registros diferentes: lembrar do vivido e lembrar do sonhado. Você se lembra dos seus sonhos/pesadelos? Se sim, provavelmente já deve ter reparado na diferença entre lembrar deles e lembrar de fatos ocorridos dias atrás. Os contos de Santa Luzia Cega foram criados após refletir sobre acontecimentos dos quais soube por meio de notícias, reportagens, comentários de amigos, ou seja: o processo criativo se deu por sensações que tive ao ter contato com situações das quais soube de maneira indireta; não vivenciei e nem fui testemunha ocular dos casos mencionados no conto. A série Malafetty foi produzida no fim do dia, após ouvir uma conversa na sala dos professores, onde trabalho. Está naquele espaço/tempo indefinido, que ainda não é reminiscência, mas já virou passado, tal qual o texto da barata. Em Trajes de Banho, série exposta juntamente com Malafetty, traz aquarelas nascidas da experiência do ganho de peso ocasionado pelo tratamento de tuberculose. O tempo dessa experiência foi dilatado... Só não foi maior que o

experimentado nas séries produzidas durante a Tuberculose Ocular, porque deve-se acrescentar ao tempo do tratamento o período entre perceber os sintomas iniciais e finalmente chegar a um diagnóstico: 3 meses acrescidos de mais 6 de tratamento.

Tantas relações de espaço e tempo conjugadas no ato das múltiplas possibilidades da cartografia artística geram a dúvida: No campo artístico qual o tempo mínimo para que uma experiência representada seja considerada cartografia? Acreditamos que, desde que estimulem esse corpo vibrátil, a experiência é válida, independentemente do quanto durem. Posso chamar de cartografia as produções que se originaram a partir das reminiscências o termo só é adequado às criações pautadas nas vivências do tempo presente? Como o método cartográfico é personalizado e cada artista desenvolve seu próprio, acredito que tudo aquilo que possa ser entendido como possibilidade de espaço é também possibilidade de registro. Seja como for, em minha produção não me prendo a modelos nem à realidade. Daí a necessidade de esticar a prática cartográfica aos espaços da memória, do tempo presente e de onde quer que se faça necessária ao processo de criação.

Cheio desses questionamentos já elaborados difusamente, mas vindos à tona com o caso do inseto, senti-me motivado a experimentar a criação artística durante alguns eventos cotidianos no instante presente. Para isso, defrontei-me com a questão da técnica. Óleo sobre tela, fora de cogitação. Não conseguiria ter à mão, com praticidade, telas, bisnagas de tinta a óleo, solvente, pincéis, secante, palheta e panos. Acrílica sobre tela: idem. Aquarela seria mais fácil, mas ainda assim, não seria prático. A maneira que encontrei foi deixar canetas de nanquim na mochila e um bloco de papel. Providenciei esse material e deixei-o ali, para quando sentisse ocasião de produzir, mediante estímulo no tempo presente.

O primeiro desses estímulos foi, desafortunadamente, levar o carro ao mecânico para substituição do retrovisor, que foi quebrado por um garoto. Ele veio montado em uma bicicleta sem freios e se chocou contra meu carro, que estava parado no estacionamento do condomínio onde moro. Por sorte o menino não se feriu. Fui à oficina e, caneta e papel na mão, registrei o que vi. Não de maneira realista ou literal, mas tendo a experiência presente como ponto de partida para criação. A seguir, 5 dos vários desenhos produzidos durante o tempo de espera do reparo:



Figura 87. Sem título. Nanquim sobre papel.  
Dimensões: 21 x 29cm. Ano: 2017.



Figura 88. Sem título. Nanquim sobre papel.  
Dimensões: 21 x 29cm. Ano: 2017.



Figura 89. Sem título. Nanquim sobre papel.  
Dimensões: 21 x 29cm. Ano: 2017.



Figura 90. Sem título. Nanquim sobre papel.  
Dimensões: 21 x 29cm. Ano: 2017.



Figura 91. Sem título. Nanquim sobre papel.  
Dimensões: 21 x 29cm. Ano: 2017.

No dia seguinte fui ao clube e, no restaurante, tomei uma cerveja. Quem foi que disse que a arte tem obrigação de ser sempre sofrida, gente? Um pouco de Renoir sempre cai bem. Levei meu bloco de papel, canetas... e cartografei essa ida ao clube. Tais quais os desenhos na oficina eram estes também “desenhos sem responsabilidade”. Expressão do que me ocorre, sem censura, sem preocupação, sem cobrança, apenas o ato em si, por si, porque gosto e com prazer. O restaurante fica num plano elevado e tem vista para as piscinas, de modo que havia fartura de modelos vivos. Como de hábito, usei os dados da realidade apenas como ponto de partida e então deixei que minhas impressões dessem o tom dos desenhos. Apresento seis deles:

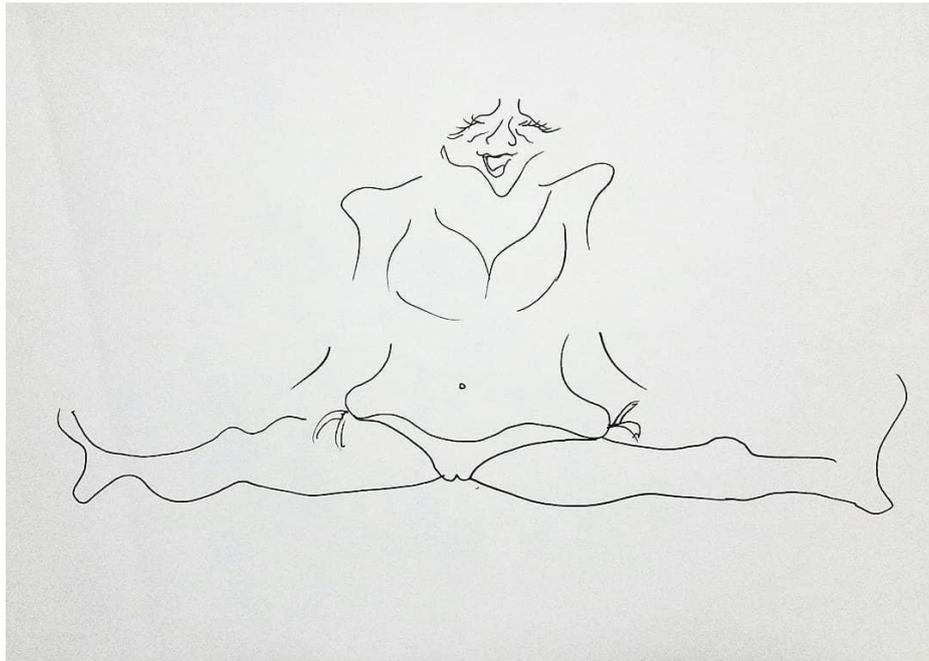


Figura 92. Sem título. Nanquim sobre papel.  
Dimensões: 21 x 29cm. Ano: 2017.



Figura 93. Sem título. Nanquim sobre papel.  
Dimensões: 21 x 29cm. Ano: 2017



Figura 94. Sem título. Técnica mista. Desenho e fotografia.  
Dimensões do desenho: 21 x 29cm. Ano: 2017.



Figura 95. Sem título. Nanquim sobre papel.  
Dimensões: 21 x 29cm. Ano: 2017.



Figura 96. Sem título. Nanquim sobre papel.  
Dimensões: 21 x 29cm. Ano: 2017.



Figura 97. Sem título. Nanquim sobre papel.  
Dimensões: 21 x 29cm. Ano: 2017.

Nesta prática de cartografar o tempo presente, exatamente durante a travessia da experiência, percebi que um dos efeitos gerados foi a economia de traços nos desenhos. A depender da proposta de espaço representado e também das condições de disponibilidade de tempo provavelmente haverá implicações diretas nas características das imagens produzidas. Este exercício de sair da zona de conforto pode revelar habilidades novas e também desafios a serem superados, de acordo com os critérios que cada artista impõe à sua própria obra. Foi possível também aprofundar o autoconhecimento na medida em que pude também tomar consciência de que, em meu caso, esta prática do registro do presente reforçou o caráter linear das obras. Até então não havia me atentado para este aspecto formal das minhas imagens. A agilidade exigida na execução dos desenhos devido aos curtos períodos de tempo das poses das pessoas que não sabiam estar sendo observadas, nem tampouco desenhadas, reforçou esse aspecto. Heinrich Wölfflin (2015) é bastante didático ao separar o estilo linear do pictórico. Segundo ele:

O estilo linear vê em linhas, o pictórico, em massas. Ver de forma linear significa, então, procurar o sentido e a beleza do objeto primeiramente no contorno – também as formas internas possuem seu contorno; significa, ainda, que os olhos são conduzidos ao longo dos limites das formas e induzidos a tatear as margens. A visão em massa ocorre quando a atenção deixa de se concentrar nas margens, quando os contornos tornam-se indiferentes aos olhos enquanto caminhos a serem percorridos e os objetos, vistos como manchas, constituem o primeiro elemento da impressão. (2015. p. 26)

Atento à produção e às possibilidades de relações e analogias com dados técnicos da imagem, pus-me a questionar também a respeito do meu hábito tão mencionado neste texto dissertativo: a realidade como ponto de partida. Na Idade Média era comum que os artistas retratassem as coisas, animais, pessoas e divindades conforme os modelos pré-estabelecidos:

Mesmo quando solicitado a representar determinada pessoa, o rei ou um bispo, ele [o artista] não fazia o que chamaríamos de um retrato fiel. Na idade Média não havia retratos tal como os entendemos hoje. Tudo o que os artistas faziam era desenhar uma figura convencional e dar-lhe as insígnias do cargo – coroa e cetro para o rei, mitra e báculo para o bispo – e talvez escrever embaixo o nome da personalidade representada para que não houvesse mal-entendidos. (GOMBRICH, 2012. p.196).

Havia alguma conexão com a realidade, mas as retratações não eram fidedignas. Havia, porém, algumas exceções caminhando em outra direção. Por volta do final do século XVIII alguns artistas, de fato, capturavam da realidade visual as imagens no desenho e na pintura. É o caso do retrato do elefante desenhado por um historiador inglês chamado Matthew Paris (? – 1259). O elefante retratado era um presente do rei da França a Henrique III, rei da Inglaterra. Era o primeiro elefante a ser visto na Inglaterra:

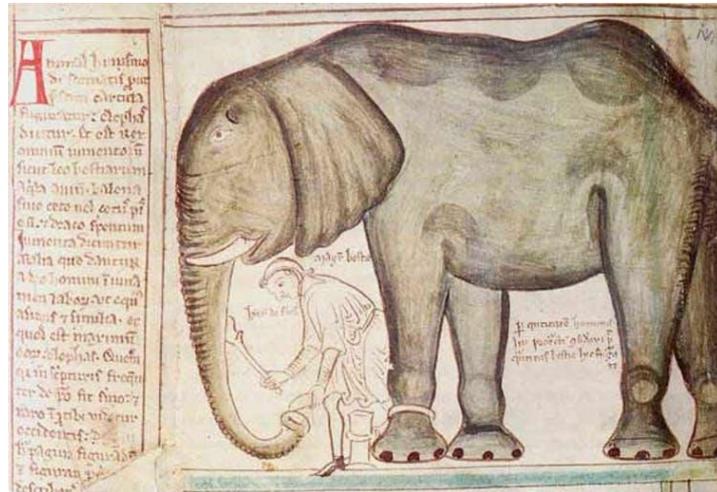


Figura 98. Um elefante e seu cornaca.  
Manuscrito. Ano: 1255

O cuidador ao lado do animal, apesar de não ser retratado de forma realista, dá as dimensões do elefante se comparado à escala humana. Entre as patas do bicho a inscrição diz em latim: “Pelo tamanho do homem neste retrato, podeis imaginar o tamanho do animal aqui representado” (idem. p. 197). Em ambos os casos citados os artistas medievais tinham alguma relação com a realidade, mas não eram totalmente presos a ela para desenhar ou pintar. Faço essa analogia ao meu processo criativo, que também se relaciona com a realidade, mas não a tem como meta, nem como objetivo visual.

Voltando à barata, ela desencadeou um processo de reflexão e experiência do fator tempo na criação. O tempo se mostrou um fator importante de composição das imagens e também das técnicas utilizadas. Assustar-me na chegada ao apartamento permitiu-me pensar esta questão e, em cima disso, elaborar métodos, artifícios e exercícios para compor o processo de feitura de obras, como também viabilizou conhecer um pouco melhor meu processo. Serviu-me de base para conduzir alguns

elementos do processo da cartografia do espetáculo Debanda, narrado a seguir. Maldita barata; bendita barata.

Nota inútil: quando eu tinha por volta de 4 anos de idade atravessei a rua da casa da minha avó para ir à casa da Tia Anita, minha tia avó, que morava exatamente em frente. Minha avó era muito categórica ao me advertir: “Tem que olhar pra cima e pra baixo antes de atravessar a rua, Fred!”. Ela estava se referindo às partes alta e baixa dessa rua íngreme. Eu não entendia direito a mensagem. Ao atravessar, olhava pro céu e pro chão, e corria pra casa da Tia “Nita”, sem reparar à direita e à esquerda para ver se vinham carros ou não. Na verdade eu procurava naves no céu com armas apontadas pra baixo; se isso acontecesse, seria o sinal de que não era seguro atravessar. Por algum motivo eu acreditava que no caso delas estarem passando teriam como alvo apenas o que estivesse na rua, seguindo uma ética bélica de não atingir nada que estivesse na calçada. Num desses dias, indo à casa da “Tia Nita”, pisei sem querer numa lagarta bem gorda, enorme. Ela explodiu e sujou minha sandália com suas vísceras verdes. Qual o nome do conteúdo interno das lagartas? Vísceras mesmo? O fato é que, devido olhar pro céu e pro chão antes de atravessar, não vi um carro que descia a rua. Ele buzinou e não deu tempo de entender direito o que aconteceu. Corri para o outro lado da calçada com aquela meleca verde grudada na minha sandália. No almoço daquele dia, depois do ocorrido, mastiguei sem ver um pedaço de cebola no macarrão, que me lembrou a crocância da lagarta que eu havia sentido estourar no meu pé. Quase vomitei de tanto nojo. Nunca mais comi cebola em pedaços porque é como se eu estivesse mastigando a lagarta daquele dia. Nem tampouco mato insetos crocantes, porque é como se os sentisse dentro da boca, que nem aquele pedaço de cebola. Baratas são crocantes pelos nossos pés, mas dá pra sentir dentro da boca se pisar nelas.

## 7. CARTOGRAFIA DO ESPETÁCULO DEBANDA.

Local: Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília - UnB

Data: Segundo semestre de 2016.

Horário: manhã.

Era uma manhã de quinta-feira no meio do segundo semestre letivo de 2016. Comecinho do mestrado. A minha primeira aula da manhã seria na disciplina de Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas com a Professora Nitza Tenemlat e em seguida eu iria à disciplina de Prática de Ensino de Arte 1, sob supervisão do meu orientador César Lignelli.

O dia seria corrido... na semana anterior, eu havia apresentado um seminário para a professora Nitza em que eu justificava a escolha do meu tema de pesquisa, que aliás, não era este da dissertação que você leu até agora. Inicialmente, o título de meu trabalho era: *Teatro Oficina Uzyna Uzona: Análise da Sonoplastia do Espetáculo: Para dar Um Fim no Juízo de Deus*. Eu queria entender como a sonoplastia era produzida pelo grupo, de modo a alcançar os resultados de catarse e a grande interação do público. Queria entender de que maneira esse grupo conseguia levar boa parte da plateia ao estado de catarse. Foi então que Nitza me perguntou: “mas por que catarse?”. Minha resposta foi longa... fiz uso da fala e também apontei o texto que havia produzido por meio de projeção na parede da sala de aula. Comecei dizendo que minha proposta de pesquisa consistia em realizar um estudo sobre a questão da sonoplastia produzida pelo Teatro Oficina Uzyna Uzona em seu espetáculo *Para pôr um fim no juízo de Deus*, que esteve em circulação por Brasília com apresentações no Teatro Caixa Cultural entre 14 e 24 de abril daquele ano. Eu aventava a hipótese de que a sonoplastia fosse um importante e imprescindível elemento cênico que viabilizava a experiência catártica e ritualística da cena. Propunha uma investigação qualitativa e técnica dos recursos sonoros do espetáculo porque eram capazes de conduzir boa parte de sua audiência a experimentar o efeito da catarse.

Segui contando que no ano de 2010, quando ainda era estudante de graduação do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, deparei-me com um cartaz anunciando os espetáculos da tournée Dionisíacas do Grupo Teatro Oficina Uzyna

Uzona, que aconteceria no gramado da Esplanada dos Ministérios. Assisti a alguns deles e fiquei bestificado por dias. Não sabia dizer como a noção de teatro havia mudado em mim, mas ela, de fato, havia sofrido uma transformação. Falei que naquela ocasião pude ir além da simples leitura de notícias, artigos e textos acadêmicos e chegar à plenitude da aventura humana: a experiência estética! Tinha percebido, em meio àquele êxtase, que ali também se fazia uso poderoso do som para uma finalidade específica: a catarse. Era ela a responsável por tudo aquilo que presenciei, evento cênico denominado pelo próprio José Celso como Encenação Orgiástica, que tinha por finalidade a libertação do sujeito. Palavras dele. E aí mencionei que percebi que a catarse precisa de um gatilho para acontecer. Para tal, o diretor alcançou o público por meio da utilização do espaço cênico, com o teatro de estádio em forma de passarela, além de forte esquema de produção sonora, de maneira a induzir os presentes mais próximos do palco a interagir com o espetáculo, quando colocavam-se em cena junto aos atores.

Contei que passados 6 anos voltei a surpreender-me com o grupo. Assisti/interagi com seu espetáculo intitulado: *Pra dar um fim no juízo de deus*, peça originada da adaptação de uma rádio novela de Antonin Artaud. Novamente pude presenciar e experimentar aquele fazer cênico dotado de um caráter ritual, recheado de muitos estímulos sonoros indutores da catarse. Mencionei uma entrevista, que está disponível no site do grupo<sup>10</sup>, em que revelam que a sonoplastia do espetáculo era composta por instrumentistas, dentre os quais dois executam percussão xamânica. Algo bastante coerente se levarmos em consideração o fato de que o Teatro da Crueldade, termo cunhado por Artaud em 1938, nos termos do Dicionário de Teatro, de Patrice Pavis, é:

um projeto de representação que faz com que o espectador seja submetido a um tratamento de choque emotivo, de maneira a libertá-lo do domínio do pensamento discursivo e lógico para encontrar uma vivência imediata, uma nova catarse e uma experiência estética e ética original. [...] o texto é proferido numa espécie de encantamento ritual (em vez de ser dito em cima do modo de interpretação psicológica).

Disse à Nitza que percebia nitidamente que na exegese do espetáculo havia um entrelaçamento entre estímulos visuais, espaciais e sonoros, além é claro, da própria performance dos atores e das atrizes em cena, dentre outras possibilidades semânticas. Entretanto, uma análise tão aprofundada que levasse em conta as inter-relações de todos

---

<sup>10</sup> <http://www.teatrofocina.com.br/posts/978> Acesso realizado em 01/05/2016

esses elementos seria mais pertinente em uma tese de doutoramento, já que o tempo para leitura e estudos necessários de abarcar tal compreensão seria muito mais dilatado. Como a minha missão ali era o mestrado, focaria apenas na catarse.

Nitza, então, olhou pra mim novamente e perguntou aguda, como se me enfiasse um canivete no meu umbigo: “Mas, Fred, por que catarse?” Divino Pai Eterno, mas que mulher insistente! – pensei [risos]. Eu teria que mudar a estratégia pra sair daquela situação. Falei comigo mesmo em pensamento: vou voltar lá no começo e refazer toda minha fala. Eu sei o que eu quero dizer, mas acho que não estou conseguindo me fazer entender. Então continuei a argumentação e fiz um breve histórico. Mencionei que o Grupo Oficina, descendia do Teatro de Arena, de São Paulo, este último politicamente engajado. E que nos seus primeiros momentos, no Oficina não se observava encenações com inclinações que levantassem bandeiras quaisquer. Não havia, aparentemente, a intenção do grupo de se tornar símbolo de militância política ou de quaisquer outras causas ideológicas ou filosóficas. Começaram encenando peças dirigidas por atores do próprio grupo. Citei Rosângela Patriota, que em seu artigo *A Cena Tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo*<sup>11</sup> afirmava:

Em verdade, neste período, a sua produção pode ser considerada híbrida, uma vez que não possibilitou a constituição de uma “identidade”. Pelo contrário, esta se firmou muito mais pela presença de seus componentes do que pela existência de uma perspectiva definida de atuação. Nesse período, ainda próximo dos integrantes do Arena, o grupo encenou *Fogo frio* (Benedito Ruy Barbosa), sob a direção de Augusto Boal, e *A engrenagem*, (roteiro cinematográfico de Jean Paul Sartre adaptado por Boal e Zé Celso) na temporada de 1959-1960. (2003)

Mostrei esta citação por meio de projeção na parede, do arquivo de texto que havia feito para entregar após a apresentação daquele seminário. Continuando, falei que foi somente com o golpe militar de 1964 que o grupo passou a ter um cunho de contestação política da situação, se aproximando da esquerda no país. Frisei que este dado é importante para a compreensão de sua estética atual e também de seu posicionamento ideológico. Mas que por ora, respeitando os limites da investigação do mestrado passaria ao próximo passo: o entendimento da utilização da voz desse grupo.

A respeito das possibilidades de compreensão da voz em cena, apontei que Pavis (2010) sugere uma semiologia que se debruce sobre as impurezas do texto, a

---

<sup>11</sup> Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/his/v22n1/v22n1a06.pdf> Acesso realizado em 20/04/2016

corporeidade da voz, expressões faciais e tudo aquilo que escapa a uma análise restrita à palavra dita (2010, p.126). Para ele, cabe ao analista proceder com o relato da experiência, não se limitando a um trabalho de descrição puramente racional, pois é importante mostrar como o ator une a racionalidade às pulsões em cena. Por esta razão, seria imprescindível conhecer objetivamente o que é o som, o que é a voz e então partir para uma compreensão mais ampla dos eventos acústicos do espetáculo, levando em consideração esta semiologia que abarca não apenas a palavra, mas também aquilo que está interligado a ela.

Para dar início a uma elucidação dos componentes que formam o acontecimento acústico da cena no espetáculo “Pra dar um fim no juízo de deus” citei um trecho do livro do meu orientador, projetando novamente na parede: Lá estava escrito que:

Tecnicamente o som, do latim *sonus*, é energia vibracional em movimento. É onda que os corpos vibram. Essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que a nossa orelha é capaz de captar; por sua vez o cérebro o interpreta, dando-lhe configurações e sentidos. (LIGNELLI, 2014 a, p.40)

Prosseguindo na tentativa de me fazer entender melhor, continuei falando do som, recorrendo aos conhecimentos produzidos nessa área por Schaffer (2001). Ele elaborou um importante e detalhado trabalho sobre o tema, lidando com o conceito de paisagem sonora, classificando os tipos de sons de acordo com sua origem contextualizada; citando exemplos: sons rurais, sons urbanos, sons inerentes ao fenômeno vida; relacionou o som no tempo e no espaço ao estudar as sonoridades antes e depois da revolução industrial, antes e depois da consolidação na utilização da energia elétrica e a conseqüente reprodução mecânica do som; e também empreendeu análise a respeito da recepção do som, tanto no aspecto fisiológico, estudando a audição, como no aspecto psicológico, devido às possibilidades semânticas e o potencial catártico do som no sujeito ouvinte.

Enquanto ia falando tudo isso, eu pensava: dessa vez vai! Não é possível que agora não fique clara a motivação da escolha da catarse. Continuei minha fala dizendo que o Grupo de Teatro Oficina Uzyna Uzona, em sua origem empreendeu um sólido treinamento do método de interpretação do diretor Constantin Stanislavski (Patriota, p.143). O encenador russo também trabalhou com a ideia de uma paisagem sonora

aplicada ao contexto do teatro. De acordo com Roubine (1998, p.157) Stanislavski cunhou o termo cenografia sonora e por meio dela foi possível conferir um extraordinário peso de realidade aos espetáculos, tendo a possibilidade de expandir muito suas potencialidades expressivas e emocionais. Mas houve uma ruptura nos rumos estéticos do Oficina entre seu início e a fase atual. A tônica de “Pra dar um fim no juízo de deus” era completamente diversa das concepções artísticas do início do grupo, inclusive no que se refere ao tratamento do som dado por Stanislavski com o realismo e sua sonoplastia inerente. “Artaud tornar-se-ia, então, sem dúvida, o grande inspirador do Teatro Oficina, embora não exercesse uma tutela exclusiva” (Silva, p.229). Esse espetáculo apresenta uma concepção bem distinta dos parâmetros realistas e encaminha-se nos rumos da mistura antropofágica do Teatro Oficina. Mesclam-se elementos do teatro da crueldade à estética de matizes dionisíacos, carnavalescos e multimídia. Os meios que conduzem ao estado catártico são outros:

Artaud, como vemos, não se preocupa minimamente em criar uma paisagem auditiva que seja uma imitação da natureza. Ele não cogita tampouco de eliminar os elementos que remeteriam apenas ao teatro (a música por exemplo). Pelo contrário, considera que a utilização do material sonoro atingirá sua plena eficiência dentro do espetáculo se a teatralidade latente for completamente assumida, exibida, multiplicada. [...] O Teatro da Crueldade formula a síntese de todas essas pesquisas, de todas essas intuições. Artaud registra ali a importância do que atribui uma verdadeira partitura sonora que possa reger o jogo conjugado das vozes, dos ruídos e da música, com o único objetivo de atingir fisicamente o espectador no mais profundo do seu ser. (ROUBINE, 1998, p.159 e 160)

Além disso, não poderia deixar passar despercebido o próprio caráter místico que a música traz em sua origem. Continuando minha apresentação, que a essa altura já havia extrapolado muito o tempo previsto, falei que de acordo com Wisnik (1989) a música, tanto nas tradições do ocidente quanto no oriente, foi vivenciada como uma experiência do sagrado, na medida em que nela travava-se uma luta entre som e ruído, vida e morte, deuses e homens. Ela é vivida como rito sacrificial. A esse respeito o autor ainda complementava:

Os mitos que tratam da música estão centrados no símbolo sacrificial, assim como os instrumentos mais primitivos trazem a sua marca visível: as flautas são feitas de ossos, as cordas de intestinos, tambores são feitos de pele, as trompas e as cornetas de chifres. Todos os instrumentos são, na sua origem, testemunhos sangrentos da vida e da morte. O animal é sacrificado para que seja convertido em instrumento. Assim, o ruído é sacrificado para que seja convertido em som, para que possa sobrevir o som (a violência sacrificial é a

violência canalizada para a produção de uma ordem simbólica que a sublima)  
(1989, p.35)

Então, num rito de sacrifício, o corpo apresenta-se como um poderoso instrumento de som; e no espetáculo do Oficina que eu queria pesquisar, os atores, ou atadores, como se autodenominam, percorriam o espaço cênico promovendo uma espacialização mecânica e também humana do som. Eles cantavam em cena, espalhados entre o público, mas também tinham suas vozes ampliadas em modernos sistemas de som. Neste espetáculo, eram entrelaçadas tanto a essência pós-moderna midiática, tecnológica da nossa contemporaneidade como também as raízes ancestrais e a ligação com o sagrado. Por meio de transmissões ao vivo projetadas em telões do teatro era fornecida ao público a riqueza de detalhes do cinema e da televisão em pleno espetáculo teatral; mas também, por meio da estética do Oficina e do rito Artaudiano havia ali um convite sinestésico, sobretudo visual e sonoro, à conexão com o sagrado em processo catártico. Podia então compreender as músicas de cena como:

Composições organizadas a partir de sons advindos de qualquer fonte que afetem o sistema nervoso humano incluindo palavra e sons referenciais desde que estes se encontrem deslocados de seu uso habitual em um dado contexto. É imprescindível que ocorra em tempo e espaço específico e exerça nas circunstâncias funções gerais de reforço e/ou contraponto e suas variáveis discursivas na cena. (LIGNELLI, 2014 b, p.144)

Prossigui dizendo que poderíamos acrescentar a esse tempero todo o engajamento político do grupo, notadamente alinhado a um pensamento esquerdista. A plateia tornava-se um caldeirão imprevisível, irrompendo vozes insurgentes e também um coro de apoio. Debandadas de pessoas indignadas evadem da sala de espetáculos ocasionalmente, mas também ocorre grande endosso e sentimento de representatividade por parte da maioria que permanece. “Eu diria que o “Te-ato” seria uma mistura de tudo isso, mas antropofagicamente engolido e vomitado por José Celso. Isso não é uma crítica, é uma constatação” (Silva, p.213).

O clima político daquele 2016 figurava como protagonista na encenação. Em entrevista ao site Metrôpoles, o diretor José Celso Martinez Correia deu as notas da encenação, de onde podemos constatar não apenas o teor ideológico, mas também estético:

O golpe do impeachment é uma criação de teatro cover, em seu desejo de imitar o golpe de 1964, repetindo as datas-chaves comemorativas. O profeta

Karl Marx já disse: a repetição da história dá em farsa: não a de Janaina Paschoal, querendo matar a cobra (ecologistas, não permitam); a da saída do governo do PMDB (um dos atos públicos mais cafonas da história do Brasil); a das marchas do rebanho verde-amarelo (à moda da Coreia do Norte, comandadas por um pato! O pato narigudo da Fiesp, que copiou e não pagou direitos autorais ao inventor desse objeto que define essa Farsa Disney Worldian). É óbvio que a peça de Artaud afetada se desinfeta dessa zika, peidando, cagando, esporreando, expulsando essa farsa como Jesus fez com os mercadores de seu Templo Teatro.<sup>12</sup>

Finalizei dizendo que o palco do Oficina tornava-se uma grande garganta que ecoava uma multidão de vozes da plateia. Essa garganta às vezes adquiria formato italiano, às vezes arena, às vezes espaço múltiplo, mas sempre que podia, e pode, retorna ao seu corpo original, na rua Jaceguay, nº 520, São Paulo.

Missão cumprida! – pensei aliviado, com sete gotas de suor frio na testa. Nitza então, resoluta, me perguntou: “Mas por que catarse? Por que?”. Ela não me exigiu uma resposta imediata. Pediu que eu refizesse minha apresentação do seminário e apresentasse na semana seguinte, que no caso, seria exatamente essa manhã de quinta-feira no meio do segundo semestre letivo de 2016, que citei lá no começo do texto.

Pensei bastante sobre o assunto. E a resposta mais honesta que tinha pra dar à Nitza era curta e simples: porque é a catarse que me leva a produzir. Levei então esta resposta, além de uma pasta grande com as séries *Descanso Amarelo*, *Até o Osso!*, *Paralisia do Sono e Malafetty*. Ela finalmente ficou satisfeita com a resposta, porque tinha chegado a um ponto que eu estava tentando omitir. Minha produção. Eu não havia comentado sobre minha produção pessoal nem com ela, nem com meu orientador, porque achava muito amadora. Bem aos moldes do teatro pessoal, daquela definição de arte bruta do capítulo de *Malafetty*. Tinha uma certa sensação de estrangeiro nas artes visuais, já que a minha formação é em Artes Cênicas. Serei eternamente grato à professora Nitza!

Quando acabou a primeira aula, saí apressado para a segunda, onde me encontraria com César, meu orientador. Por acaso, ao final dela, ele viu os trabalhos que eu tinha levado e me disse que tinha gostado muito do que viu. De imediato me contou sobre o seu projeto, o *Debanda* e me surpreendeu com um convite para cartografar o espetáculo. Fiquei duplamente extremamente feliz! Perdoe a cacofonia, mas precisava

---

<sup>12</sup> Disponível em: <http://www.metropoles.com/colunas-blogs/tipo-assim/teatro-de-ze-celso-chega-a-brasilia-para-gritar-nao-vai-ter-golpe> Acesso feito em 02/05/2016.

adjetivar a frase anterior. Primeiro porque naquele dia dois professores estavam dando importância e reconhecimento ao meu trabalho artístico. Segundo porque além disso ainda estava recebendo convite para trabalhar como artista num projeto de grandes dimensões.

O *Debanda* já estava em andamento desde 2015. É uma pesquisa dedicada à concepção e construção de uma máquina musical única que concentra 23 instrumentos e inúmeros apetrechos acoplados ao corpo de um ator, no caso, o César Lignelli. Implica na prática intensa com o instrumento a fim de conseguir tocá-lo, a realização de ajustes no instrumento relativos a precisão, equalização, microfonação e durabilidade do mesmo, até o desenvolvimento e ensaio de números interpretados, tocados e cantados, dialogados com o público e transformados a partir do contato.

A equipe de criação é formada por 5 professores das Artes Cênicas da Universidade de Brasília, além de mais dois atristas, doutorandos, também sob orientação de Lignelli. A seguir, uma breve apresentação da equipe. Começamos pelo Prof. Dr. César Lignelli, atuante na graduação e pós-graduação na UnB, desenvolve no *Debanda* as funções de concepção e direção, dramaturgia, musical/performer, eletricitista, manutenção técnica e direção de produção. Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sulian Vieira, que também atua nos níveis de graduação e pós-graduação na Universidade de Brasília e no *Debanda* fica responsável pelas funções de preparadora vocal e cinegrafista. Profa. Ms. Cyntia Carla, que é professora do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da UnB, ocupa a função de figurinista neste projeto. Prof<sup>a</sup>. Dra. Roberta K. Matsumoto, também atuante na graduação e pós-graduação na UnB, desenvolve no *Debanda* a direção do documentário longa metragem produzido com filmagens feitas durante a viagem pela América Latina. Prof. Ms. Pedro Benevides Dutra, docente no curso de graduação em Artes Cênicas, é o responsável pela criação de luz. Além desse time de professores também compõe a equipe o doutorando João Lucas, que é pianista, compositor e pesquisador, natural de Lisboa, Portugal. Desenvolve no *Debanda* as funções de concepção e direção, dramaturgia e direção musical. O doutorando e ator Gil Roberto, também assina a concepção e direção, além da dramaturgia.

A pesquisa desta realização estética se estruturou no âmbito do Grupo Desvio e do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena (CNPq desde 2003). Cada artista/pesquisador que compõe a base da ficha técnica possui vasta experiência em suas áreas de atuação,

além de já terem desenvolvido pesquisas e produções artísticas em colaboração ao longo da última década, conforme apresentado há pouco, potencializando assim as possibilidades de coerência e eloquência estética neste contexto.

E agora, na equipe do *Debanda* consta eu também! Tenho ou não tenho direito à cacofonia comemorativa naquele parágrafo lá atrás? [risos]

Ao me convidar, Lignelli me fez duas recomendações. A primeira, era que a produção artística fosse por meio de expressão imagética, independentemente da técnica que eu quisesse escolher. Segundo ponto: que as imagens não fossem ilustrativas. Elas deveriam se originar a partir das minhas percepções durante o atravessamento dessa experiência. Aceitei o convite imediatamente, muito lisonjeado e com enorme gratidão. Seria uma experiência nova, com elementos completamente diferentes das outras experiências que tive até então. Havia data de início e término pré-definidas para a produção imagética: agosto a dezembro de 2017; os espaços a serem atravessados seriam também novidades pra mim: a teatralidade em si, porque eu iria assistir a alguns ensaios; e algumas participações no cotidiano dos preparativos e estruturação desse espetáculo. Além disso tudo tinha também o frescor dessa proposta, já que nunca ouvi falar de espetáculo cênico que dispõe de acervo de pinturas tendo cenas e bastidores como ponto de partida para criação imagética. Não tenho dados para afirmar o ineditismo desse formato, mas para mim enquanto artista foi algo completamente novo.

As seis cartografias narradas até o capítulo anterior foram pautadas em outros elementos que não eram a própria arte. De modo geral, surgiram a partir de surpresas catárticas do cotidiano; necessidade de resposta ou registro. Cartografar a teatralidade, no entanto, mostrou-se um exercício de mudança de ares. As surpresas do cotidiano poderiam ainda acontecer, obviamente na dimensão do espaço dos bastidores, mas haveria agora a teatralidade como mola propulsora da criação.

Conforme dito, *Debanda* é uma experiência estética apresentada em frente a um motor home. Inicialmente programado para apresentações em cidades de pequeno porte de sete países da América Latina, a saber: Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai, Peru e Uruguai. O enredo é composto por uma trama simples, da qual emergem questões complexas: o único ator em cena interpreta um narrador mais três personagens: no enredo, dois se apaixonam e o terceiro surge, desestabilizando as certezas de até então. As cenas, todas musicais, são construídas com participação interativa do público, o que coloca o ator em cena sob demanda de capacidade de improviso, embora haja um

roteiro básico de ações, situações e conduções das cenas. Ele toca um instrumento acoplado a seu corpo, dando aspecto de pessoa-orquestra, ser-banda, humano-sonoro. O instrumento musical é grande e pesado, além de único: pois é totalmente artesanal, construído pelo próprio Lignelli. Ele é atado ao seu corpo e os comandos são dados por movimentos corporais; cabos estão ligados a quase todas as partes de seu corpo que, quando movimentadas, acionam algum instrumento, gerando som. Apenas a ponta do pé direito pode mover-se livremente, desenhando o espaço um pouco mais silenciosamente. De resto, a outra perna, o outro pé, os braços, cotovelos, mãos... movimentados deflagram sonoridades. Duas sanfonas arrematam o conjunto musical.



Figura 99. Espetáculo Debanda. Personagem: Ella. Foto: Diego Bresani. 2017



Figura 100. Espetáculo Debanda. Personagem: Demais. Foto: Diego Bresani. 2017



Figura 101. Espetáculo Debanda. Personagem: Demenos. Foto: Diego Bresani. 2017



Figura 102. Espetáculo Debanda. Narrador. Foto: Diego Bresani, 2017

Situados os contornos gerais dessa experimentação estética, de sua proposta e estrutura, passemos ao processo de criação das imagens. Para isso assisti a ensaios e frequentei reuniões semanais durante o segundo semestre letivo de 2017 vinculadas ao grupo de pesquisa Vocalidade e Cena, em que discutíamos os processos artísticos e as formas de colaboração. Era a Prática Docente do João Lucas. Intitulada pelo próprio João como (In)disciplina, exercitamos nela a criação conjunta.

Justamente por ser novidade tive dificuldades em estabelecer os métodos e artifícios que modelariam a vivência e dariam forma às conclusões das experiências vividas. Apenas uma coisa estava clara desde o início: tinha que ser pra valer. Tinha convicção de que era necessário olhar para o teatro como um todo para que as imagens que fosse criar evocassem os ares da cena teatral no meio plástico. Como admiro muito o diretor teatral José Celso Martinez Correa, do grupo Oficina, tomei como referência para meu processo uma fala sua:

“O teatro grego trabalhava muito isso: a catarse; que muitas vezes é mal compreendida. Como no carnaval... quando você vai no carnaval, você se perde na multidão. Mas você... o seu indivíduo... você fica mais bonito do que nunca. Você fica mais lindo do que nunca. Você fica mais indivíduo que nunca. E não tem nada a ver com individualismo, com egoísmo, com a coisa pequeno burguesa: eu me visto dessa maneira, ganho esse salário, me comporto dessa maneira...Eu, meu filho, eu sou assim! Eu não tenho nada. Eu não sou nada. A gente não sabe quem a gente é. E isso é lindo! E quando a gente está em estado de catarse você não sabe mais o que você é. Aí você é tudo. Aí você é mito. Aí você é Deus. Você é demônio. (Evoé. 7:07.)

Era exatamente essa a convicção que tinha em relação a este processo: eu precisava de algum modo me perder dentro dessas cenas do espetáculo e histórias de bastidores para fazer emergir dali um conteúdo estético que me satisfizesse por ser genuíno, ou seja: que possuísse elementos dessa travessia por meio de um universo simbólico que fosse compartilhado. Aliás, essa era uma premissa que o próprio Lignelli já havia me dito. Não levei em conta se as imagens ficariam bonitas ou feias; aliás, isso nunca é uma preocupação para mim. Interessa-me olhar para elas e sentir ali um testemunho vibrante de algo vivido. Se as outras pessoas vão achar bonito, feio, bem ou mal executadas tecnicamente, nem de longe isso me preocupa. Tenho desejo de, ao olhar para qualquer uma de minhas obras, reconhecer ali a catarse que a fez nascer. Como um portal direto para a memória, embora eu entenda que as demais pessoas, ao verem as obras não precisam necessariamente dessa leitura para se relacionarem com elas. Talvez, de algo íntimo, possa nascer uma visualidade que se comunique com o público de maneira ampla, sem que este seja refém de ter que saber meus dados biográficos para fruir a obra.

Seria então primordial buscar entender mais ainda a catarse. Tinha, porém, a consciência de que se trata de um termo com vários significados; complexo. Descobri nesta pesquisa, que a complexidade do fenômeno catarse não me permite definir de forma assertiva que tipo de catarse é o combustível para a minha produção. Cada caso de processo criativo precisaria ser analisado separadamente para uma aproximação mais fidedigna ao termo.

Voltando, então, ao estudo do tema, iniciei minha busca na definição dada por Pavis (1999) em seu dicionário de termos teatrais. Segundo ele, a catarse não admite apenas um entendimento a respeito de sua natureza. Ao empreender uma elucidação do que seja catarse por um viés histórico-filosófico, ele transporta seu leitor ao primeiro

nome de grande visibilidade a ter falado a respeito do tema: Aristóteles. Pavis menciona que o filósofo grego, em sua obra: *Poética*, a conceitua como um purgar de sentimentos, essencialmente os de piedade e terror. Um olhar mais sensível à essa afirmação de Aristóteles permite, por meio de leitura de registros históricos e também por silogismo, perceber a catarse como uma manifestação da intencionalidade didática e educativa da tragédia: ao ver a mímese das situações encenadas, o espectador daquela época pôde aprender a lidar com os sentimentos fortes, também chamados de paixões. Estabelece-se ali em Aristóteles, uma relação dual entre paixão e catarse. A esse respeito, o autor Bernardo Borges Buarque de Hollanda (2009) apresenta uma contribuição. Essa...

...estrutura binária ação/paixão leva à constatação de que o entendimento do espectador em Aristóteles, e de parte significativa de sua ontologia ou de sua antropologia, situa-se na esfera do patológico. O *pathos* grego e o *passio* latino possuem um sentido original comum de passividade – sofrer uma ação sem reagir –, sendo vistos de igual maneira como inferiores, posto que dependentes dos atos de outrem, sem autonomia, amorfos, reflexo de atitudes que vêm de fora e que provocam alterações em seu metabolismo interno. (2009, p.126)

Dando sequência à elucidação do termo, Pavis afirma que ela também pode ser um termo médico correspondendo à liberação ou libertação de sentimentos represados da qual resulte numa purificação do ego. Para ele:

Essa purgação, que foi assimilada à identificação e ao prazer estético, está ligada ao trabalho do imaginário e à produção da ilusão cênica. A psicanálise interpreta-a como prazer que a pessoa colhe em suas próprias emoções ante o espetáculo das do outro, e prazer de ela sentir uma parte e seu antigo ego recalçado que assume o aspecto tranquilizante do ego do outro. (1999, p.40)

Entretanto, ao fim da explanação do verbete, que ocupa pouco mais de uma página em seu dicionário, o autor nos informa que contemporaneamente o termo tem sido compreendido por autores com muito mais nuances e uma perspectiva dialética entre ação, paixão e a recepção da obra.

Outros elementos para reflexão sobre este tema emergem a partir do contato com a *Fenomenologia da Percepção*, de Maurice Merleau-Ponty. Para este, a forma como percebemos o mundo se dá não apenas pelo intelectualismo, mas também pela percepção direta e sensorial, mediada por nosso corpo. Nós percebemos e também somos capazes de perceber que percebemos, como esclarece o autor:

E, todavia, permanece verdadeiro que o próprio intelectualismo se dá no mundo inteiramente pronto. Pois a constituição do mundo, tal como ele a concebe, é uma simples cláusula de estilo: a cada termo da descrição empirista acrescenta-se o índice "consciência de...". Subordina-se todo o sistema da experiência — mundo, corpo próprio, eu empírico — a um pensador universal encarregado de produzir as relações dos três termos. (1999, p.280)

A partir da leitura do trecho supracitado, é interessante notar que Merleau-Ponty analisa o sentir a partir de uma coisa orgânica que se dá no contato da pessoa com o mundo. O autor filosoficamente desdobra as instâncias interligadas do sentir e do relacionar-se com o mundo.

Já levantamos algumas pistas até agora sobre a catarse e também sobre as contribuições da fenomenologia sobre o assunto. Mas gostaria de acrescentar, ainda que brevemente, mais uma peça a esse quebra-cabeças: Arthur Schopenhauer. Entendo esse autor como parte importante na construção do entendimento das percepções como formas relacionais com o mundo e, conseqüentemente com os métodos e artifícios de minha criação artística, pois ele reconhece e assume os perceptos pré-cognoscíveis como instâncias de um tipo de conhecimento diferente do puramente racional. Em seu complexo pensamento ele constrói uma teoria do conhecimento que apresenta uma única quádrupla raiz; importante não confundir com quatro raízes distintas. Seriam elas: O princípio do devir, o princípio conhecer, o princípio do ser e o sujeito da vontade. No princípio do conhecer também há quatro tipos de verdade e é exatamente isso que nos interessa aqui: a verdade empírica, a verdade lógica, a verdade transcendental e a verdade metalógica. Vejamos um pouco mais sobre elas, a partir de explanação didática feita por Monteiro:

A verdade empírica parte das representações intuitivas e fornece razões para criar um juízo que detém a posse de uma verdade material; a verdade lógica refere-se a juízos que se baseiam em outros juízos que, por sua vez, apoiam-se no juízo detentor de uma verdade material, algo como um silogismo; a verdade transcendental baseia-se nos juízos sintéticos *a priori*, pois não extrai recursos só da experiência, mas também das condições de possibilidade; a verdade metalógica seria a condição final do pensamento, pois se situa inteiramente na razão. (2011. pp.32-33)

A prática cartográfica lança o cartógrafo numa travessia de espaço, seja ele qualquer um dos que foram mencionados nesta dissertação: espaço físico, reminiscência, o cotidiano ou mesmo a própria arte. É um redemoinho complexo de experiências, de modo que esse sujeito cartógrafo-artista procede com um recorte para a ênfase de sua criação/registo. Esta é uma possibilidade de estratégia para produção imagética. É a minha. Uma verdade Schopenhaueriana pode ser observada em processos

criativos artísticos motivados por vivência e catarse: é um conhecimento imediato e catártico que só pertencem ao sujeito que vivenciou. Tenho a convicção artística de que a estetização de processos que são vivenciados fortalece e transborda o caráter autoral das obras.

Assim, nessa experiência direta com o Debanda eu teria que desenvolver uma metodologia de processo criativo que me permitisse ser afetado pelo espetáculo. Desse modo certamente eu poderia alcançar uma plasticidade expressiva contundente nas imagens. Era preciso atravessar o processo do *Debanda*. Nas imagens são plasmadas as crenças do artista, as convicções e a experiência direta com o evento que motiva a criação estética. Todos nós temos nossas crenças; artistas e público possuem suas lentes que filtram a aparência do mundo e a forma como o interpretamos. Quais recortes eu deveria fazer desse espetáculo pra transformar em imagens?

Essa pergunta me levou a uma encruzilhada. É com minhas crenças transparentes que leio o ensaio do Debanda; assim como aprecio um quadro, uma música, um espetáculo. É um processo subjetivo, mas agora a produção já não é mais meu teatro particular. Tem mais pessoas envolvidas. E isso me foi um fantasma no início. Será que meus gatilhos de catarse seriam compartilhados pelos outros membros da equipe? Certamente que não, pois é algo muito subjetivo. Então, de início, concluí que mesmo meus disparadores catárticos sendo subjetivos, precisaria produzir imagens que se comunicassem amplamente. Precisava ter a universalidade como objetivo, mesmo que a concepção das imagens se originasse de interpretações subjetivas. Precisava encontrar a catarse e a aproximação com o espetáculo. Existe, para Aristóteles, uma relação entre a encenação dramática trágica e elementos universais, inerentes a quaisquer pessoas. Isso me seria muito útil. Eu acrescentaria aqui, no pensamento de dele, que a catarse pode surgir de outras fontes de materiais expressivos, pois não é exclusividade da tragédia a imitação e representação de histórias individuais com elementos universais:

“...e sim de ações, da vida, da felicidade, da desventura; mas felicidade e desventura estão presentes na ação, e a finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. [...] Assim, segue-se que as personagens, na tragédia, não agem para imitar os caracteres, mas adquirem os caracteres para realizar ações. Desse modo, as ações e a narrativa constituem a finalidade da tragédia e, de tudo, a finalidade é o que mais importa”(ARISTÓTELES, 1999, p.44)

Estabelecida a catarse e a aproximação como objetivos a serem alcançados para a produção imagética do *Debanda*, esbarrei em uma peculiaridade deste processo artístico: conforme dito, o ator e diretor do espetáculo, César Lignelli, é também meu orientador de mestrado. Por mais que sempre faça questão de tratar a todos seus orientandos e alunos com muita horizontalidade havia ali uma relação de autoridade protocolar, bastando para isso o fato de sermos orientador e orientando. No começo isso foi um certo entrave para minha produção. A acidez crítica e a contestação são muito marcantes em minhas obras. Não me recordo de já ter produzido alguma série enaltecendo algum tema... as obras quase sempre são respostas minhas a grandes incômodos, sejam eles o medo de uma barata ou militância contra o machismo e homofobia. Esse foi o primeiro grande aprendizado desse processo. Ao entrar no processo criativo do *Debanda* acabei saindo do meu *modus operandi*. E foi justamente por sair dele que consegui enxergá-lo. Era uma lente transparente, no sentido evocado por Arthur Danto (2005); sendo assim, não a via. Sair da minha zona de conforto no processo do *Debanda* me possibilitou um auto conhecimento e um crescimento artístico. O *Debanda* tornou opacas minhas lentes, mas diferentemente da tuberculose, ao invés de me cegar, abriu-me um novo olho.

Tentei me agarrar então a aspectos práticos do espetáculo para produzir as primeiras imagens, como por exemplo o fato de Lignelli ter que atuar com mais de 35 kg acoplados ao corpo; coitado: não estava *Em Trajes de Banho*, mas ficou imenso! Grávido de som, pertinho de parir umas músicas. E mais: algumas das cidades por onde ele iria passar e se apresentar eram regiões de elevada altitude. Praticamente uma apneia consciente, sem direito a paralisia. Preocupei-me com aspectos de sua saúde; não seria arriscado tanto esforço físico? Se fosse eu no lugar dele, certamente estaria desesperado com isso. Como mencionei há pouco: fui buscar referências no teatro para essa cartografia artística. Utilizei como artifício de aproximação o exercício do ‘se’ do diretor teatral Constantin Stanislavski:

Por conseguinte, o segredo do efeito do *se* repousa, antes de tudo, no fato de não empregar o temor ou a força nem compelir o artista a fazer coisa alguma. Pelo contrário, tranquiliza-o com sua franqueza e lhe inspira confiança numa situação imaginária.[...] Esta importante característica do *se* aproxima-o de uma das bases da nossa escola de atuação – atividade na criatividade e na arte.(1999, p.77)

Nesta primeira tentativa de produção o ‘se’ de Stanislavski auxiliou-me enquanto ponto de partida. Quando me atentei para esta questão da saúde conversei com

Lignelli ao final do ensaio que assisti e perguntei: “Sua saúde está em dias? Já procurou saber se não há riscos cardíacos por causa de tamanho esforço físico em regiões de elevada altitude?” Ele ficou um pouco encabulado e me contou que naquela semana havia sentido dores no peito por dias seguidos; mas apesar de tudo estava bem e coincidentemente estava fazendo um *check up* médico e estava tudo em ordem.

Pintei inicialmente três aquarelas e um desenho em carvão sobre fundo aquarelado abordando a questão do peso do equipamento o desconforto do esforço físico e a dor tremenda que eu sentiria se fosse eu em seu lugar. Tenho uma doença degenerativa que atinge meus discos intervertebrais na coluna lombar e isso me causa dor crônica. A ideia de ter que fazer uma cena com um peso de 35kg sobre minhas costas me causa horror. Associei elementos pessoais a essa situação da cena por meio do ‘se’ e os resultados foram estes:



Figura 103. Cartografia do espetáculo Debanda. Aquarela sobre papel.  
Dimensões: 30 x 40cm. Ano: 2017.



Figura 104. Cartografia do espetáculo Debanda. Aquarela sobre papel.  
Dimensões: 30 x 40cm. Ano: 2017.

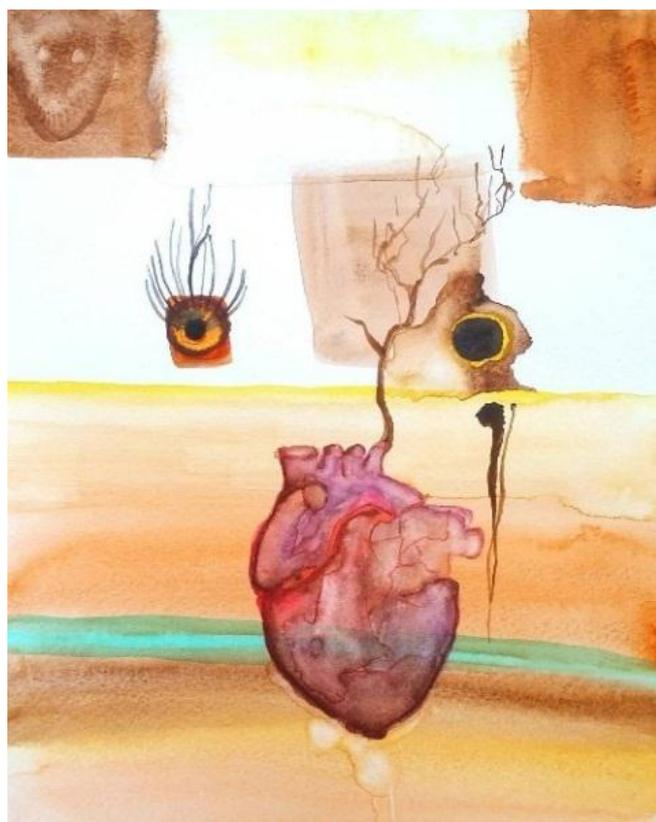


Figura 105. Cartografia do espetáculo Debanda. Aquarela sobre papel.  
Dimensões: 30 x 40cm. Ano: 2017.



Figura 106. Cartografia do espetáculo Debanda. Carvão sobre fundo aquarelado em papel.  
Dimensões: 30 x 40cm. Ano: 2017.

Nós nos encontramos na semana seguinte para eu mostrar os primeiros resultados e tomei um tremendo susto: Lignelli me contou que havia recebido há pouco a notícia de que um estudante da pós-graduação havia sofrido um ataque cardíaco e estava hospitalizado. Tal qual os *post-its* amarelos mencionados nas ‘notas inúteis’, essa informação não queria dizer especificamente nada. Mas ao mesmo tempo queria sim. E a gente simplesmente não sabe exatamente o que é, mas toca o barco; atento aos sinais do mapa.

O exercício do ‘se’ neste processo cartográfico evidencia um caráter inerente a todos os mapas. Para o autor Gilles Tiberghien (2013) o exercício da cartografia se opera por meio de distâncias. É o vazio que existe entre o espaço e o cartógrafo que permitirá seu registro de modo inventivo e artístico. Assim, toda cartografia e seus mapas são problemáticos e inadequados, do ponto de vista da exatidão, já que é um processo seletivo e por conseguinte subjetivo: “É desse afastamento que nos fala a arte contemporânea e é nesta inadequação que ela vai se instalar” (2013, p.238). Esse caráter imaginativo tomado emprestado do teatro nesta produção imagética teve como objetivo preencher a distância do visto e do percebido, instalando-se no entre, pois:

Para imaginar é preciso que haja distância entre si e o mundo, é preciso o vazio entre as coisas, o nada no interior do ser. O mapa, em seu processo de fabricação imaginária, tem alguma coisa a ver com esse vazio, como bem souberam observar e traduzir certos artistas tentando cartografar esse “entre”, ou esse branco, esse interstício. (2013, p.241)

Aproximação não era então a palavra. Eu estava equivocado. Tendo o preenchimento do vazio como ponto de partida, evidenciou-se a necessidade de elaboração de estratégias para preenchimento do espaço entre o cartógrafo e o espetáculo *Debanda* em suas dimensões cênica e não cênica. Os resultados alcançados nesse início do processo cartográfico não me satisfizeram, pois não reconhecia ali a minha poética; percebi que, mesmo fugindo do caráter ilustrativo, acabei, em certa medida, cedendo a ele sem ter me dado conta. Senti que poderia ir além, mas não sabia exatamente como. Foi quando no ensaio realizado em 12/11/2017, percebi o que era: eu estava longe, mas não conseguia preencher esse espaço ‘entre’. Se me permite a digressão, eu estava observando as cenas na perspectiva das pinturas de Degas (1834 – 1917), mencionadas no capítulo 1; quase sempre muito distante. Afastado emocionalmente, mas não sabia exatamente por que.



Figura 107. Ensaio Debanda. 12/11/2017. Foto: Fred Chaves.

Providencialmente, na reunião seguinte a este ensaio ocorreu de Lignelli e eu sairmos para conversar sobre o espetáculo e afinarmos as nossas percepções a respeito das imagens. E foi na mesa da conveniência do posto de gasolina que o nó do processo se desfez. Começamos conversando sobre questões práticas do espetáculo e a conversa fluiu animada por mais de uma hora. Duas cervejas depois eu já estava rindo internamente da minha crise *à la Degas*. Retomo novamente outra fala do Zé Celso:

...Que a coisa boa do teatro é fazer, não é ver. E eu procuro cada vez mais fazer um teatro não em que o público participe – eu detesto essa palavra; tem duas palavras que eu detesto, uma é participação; a outra é resistência. Odeio essa palavra resistência, você não pode resistir a nada. Você tem que re-existir: morrer e renascer; e você não participa: você é ator, você atua, você age, você se entrega e age no meio da multidão. (Evoé – documentário. Início: 1:09:45 término: 1:10:17)

O Zé Celso não teve nada a ver com este processo cênico, mas esteve o tempo todo em minha mente, como uma intuição apontando caminhos por onde essa cartografia deveria passar. É importante estarmos atentos à intuição nos empreendimentos criativos. É uma dimensão que não pode ser ignorada. E dessa noite de conversa e cerveja entre orientador e orientando, mas agora também entre amigos, criei uma série de 9 aquarelas celebrando a leveza adquirida nessa parceria artística, das quais seis apresento a seguir. Intitulei inicialmente a série de Pandrunk, mas preferi a sugestão dada por Lignelli: Depanda.



Figura 108. Aquarela sobre papel. Sem título. Série: Pandrunk ou Depanda. Dimensões: 30 x 40cm. Ano: 2017.



Figura 109. Aquarela sobre papel. Sem título. Série: Pandrunk ou Depanda.  
Dimensões: 30 x 40cm. Ano: 2017.



Figura 110. Aquarela sobre papel. Sem título. Série: Pandrunk ou Depanda.  
Dimensões: 30 x 40cm. Ano: 2017.



Figura 111. Aquarela sobre papel. Sem título. Série: Pandrunk ou Depanda.  
Dimensões: 30 x 40cm. Ano: 2017.



Figura 112. Aquarela sobre papel. Sem título. Série: Pandrunk ou Depanda.  
Dimensões: 30 x 40cm. Ano: 2017.



Figura 113. Aquarela sobre papel. Sem título. Série: Pandrunk ou Depanda. Dimensões: 30 x 40cm. Ano: 2017.

Uma vez percebido que a resposta em busca da qual eu estava atrás era como preencher o espaço entre o cartógrafo e espaço a ser percorrido, gostaria de retomar Tiberghien (2013) quando este comenta a respeito das coordenadas cartográficas no sentido geográfico, com os registros de fronteiras, os limites territoriais, e toda sorte de realidade material dos espaços. Ele aponta um aspecto muito presente no exercício do artista cartógrafo, pois:

Pode-se também considerar as linhas cartográficas como linhas de força que não indicam somente as quantidades, mas também as qualidades e as intensidades. É, em todo caso, desse ponto de vista que geralmente os artistas se interessam pelos mapas. Ora, existem mapas desse gênero que encontramos entre os esquimós, mas também nas ilhas Marshall onde, representada em uma estrutura reticular, a concha que se encontra no centro de um feixe de galhos representa a ilha do “cartógrafo”, e os galhos representam os movimentos de convergência e divergência das águas. Esses mapas não são embarcados; são consultados e memorizados em terra pelos navegadores. (2013, p.247-8)

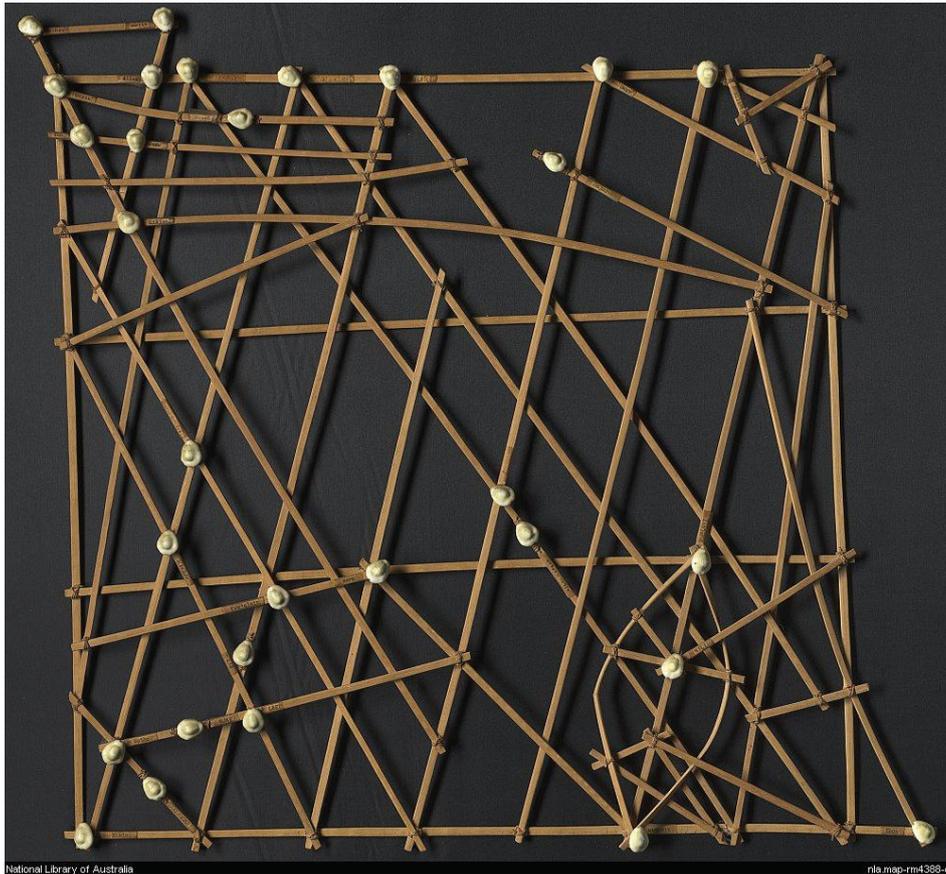


Figura 114. Carta Marinha das Ilhas Marshall.

Esta carta marinha das ilhas Marshall serve aos marinheiros de duas maneiras. Conhecedores dos significados desse emaranhado de madeira que une as ilhas, os navegantes identificam a direção dos ventos, o sentido de migração das aves, fazem um balizamento do modelo com astros celestes, como a estrela Polar e o Cruzeiro do Sul, mas sobretudo uma curiosa medida de tempo é equacionada aos trajetos descritos por este mapa: O número de repetições de um determinado canto. Esses navegantes usam como unidade de tempo o número de repetições de um mesmo canto para mensurar as distâncias percorridas (2013, p.248). Daqui até a Argentina são quantos *Debanda*?

Distâncias: plural – percebi o segundo ponto chave deste processo criativo! Não havia apenas um espaço a ser preenchido. Havia vários entres. Nesses interstícios, permeados de catarses, ficção e autoficção: cartografei. Permita-me e desculpe-me a franqueza, meu caro leitor, mas daí em diante é história. Não há muito o que ser dito. O primeiro “entre” estava óbvio: o protagonista do espetáculo; que culminou na série *Depanda*.

O segundo “entre” foi uma questão de universos simbólicos; a junção dos dois universos simbólicos: o meu e o que percebi que espetáculo evocava. Acho que pode ser melhor explicado com a mensagem que enviei por meio do aplicativo de mensagens Whatsapp aos colegas do grupo (In)disciplina, prática docente do João Lucas, relatando uma novidade no processo criativo:

Oi, pessoal.

Dividir com vocês um pouco da sensação que essa experiência de produzir em conjunto tem me causado.

Até aqui tentei entrar no universo do espetáculo e do César, meu parceiro de criação. Mas estava difícil. As imagens que produzi pareciam não ser exatamente minhas... nem do espetáculo... nem do César... bom, pelo menos é isso que eu estava sentindo.

Aí hj me irritei pra caramba com isso. Chutei o balde, dei uma surra de vaca morta no Debanda e finalmente fiquei em paz com a produção. Pq desisti de tentar entrar nesse universo que não era o meu e arrastei o Debanda pro meu vocabulário visual; meu mundo. A surra de vaca morta é essa imagem abaixo:



Figura 115 Aquarela sobre papel. Sem título. Dimensões: 30 x 40cm. Ano: 2017.

Com ela eu senti que estava exorcizando a prisão em que estava. Depois vieram essas outras, com as quais fiquei bem mais satisfeito. Não sei se vcs vão achar mais interessantes tb:



Figura 116. Aquarela sobre papel. Sem título. Dimensões: 30 x 40cm. Ano: 2017.

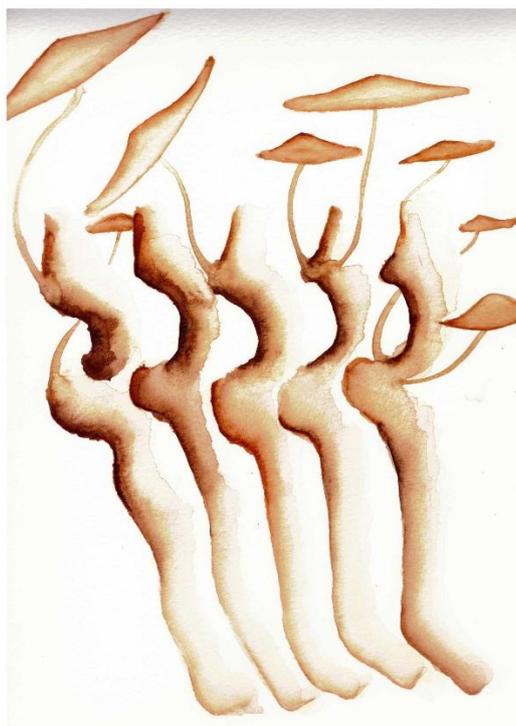


Figura 117. Aquarela sobre papel. Sem título. Dimensões: 30 x 40cm. Ano: 2017.



Figura 118. Aquarela sobre papel. Sem título. Dimensões: 30 x 40cm. Ano: 2017.



Figura 119. Aquarela sobre papel. Sem título. Dimensões: 30 x 40cm. Ano: 2017.

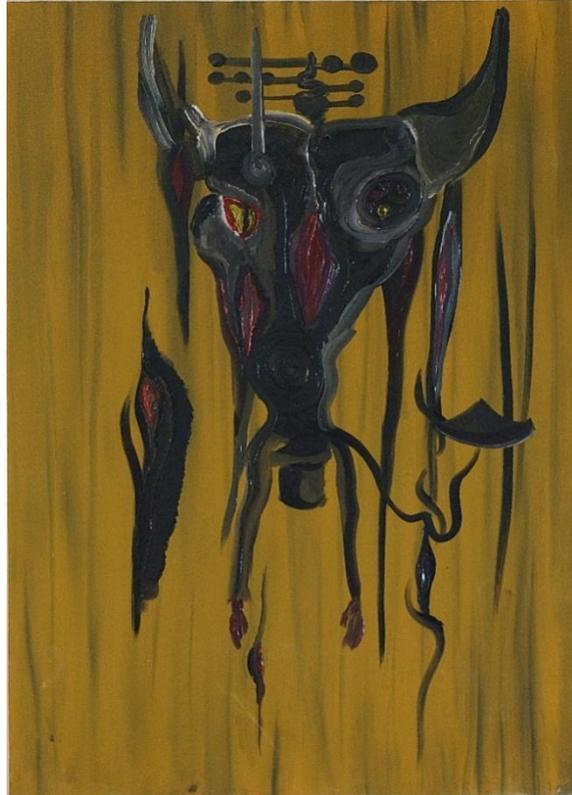


Figura 120. Óleo sobre tela, sem título. Dimensões: 50 x 70cm. Ano: 2017.

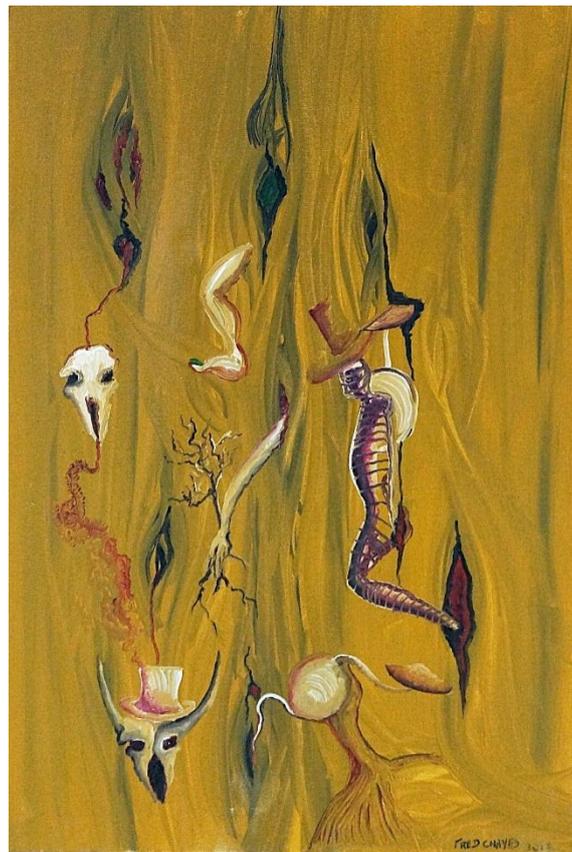


Figura 121. Óleo sobre tela, sem título. Dimensões: 50 x 70cm. Ano: 2017.

O terceiro “entre” era muito nítido; estava estampado diante do meu nariz o tempo todo e eu não via. Os instrumentos, óbvio! Sou disléxico! Não sei, sequer, a diferença entre direita e esquerda, quanto mais a diferença entre um dó e um sí. Acusticamente, com algum treino, creio-me ser capaz de conseguir identificar as notas emitidas por um instrumento tocado por alguém, mas não por mim. No ano 2000 eu fiz 6 meses de aula de violão e o máximo que consegui foram calos nos dedos e uma vontade de morrer, porque não conseguia executar absolutamente nada do que o professor me pedia naquele instrumento. Segundo “entre”, sem mais delongas: Série instrumentos. Como os instrumentos do espetáculo *Debanda* são ligados ao corpo do ator, pensei em formas ósseas e animalizadas que evocassem sonoridades diretamente ligadas ao corpo da criatura. Adiante, cinco delas:



Figura 122. Aquarela sobre papel. Sem título. Série: Instrumentos. Dimensões: 30 x 40cm. Ano: 2017.



Figura 123. Aquarela sobre papel. Sem título. Série: Instrumentos. Dimensões: 30 x 40cm. Ano: 2017.



Figura 124. Aquarela sobre papel. Sem título. Série: Instrumentos. Dimensões: 30 x 40cm. Ano: 2017.



Figura 125. Aquarela sobre papel. Sem título. Série: Instrumentos. Dimensões: 30 x 40cm. Ano: 2017.



Figura 126. Aquarela sobre papel. Sem título. Série: Instrumentos. Dimensões: 30 x 40cm. Ano: 2017.

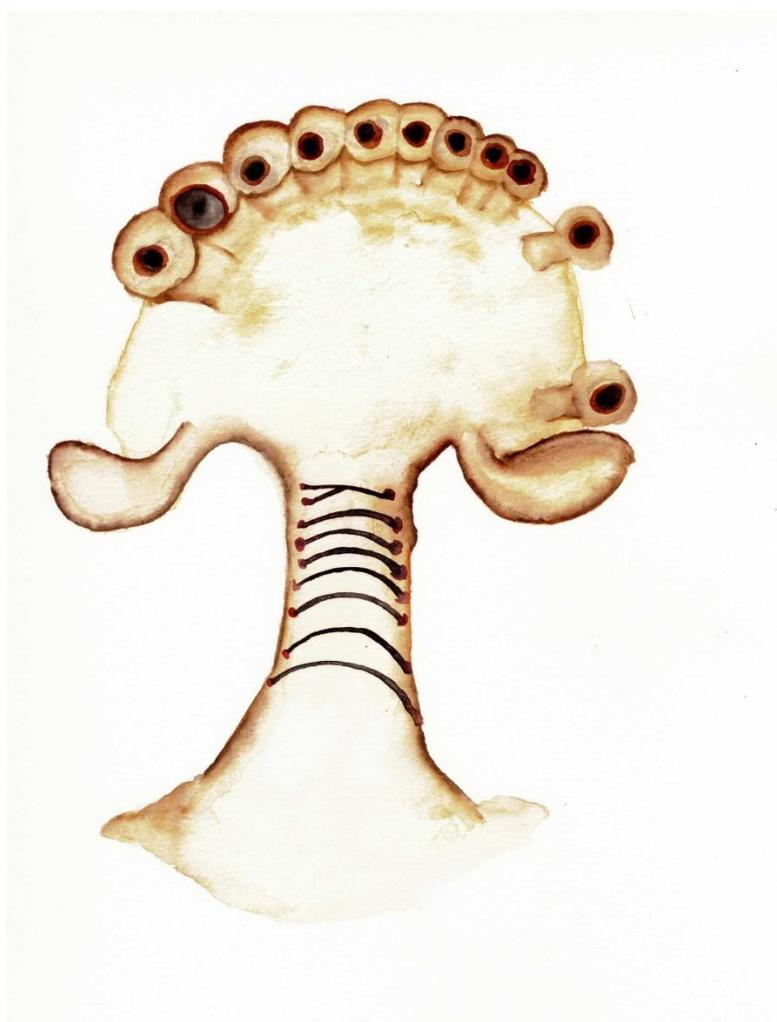


Figura 127. Sem título. Série: Instrumentos. Dimensões: 30 x 40cm. Ano: 2017

Um outro 'entre' que senti que precisava preencher seria o da viagem. Como seriam essas paisagens em outros países? Peso extra sobre o corpo, desertos, florestas? Altitude elevada... havia uma série de elementos possíveis de serem trabalhados. Fiz um recorte, escolhi imaginar as paisagens arenosas mais inóspitas e a relação desse corpo cênico sucumbindo e também resistindo a esse atravessamento. Pinte então uma série preenchendo o espaço imaginado desse deslocamento. A série tem qualquer coisa de adivinhação, já que eu não conhecia essas regiões e também não faria a viagem junto com o espetáculo. Fiz o que imaginei. Tanta terra pra andar e o Debanda só tinha um dedo livre...

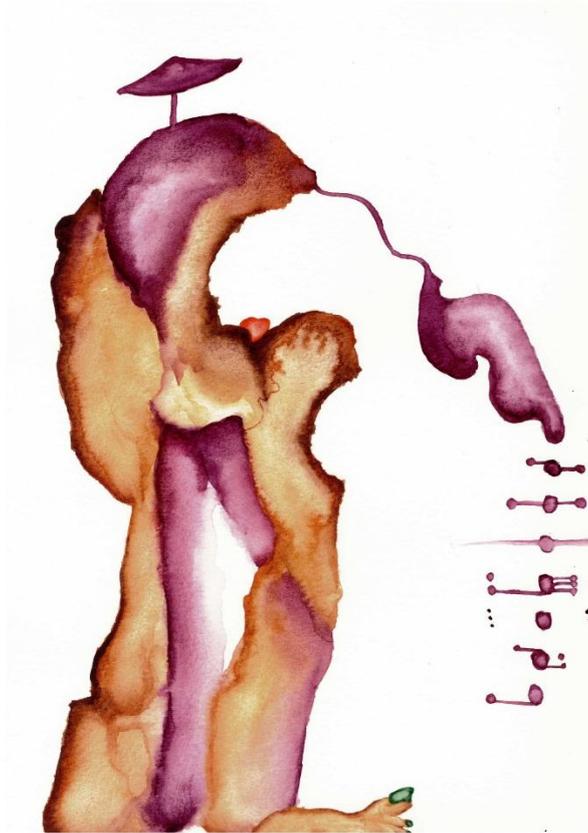


Figura 128. Sem título. Série: Deslocamentos. Dimensões: 30 x 40cm. Ano: 2017.



Figura 129. Sem título. Série: Deslocamentos. Dimensões: 30 x 40cm. Ano: 2017.



Figura 130. Sem título. Série: Deslocamentos. Dimensões: 30 x 40cm. Ano: 2017.



Figura 131. Sem título. Série: Deslocamentos. Dimensões: 30 x 40cm. Ano: 2017

Lembra da barata? E as consequências de experimentações de redução de tempo pra realização das obras? Realizei esse exercício no *Debanda* também. Ao assistir um dos ensaios, levei caneta nanquim e um pequeno caderno com folhas sem pautas para experimentação. Chamei-os de ‘desenhos sem responsabilidade’, devido ao caráter livre e rápido das execuções. Alguns dos resultados você pode ver a seguir:



Figura 132. Sem título. Série: Desenhos sem responsabilidade. Dimensões: 10 x 15cm. Ano: 2017



Figura 133. Sem título. Série: Desenhos sem responsabilidade. Dimensões: 10 x 15cm. Ano: 2017



Figura 134. Sem título. Série: Desenhos sem responsabilidade. Dimensões: 10 x 15cm. Ano: 2017

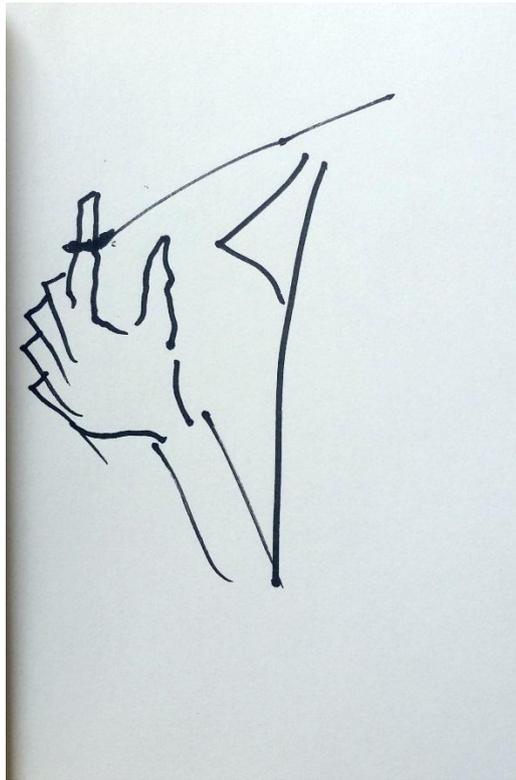


Figura 135. Sem título. Série: Desenhos sem responsabilidade. Dimensões: 10 x 15cm. Ano: 2017



Figura 136. Sem título. Série: Desenhos sem responsabilidade. Dimensões: 10 x 15cm. Ano: 2017

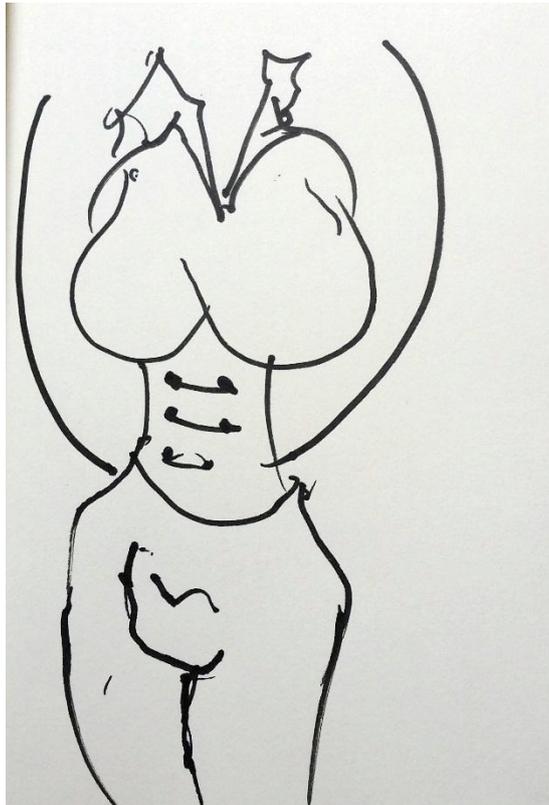


Figura 137. Sem título. Série: Desenhos sem responsabilidade. Dimensões: 10 x 15cm. Ano: 2017



Figura 138. Sem título. Série: Desenhos sem responsabilidade. Dimensões: 10 x 15cm. Ano: 2017

A economia de traços, a rapidez das linhas e o que chamei de consequências plásticas nas experimentações desdobradas no episódio da barata foram reafirmados nos ‘Desenhos sem responsabilidade’ do *Debanda*.

E assim finalizei esta primeira passagem pelo espetáculo. Nem todas as imagens produzidas foram exibidas aqui devido à inconveniência de uma grande quantidade delas. Pude perceber que mesmo neste formato novo de arranjo de criação com uma demanda de estruturação metodológica diferente das demais, o processo só fluiu, de fato, após os conflitos iniciais e o movimento de enfrentamento da estagnação. Foi preciso também, novamente, catarse. A primeira delas no evento que gerou a série *Debanda* e a segunda quando percebi a necessidade da fusão de universos simbólicos e dei uma “surra de vaca morta” no *Debanda*.

Poucos dias após a conclusão do processo de produção de imagens, o *Debanda* saiu em sua primeira Turnê Expedição. Já tinha ido antes a Singapura, é verdade. Mas sua grande viagem começou circulando pelo Brasil nos estados de Goiás e Mato Grosso do Sul, seguindo para o Paraguai, Argentina, Uruguai, Chile e Peru. Foram realizadas 33 performances, em praças, parques, escolas e ruas públicas, oficinas mecânicas e igrejas. Ocorreram em cidades de pequeno porte (até 100 mil habitantes - IBGE) e visavam sempre os diálogos com as tradições locais. Os interlocutores foram os mais diversos: crianças, moradores de rua, trabalhadores de oficinas mecânicas, motoristas de taxi, varredores e famílias. A equipe da circulação envolveu a participação de 10 pessoas de 3 gerações de uma mesma família (entre 9 e 72 anos).

Encerro esta última cartografia com uma consciência maior de meus métodos, recursos e potencialidades. Aprendi também a perceber meus lugares de menor favorecimento à produção imagética. Dificuldades de processo criativo. Encerro, por aqui, bastante satisfeito e feliz, as duas grandes aventuras que se retroalimentaram: a artística e a acadêmica. Para finalizar, gostaria de uma breve reflexão sobre as sete cartografias.

Iniciei este mestrado acadêmico na Universidade de Brasília no segundo semestre do ano de 2016 com o intuito de pesquisar aspectos da catarse na trilha sonora do espetáculo *Pra dar um fim no juízo de Deus*, do Teatro Oficina. Não fazia a menor ideia de que ao final do primeiro semestre a minha pesquisa seria completamente outra, acolhida com generoso voto de confiança, tanto da professora Nitza, como principalmente de meu orientador, César. Este último dando-me duplo crédito, já que não apenas permitiu a redefinição da pesquisa, como também confiou em mim ao convidar-me a integrar uma produção em colaboração em seu projeto *Debanda*. Não foi somente uma mudança de tema da pesquisa; houve alteração na essência do trabalho.

Até então eu encarava minha produção artística como algo quase que de âmbito privado, sem mérito o suficiente para ser ‘levada a sério’. Sendo assim, foi necessário construir minha auto-estima enquanto artista. E este mestrado me deu isso. É bonito perceber que isso aconteceu em minhas duas passagens pela UnB. Definitivamente não é possível sair incólume ao atravessá-la numa experiência universitária. Quando ingressei na graduação em Artes Cênicas, em 2006, eu não tinha consciência do quanto era retraído enquanto pessoa. Não me aceitava enquanto um cara gay e ainda carregava a crença de que era portador de uma espécie de sub-cidadania, já que era um condenado por Deus, destinado ao fogo do inferno. Na graduação a experiência universitária, para além de me proporcionar uma formação profissional de alto nível, deu-me também acesso à cidadania e uma desintoxicação da culpa católica que até então sempre carreguei. Saí de lá cidadão inteiro.

Agora, no mestrado, estou saindo novamente transformado, não apenas pela formação acadêmica, também de alto nível, mas modificado enquanto artista. Certa vez, por volta de 2014, comentei com um amigo à época, hoje não tão próximo, que gostaria de cursar o mestrado na linha de pesquisa de poéticas contemporâneas na UnB. A resposta dele não foi muito estimulante: ‘Olha, Fred, a Fernanda Montenegro tem credibilidade e também tem o que falar do trabalho dela, né? E você? O que tem a dizer?’ Depois desse balde de água fria senti-me envergonhado de ter ousado querer isso.

Naquela aula do meio do segundo semestre letivo de 2016, mencionada no último capítulo desta dissertação, com as incisivas perguntas da Professora Nitza: ‘Por que catarse?’ ela me reconectou com um desejo extremamente forte, que existia desde anos atrás. Na sequência o endosso do orientador e toda a experiência transformadora que se seguiu. É isso: a universidade é um lugar para quem está aberto às possibilidades de transformação.

Esta pesquisa sobre a autoficção, catarse e cartografia artística permitiu-me de diferentes modos ganhar domínio do discurso que emerge das experimentações artísticas que apresentei nesta dissertação.

O estudo das diferentes categorias de autoficção definidas por Collona (2014) conecta de forma coerente e harmônica minha produção imagética a um referencial teórico. Este, por sua vez, amplia a percepção das possibilidades de desdobramentos criativos possíveis. O mesmo acontece com os estudos sobre catarse e também a cartografia. Esta última teve como papel primordial dar forma ao conteúdo teórico, tornando-se metodologia de pesquisa, embora também a tenha experimentado enquanto método inventivo condutor de processos criativos.

Hoje, ao final dessa experiência, não saio como artista pronto. Artistas só param de se transformar quando morrem. E embora a transformação acabe para o sujeito depois da morte, o mesmo princípio não se aplica à obra deixada. Os acervos continuam deslizando sobre o tempo, sobrevivendo aos seus criadores; sendo reinterpretados; oscilando a valoração conforme o ar do tempo. Afinal, o que define uma produção estética como pior ou melhor do que outra? Não encerro a experiência do mestrado como artista pronto. Mas finalizo esta etapa com a convicção tranquila e plena de ser artista. Mais conhecedor de minhas potencialidades e também das minhas fragilidades que precisam ser melhoradas. E, se por algum acaso, você, leitor artista, se identifica com meu caso e também não transita no circuito oficial do mercado de arte ou não tem reconhecimento público de sua obra, recomendo: ocupe também o espaço acadêmico, pois é um local que propicia a ampliação de horizontes. É um ambiente de crescimento para quem quer crescer: você não precisa ser a Fernanda Montenegro para ocupar este lugar.

- **Geral**

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: A busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

BERGER, Peter L; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 2004.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CALVINO, *Italo*. **Coleção de areia**. 1. ed. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 228 p

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. (Trad. Marcelo Brandão Cipolla). São Paulo: Martins Fontes, 2007.

COWAN, James. **O sonho do cartógrafo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DANTO, A. C. **Transfiguração do Lugar-Comum**. São Paulo: Cosac-Naify, 2005.

DELEUZE, G e GUATTARI, F. **O que é a Filosofia?** 3ªed. São Paulo: Editora 34, 2016.

DEWEY, John. **A arte como experiência**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

FLUSSER, Vilém. BEC, Louis. **Vampyroteuthis infernalis**. São Paulo: Annablume, 2011.

\_\_\_\_\_. **Língua e Realidade**. São Paulo: Annablume, 2007.

GARRISON, John. **Glass**. Londres: Bloomsbury, 2016.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

HAUSER, Arnold **História Social da Literatura e da Arte**. V 2. São Paulo, Mestre Jou, 1972.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 14<sup>a</sup> ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LIGNELLI, Cesar. **Sons e(m) Cena**. Brasília: Editora Dulcina, 2014.

\_\_\_\_\_. **Sonoplastia: breve percurso de um conceito**. Ouvirouver. Uberlândia, v. 10, n. 1, p. 142-150, jan.|jun. 2014.

MACHADO, Ivan Pinheiro. **Cartas a Theo**; Tradução Pierre Ruprecht e William Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção** [tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura]. - 2- ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MONTEIRO, Fernando J. S. **10 Lições sobre Schopenhauer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PASSOS, Eduardo. KASTRUP, Virgínia. ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PLATÃO. **Alegoria da caverna**. Brasília: LGE Editora, 2006.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

ROSSI, Paolo. **O Passado, A Memória, O Esquecimento: Seis Ensaio da História das Ideias**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: UNESP, 2010.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do Mundo*. São Paulo, Unesp, 1997.

SHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do Belo**. Tradução: Jair Barbosa. São Paulo: UNESP, 2003.

SILVA, Armando Sérgio. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SONTAG, Susan. **Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas**. Tradução de Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **Sobre fotografia**; Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. [tradução Pontes de Paula Lima]. 23ª ed. –Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- **Artigos e revistas:**

CANTILLO, Alejandra Saldariaga. *Tuberculosis: expresión de belleza, horror y dolor*. Disponível em: <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/handle/10893/3333>. Acesso em agosto de 2014.

HOLLANDA, Bernardo Borges Buarque de. **Futebol, Arte e Política: a catarse e seus efeitos na representação do torcedor**. o&s - v.16 - n.48 - Janeiro/Março – 2009.

NOGUEIRA, Andréa de Araújo. **A Charge: a função social e paradigma cultural**. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – Belho Horizonte/MG. 2 a 6 de set. 2003.

MALANSKI, Lawrence Mayer. **Terr@ Plural**. Ponta Grossa, v.9, n.1, p. 135-142, jan/jun. 2015

TIBERGHEN, Gilles. Imaginário cartográfico na arte contemporânea: sonhar o mapa nos dias de hoje. Trad. Inês de Araujo. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 57, p. 233-252, 2013.

- **Filmografia:**

EVOÉ, **retrato de um antropófago**. Direção: Elaine Cesar, Tadeu Jungle. 2011.

- **Endereços eletrônicos consultados:**

- ❖ <https://www.youtube.com/watch?v=ZxkCQ7Nr4yU>
- ❖ <http://g1.globo.com/goias/noticia/2012/08/praca-suspensa-e-interditada-por-cao-de-rachaduras-em-goias.html>
- ❖ <https://www.youtube.com/watch?v=tzITjSDY1Mo>
- ❖ <http://g1.globo.com/goias/noticia/2012/01/caminhao-e-retirado-de-buraco-causado-pela-chuva-em-luziania-go.html>
- ❖ <http://www.mpggo.mp.br/portal/noticia/ex-prefeito-e-acionado-por-se-beneficiar-de-contrato-direcionado-feito-pela-camara-de-luziania#.WfUaFGhSziU>
- ❖ [http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2017/07/03/interna\\_cidadesdf,606337/qual-e-o-misterio-da-carta-sobre-pesquisa-sexual-que-circula-na-unb.shtml](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2017/07/03/interna_cidadesdf,606337/qual-e-o-misterio-da-carta-sobre-pesquisa-sexual-que-circula-na-unb.shtml)
- ❖ Associação Teat@O Oficina Uzyna Uzona. *O sucesso do Teatro Oficina em Brasília*. Disponível em: <http://www.teatrooficina.com.br/menus/45/posts/981>  
Acesso feito em: 04/05/2016.
- ❖ [http://portalsaude.saude.gov.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=11045&Itemid=674](http://portalsaude.saude.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=11045&Itemid=674) Acesso feito em 09/09/2014
- ❖ MAGGIO, Sérgio. *Teatro de Zé Celso chega a Brasília para gritar: Não vai ter golpe!* Disponível em: <http://www.metropoles.com/colunas-blogs/tipo-assim/teatro-de-ze-celso-chega-a-brasilia-para-gritar-nao-vai-ter-golpe>  
Acesso em: 02/05/2016
- ❖ <https://www.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/psicologia/psicologia-sublimacao/20098>

- ❖ PATRIOTA, Rosângela. *A Cena Tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo*; scielo.com.br. Acesso feito em 20/04/2016.