

Raquel Nava Rodrigues

a cochonilha vale ouro

narrativas cromáticas do carmim

a cochonilha vale ouro

narrativas cromáticas do carmim

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Linha de Pesquisa em Poéticas Contemporâneas

Orientador: Prof. Dr. Nelson Maravalhas Jr.

Banca: Prof. Dr. Geraldo Orthof

Prof. Dr^a Glória Ferreira

Brasília

2012

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de
Brasília. Acervo 1001673.

R696c Rodrigues, Raquel Nava.
A cochonilha vale ouro : narrativas cromáticas do
carmim / Raquel Nava Rodrigues. -- 2012.
154 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília,
Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais,
Programa de Pós-Graduação em Arte, 2012.
Inclui bibliografia.
Orientação: Nelson Maravalhas Júnior.

1. Cor na arte. 2. Vermelho na arte. 3. Corantes -
Arte. 4. Cor - Percepção. I. Maravalhas Júnior, Nelson.
II. Título.

CDU 7.017.4

Dedicatória

**Às minhas avós, Odete Lapa e Yara Martins,
e a todas as mulheres que estudavam às escondidas...**

Agradecimentos

Aos meus pais, Adelina Lapa e José Nava, pelo apoio e interesse constante em minha pesquisa.

Aos meus irmãos, Daniel e Gabriel, pelo entusiasmo com que tomam iogurte de morango, pelas conjecturas sobre a fotossíntese das suculentas e pela bicicleta.

Ao professor de biologia Tamiel Jacobson pela contribuição com os artigos sobre a praga da cochonilha.

A Claudio César Olaya Coterá e Luis Guilherme Resende pelas imagens e relatos antropológicos

A Karla Osorio pelo convite e pela curadoria na exposição VER-ME VERME realizada no Espaço ECCO.

A Tainá Lacerda pelas fotos, pelas horas *en el micro* e pelo companheirismo no Projeto Nazca.

Às amigas 'cabeças de alface' Mayra e Mari Miranda pelo folclore da vaca de cochonilha e pela tradução correta.

A Guilherme Righi: um beijo carmim e um cacto de mentira.

A Deborah Vilarino pela diagramação e pela generosidade.

A Suely Gehre pela revisão atenciosa e afetuosa.

A Ralph Gehre e Graça Ramos pelo grande apoio e estímulo.

A Marília Panitz pelas intervenções discretas e atenciosas na qualificação.

A Geraldo Orthof pelas contribuições de ouro, desvios poéticos e desafios patafísicos.

A Glória Ferreira pela sua disposição em se fazer presente, pelos caminhos apontados e pelos livros publicados.

A Nelson Maravalhas pela travessia no Oriente Mar de Navalhas, pela constante atenção e disponibilidade.

A Nelson Felix pelas ações escultóricas, pelos livros e pelas conversas que inspiraram grande parte desta pesquisa poética.

Aos amigos queridos Eduardo Belga, João Angelini, Luciana Paiva, Marta Mencarini e Pritama Brussolo pelos conselhos e pela peculiaridade de cada um.

Ao secretário do Programa de Pós-Graduação em Artes da UnB, Leonardo, por ser eficiente e solícito.

À CAPES pela concessão de bolsa durante o período de dois anos desta pesquisa.

...Uma diz não sabemos se há alvo
mas temos que desenhar uma flecha

A outra sim, mais de uma flecha

E outra e lançá-las aos enleios
ver os desvios que vão tomando

E outra e há de haver o eu e o nós

Uma diz quando desenharmos a seta
há de haver os lugares

A outra mas as intenções não precisam de esquadros
estão plenas de desejos

E outra ainda assim convém imaginar o alvo (...)

A outra mas depois somos sempre livres

E outra porque depois é um lugar sem ossos

A outra isso não pede justificativas

E uma isso pede uma lança, uma lança clara
concreta, feita com os espasmos, dita

E outra isso pede um compromisso, uma decisão
um pingo de orvalho na folha entregue

E outra iremos agora aos cactos, aos cacos que
irão compor a seta

E uma eu gosto de imaginar o sol como alvo

E uma sim, algo a despossuir-se dadivosa, um
sistema de irradiação

E outra pura doação de calor...

1. O livro *fió, fenda, falésia* tem como proposta não indicar a autora de cada poesia ou conto que compõe o livro, mas mistura o trabalho autoral de três escritoras que também produzem em coletivo.

(do livro: *fió, fenda, falésia* de Érica Zingano, Renata Huber e Roberta Ferraz)

RESUMO

A cochonilha do carmim não passa de um mero acaso ou um impulso circunstancial para a criação de poéticas ficcionais. A presente pesquisa de caráter teórico/prático busca reunir uma série de propostas artísticas por meio de uma narrativa poética e de estudos multidisciplinares. A apropriação de conhecimentos e linguagens em outras áreas do conhecimento serviu para fomentar reflexões e proposições artísticas. A série de trabalhos apresentada foi desenvolvida entre 2011 e 2012. As **narrativas cromáticas** do carmim transitam por todos os capítulos da dissertação, buscando tecer uma unidade e um diálogo com as questões e referências abordadas.

ABSTRACT

The cochineal carmine is nothing more than a mere coincidence or a circumstantial impulse for the creation of fictional poetics. This study of a theoretical/practical nature aims to bring together a series of artistic proposals by means of a poetic narrative and multidisciplinary studies. The appropriation of knowledge and languages from other knowledge areas served to provoke artistic reflections and propositions. The series of works presented were developed between 2011 and 2012. The **chromatic narratives** of carmine transit all the chapters in this dissertation, aiming to weave a unity and dialogue with the questions and references dealt with.

Palavras-Chave: corante cochonilha do carmim, vermelho, acaso, ação escultórica, 'forma significativa'.

Key Words: cochineal carmine dye, red, coincidence, sculptural action, 'significant form'.

Lista de Imagens

Fig.1 - Cildo Meireles, *Desvio para o vermelho*, 1967-84 (inhotim.org.br)

Fig.2 - Alfred Hitchcock, *Marnie*, 1964.

Fig.3 - Andy Warhol, *Red Disaster*, 1963.

Fig.4 - Marco Evaristti, *Ice Cube Project*, 2004 (www.evaristti.com)

Fig.5 - Centro de Lima onde vendem cochonilha do carmim, 2011 (arquivo da autora)

Fig.6 - Simon Starling, *Kakteenhaus*, 2002 (e-flux.com)

Fig.7 - Simon Starling, *Tabernas Desert Run*, 2004 (cavs.mit.edu)

Fig.8 - Simon Starling, *C.A.M Crassulacean Acid Metabolism*, 2005 (we-make-money-not-art.com)

Fig.9 - Laura Cinti e Howard Boland, *Hairy cactus*, 2001 (we-make-money-not-art.com)

Fig.10 - Laura Cinti e Howard Boland, *The Mexico Project: An Ecological Invasion*, 2004 (c-lab.co.uk)

Fig.11 - Raquel Nava, *plastifik*, 2011 (arquivo da autora)

Fig.12 - *Las Manos de Nazca* (arquivo da autora)

Fig.13 - Raquel Nava, escultura para *Projeto Nazca*, 2011 (arquivo da autora)

Fig. 14 - Raquel Nava, *Projeto Nazca*, 2011 (foto Tainá Lacerda)

Fig. 15 - Objeto enterrado no sítio *Sealer 3* na Antártida, 2011 (foto Luis Guilherme de Assis)

Fig. 16 - *Hombre cabeza de lechuza* ou *Astronauta de Nazca* (arquivo da autora)

Fig. 17 - Maria Reiche em idade avançada no sítio arqueológico de Nazca (arquivo da autora)

Fig.18 - Raquel Nava, mapa que marca o paralelo 15 S ligando Brasília a Nazca, 2011 (arquivo da autora)

Fig.19 - Raquel Nava, tatuagem com corante cochonilha, Nazca 2011 (arquivo da autora)

Fig. 20 - Daniel Pellegrim, *Rota do Sonho*, 2007 (www.pellegrim.art.br)

Fig. 21 - Plano Piloto ao lado do *Condor* de Nazca (www.pellegrim.art.br)

- Fig. 22 - Cultivo de cochonilha do carmim em Nazca, 2011 (foto Tainá Lacerda)
- Fig. 23 - Steve McQueen, *Once Upon a Time*, 2002 (inhotim.org.br)
- Fig. 24 - Nelson Felix, mapa que demarca *Cruz na América* (arquivo da autora/imagem escaneada)
- Fig. 25 - Nelson Felix, *Grande Buda*, 1985-2000 (monolitho.labin.pro.br)
- Fig. 26 - Nelson Felix, *Mesa*, 1997-1999 (arquivo da autora/imagem escaneada)
- Fig. 27 - Nelson Felix, *Mesa*, dez anos depois/2010 (foto doada pelo artista)
- Fig. 28 - Nelson Felix, *Vazio Coração*, 1999-2003 (arquivo da autora)
- Fig. 29 - Nelson Felix, *Camiri – Museu do Vale*, 1999-2006 (arquivo da autora/imagem escaneada)
- Fig. 30 - Nelson Felix, *Quatro Cantos*, 2008 (canalcontemporaneo.art.br)
- Fig. 31 - Nelson Felix, *Ilha no mar da China*, 2008-2009 (arquivo da autora/imagem escaneada)
- Fig. 32 - Nelson Felix, *Vulcão Helka-Islândia*, 2008-2009
- Fig. 33 - Nelson Felix, *Um canto aonde não há canto*, 2011 (arquivo da autora)
- Fig. 34 - Nelson Felix, *Cactus*, 1994-2011 (arquivo da autora/ imagem escaneada e foto doada pelo artista)
- Fig. 35 - Raquel Nava, trabalho realizado na disciplina de *Poéticas Contemporâneas*, 2011 (arquivo da autora)
- Fig. 36 - Nelson Felix, série *Gênesis*/obra em processo, 2011 (arquivo da autora)
- Fig. 37 - Raquel Nava, obra realizada para a exposição *MAB diálogos da resistência*, 2012 (arquivo da autora)
- Fig. 38 - Raquel Nava, *Buda Danone*, 2011 (arquivo da autora)
- Fig. 39 - Nelson Felix, *Grafite*, 1988-1989 (arquivo da autora/imagem escaneada)
- Fig. 40 - Raquel Nava, *YogoPorn*, 2011 (arquivo da autora)

Fig. 41 - Raquel Nava, *Buda meu boi, minha vaca de cochoilha*, 2011 (arquivo da autora)

Fig. 42 - Nelson Leirner, *A Grande Parada*, 2001

Fig. 43 - Marcus Chaves, *Budadisco*, 2011 (www.marcoschaves.net)

Fig. 44 - Marcus Chaves, *Só para contrabalançar*, 1999 (www.marcoschaves.net)

Fig. 45 - Nam June Paik, *TV Buda*, 1974 (www.paikstudios.com)

Fig. 46 - Raquel Nava, *O esconderijo da cochoilha*, 2011

Fig. 47 - Raquel Nava, *sem título*, 2011 (arquivo da autora)

Fig. 48 - Raquel Nava, *sem título*, 2011 (arquivo da autora)

Sumário

Lista de Imagens	12
Introdução	18
Capítulo 1 - O Carmim	21
1.1 Vermelho - <i>parti pris</i>	23
1.2 Cochonilha do carmim	40
1.2.1 Método	41
1.2.2 Biologia	42
1.2.3 Economia	43
1.3 Cacto-pacto: obra de outros artistas com cacto	46
1.4 Projeto Nazca	54
1.5 Ficção Poética	72
1.6 Nelson Felix	76
Capítulo 2 - O Ver-me verme	105
2.1 VER-ME VERME: exposição	106
2.1.1 YogoPorn	107
2.1.2 Buda meu Boi, minha vaca de cochonilha	108
2.1.3 Buda e o Pop: obra de outros artistas com imagens de Buda	108
2.1.4 A cochonilha e o esconderijo poético	114
2.2 Relações teóricas: Referência da <i>pop art</i> na exposição/A Arte Pop e o realismo na arte contemporânea	116
Capítulo 3 - Sentimento e forma na matéria	121
3.1 Corpo, Sentimento e forma	122
3.2 Pinturas	127

Conclusões	134
Referências Bibliográficas	136
ANEXOS	141
Anexo I: Troca de e-mails com Claudio César Olaya Coterá, 2010.	141
Anexo II: Troca de e-mails com Rainer Hostnig, 2010.	144
Anexo III: poema de Sophia de Mello Breyner “A Casa Térrea” in “O Nome das Coisas”, Lisboa, 1977.	147
Anexo IV: poema de Cesare Pavese “A voz” in “Lavore stanca”, 1938.	148
Anexo V: texto de Ralph Gehre “Raquel Nava: A lição de anatomia”, 2011.	149

Introdução

Conheço umas duas ou três coisas. São poucas, mas não sei quantas são de fato. Todas as outras aparições eu comparo com essas, então fico conformado com o quanto meu saber é irrisório e o vejo como infinitamente expansível.

Autor desconhecido

A cochonilha vale ouro pela vida sacrificada por uma cor, pelas rotas etnográficas que conduziram até o deserto ensimesmado do artista e pela acolhedora circunstância dos acasos. Ao longo do projeto a cochonilha do carmim sugere uma rede complexa de relações que transmitem significados simbólicos por meio de ações e objetos. O deserto, o cacto e a cochonilha propõem uma análise ecológica do ser, em que **narrativas cromáticas** buscam uma unidade para as interações que surgem por meio da cor. A relação da cochonilha do carmim com outros organismos e o meio ambiente é descrita em ações poéticas.

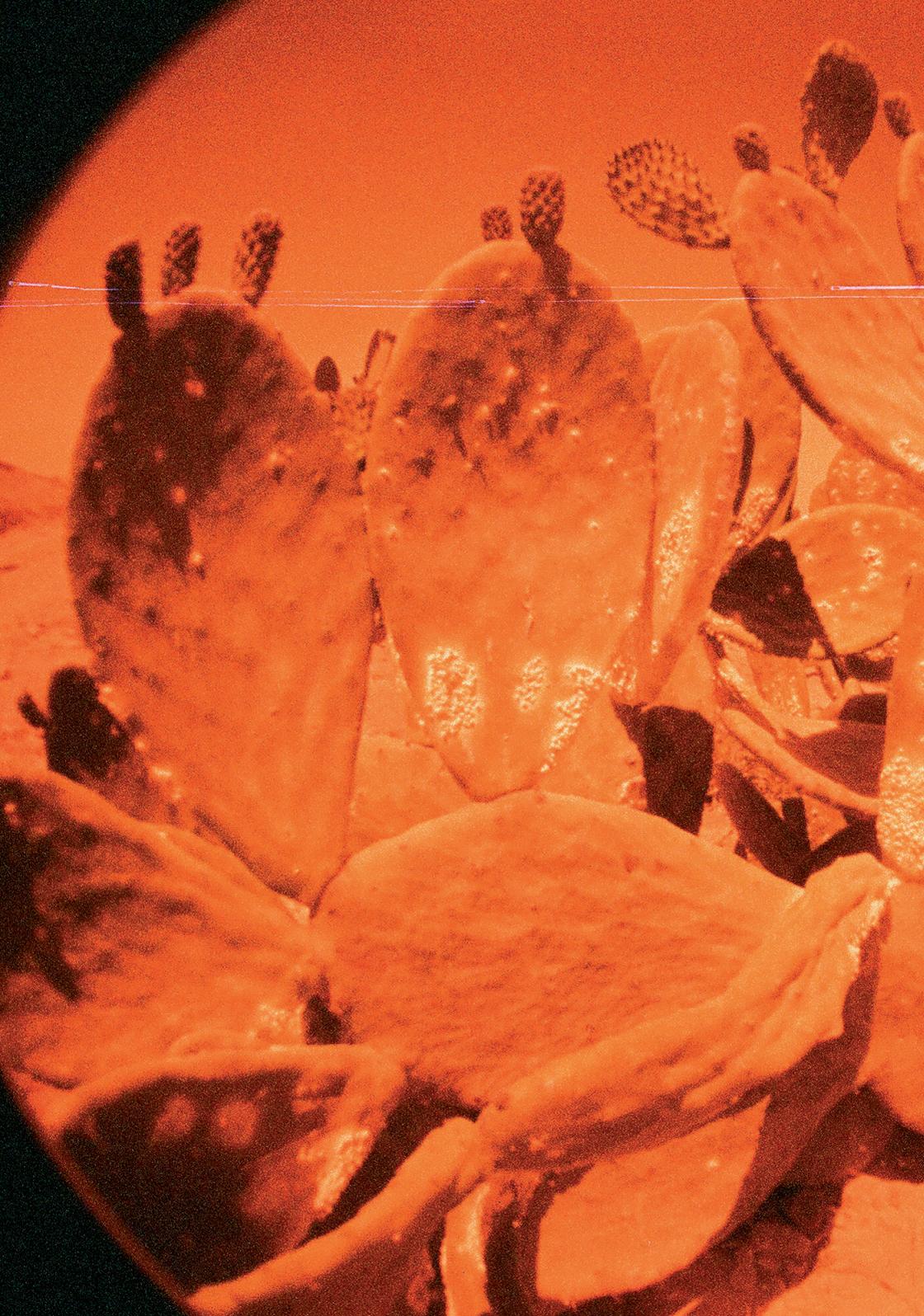
Esta pesquisa possui um caráter teórico/prático e se desenvolveu a partir de uma série de estudos multidisciplinares nos quais o corante natural cochonilha do carmim – produzido pela fêmea de um inseto que se alimenta parasitando a seiva de cactos – foi utilizado como microcosmo para reflexões poéticas, físicas e filosóficas. A partir dos estudos sobre as características fisiológicas desse pequeno inseto, surgiram confrontos da existência biológica e social no antropomorfismo proposto. Esta abordagem é descrita no primeiro capítulo, no qual também narro a trajetória que me levou a deparar o corante cochonilha do carmim.

A obra emblemática de todo o processo de pesquisa com a cochonilha é apresentada no desfecho desta primeira parte em forma de uma ‘ação poética’ no sítio arqueológico de Nazca - inspirada nas propostas de ‘ação escultórica’ do artista carioca Nelson Felix,

do qual descrevo uma série de trabalhos propondo um paralelismo conceitual com a minha produção. O devir apontado na poética de Nelson Felix é contraposto às características *pop* identificadas em meu trabalho. Algumas obras de arte que analisarei se completam com processos, conceitos e peregrinações simbólicas que impregnam a matéria de narrativas e memórias.

O segundo capítulo apresenta uma série de propostas nas quais utilizo produtos da indústria alimentícia que contêm o corante natural cochonilha do carmim em sua composição. O recurso fotográfico que a princípio era utilizado como registro de *assemblages* que se decompunham devido à qualidade orgânica do material, passa a ser apropriado como suporte artístico. Ao me utilizar de uma linguagem mais próxima à arte *pop*, busco referências artísticas e teóricas que remetem a esse movimento artístico. Busco nas teorias expressas por Arthur Danto no livro 'Após o fim da história da arte' uma aproximação da arte contemporânea com a manifestação da arte *pop*. A ficção e a verdade são apontadas como questões filosóficas pertinentes à estética.

No terceiro capítulo apresento uma série de pinturas com características modernistas que me permitem uma aproximação às propostas filosóficas de Roger Fry e Suzanne Langer acerca da 'forma significativa'. O tema recorrente nas pinturas, tendo como referência as formas orgânicas e do sistema reprodutor feminino, também é descrito ao longo do projeto em relação ao gênero da cochonilha, que me chamou a atenção por terem apenas as fêmeas de sua espécie sacrificadas na produção do corante natural carmim. As referências artísticas e conceituais neste projeto transitam entre o modernismo e a contemporaneidade. A diversidade de materiais e estilos é uma característica comum à arte contemporânea.





Capítulo 1
O Carmim

1.1 Vermelho - *parti pris*

Esta pesquisa se iniciou com uma proposta de inquirição sobre a cor vermelha, pretendendo abarcar um amplo estudo de manifestações culturais e **narrativas cromáticas** nas quais o vermelho está associado a um símbolo ou a uma metáfora.

“Símbolo” é um termo mais genérico para as palavras “signo”. Signo pode referir-se a qualquer objeto ou acontecimento, usado como menção de outro objeto e acontecimento. Segundo E.S. Pierce: “é um objeto que, por um lado, está em relação com um interpretante, de tal modo que produz entre o interpretante e o objeto uma relação correspondente à sua própria relação com o objeto”.²

A origem da palavra símbolo vem do grego *sumballein*. Segundo Nelson Maravalhas Jr. em seu livro “A Tarefa Infinita”, *sumballein* se referia a um objeto partido compartilhado entre pessoas que iriam se separar por um longo período. O reconhecimento do objeto no reencontro de seus herdeiros deu origem à noção que temos de símbolo. A nuvem é descrita por Maravalhas como figuração da ideia de símbolo, no qual “embora os repertórios de suas formas sejam finitos, infinitas são suas variações”.

A metáfora se refere a um pensamento por analogia, na qual uma palavra ou expressão tem seu sentido alterado pelo acréscimo de um segundo significado por meio de uma relação de semelhança ou de intersecção. Os procedimentos analógicos, em termos cognitivos, estão próximos à experiência do indivíduo, portanto podem estender a apreensão da realidade para níveis mais abstratos e complexos referentes à subjetividade ou a relações contextuais.³ A metáfora pode não ser plenamente compreendida pelo receptor se entendida apenas no nível semântico. Ao musicar a letra de Marcelo Souza, Gilberto Gil propõe uma descrição poética da metáfora:

2. ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 895.

3. <<http://acd.ufrj.br/~pead/tema04/metafora.html>>

Uma lata existe para conter algo
Mas quando o poeta diz: “Lata”
Pode estar querendo dizer o incontível
Uma meta existe para ser um alvo
Mas quando o poeta diz: “Meta”
Pode estar querendo dizer o inatingível
Por isso, não se meta a exigir do poeta
Que determine o conteúdo em sua lata
Na lata do poeta tudo nada cabe
Pois ao poeta cabe fazer
Com que na lata venha caber
O incabível
Deixe a meta do poeta, não discuta
Deixe a sua meta fora da disputa
Meta dentro e fora, lata absoluta
Deixe-a simplesmente metáfora

Por **narrativas cromáticas** me refiro ao percurso que a pesquisa tomou partindo da cor vermelha, desencadeando uma série de estudos multidisciplinares que desembocou em uma ação poética na região de cultivo de palma forrageira para a produção do corante carmim. O deslocamento físico e as transmutações simbólicas propuseram narrativas, que formam um conjunto de ideias, sob as quais foram criadas as especulações artísticas e poéticas apresentadas neste projeto.

A princípio, eu estava interessada em um estudo da cor vermelha por um viés antropológico, no qual a simbologia da cor correspondesse a uma manifestação cultural em distintos contextos: na pintura corporal com urucum dos povos indígenas do Alto Xingu, nas fitas vermelhas distribuídas pelas árvores da tribo *Bishnois* no deserto do Rajastão, nos altares que prestam homenagem ao Gaucho Gil encontrados nas *calles argentinas*, no festival de dança do povo *Maasai* da Tanzânia, na cor da revolução Russa, nas roupas

da aristocracia do Império Romano, nas luzes das vitrines de prostitutas dos Países Baixos, etc, etc, etc. A pesquisa estava tomando a forma de uma coleção de descobertas e curiosidades catalogadas em distintas constatações históricas e culturais.

Resolvi, portanto, partir para um estudo da cor vermelha como cor-luz, pressupondo que uma abordagem científica poderia refrear divagações a manifestações culturais dispersas e longínquas. Isto me levou às mais distantes galáxias. Tomei conhecimento de que, segundo estudos cosmológicos, a idade e a distância das galáxias podem ser mensuradas de acordo com a mudança cromática na emissão de luz. Dado o fato de a cor vermelha ter o maior comprimento de onda no espectro eletromagnético, as galáxias que se distanciam da terra se tornam avermelhadas. *Red shift* é o termo em inglês que descreve esse fenômeno. Em referência a esse conhecimento, o artista plástico Cildo Meireles nomeou sua obra *Desvio para o vermelho* (1967-84) (**fig.1**), propondo conjunções entre conceito e apropriações de objetos.⁴

Em entrevista concedida a *Arte Futura e Companhia*⁵ o artista aponta para a leitura equivocada do curador Paulo Herckenhof na XXIV Bienal de São Paulo acerca desse trabalho. O curador havia vinculado *Desvio para o Vermelho* a um protesto político narrado pelo artista ao lembrar um episódio da sua infância no qual o pai o levou para diante de um muro onde haviam escrito com sangue palavras de indignação sobre o assassinato de um jovem jornalista. Cildo Meireles explica que sua proposta se refere, sobretudo, a uma poética cromática e está relacionada a uma série de obras que se vinculam por meio do elemento água. O artista aponta para o barulho de torneira que se escuta ao entrar na instalação e propõe a ideia de circularidade proporcionada pelo elemento que se revela no final de um quarto escuro com uma pia inclinada que parece pairar no ar.

Passei, então, a investigar obras de arte ou propostas artísticas nas quais a cor vermelha ganhava outro significado além do formal ou estético. Por exemplo: Wassily Kandinsky se refere ao vermelho

4. Muitos objetos ou obras de arte que compõem a instalação foram presentes de outros artistas doados a Cildo Meireles.

5. Cildo Meireles participou da primeira edição do projeto *Arte Futura e Companhia*, idealizado por Evandro Salles e Graça Ramos no ano de 2001, em Brasília.





Fig.1 - Cildo Meireles, *Desvio para o vermelho*, 1967-84 (inhotim.org.br)

6. ROSA, Guimarães. **Sagarana**, 1999, p. 52.

7. GAGE, John. **Colour in Art**, 2006, p. 191.

8. Uma foto da série *Vermelho*, de Rosângela Rennó, se encontra na instalação *Desvio* para o *vermelho*, de Cildo Meireles, em Inhotim. A obra foi um presente da artista.

como uma batida forte de tambor em seu livro *Ponto e Linha sobre Plano* (1926); para Guimarães Rosa vermelho é “cor de dor de cabeça”⁶; em *O Encouraçado Potemkim* (1925), o cineasta Sergei Eisenstein introduz pela primeira vez no cinema a cor, pintando, na superfície da película, uma bandeira vermelha que representa a revolução; Alfred Hitchcock explora a simbologia da cor em seu filme *Marnie* (1964) (**fig.2**), no qual a protagonista tem fobia de sangue, tintas vermelhas e um tipo de flor vermelha⁷; Kazimir Malevich concebe *Quadrado negro sobre um fundo branco* (1918) para ser exposto no “canto vermelho”, que não sugere um canto pintado de vermelho, mas um canto sagrado, místico, onde se constrói um altar, segundo a tradição russa. Deparei-me com uma série de obras: *O quarto vermelho* (1908) de Matisse, *My Red Homeland* (2003) de Anish Kapoor, *Red Disaster* de Andy Warhol (**fig.3**) (1963), *Série Vermelho* (2000) de Rosângela Rennó⁸...

A minha pesquisa estava, outra vez, se voltando para uma coleção de informações catalogadas em obras, autores, períodos. A pesquisa se desviou para um outro caminho com uma inves-

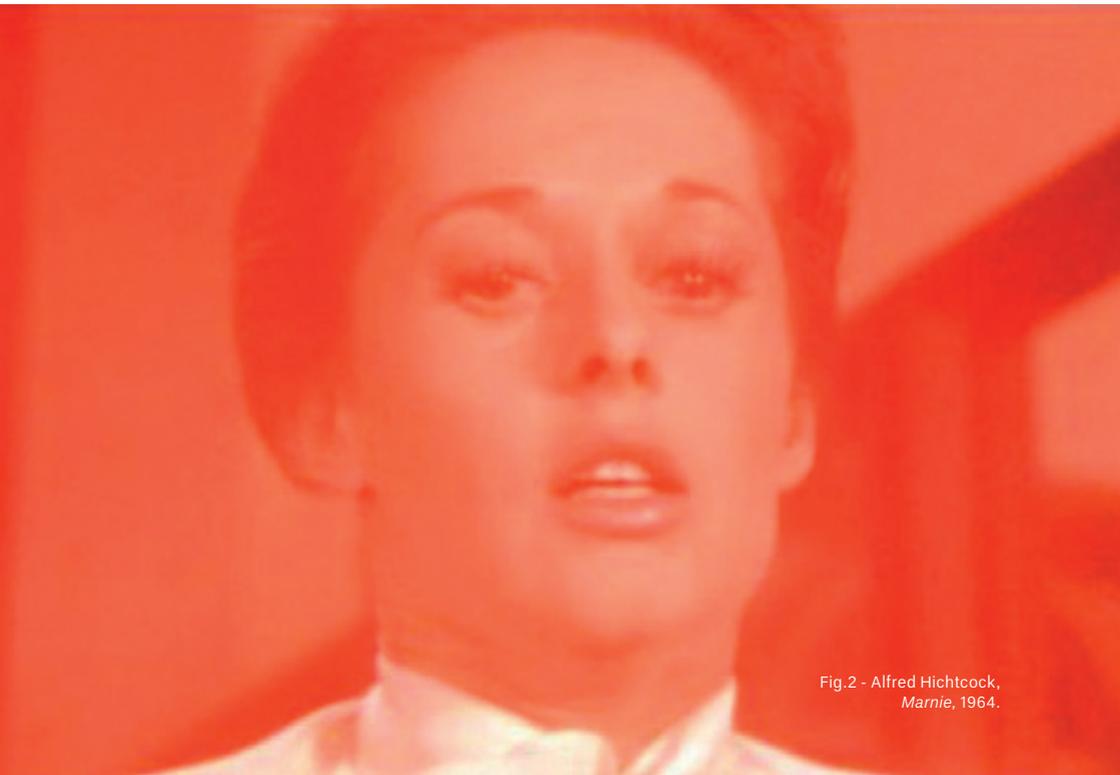


Fig.2 - Alfred Hichtcock, *Marnie*, 1964.

tigação sobre a matéria-prima da cor. Foi então que me deparei com um pequeno inseto muito usado pela indústria alimentícia como corante vermelho: a cochonilha do carmim. A cochonilha se tornou um microcosmo para as minhas investigações, reflexões e propostas artísticas.

A intenção nunca foi a de me referir ao vermelho apenas como cor, mas com relação a uma multiplicidade de simbologias. O projeto propunha as relações da cor vermelha dentro de realidades inventadas, mensuradas, descritivas e poéticas. A cochonilha do carmim passou a ser investigada em relações com o mundo, suscitando uma série de transmutações simbólicas e estudos acerca do seu ciclo de vida e contexto social. As **narrativas cromáticas** propõem uma compilação de todas as informações e experiências que geraram processos de criações artísticas relacionadas à matéria ou ao conceito (ou à conjunção entre matéria e conceito) de cromatismo.

O artista chileno Marco Evaristti utiliza corante natural cochonilha do carmim para colorir um *iceberg* na Groenlândia



Fig.4 - Marco Evaristti, *Ice Cube Project*, 2004 (www.evaristti.com)



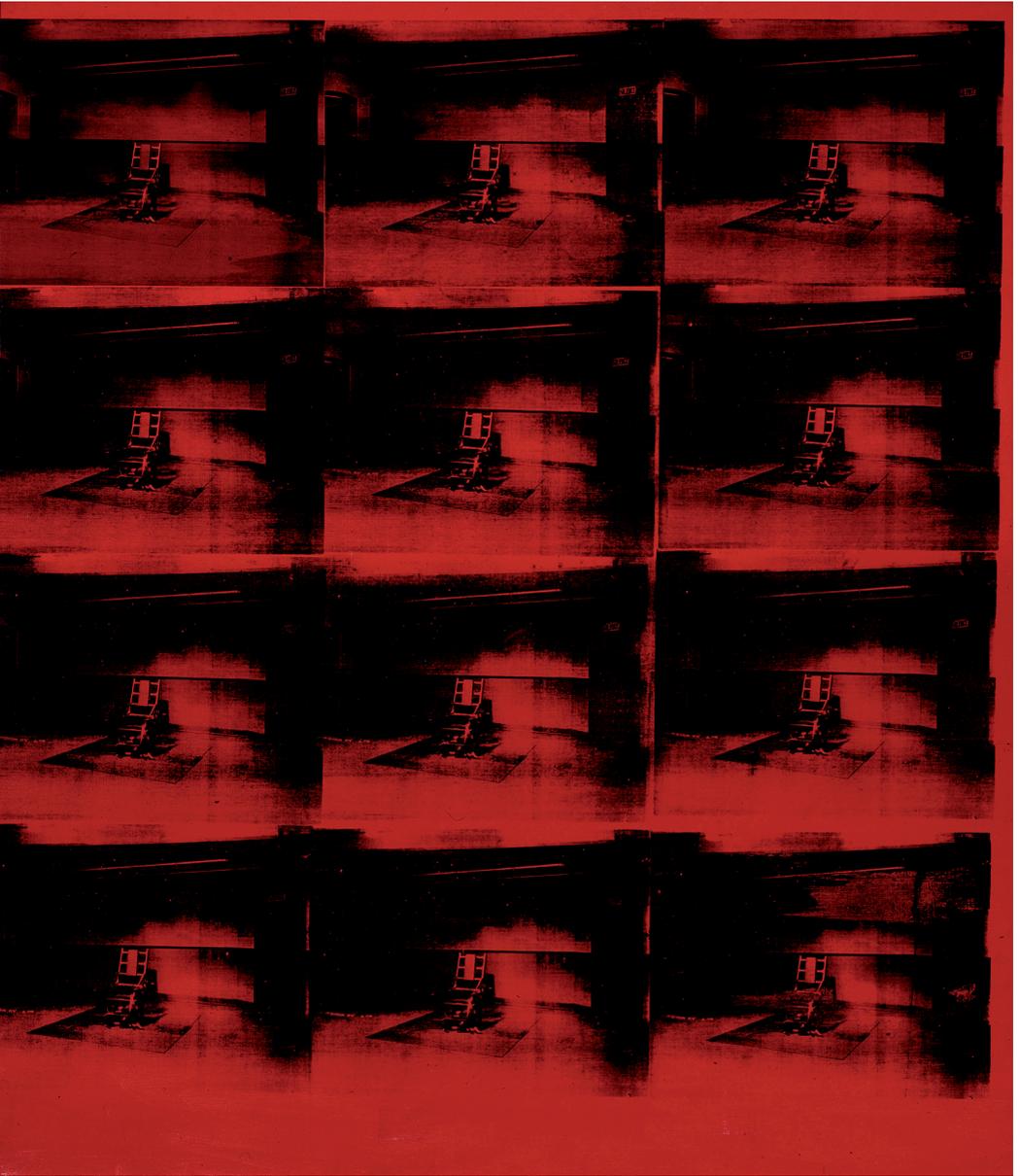


Fig.3 - Andy Warhol, *Red Disaster*, 1963.

9. BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. V.1. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011 (*apud* Eduardo Lustosa Belga, p.78).

10. BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 209.

(fig.4). O discurso do artista abrange, sobretudo, questões sociais e demarcações territoriais, causando grande polêmica entre críticos e ecologistas.

O vermelho carmim guiou minha proposta artística no *Projeto Nazca*, no qual me desloco até a área de cultivo da cochonilha do carmim para efetuar uma ‘ação escultórica’ no deserto de Nazca, no Peru. As **narrativas cromáticas** se aproximam de uma concepção de Walter Benjamin acerca da figura do narrador no ensaio: ‘O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov’, no qual o filósofo aponta para as origens da narrativa e seu enfraquecimento na atualidade. A narrativa, sugerida por Benjamin, provém do intercâmbio e da coexistência entre o marinheiro comerciante e o camponês sedentário. O marinheiro comerciante volta de suas viagens repleto de experiências e histórias para contar, enquanto o camponês sedentário é “aquele homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições”.⁹

Observam-se, neste trabalho, relações e referências que remetem a uma narrativa pessoal, nas quais as **narrativas cromáticas** são compostas de empatias e devaneios; embates culturais e experiências individuais; ambientadas em um *deserto ensimesmado* do artista, no qual cada coisa ganha um significado peculiar e próprio na experiência subjetiva. O *deserto ensimesmado* se refere, sobretudo, a certo isolamento, podendo referir-se tanto a lugares internos como externos ao artista. Nesse sentido, se aproxima da poética sugerida por Gaston Bachelard, na qual ‘a imensidão do deserto vivido repercute numa intensidade do ser íntimo’.¹⁰ Mesmo destituído de subjetividade, o ato artístico está voltado para si mesmo em seu aspecto formal.

A imagem do deserto é utilizada inúmeras vezes por artistas como metáfora e como espaço de produção. Uma série de trabalhos de artistas da *Land Art* propõe deslocamentos a lugares ermos, buscando alternativas de espaços fora das instituições culturais e das galerias.¹² Luciana Paiva, em ‘Precário: fragilidade e instabilidade

na imagem’, sugere uma reflexão acerca do deserto como um lugar que “representa um esvaziamento necessário para o surgimento de novas possibilidades pictóricas a serem exploradas” ou “um espaço potencial onde ainda cabe produzir imagens sem a interferência dos excessos de um mundo dominado por imagens esvaziadas”.¹³

As paisagens naturais, assimiladas por meio de sua materialidade e do corpo físico, propiciam uma nova linguagem. Para Robert Smithson o deserto é ‘menos “natureza” do que conceito, um lugar que engole as fronteiras’. Smithson descreve processos geológicos como metáforas para propostas artísticas em ‘Uma sedimentação da mente: projetos de terra’:

A superfície da terra e as ficções da mente têm um modo de se desintegrar em regiões distintas da arte. Vários agentes, tanto ficcionais quanto reais, de alguma maneira trocam de lugar entre si – é impossível evitar o pensamento lamacento quando se trata de projetos de terra, ou daquilo que chamarei de “geologia abstrata”. A mente e a terra encontram-se em um processo constante de erosão: rios mentais derrubam encostas abstratas, ondas cerebrais desgastam rochedos de pensamento, ideias se decompõem em pedras desconhecidas, e cristalizações conceituais desmoronam em resíduos arenosos de razão.¹⁴

Em *Projeto Nazca* me desloco para a região deserta com o intuito de realizar um ato poético que surgiu de uma série de ideias associativas tecidas pela subjetividade, ensimesmada em minha própria razão artística e processo. A cochonilha do carmim ganha

13 PAIVA, Luciana. Precário: Fragilidade e instabilidade na imagem. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2010. p. 63.

14. SMITHSON, Robert. Em: CONTRIM, Cecília, FERREIRA, Glória, p. 182.

12. No livro *A Line Made by Walking*, cujo título faz referência a um antigo trabalho do artista inglês Richard Long, Dieter Roelstraete discorre sobre as propostas artísticas em espaços fora das instituições culturais e das galerias como forma de manifestação contra o sistema vigente. Roelstraete aponta para a diferença entre as propostas ecológicas e engajadas de artistas ingleses, contrapondo-as com os artistas americanos da *land art*, ou da *earth art*, que exigiam grande consumo de materiais e trabalhos cooperativos com as indústrias de grande porte. Para o autor, os americanos eram imponentes sobre a demarcação e o domínio territorial de suas obras. Ambas as posturas políticas acabavam, uma hora ou outra, se adequando ao sistema econômico. As fotografias que registram uma ação passam a ser vendidas nas galerias, e as intervenções da *land art* criam rotas turísticas de pessoas sedentas para consumir novidades estéticas e culturais.

significado por meio de uma experiência e um desencadeamento de ações sobre a matéria. Representa um microcosmo para se chegar a cada grão que compõe a constelação de significados, provocando desvios físicos e poéticos.

A cor vermelha serviu como *parti pris* para o meu deslocamento até a região de cultivo da cochonilha do carmim, no entanto, a forma final do trabalho não sugere relação direta com seu cromatismo. Encontrei semelhante processo de criação e concepção artística no texto 'Sobre o conceito de instalação' da crítica e historiadora Fernanda Junqueira. A autora aponta para a cor vermelha como *parti pris* para o desenvolvimento da obra *Spiral Jetty* (1970), de Robert Smithson.

Ao encontrar um determinado lago vermelho, que obtinha a cor graças ao acúmulo de algas e microbactérias nas águas, o artista concebe a forma de seu trabalho. *Spiral Jetty* se encontra em uma área sujeita à metamorfose ou a fenômenos geológicos, a qual, em certa estação do ano, pode encontrar-se coberta pela neve ou pelo alto nível de água do lago. A obra está sujeita a transformações da natureza, tornando o tempo parte integrante de sua poética. Segundo Fernanda Junqueira, o vermelho adquiriu um sentido primeiro e quase imperativo para o artista:

A cor vermelha era um “part-pris” do artista, como se esta já houvesse gravado seu simbolismo no espírito do artista. Ele buscava um determinado lago vermelho, não um lago qualquer. Após uma série de investigações pela região e finalmente, no próprio lago, encontra em Pozel Point, a coloração desejada. Mas não tinha ideia ainda da obra que conceberia no local. A concepção de sua forma só vai surgir quando o artista “experimenta” fenomenologicamente o local escolhido.¹⁵

Em meu projeto, no entanto, a transitoriedade da matéria apontada por Robert Smithson se contrapõe à obstinada preservação dos objetos encontrados no sítio arqueológico de Nazca. A 'ação escultórica' efetuada no local propõe o abandono de um objeto que

poderia representar uma especulação histórica - em relação direta com a cultura milenar que marcou o solo argiloso de Nazca.

O interesse inicial deste projeto voltado a um viés antropológico perpassava um pensamento que ainda se encontra atualmente na pesquisa da simbologia da cochonilha do carmim. Buscam-se valores ou sentidos aparentemente arbitrários que formam nossas relações com os signos. Observando as diferentes formas de pensar que se consolidaram no mundo, percebemos o quanto a cultura é capaz de se constituir de diversas maneiras. A cultura forma-se a partir de uma comunhão de acordos perpetuados no tempo. Para Max Weber: “o homem é um animal amarrado às teias de significados que ele mesmo teceu”.¹⁶

O crítico de arte Hal Foster em seu ensaio *The artist as ethnographer?* analisa o papel da antropologia na arte contemporânea. O autor aponta para o prestígio da antropologia como ciência da alteridade. A cultura como objeto de estudo na antropologia condiz com propostas recorrentes na produção artística pós-moderna. O caráter interdisciplinar, contextual e autocrítico da antropologia também é algo recorrente na arte contemporânea. Hal Foster se estende a analisar as propostas de vanguarda que se tornam modismos ou neovanguardas institucionalizadas.

Minha proposta se desdobrou organicamente para uma pesquisa etnográfica, na qual a antropologia está contida em **narrativas cromáticas** que se aproximam mais a uma proposta literária do que a um respaldo científico apontado por Hal Foster. Os signos que surgiram ao longo da pesquisa sobre a cochonilha do carmim derivaram de relações individuais e subjetivas, se distinguindo da cultura que se forma a partir de uma comunhão de acordos perpetuados no tempo.

Na obra literária *O Jogo da Amarelinha* (1963), de Julio Cortázar, a personagem Maga - em torno da qual todo o romance circula evocando acasos e possibilidades múltiplas de encontros e desencontros - é descrita com um estranho hábito de associar algo aparentemente aleatório a um determinado acontecimento:

16. MAX, Weber. “Os tipos de dominação” em *Economia e Sociedade*, 1991.

Enfim, não é fácil falar de Maga, que está andando agora, seguramente, por Belleville ou Pantin, olhando o chão com todo o cuidado até encontrar um pedaço de qualquer coisa vermelha. Se não encontrar, continuará procurando durante a noite, vasculhando as latas de lixo, com os olhos vidrados, convencida de que algo terrível lhe acontecerá se não encontrar essa prenda de resgate, o sinal do perdão ou do adiantamento. Sei o que isso é, já que obedeço a esses tipos de sinais, também havendo vezes em que me cabe encontrar um trapo vermelho.¹⁷

Assim como Maga, me apeguei à busca de qualquer coisa vermelha que pudesse ter algum significado. A cochonilha do carmim definiu o percurso da minha **narrativa cromática** e o deslocamento até sua área de cultivo. A redenção a essa pequena obsessão se deu no encontro com esse inseto em uma grande área de plantação de cactos nos limítrofes da região deserta de Nazca. As **narrativas cromáticas** desencadearam uma sequência de elementos com significados simbólicos atribuídos durante o percurso: vermelho-cochonilha-cacto-deserto.

Partindo de exemplos como o de Sigmar Polke, as conexões resultam em criações de imagens e associações antagônicas: tudo é uma questão de conexão, não importa o quanto arbitrário e antagônico possa parecer: a) nada vem do nada, b) tudo já esteve em existência – tudo é apenas uma questão de conexão! Sigmar Polke propõe uma pseudociência ficcional que chama de *Palmology*, na qual cria paródias de humor cínico:

...behind so incoherent and disconnected-seeming appearances such as e.g. Palmin – Palm – Polke – Prometheus – etc. Are indeed the soundest connection which brought to maturity that concept which has to be seen as the credo of my research work in natural sciences: For if you draw the necessary conclusions from such experiences: a) nothing comes as nothing, and b) everthing was already once in existence, - it becomes easy to realize that everything is merely a question of conections!¹⁸

Assim como Polke propõe uma pseudociência ficcional, em meu projeto proponho que conexões aparentemente aleatórias formem as **narrativas cromáticas**. Atribuo a minha pesquisa a uma pseudociência que se utiliza de métodos e estudos em outras áreas do conhecimento para sugerir um pensamento por analogia dentro de uma proposta poética. Aproximando-se à ideia de *patafísica* - a ciência das soluções imaginárias e das leis que regulam as exceções - criada pelo dramaturgo francês Alfred Jarry no final do século XX.

Alfred Jarry, precursor do Teatro do Absurdo, criou diversas obras a partir da ideia de patafísica. Dentre as mais famosas estão as peças teatrais *Ubu Rei*, *Ubu Cornudo* e *Ubu Acorrentado*, além dos romances *Gesto e Opiniões do Dr. Faustroll* e *Patafísico*. As propostas advindas da patafísica cultivavam intencionalmente o ridículo e o ilógico. O Colégio de Patafísica divulgava suas atividades no jornal *Cahiers du College de Pataphysics*, que teve entre seus colaboradores artistas da vanguarda como Joan Miró, Marcel Duchamp, Eugene Ionesco, Max Ernst e Jean Dubuffet. Apesar de não ser considerado um movimento artístico organizado ou um instituto de educação alternativa, vários artistas aderiram à jocosidade neodadaísta propagada pela patafísica no período pós-guerra.¹⁹

Ainda no livro *O Jogo da Amarelinha*, a personagem Maga é lembrada por Oliveira em suas confabulações patafísicas:

A Maga e eu falávamos de patafísica até nos cansarmos, já que a ela também acontecia (e o nosso encontro era isso mesmo, e muitas outras coisas tão obscuras quanto o fósforo) cair inesperadamente nas exceções, metida em casas que não eram as nossas, e isso sem desprezar quem quer que fosse, sem pensarmos que éramos Maldorores em liquidação ou Melmoths privilegiadamente errantes. (...) Da mesma forma, a Maga ficava encantada com as complicações inverossímeis em que andava metida, devido ao fracasso das leis na sua vida. Ela era daquelas pessoas que fazem cair pontes só por atravessá-las (...)

18. "... por trás de tão incoerentes e desconectadas aparências surgem exemplos como Palmin – Palmeira – Polke – Prometheus - etc. São, de fato, as mais sutis conexões que trouxeram à maturidade a concepção que precisa ser compreendida como um credo em minha pesquisa de trabalho sobre as ciências naturais: Pois se você traçar a conclusão necessária partindo de tais experiências: a) nada vem do nada, b) tudo já esteve antes em existência - fica fácil perceber que tudo é apenas uma questão de conexão!". Tradução livre. GOVAN, Michael. *Refigured Painting: The German Image 1960-88*, 1989, p. 44.

19. HOME, Stewart. **1962 - Assalto à cultura**: utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX / Stewart Home; tradução de Cris Siqueira, São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 1999. pp. 41-42.

20. Trecho retirado da música *Rayuella*, da banda argentina *Gotan Project*, que faz referência ao livro de Julio Cortázar, cujo título em português é *O Jogo da Amarelinha*.

Maga destoa de uma turma de intelectuais parisienses com suas “complicações inverossímeis” e “associações ilógicas” que perturbam o Clube da Serpente. A incrível paixão de Oliveira por Maga o envolve em uma luta contra seus preconceitos acadêmicos e um desprezo pelos conhecimentos escolares. Oliveira é absorvido por um cinismo existencialista que o dissocia de qualquer senso ético. A metáfora do jogo de amarelinha está em levar a vida como se fosse a pedrinha sendo empurrada com as pontas dos pés, e cada sutil movimento ou a soma dos atos define seu destino ao céu ou ao inferno. Maga lhe proporciona outros acessos dentro do cotidiano que o envolve com despreensão lúdica “em torno de seu mundo de brincadeira, a essa grave ocupação que é brincar quando se procura outras portas”.²⁰

As associações que surgiram das descobertas e estudos com cochonilha do carmim desencadearam ações artísticas explicadas por uma lógica interna, na qual o *deserto ensimesmado* figura a subjetividade, e os objetos de arte representam as simulações de tais conjunturas. A visão de microcosmo proposta pela cochonilha do carmim retém o olhar na busca de uma unidade qualquer entre as coisas, um centro de atenção para se chegar a disparidades de sentidos. O personagem Oliveira, em determinado momento, se detém em um jarro de mate na busca de uma unidade de sentido:

“Este pequeno mate também poderia me indicar um centro”, pensava Oliveira (...) “E esse centro, que não sei o que é, não valerá como expressão topográfica de uma unidade? Começo andando por um quarto enorme, com o chão de ladrilhos, e em desses ladrilhos é o ponto exato em que deveria parar para que tudo se ordenasse na sua justa perspectiva.”

A atenção pode se voltar a um jarro de mate, a um ponto vermelho qualquer na terra ou a constelações de estrelas no céu, e nela buscamos inserir sentidos ou semelhanças. No âmbito da filosofia (no entanto não menos imaginativo e incongruente) Walter Benjamin

sugere no texto *Sobre o conceito de história* (em que a pintura *Angelus Novus* de Paul Klee é utilizada como metáfora para representar a noção de progresso) que nossa capacidade de criar associações aparentemente distantes, como o que ocorre na astrologia, se forma devido à semelhança extrassensível, na qual a semelhança entre as coisas não está explícita, mas repleta de sentido e significado que inserimos, criamos ou manifestamos.²¹

Benjamin descreve que a aparente relação aleatória recorrente entre os fonemas e as coisas abriga uma semelhança “extrassensível” que se encontra no infinitamente grande e no infinitamente pequeno, no micro e no macro, e ainda em algo imaterial que nos separa das coisas, nos diferencia e ao mesmo tempo nos une, compondo uma rede de relações invisíveis que não vemos nem percebemos. As revelações “extrassensíveis” sugeridas por Benjamin ocorrem em um desdobramento histórico no qual cada instante provoca infundáveis interpretações no espectador que se encontra em meio à tensão entre os aspectos sagrados e profanos deste “universo” mimetizado.

O microcosmo representado pela simbologia da cochonilha do carmim busca uma reflexão acerca de nossas relações e correspondências mundanas. Sugere enfatizar o colorido que inserimos na realidade de nossas ficções. Segundo o dramaturgo Luigi Pirandello, em todo conhecimento existe ilusão, uma ficção utilitária que criamos: “O que diferencia a arte da vida é que na arte despejamos uma ilusão querida, desejada. Trata-se mais da vontade no que se refere à arte”.²²

Em qualquer área do conhecimento à qual possamos recorrer, sempre haverá um ponto fora do alcance da nossa capacidade de percepção, e então passamos a criar analogias mais apreensíveis para tentar atingir o inexplicável. A ficção pode permear qualquer forma de discurso. Tudo está entrelaçado numa teia de significados que criamos por meio de associação de ideias. Robert Smithson explica por que a ficção geralmente está confinada ao âmbito da literatura e da criação mitológica ou artística: “O racionalismo con-

21. BENJAMIN, Walter. “Sobre la facultad mimética”, in *Angelus novus*, Barcelona: Edhas, 1971. p.170. A pintura *Angelus novus* de Paul Klee deu título ao livro que contém uma copilação de textos de Walter Benjamin lançado pela editora espanhola Edhas. No Brasil, o mesmo texto leva o título “Doutrina das semelhanças”, em BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994. A editora Brasiliense publicou o mesmo texto em Obras Escolhidas com o título *Doutrina das semelhanças*.

22. Tradução livre da autora. Apud PRESAS, Mário. *La verdad de la ficción*, 1996. p.36.

fina a ficção ao domínio das categorias literárias para proteger seus próprios interesses, seus próprios sistemas de saber”.²³

A cochonilha do carmim, dentro desta proposta poética, é abordada por meio de discursos científicos, culturais e econômicos. A ideia é criar uma rede de relações e ramificações que interagem por meio da cor, da metáfora, da casualidade, da individualidade. As **narrativas cromáticas** unem em uma proposta poética as descobertas e associações que surgiram ao longo da pesquisa com o corante carmim. A imagem de uma linha vermelha - que remete à marcação de um horizonte na altura dos olhos - busca por meio da síntese simbolizar as narrativas percorridas.



1.2 Cochonilha do carmim

Talvez a imobilidade das coisas ao nosso redor lhes seja imposta pela nossa certeza de que tais coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade do nosso pensamento em relação a elas.

Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido: No caminho de Swann*

Ao me deparar com a cochonilha do carmim, impressionou-me o sacrifício de toneladas de insetos que cumprem a função de enfatizar a cor do alimento para provocar um estímulo ao paladar, no entanto, não interferindo nele. Iniciei uma pesquisa assídua sobre a cochonilha do carmim, suas características biológicas, seu impacto ambiental e sua possível utilização como linguagem poética. Resolvi que a cochonilha seria meu ponto referencial, como uma âncora, que representasse um microcosmo - complementar de todo o resto.

A minha pesquisa com a cochonilha se iniciou com uma investigação sobre suas características biológicas e sua relação com o meio, no qual devires poéticos proporcionaram a apropriação de

acazos e sincronicidades que nos projetam para além do ciclo de vida meramente funcional ou orgânico. As articulações criadas tornaram possível a simbologia da cochonilha como um microcosmo para reflexões poéticas.

24. ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p.404.

1.2.1 Método

Alguns processos associativos e metafóricos se revelam na descrição de pesquisas em outras áreas do conhecimento. Busca-se uma transposição desse microcosmo para uma macrovisão em que a simbologia conduziria a uma reflexão ética e estética. A realidade passaria a ser percebida por meio de um olhar fragmentado, situado numa realidade fictícia, na qual criamos vários artifícios para torná-la mais apreensível.

A proposta inicial da minha pesquisa sempre foi encontrar uma unidade entre as coisas (por mais arbitrárias ou aleatórias que aparentem ser) e resultou que a relação entre as coisas é o que cria a unidade. Busco observar o ciclo de vida da cochonilha do carmim, ou as transformações biológicas que resultam de sua interação com o meio ambiente, e a sua utilização como matéria-prima dentro de um sistema econômico e social. Dados biológicos sobre o gênero da cochonilha do carmim serão descritos a seguir.

A partir de uma análise do microcosmo, surgem macrovisões sobre a causa e efeito de sua interação com o meio. Essas observações são transcritas para uma poética na qual os conhecimentos adquiridos em estudos multidisciplinares se convertem em reflexões metafóricas, simbólicas e existenciais. A forma como o conhecimento do mundo se realiza para cada pessoa, evoca o presente como uma constante reconfiguração da realidade: “o ser assume o seu estado de ser humano em processo, um ser-sendo”.²⁴ Assim surgem as rotas e os percursos que acompanham a poética do trabalho, descrita em **narrativas cromáticas** nas quais a cochonilha do carmim exerce papel protagonista.

A cochonilha do carmim não aparece de forma explícita em todas as propostas artísticas, porém está presente em narrativas e trajetos. Uma simbologia pessoal foi criada por meio de uma experiência subjetiva que interpreta sua realidade. A cochonilha deixa de ser um inseto, cria formas antropomórficas, gera reflexões existenciais e se torna uma *metamorfose de metáforas* - ou um ser em constante transição, transmutação e significação - revelando trajetórias associativas e caminhos da mente.

1.2.2 **Biologia**

Algumas características biológicas desse pequeno inseto, originário do México, serão descritas para melhor compreensão sobre seu processo de cultivo. A cochonilha do carmim, cujo nome científico é *Dactilopius opuntiae* (Cockerell) (Hemiptera: Dactylopiidae), é parasita de uma cactácea exótica popularmente conhecida como palma forrageira ou figueira-da-índia. O nome científico do inseto se define pela denominação científica de sua planta hospedeira: *Opuntia ficus indica*. Para cultivar a cochonilha do carmim é necessária uma vasta plantação de palma forrageira, além de condições climáticas adequadas. Tomemos este primeiro dado para uma reflexão metafórica acerca de nosso microcosmo. A cochonilha do carmim se relaciona com a palma forrageira como se fosse uma extensão de seu próprio corpo. Esta ideia cria a integração do microcosmo em nosso universo de relações.

Decorrente de um dimorfismo na espécie, a fêmea da cochonilha possui um ciclo de vida muito distinto do ciclo do macho. As fêmeas não completam a metamorfose, ao atingirem a fase adulta são desprovidas de apêndices locomotores, portanto, se fixam na planta hospedeira da qual se alimentam sugando sua seiva. Os machos completam a metamorfose em casulos de cera branca, de onde surgem adultos com um par de asas membranosas, vivem apenas para fecundar e não se alimentam. Cerca de 130 ovos são produzidos pelas fêmeas durante a média de 77 dias de duração do

seu ciclo de vida. Os machos levam cerca de 43 dias para completar a metamorfose e morrem logo após o coito.²⁵

A praga da cochonilha ataca as *Cactaceae* sugando sua seiva em um ciclo de disputa e luta pela vida. As espécies da família *Cactaceae*, plantas CAM (Metabolismo Ácido das Crassuláceas), possuem características morfofisiológicas que as permitem suportar as especificidades físico-químicas dos solos das zonas semiáridas, estando presentes durante as épocas de estiagem mais críticas.²⁶ Diferentemente do processo de fotossíntese da maioria, as plantas CAM abrem seus estomas apenas durante a noite, armazenando dióxido de carbono sob a forma de ácido málico para, durante o dia, com a incidência de luz solar, alimentar-se de moléculas de glicose que se formam devido ao processo químico decorrente do calor.

A energia que gera a vida está na relação entre as coisas e os seres, tudo em constante transição e transformação. Como se nada de fato nos pertencesse, apenas uma unidade de energia que permeia, une e transcende todas as coisas. A cochonilha do carmim serve como um microcosmo para estas observações.

1.2.3 Economia

Apenas as fêmeas da cochonilha são sacrificadas para extração do ácido carmínico, que produz o corante carmim. Seu corpo, pequeno e ovalado, é totalmente coberto por uma cerosidade branca que a protege, enquanto seu interior está intumescido de ácido carmínico.²⁷ Seca e esmagada antes da época de postura de seus ovos, a cochonilha do carmim é usada na composição de produtos encontrados em supermercados, farmácias e lojas de cosméticos; em iogurtes, carnes, sorvetes de morango, balas, esmaltes e tintas. Nos rótulos de embalagens geralmente são especificadas como “Corante natural carmim”, C.I. 75470 ou E 120. Qual o impacto social na produção da matéria que se torna cor? Como esse microcosmo se integra ao nosso dia a dia?

25. Oviposição – período no qual a fêmea produz ovos.

26. KUSSLER, Adriano Luiz, 2005.

27. CASTRO, Rosemary Maria, 2011.

Ao redor desse pequeno inseto são criadas redes de relações econômicas, éticas, culturais e simbólicas. O uso do carmim movimenta cerca de US\$ 75 milhões ao ano no mundo. Para cada quilo de cochonilha do carmim são necessários cerca de 150 mil insetos. Já para a extração de um quilo de ácido carmínico, usado como base para a produção de uma variedade de corantes vermelhos, é preciso o processamento de seis a oito quilos de cochonilhas. O consumo do corante cresceu 30% nos últimos 10 anos, devido à constatação de toxinas cancerígenas em determinados corantes sintéticos.

Enquanto no Peru a cochonilha chega a ser considerada “dinheiro vivo” pelas populações locais, em algumas regiões da Austrália, dos Estados Unidos e da África do Sul o inseto é usado como agente de controle biológico de algumas espécies de *Opuntia* que se alastram rapidamente e são consideradas plantas invasoras. No Brasil, a tentativa de cultivo da cochonilha do carmim resultou em uma grande praga no sertão, onde, devido às condições climáticas da região, é inviável a produção do ácido carmínico.

A palma forrageira (*opuntia*) foi introduzida no Brasil no século XIX para servir de alimento para a cochonilha, mas passou a ser utilizada para alimentação animal, e atualmente, se estimula o seu uso como hortaliça. Devido ao preconceito de algumas populações rurais, busca-se desmistificar a palma como “comida de bicho”. Nesta conversão da linguagem, onde a planta passa a ser designada como hortaliça para romper certos padrões de comportamento social, observamos um potencial simbólico diante das sutilezas da linguagem que influenciam nossa cultura e costumes.

Uma breve descrição sobre o cultivo e preparação da cochonilha foi encontrada no livro “Tesouros das famílias”, editado pelo engenheiro francês Pedro Victor Renault (1811-1892). A seguir transcrevo o processo de cultivo da cochonilha mantendo o português da época:

Cultura e preparação da Cochonilha

Faz-se para esta cultura, plantações de *cactus opuntia*, e como esta plantação prospera em terreno seco, pode-se aproveitar

e tirar grandes vantagens de um terreno que antes estava inutilizado; a planta do *cactus opuntia* enraíza muito bem, fazendo um rego, e afincando de 5 em 5 palmos uma folha; no ano seguinte, enxertam-se nestas plantas os bichos da Cochonilha, segurando em cada planta um ninho com alguns ovos do bicho; em poucos dias saem destes casulos milhares de bichos que cobrem a planta, passados por suas metamorfoses, crescendo seguros na planta e, tendo chegado no seu maior desenvolvimento, ficam as fêmeas imóveis, os machos criam asas e procuram as fêmeas, e morrem depois de as ter fecundado; neste estado ajuntam-se as fêmeas com uma escovinha sobre um pano colocado ao pé da planta, e secam-se num forno de torrar farinha; deixando algumas para continuar a produção. Tiram-se 3 colheitas por ano, dando cada planta 1 onça de cochonilha seca.

Importa-se do México anualmente 500 a 600 mil libras, que se vendem de 4000 e 5000 a libra, rendendo assim cada pé 200 a 300 réis.

A cochonilha se alastrou como praga no Nordeste brasileiro no ano de 1998, quando a Empresa Pernambucana de Pesquisa Agropecuária (IPA) tentou inseri-la como uma opção de renda para os agricultores do semiárido, uma vez que o quilo da cochonilha seca pode chegar a custar mais de US\$ 18,00. Após dois anos do início das pesquisas, o inseto começou a se disseminar no município de Sertânia, próximo a Recife. Agricultores locais acusam a empresa de trazer a espécie errada de cochonilha e de abandonar a pesquisa, o que causou uma grande propagação da praga, afetando vários outros estados do Nordeste.

Este ato banal de transportar um pequeno inseto de uma região para outra sugere uma reflexão acerca das consequências de nossas pequenas ações. Ao infetar a palma forrageira, podendo causar sua morte, a cochonilha do carmim interrompe a cadeia alimentar de

homens e animais que dependem dessa planta no período de seca nas regiões semiáridas nordestinas.

Em Lima adquirei uma quantidade razoável de corante cochonilha do carmim em seu estado de matéria bruta, ou seja, o inseto seco. O grama (ou o quilo) de cochonilha do carmim é vendido no centro da cidade em lojas de câmbio, como mostram as imagens a seguir (**fig.5**).

Com algumas das cochonilhas que adquirei pretendo criar pequenas joias nas quais as cochonilhas são banhadas em ouro ou prata. O pequeno inseto seco se encontrará imerso nos dois metais que simbolizam a exploração mercantilista dos países colonizadores na América Latina. Nesta região a colonização espanhola se deu principalmente por meio da exploração de minérios. A estética neoclassicista dos edifícios e monumentos nos centros das grandes cidades da América andina contrasta com a fisionomia indígena da maior parte de sua população. A ideia de produzir uma joia na qual um inseto morto se encontra banhado em ouro pretende provocar o senso ético-estético dos valores arbitrários (ou deturpados) que perpetuaram nas práticas sociais.

O inseto morto e ressecado não é identificado em sua forma heterogênea, que se assemelha a uma pepita de ouro. O valor simbólico desse objeto criado parte das descobertas ao longo da pesquisa com a cochonilha do carmim e compõe as **narrativas cromáticas** propostas, mas agora abordando cores (o dourado e o prateado) com outras simbologias.



1.3 **Cacto-pacto: obra de outros artistas com cacto**

Como já foi dito anteriormente, a cochonilha do carmim se relaciona com o cacto como se fosse uma extensão de seu próprio



Fig.5 - Centro de Lima onde vendem cochonilha do carmim, 2011 (arquivo da autora)

corpo, sua existência parasitária está diretamente relacionada com a planta hospedeira. Ao passar por um processo de *metamorfose metafórica*, a cochonilha passa a ser simbolizada pelo cacto em minha proposta poética. Sobreviventes natos e determinados a viver, os cactos nascem nos lugares mais inóspitos do planeta. Representam uma resistência, ou uma transcendência, na qual a

planta realiza uma variação de fotossíntese revelando os diversos meios de adaptação e sobrevivência.

A partir da constatação de que a energia que gera a vida está na relação de troca, o corpo se transforma em uma imensa extensão do meio com o qual interage, propondo uma análise por meio de uma abordagem ecológica. No artigo 'A Escultura no Campo Ampliado', Rosalind Krauss aponta para a interação com a arte mediante uma experiência corpórea: "Até o momento nossos corpos e nossa experiência de nossos corpos continuam a ser o assunto dessa escultura (...)". A concepção de corpo se estende ao meio no qual ele se encontra e com o qual interage.

A seguir descrevo a obra de dois artistas que se utilizam do cacto em distintas propostas de arte contemporânea que tem como característica a interdisciplinaridade. Baseando-se em estudos físicos e biológicos, o artista Simon Starling usa o cacto como meio simbólico em uma série de obras que tratam da troca de energia com o meio ambiente. O artista ora provoca alterações no corpo do espectador, ora provoca um deslocamento ou desgaste físico de seu próprio corpo.

Kakteenhaus (2002) **(fig.6)** é uma instalação na qual o clima é abordado como pré-condição para o funcionamento de sistemas naturais, biológicos e artificiais. Um cacto é removido do seu ecossistema original na Espanha para o inverno na Alemanha. A trajetória do cacto compõe a poética do trabalho. O carro é estacionado ao lado da galeria, enquanto seu motor é removido e ligado dentro do espaço da galeria onde se encontra o cacto, produzindo, assim, calor adequado para manter a planta viva. A proposta nos provoca imaginar o percurso da planta e o deslocamento do artista até o local, proporcionando uma dimensão temporal para a obra.

Em *Tabernas Desert Run* (2004) **(fig.7)**, Simon Starling cruza o deserto Tabernas na Espanha em uma bicicleta hidroelétrica. Com a água que sobra como subproduto da energia gerada, o artista desenha a imagem de um cacto em aquarela. A obra *C.A.M (Crasulacean Acid Metabolism)* (2005) **(fig.8)** faz referência à variação

de síntese que a planta produz para o armazenamento de energia, sobre a qual o artista gera um diálogo com sistemas de energias inventadas pelo homem. Trata-se de uma instalação com radiadores metálicos em forma de cactos que, conectados a um boiler por meio de tubos de cobre, expele calor no ambiente da galeria.

No projeto *Hairy Cactus* (2001) (**fig. 9**), a dupla Laura Cinti e Howard Boland também desloca cactos em propostas artísticas interdisciplinares. Por meio de estudos na biogenética, a dupla cria um cacto com cabelos humanos. Enquanto em *Projeto Nazca* proponho um diálogo com um passado histórico, *Hairy Cactus* se desdobra em um experimento com transgênicos em duas regiões cujas características ambientais são bem distintas.

Em *The Mexico Project: An Ecological Invasion* (2004) (**fig.10**), a plantação de um “cacto cabeludo” é realizada em uma região de cactos selvagens, onde pouca intervenção humana alterou o meio ambiente. Outra plantação é realizada em uma região agrícola, na qual uma empresa cultiva milho transgênicos. A história se situa no limiar entre a verdade e a ficção.



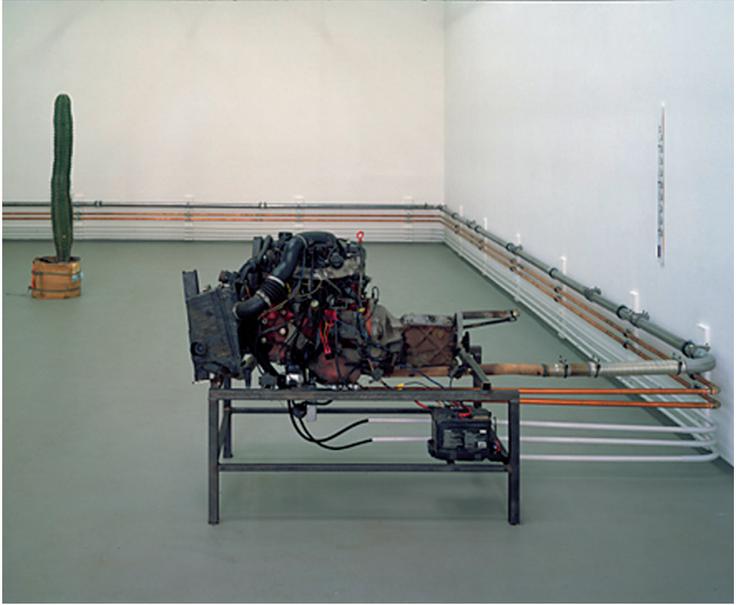


Fig.6 - Simon Starling, *Kakteenhaus*, 2002 (e-flux.com)



Fig.7 - Simon Starling, *Tabernas Desert Run*, 2004 (cavs.mit.edu)



Fig.8 - Simon Starling, C.A.M *Crassulacean Acid Metabolism*, 2005 (we-make-money-not-art.com)



Fig.9 - Laura Cinti e Howard Boland, *Hairy cactus*, 2001(we-make-money-not-art.com)



Fig.10 - Laura Cinti e Howard Boland, *The Mexico Project: An Ecological Invasion*, 2004 (c-lab.co.uk)

28. Este trabalho foi realizado na disciplina *Seminário Avançado 1 e 2*, ministrada pelos professores Geraldo Orthof e Roberta Kumasaka Matsumoto no segundo semestre de 2010.

Com a proposta de deslocamento até a área de cultivo da cochonilha do carmim, elaborei o *Projeto Nazca*, que realiza uma coleta de material *in situ* e efetua uma “ação escultórica”, na qual busco um diálogo com a expressão artística-ritualística de um povo milenar.

Entre corantes e rotas etnográficas, o percurso da ação escultórica no *Projeto Nazca* foi sendo guiado pela cor, apesar de o corante cochonilha e o vermelho não estarem mais presentes no objeto artístico. Nesta etapa a cochonilha se encontra implícita na forma de um cacto. O cacto é o alimento da cochonilha, que suga sua seiva ao parasitá-lo. Vastas plantações de uma espécie de cacto *Opuntia ficus-indica* são cultivadas no Peru – país que produz cerca de 85% dos corantes de cochonilha.

Durante alguns experimentos com moldes de cacto para realizar a escultura no *Projeto Nazca*, último trabalho desenvolvido a partir da proposta poética da cochonilha do carmim, produzi uma folha de massa plástica por meio de um molde de gesso e de uma folha retirada de uma espécie de cacto muito semelhante à palma forrageira. Depois, realizei uma intervenção no jardim em frente ao Instituto de Artes da Universidade de Brasília, no qual a folha de massa plástica, pintada de verde, foi inserida no lugar da folha real (**fig.11**). Durante meses a intervenção passou despercebida, até ser revelada durante um seminário em sala de aula.²⁸

A constituição do *Projeto Nazca* começou com diversas trocas de e-mails com arqueólogos e antropólogos do sítio arqueológico de Nazca, no Peru. Busquei contato com pesquisadores peruanos e obtive uma intensa comunicação com o arqueólogo Claudio César Olaya Cotera, morador de Lima. Os e-mails se encontram anexados tal como foram escritos, sem revisão gramatical ou pós-edição, registrados com data e horário de envio.

Em um dos meus e-mails, descrevo o *Projeto Nazca* em sua fase de desenvolvimento. No artigo que obtive de Claudio César Olaya

Cotera havia denúncias sobre a deterioração do sítio arqueológico de Nazca por exploração ilegal de minérios e voos massivos de aeronaves turísticas que despejavam lixo e poluíam o meio ambiente. Várias empresas aéreas clandestinas foram fiscalizar após uma série de acidentes aéreos que causaram a morte de turistas estrangeiros. As aeronaves eram muitas vezes abastecidas com combustível de automóvel e não passavam por uma revisão mecânica.



Fig.11 - Raquel Nava, *plastifik*, 2011
(arquivo da autora)

Ao estudar os desenhos de Nazca criados por culturas milenares que desenvolveram técnicas de alto e baixo relevo no solo argiloso desse deserto, minha primeira ideia foi me apropriar da imagem designada como *manos*, para fazer referência à laboriosidade. A imagem mostra duas mãos, com quatro dedos cada, que parecem emergir de uma forma abstrata. Alguns experimentos foram feitos com uma placa de bronze recortada. A ideia de utilizar o bronze propunha uma ação simbólica de devolver à *pachamama* o que lhe foi extraído incivilmente desde épocas coloniais. A escultura seria abandonada próximo ao desenho de *las manos* (fig.12).

O desenho de *las manos*, no entanto, se encontrava em uma área muito próxima à Rodovia Pan-americana - uma rede de es-



Fig.12 - Las Manos de Nazca (arquivo da autora)

tradas que percorre de norte a sul todo o Continente americano. Tratava-se, portanto, de um local onde havia muito tráfego e, devido ao fácil acesso, construíram um grande mirante que proporciona a visão de uma pequena parte do sítio arqueológico. Do alto do mirante metálico de cerca de 13 metros de altura se vê o desenho das mãos, a imagem de uma árvore (ou uma planta marítima) e os resquícios de uma enorme iguana que foi praticamente destruída pela rodovia. A empresa construtora declarou “não ter visto” a imagem da iguana de 187 metros que foi partida ao meio pela estrada.

29. O alcatraz é uma ave pelágica, ou seja, que se alimenta de animais marítimos.

Resolvi, então, me apropriar da imagem do pássaro alcatraz²⁹ que se encontrava nos limítrofes do sítio arqueológico de Nazca com La Palpa. Apesar da região estéril, onde o clima desértico torna a *pachamama* quase infértil, muitos dos desenhos zoomórficos ou fitomórficos encontrados em Nazca fazem referência ao mar ou aos animais que habitam a região serrana. O desenho do alcatraz, uma das maiores imagens, mede cerca de 300 metros e possui um longo pescoço em forma de *zigue-zague* que aponta para o local onde nasce e se põe o sol no dia do solstício de verão. Apesar das diversas teorias sobre o sítio arqueológico, a opinião de vários pesquisadores coincide em designar as imagens em *zigue-zague* e espirais a rituais de culto à água ou à fertilidade.

O desenho do alcatraz, localizado em um lugar mais ermo, possibilitava que a ação escultórica fosse efetuada sem observadores. A intenção não era recorrer a um apoio governamental ou permissão institucional, como havia me sugerido um dos arqueólogos com o qual me comuniquei. A intenção era que a escultura, caso fosse encontrada, se confundisse com objetos escavados no sítio arqueológico. A raiz da escultura em forma de cacto foi composta por um metal retorcido que simulava o desenho do alcatraz (**fig.13**). A ação propunha enterrar parcialmente a escultura, deixando à vista apenas sua forma de cacto (**fig.14**).

A área restrita a pesquisadores - arqueólogos, antropólogos e cientistas – poderia sugerir a escavação do objeto parcialmente



Fig.13 - Raquel Nava, escultura para *Projeto Nazca*, 2011
(arquivo da autora)

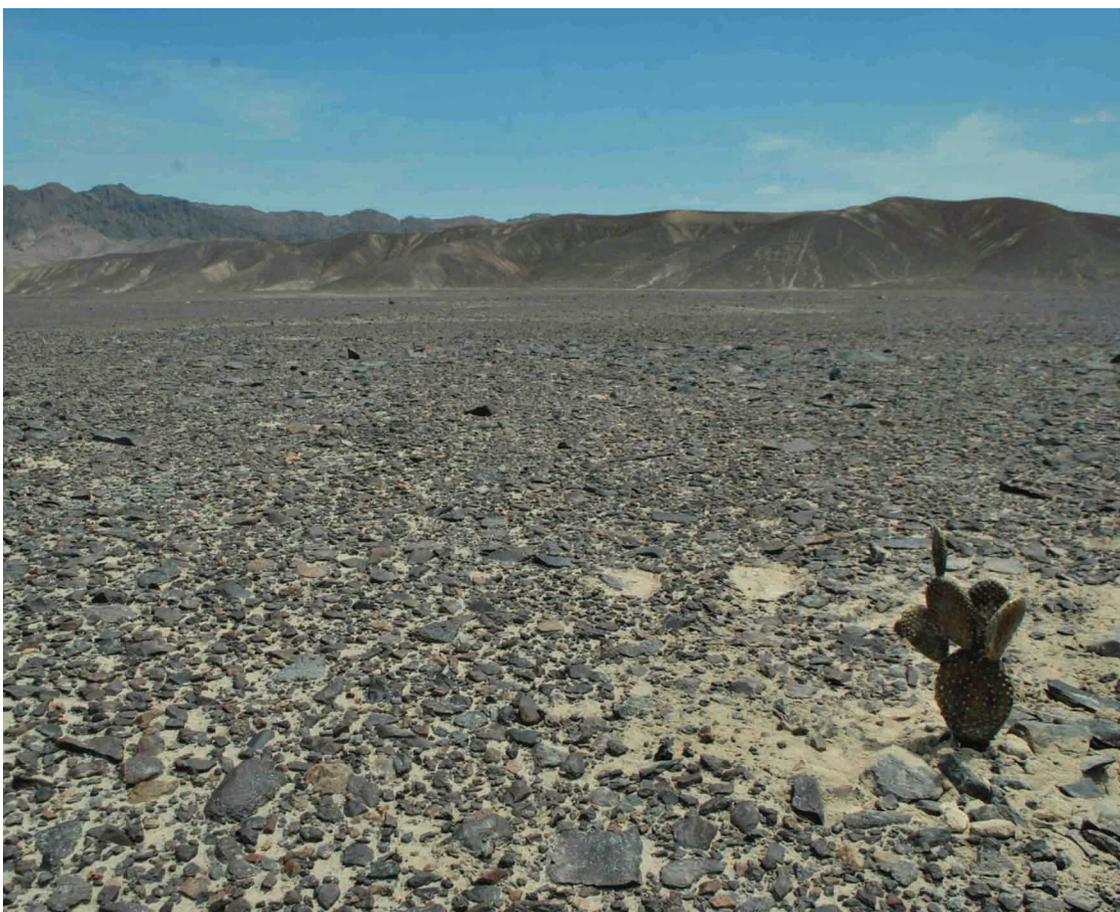


Fig. 14 - Raquel Nava, *Projeto Nazca*, 2011 (foto Tainá Lacerda)

30 Comunicação pessoal com Luis Guilherme Resende, mestre em antropologia pela Universidade de Brasília e doutorando pela mesma instituição. Sua pesquisa de doutorado está voltada para o estudo sobre cientistas, militares, alpinistas e artifices que povoam a Antártida.

enterrado. Seu destino, porém, se transformou em uma projeção mental ou em uma hipótese ilusória. A intenção era criar uma relação com a manifestação cultural de um povo milenar, um diálogo com as misteriosas linhas e suas mais absurdas confabulações e teorias.

É prática recorrente entre os arqueólogos o enterramento de objetos contemporâneos, como uma garrafa de coca-cola (emblema da globalização econômica na contemporaneidade), em sítios arqueológicos que já foram explorados. Os objetos são acompanhados de um bilhete que informa a área e data de investigação do grupo. A imagem a seguir foi doada por Luis Guilherme Resende de Assis³⁰ e retrata a ação sendo efetuada durante sua pesquisa de campo na Antártida (**fig.15**):



Fig. 15 - Objeto enterrado no sítio Sealer 3 na Antártida, 2011 (foto Luis Guilherme de Assis)

No bilhete consta a seguinte anotação:

Sítio escavado em fevereiro de 2010 pela equipe de arqueologia da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Minas Gerais, Brasil.

Situação do sítio *Sealer* 3 60 % escavado.
Livingston, Península Byers, 23 de fevereiro de 2010

Para Luis Guilherme Resende de Assis, tal ação constitui-se numa imposição de autoria sobre outras pesquisas acadêmicas. O objeto é encontrado quando um pesquisador, supostamente desinformado, não acessou artigos anteriores sobre pesquisas efetuadas no local. Trata-se, portanto, de uma ação jocosa ou um alerta para o displicente pesquisador.

No sítio arqueológico de Nazca, nenhuma teoria sobre a produção dos imensos desenhos no vasto campo desértico foi considerada verídica. Apesar de algumas teorias se apresentarem mais lógicas ou plausíveis que outras, nenhuma foi comprovada. O mistério em torno das motivações de tais desenhos os torna cada vez mais fascinantes.

A hipótese mais esdrúxula é que se trataria de um campo de aterrissagem extraterrestre, baseada na semelhança das linhas com pistas de aterrissagem e de uma imagem em alto relevo representar um ser que, hoje, nos parece um astronauta. Entre os nativos, essa imagem também é chamada de “homem-cabeça-de-coruja” (**fig.16**).

São inúmeras as teorias sobre os desenhos de Nazca, entre as quais, que representam caminhos de peregrinação Incas, campo de competições esportivas, demarcações de aquedutos subterrâneos, lugar onde se realizavam rituais xamânicos com plantas alucinógenas ou, ainda, representação de um mapa gigante da zona do lago Titicaca. A teoria mais vigente hoje em dia é de que se trata de um grande calendário astrológico a céu aberto. Tal teoria tem tido um apoio maior em relação às outras teorias devido ao trabalho da matemática alemã Maria Reiche, que se dedicou durante anos a esse estudo.



Fig. 16 - *Hombre cabeza de lechuza* ou *Astronauta de Nazca* (arquivo da autora)



Maria Reiche imigrou para o Peru durante o apogeu do Partido Nacional Socialista e de uma grave crise econômica na Alemanha. Sua mãe foi uma pioneira do feminismo na Alemanha e seu pai, abatido no campo de batalha da Primeira Guerra Mundial, exercia um cargo político municipal. Reiche passou 50 anos de sua vida buscando comprovar a ligação das linhas e dos desenhos de Nazca com o comportamento dos astros e das constelações. Lutou também pela preservação do sítio arqueológico e pela educação da população local. É conhecida, ainda, por varrer o deserto, descobrindo – no sentido de encontrar e compreender – os resquícios de uma cultura milenar. Reiche morreu em 1998, aos 98 anos de idade, em Nazca. A foto ao lado a mostra em idade avançada com a vassoura que usava para varrer o deserto e encontrar os desenhos quilométricos cavados no solo (**fig.17**).

Descrevo a seguir algumas informações geológicas e históricas do sítio arqueológico de Nazca, com o intuito de contextualizar melhor minha proposta e a relação que se cria com a manifestação de uma cultura milenar.

Uma prova feita com Carbono 14 no solo do sítio arqueológico determinou que os desenhos datam de 300 a.C a 800 d.C., dado que revela a passagem de vários povos pela região. Uma análise das figuras de cerâmica encontradas sugere as épocas em que foram produzidos os desenhos pelos diferentes povos que perpetuaram essa tradição. Apontado como um dos lugares mais inóspitos do planeta, os monumentos e objetos arqueológicos ali encontrados sugerem um local de rituais e sacrifícios sagrados, onde não há vestígios de vida cotidiana.

As imagens mais antigas, e menos elaboradas geometricamente, pertencem ao povo Paracas, de 1000 a.C. Ao lado do sítio arqueológico de Nazca, encontra-se o sítio arqueológico de La Palpa, onde a cultura do povo Paracas cavou no solo imagens antropomórficas e híbridas de seres humanos com cabeças de astros, como a lua e o sol. A cultura Nasquense data de 100-600 d.C. (Trata-se, portanto, de uma cultura muito anterior aos Incas, que surgiram entre 1200-1533 d.C.).



Fig. 17 - Maria Reiche em idade avançada no sítio arqueológico de Nazca (arquivo da autora)

Ao chegar a Nazca, minha primeira exploração se deu no sítio arqueológico de La Palpa, em companhia de Tainá Lacerda, que realizou os registros da ação escultórica. Ao nos afastarmos da estrada e adentrarmos cada vez mais o deserto de Nazca, Tainá e eu sentimos uma aura magnética ao redor do nosso corpo, como se o solo consistisse de ímãs. A escultura foi rapidamente enterrada enquanto a ressonância de um avião se aproximava. No instante em que cruzamos a área restrita que demarcava o sítio arqueológico, surgiu um grande carro azul escuro, com vidro fumê, de onde saiu um grupo de turistas falando inglês, passando protetor solar e ajustando seus bonés. Juan, o guia turístico

31. Há na região de Nazca cerca de 40 aquedutos construídos a 3-6 metros de profundidade. A água desce das cordilheiras dos Andes até o mar de forma subterrânea. Pedras ao redor dos aquedutos filtram e conservam a água em seus reservatórios.

que nos acompanhou, neste momento disse: “Está tudo escrito nas estrelas”.

A princípio Juan nos repreendia quando perguntávamos sobre adentrar a área limítrofe do sítio arqueológico de Nazca. Dizia que poderíamos ser rechaçadas pela polícia ou, até mesmo, encarceradas. Depois de mostrar-lhe a escultura, Juan disse: “Isto é muito emblemático da minha cidade, deveria ficar pendurado em uma parede”. Após explicar-lhe um pouco mais sobre minha proposta, Juan apontou que os turistas latinos e japoneses se envolvem mais com o aspecto místico da criação.

Juan se encarregou de despistar o vigia local, que era um nativo indígena, para podermos entrar no sítio arqueológico, pois precisávamos “fazer certas necessidades”. Aparentemente, defecar no sítio arqueológico do deserto de Nazca – naturalmente – não lhe parecia problema algum. Juan nos ofereceu a possibilidade de prosseguirmos num percurso turístico da região onde visitaríamos os aquedutos em forma de espirais com um grupo de turistas japoneses, sem que precisássemos pagar-lhe mais nada.³¹ Após o sobrevoo pelo sítio arqueológico de Nazca, no entanto, eu estava emaranhada demais com as curvas bruscas que o avião fazia para mostrar a todos os passageiros (sentados ao lado direito e esquerdo das janelas) as imagens mais famosas (geralmente zoomórficas) escavadas no solo de Nazca. Após o pouso de uma aeronave, é comum ver um ou outro turista pálido e emaranhado se arrastando até o banheiro mais próximo.

Ao buscar a localização de Nazca em relação a Brasília no mapa constatei, para minha grande surpresa e espanto, que as duas cidades se encontravam na mesma latitude, ao longo do paralelo 15° S. Tracei uma linha imaginária conectando ambas as cidades, demarcando o percurso de minha **narrativa cromática**.

A linha vermelha se tornou uma abstração ou uma síntese do meu projeto perpassando ritos, rotas e rastros (**fig.18**). Transfigurou-se em uma aliteração e, de fato, em uma tatuagem nos meus dois braços (**fig.19**).

No transcorrer de minha pesquisa, me deparei com a proposta *Rota do Sonho* (2007) do artista Daniel Pellegrim, que sugere um percurso traçado ao longo do paralelo 15° S - que além de passar pelas cidades de Brasília e região de Ica (onde se encontra o sítio



Fig.18 - Raquel Nava, mapa que marca o paralelo 15 S ligando Brasília a Nazca, 2011 (arquivo da autora)



Fig.19 - Raquel Nava, tatuagem com corante cochonilha, Nazca 2011 (arquivo da autora)

arqueológico de Nazca), também passa por Pirenópolis, Goiás Velho, Serra do Roncador, Porto Seguro, Chapada dos Guimarães, Cuiabá, Vila Bela da Santíssima Trindade e Lago Titicaca. Busquei contato com Daniel Pellegrim por meio de seu site e descobri que ele havia se mudado de Mato Grosso para Brasília.

Quando nos encontramos, o artista me explicou mais sobre o seu projeto. Tratava-se de uma rota alternativa ao turismo de litoral e abarcava cidades cujo patrimônio ambiental e cultural é de grande valor para a humanidade. A partir do paralelo 15° S, Daniel Pellegrim criou triangulações geométricas traçadas em escala sobre dezesseis localidades do mapa da América do Sul, que se sincronizam por meio de um conjunto de signos históricos, culturais e místicos. Segundo o artista: “O traçado da *Rota do Sonho* aconteceu frente a vivências onde o artista passou a conhecer o que fez, assim reconhecendo o que era: uma invenção”. A figura abaixo mostra uma sinalização da



Fig. 20 - Daniel Pellegrim, *Rota do Sonho*, 2007 (www.pellegrim.art.br)

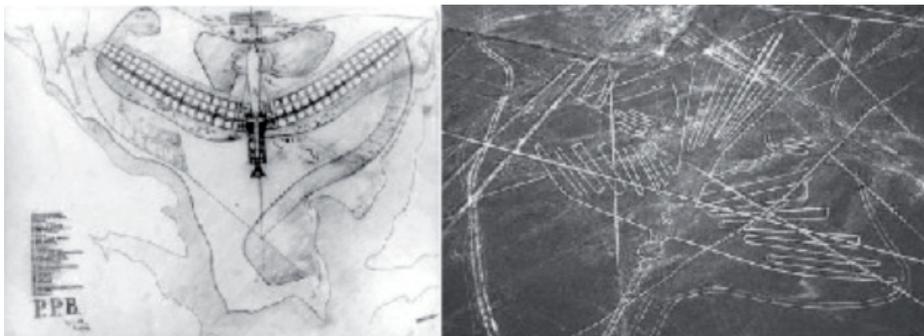


Fig. 21 - Plano Piloto ao lado do Condor de Nazca (www.pellegrim.art.br)

Rota do Sonho (**fig.20**) instalada por Daniel Pellegrim no Mirante do Centro da América do Sul na Chapada dos Guimarães, Mato Grosso.

Daniel Pellegrim cria uma relação entre o desenho urbanístico do Plano Piloto de Brasília e o desenho do *Condor* da planície de Nazca (**fig.21**). A imagem acima foi retirada do site do artista, no qual ele sugere uma relação mística entre as regiões que se encontram ao longo do paralelo 15° S e propõe a valorização de patrimônios culturais e ambientais no interior do Brasil, no centro da América e nos países vizinhos. O nome do projeto *Rota do Sonho* se inspira nas premonições de Dom Bosco em relação à capital. O sonho de São João Bosco, em 30 de agosto de 1883, traduzido por Monteiro Lobato, revela que:

“Entre os paralelos de 15° e 20° havia uma depressão bastante larga e comprida, partindo de um ponto onde se formava um lago. Então, repetidamente, uma voz assim falou: “quando vierem escavar as minas ocultas, no meio destas montanhas, surgirá aqui à terra prometida, vertendo leite e mel; Será uma riqueza inconcebível.”

Assim como meu percurso foi sendo criado a partir de rotas etnográficas e uma busca pelo corante carmim, *Rota do Sonho* possui também um deslumbramento místico pessoal. A simbologia da cochonilha transita entre fatos, analogias e invenções.



Retorno de Lima a Brasília com um quilo de cochonilha do carmim e registros fotográficos da “ação escultórica” e da pesquisa de campo - com um viés poético-antropológico - que efetuei no local. A seguir mostro as imagens de uma plantação de *opuntias* usada para o cultivo da cochonilha do carmim em Nazca e algumas anotações que fiz ao longo da viagem. Ao integrar uma proposta poética a uma investigação empírica, buscava desafiar o limite da ficção e da verdade. Em uma das imagens, uma informação verídica sobre a praga da cochonilha no nordeste brasileiro foi sobreposta a uma foto na qual estou (acompanhada de Juan) colhendo cochonilha do carmim na região de Nazca (**fig.22**).

A metáfora da cochonilha propõe revelar o colorido que inserimos na realidade de nossas ficções. As **narrativas cromáticas** são descritas em imagens e experiências acumuladas. As anotações a seguir se referem a experiências e impressões que tive durante o contato com a cultura peruana no período que passei por Lima, Nazca, Arequipa e Cusco.

1 kilo de cochonilha do carmim - 500 soles

1 voo sobre as linhas de Nasca - 110 dólares e muito enjoo

1 piedra de la Palpa - un secreto

limonada batida com clara de ovo e porquinho-da-índia frito
- que nojo



Fig. 22 - Cultivo de cochonilha do carmim em Nazca, 2011 (foto Tainá Lacerda)

2 deslizamentos na estrada à Cuzco - 22 horas en el micro
1 arroz Chifas (comida chinesa-peruana) - 5 soles
4.000 metros acima do nível do mar - 1 dor de cabeça e 1 chá
de coca
cláudio, javier, juan, tony, patricio, richard y linda
1 salsa-merengue - 1 carinho nutritivo
1 tsunami no Japão - uma reverberação no Peru
o sonho de Tai - abrazar una llama
diego y rodrigo - 2 irmãos, 2 escultores, 2 amigos
1 pisco - no gracias
você - e eu já não estou mais aqui
la tuna - a palma
Walter - e os 20 soles que você me deve
250 gramas de cochonilha - 70 soles

Lima - São Paulo

São Paulo – Brasília



32. CALVINO, Ítalo, "Exatidão" in **Seis Propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.90.

33. **Novo Dicionário Aurélio**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1974.

34. *apud* PRESAS, M.A. *La verdad de la ficción*, 1996.

Qualquer expressão da linguagem sobre a realidade pode ser considerada uma ficção, já que não passa de uma representação do mundo real. A ficção pode permear qualquer forma de discurso. O frágil limiar entre a verdade e a ficção se encontra na matéria e na representação da matéria. Em todo conhecimento existe uma ficção utilitária, na qual esquemas necessários são criados para a vida em sociedade. Em *Seis propostas para o próximo milênio* Ítalo Calvino aponta para a abstração da linguagem como recurso poético:

A palavra associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil passarela improvisada sobre o abismo. Por isto o justo emprego da linguagem é, para mim, aquele que permite o aproximar-se das coisas (presentes ou ausentes) com discrição, atenção e cautela, respeitando o que as coisas (presentes ou ausentes) comunicam sem o recurso das palavras.³²

O *Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa* define ficção como "ato ou efeito de fingir, simulação, fingimento; coisa imaginária, invenção, criação". Na edição do dicionário de 1975 me chamou a atenção a citação de um fragmento da obra *Acendalhas*, de Alberto Faria, na qual a palavra "ficção" se encontra ao lado da palavra "poética": "Os latinos não conservam a ficção poética do canto melodioso da cigarra, pois o increpavam de rouco, desagradável".³³ A oração sugere um sentido estético à justaposição das palavras.

Para o filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) – que introduziu a estética no campo da filosofia como uma ciência específica para o conhecimento sensível – todas as interpretações da realidade são definidas como ficções: existem as ficções verdadeiras, as ficções heterocósmicas (que incluem as artes) e as ficções utópicas.³⁴ Na filosofia contemporânea, Arthur Danto aponta para a distinção entre arte e realidade como a maior questão abor-

dada pela estética.³⁵ Ao se apropriar de imagens convencionadas fora do âmbito artístico, a arte busca se distinguir da realidade ao mesmo tempo que enfatiza a construção de uma realidade que se perpetuou no tempo, formando nossa sociedade e cultura.

Algumas propostas artísticas se apropriam de imagens propagadas por meios de comunicação de massa para revelar a forma como a realidade é retratada por instituições e poderes políticos. A seguir descrevo uma série de trabalhos nos quais as imagens estão em intrínseca relação com as palavras ou com o conteúdo informativo que as acompanham. As apropriações são utilizadas em sátiras ou denúncias que revelam outro aspecto da realidade.

No filme *Notre musique* (2004) Jean-Luc Godard mostra uma cena na qual um professor (cujo papel é feito pelo próprio cineasta, aparecendo apenas como uma silhueta contra a luz – recurso estético que faz referência ao cineasta Alfred Hitchcock) passa uma série de slides de fotos jornalísticas e pergunta aos alunos o que lhes dizem aquelas imagens. Depois de obter as respostas, o professor aponta para o verdadeiro contexto das imagens, revelando nossa relação imagética com os fatos propagados pela mídia e sugerindo que a informação não é um meio de se adquirir conhecimento, pois nos conduz a uma ideia induzida ou a uma realidade inventada. Em determinado momento, a imagem de um castelo dinamarquês é projetada, a relação com a imagem ganha outro sentido quando obtemos a informação fictícia de que se trata do castelo de Hamlet.

No livro *Poéticas do Pós-Modernismo*, Linda Hutcheon descreve o trabalho “Morte em Cannes”, do autor Jerzy Kosinski, publicado em 1986 na seção “Documentário” da revista *Esquire*. Kosinski narra os últimos dias de vida do biólogo francês Jacques Monod. O texto, narrado como se existisse um diálogo entre o escritor e um leitor imaginário, é acompanhado por fotografias do autor e do biólogo, que refletem características de um realismo literário e a apropriação de um estilo jornalístico. No entanto, as fotos são acompanhadas

36. HUTCHEON, Linda. **Poéticas do Pós-Modernismo**, 1991, p.27.

37. GREENAWAY, Peter. *100 objetos: Filmes, exposição, ópera, palestra*, 1998, p. 8.

pela seguinte legenda: “se for necessário, olhe para as imagens, mas (...) não acredite nelas. Acredite no valor de uma palavra”.³⁶

Na obra *Once upon a time* (2002) (**fig.23**) - exposta no Museu de Arte de Inhotim - o artista Steve McQueen projeta a sequência de 116 imagens que a nave espacial *Voyager* continha em sua *Golden Record*, lançada no espaço em 1977. As imagens e os arquivos sonoros - selecionados por uma equipe da NASA, composta por astrônomos, educadores e seu autor Carl Sagan - supostamente representam a vida na Terra, com características do planeta e daqueles que o habitam. O artista substituiu os barulhos e ruídos naturais (além das 55 saudações em distintos idiomas) contidos na fita pela gravação de um fenômeno conhecido como *glossolalia*, uma linguagem indecifrável geralmente designada a rituais de transcendência e êxtase de cristãos evangélicos e típica dos psicóticos.

O cineasta Peter Greenaway também faz referência à nave *Voyager* em sua ópera *100 Objetos para Representar o Mundo* (1998). Para Greenaway, “por mais científicos que tenham sido os critérios adotados para a escolha do material levado pela *Voyager*, dificilmente eles seriam mais do que um pequeno espectro de referência, considerada a diversidade da terra”.³⁷ Greenaway resolve então selecionar 100 objetos para representar o mundo a partir de sua perspectiva poética. Além de uma série de elementos naturais, Peter Greenaway busca inserir objetos que possuem um valor cultural, simbólico ou sugestivo. Dentre os objetos mais inusitados de sua lista estão: uma cadeira de rodas, uma árvore de Natal, um avião acidentado, um espelho de duas faces, a caveira de Mozart, livros sagrados, uma cabeça decepada, alto-falantes, uma mesa de conferência, uma obra de arte, roupas femininas, o cinema e livros vermelhos.

O cineasta Orson Welles no filme *F for fake* (1974) busca com a metalinguagem sugerir o limiar entre o documentário e a ficção, a verdade e a mentira no cinema. Assim como em *Nossa Música*, de Godard, o próprio cineasta atua como mediador das informações falsas e verídicas que se misturam no filme. *F for Fake* se inicia com Welles

realizando diversos números de mágica, propondo uma metáfora para o ilusionismo do cinema. Um dos personagens principais do filme, Elmyr de Hory, é um verdadeiro falsificador de obras de arte. A história de Elmyr de Hory é intercalada com a narrativa de uma personagem fictícia Olga (cujo avô também era um suposto falsificador de obras de arte) e com entrevistas com Clifford Irving (autor de uma biografia falsa sobre o famoso magnata Howard Hughes). O espectador é induzido a se questionar quanto a sua propensão de ser iludido e manipulado, enquanto Welles revela o processo de montagem do filme se comunicando eventualmente com a equipe por detrás das câmaras. Welles aponta para o cinema como instrumento de ilusão, de recriação e transformação da realidade. *F for Fake* sugere que as emoções despertadas por uma história fictícia (ou por uma obra de arte falsificada) podem ser as mesmas provocadas por fatos verídicos.

As **narrativas cromáticas** do carmim se situam entre o limite da criação e da factualidade, no qual aspectos científicos e ficcionais se encontram em um espaço intermediário da poética e da estética. As pesquisas biológicas, econômicas e culturais acerca da cochonilha do carmim são utilizadas como inspirações para poéticas ficcionais.

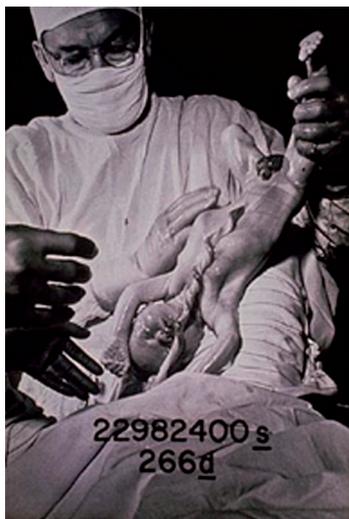


Fig. 23 - Steve McQueen, *Once Upon a Time*, 2002 (inhotim.org.br)

38. DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998. P 10

Você pensa que tem que compreender o que significa um, porque um e um são dois, mas você também tem que entender o 'e'.

ditado *sufi*

A seguir descrevo uma série de obras do artista carioca Nelson Felix, que se complementam com o devir: o vir-a-ser entre o ser e o nada. Diferente das propostas descritas anteriormente, que se apropriam de linguagens ou informações propagadas nos meios de comunicação de massa, o devir se caracteriza por “nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade”. Segundo Deleuze: “os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralelas, de núpcias entre dois reinos”.³⁸

As ações escultóricas de Nelson Felix incitam devires nos quais as narrativas se transformam em projeções imagéticas. O abandono de esculturas - em determinada coordenada do globo terrestre - ocorre com um plano pré-concebido para a matéria que se transforma ao interagir com os fenômenos da natureza. As ações são condicionadas a acasos e devires que criam narrativas para as esculturas, geralmente trabalhadas em material tradicional que remete à história da arte. A forma como o material reagirá é muitas vezes estudada pelo artista, mas o abandono da escultura a vincula a uma poética do devir que se complementa na imaginação.

Ao pesquisar as obras de Nelson Felix me deparei com o termo 'ação escultórica', do qual me apropriei no *Projeto Nazca*. O termo é sugerido por Adolfo Monteiro Navas ao discorrer sobre as propostas do artista que desloca esculturas de acordo com coordenadas conceitualmente definidas por uma questão simbólica, cosmológica ou de mito pessoal.

Uma série de acasos me aproximou da obra e do artista Nelson Felix. Adquiri, em um sebo em Brasília, um livro do artista no qual

constava seu autógrafo, sugerindo sua sutil presença. Alguns meses depois o conheci em uma breve passagem pelo município de Santo Antônio do Descoberto, a cerca de 62 km de Brasília.³⁹ Estava por lançar seu livro *Concerto para encanto e anel*, cuja capa vermelha coincidia com o tema do meu mestrado - como observou o próprio artista. Mera coincidência, não fossem as sucessivas correspondências às quais posso me referir como obras de um “Deus do Acaso”.⁴⁰

Segundo Nelson Maravalhas Jr, o “Deus do Acaso” é um “Organizador Universal” que rege uma ordem física que perpassa ações, criações e imbricações simbólicas. Trata-se de um deus conceituado a partir de uma proposta artística, que indica uma ação sobre a matéria. Maravalhas aponta para uma cena do filme *Os Sonhadores* (2003), de Bernardo Bertolucci, para citar um exemplo no qual o “Deus do Acaso” se manifesta em seu ceticismo religioso. Ao brincar com um isqueiro, um dos personagens do filme observa que este se encaixa exatamente no quadriculado da toalha de mesa ao redor da qual conversa com seus novos amigos parisienses. Para o personagem, o ocorrido na cena pode ser explicado por leis físicas que regem os materiais. Essa ordem oculta - que o artista busca desvencilhar de qualquer misticismo - rege a junção dos materiais em suas propostas de bricologens.

O “Deus do Acaso” será citado ao longo do meu projeto ao referir-me aos encontros fortuitos que possibilitaram a minha viagem ao Peru e a execução do *Projeto Nazca*. Os acasos que compõem as **narrativas cromáticas** sugerem confirmações simbólicas e se aproximam dos ‘episódios marcantes’, dignos de serem narrados, descritos por André Breton em seu livro *Nadja* (1928):

Tenho a intenção de narrar, à margem do relato que vou empreender, apenas os episódios marcantes de minha vida *tal como posso concebê-la fora de seu plano orgânico*, ou seja, na própria medida em que ela está confiada aos acasos, dos menores aos maiores, e, refugando a ideia comum que dele

39. Nelson Felix se encontrava no Ashram da Grande Fraternidade Universal fundada pelo mestre francês Serge Raynaud de la Ferrière.

40. O “Deus do Acaso” é proposto por Nelson Maravalhas na introdução do seu livro *EXPERIMENTAL*, PPG-Arte/UnB, BSB, 2011.

41. BRETON. André.
Nadja, p. 27.

42. SMITHSON,
Robert. Em:
CONTRIM, Cecília,
FERREIRA, Glória,
p.194.

faço, introduzir-me num mundo como que proibido, que é o das aproximações repentinas, das petrificantes coincidências, dos reflexos que vencem qualquer outro impulso mental (...)

Os sinais que apreendo dos acasos e coincidências me acompanham no percurso de minhas **narrativas cromáticas** pelo *deserto ensimesmado* de paisagens temporais. O valor simbólico pouco verificável dos fatos constatados se ergue por “seu caráter absolutamente inesperado, violentamente incidental” que, assim como propõe Breton, são “fatos que, ainda que sejam simplesmente constatados, a cada vez apresentam todas as aparências de um sinal, sem que se possa dizer ao certo de que sinal; que fazem com que me convença de minha ilusão toda vez que acredito estar sozinho ao leme do navio”.⁴¹

Acasos e coordenadas abstratas convencionadas no espaço me levaram ao encontro com dois artistas que corresponderam em valor simbólico com a minha pesquisa. Enquanto Daniel Pellegrin cria triangulações geométricas traçadas em escala sob o mapa da América do Sul para propor uma rota alternativa ao turismo de litoral, Nelson Felix executa uma série de ações poéticas em regiões diversas do planeta a partir de coordenadas pré-definidas. As paralelas e coordenadas, que no *Projeto Nazca* surgiram como confirmação simbólica de uma narrativa proposta, são utilizadas como ponto de partida em elucubrações artísticas de Nelson Felix. A série *Cruz na América* (1985-2003) (**fig.24**) é composta por cinco deslocamentos na América do Sul. Aproximando-se da proposta de Robert Smithson descrita em ‘A linguagem agonizante’: “Um senso da Terra como um mapa se submetendo à disrupção leva o artista à percepção de que nada é certo ou formal. A própria linguagem transforma-se em montanhas de escombros simbólicos”.⁴² A seguir descreverei cada ato poético que compõe a série *Cruz na América*.

O *Grande Buda* (2000) (**fig.25**) se encontra no paralelo 10° S e 69° W, no estado do Acre, em um lugar de difícil acesso em meio à

Floresta Amazônica. Ao redor de algumas mudas de mogno, foram instaladas lanças de latão que possivelmente penetrarão as árvores à medida que elas forem crescendo e atingindo a fase adulta – o que pode levar cerca de 400 anos.

Uma árvore de mogno pode viver cerca de 1500 anos, o que nos induz a uma projeção inconcebível ao tempo de vida humana (supondo-se que a intervenção se perpetue intacta). Ao projetarmos no futuro a imagem das lanças penetrando a árvore, a obra se realiza na imaginação. O espectador é provocado a indagar sua posição e criar suas próprias confabulações sobre o destino da obra. Em discussões propostas em sala de aula, alguns colegas acharam que a árvore não sobreviverá à agressão física das lanças, outros acreditam que as lanças não se preservarão no local quando forem avistadas, e ainda há aqueles que acham essas questões impertinentes à concepção da obra.

Mesa (1997/1999) e *Vazio Coração* (1999/2004) são outros trabalhos que compõem *Cruz na América*. *Mesa* (**fig.26**) se encontra no paralelo 29° S e 57° W, na fronteira do Brasil com o Uruguai e Argentina, na cidade de Uruguaiana. Trata-se de grandes chapas de aço sustentadas por troncos cortados de eucaliptos formando uma grande mesa de 51 metros de comprimento, tendo, ao redor, diversas mudas de figueiras do mato. Semelhante à proposta em *Grande Buda*, na medida em que as figueiras vão crescendo, elas incorporam as chapas de aço enquanto os troncos de eucalipto desaparecem gradualmente devido a um processo de degradação (**fig.27**).

Glória Ferreira, crítica e historiadora de arte que acompanha a produção do artista, aponta para o tempo como elemento constitutivo em seu trabalho:

Ao associar elementos orgânicos e industriais, os trabalhos de Nelson Felix, como *Grande Buda* e *Mesa*, indicam em espaço-tempo cosmológico, furtando-se à medida do tempo histórico,



Fig. 24 - Nelson Felix, mapa que demarca *Cruz na América* (arquivo da autora/imagem escaneada)



Fig. 25 - Nelson Felix, *Grande Buda*, 1985-2000 (monolitho.labin.pro.br)



Fig. 26 - Nelson Felix, *Mesa*, 1997-1999 (arquivo da autora/imagem escaneada)



Fig. 27 - Nelson Felix, *Mesa*, dez anos depois/2010 (foto doada pelo artista)

linear. Envolvem um pensamento sobre o devir – a nossa condição humana. Remetem a um tempo outro, de uma arte em processo ao longo de centenas de anos e evocam poeticamente a passagem do tempo, o anti-histórico da Natureza, mas também da nossa relação com a natureza: a impossibilidade de vermos a completude do trabalho.

Vazio Coração compõe-se de dois trabalhos que completam o desenho de *Cruz na América*. *Vazio Coração/Deserto* (1999/2003) ocorre no deserto do Atacama, onde fotos são produzidas de acordo com o batimento cardíaco do artista sintonizado com o tempo de abertura do obturador de uma câmara fotográfica. Duas máquinas fotográficas são disparadas de acordo com a pulsação do artista; uma aponta para a direção onde se encontra o *Grande Buda*, a outra na direção de Ponta Grossa, no Ceará, onde se realizou o primeiro trabalho *Vazio Coração/Litoral* (1999/2004) **(fig.28)**.

No litoral de Ponta Grossa, Nelson Felix abandonou no mar uma grande esfera de mármore com pinos de ferro em seu interior que supostamente provocarão uma explosão na medida em que forem oxidando. Assim como em trabalhos anteriores, o tempo para que isso ocorra é indeterminado e a obra se completa em uma projeção imagética. O ponto médio entre o *Grande Buda* e *Mesa* determinou a localização de *Vazio Coração* – correspondente a uma perpendicular traçada para formar o desenho de *Cruz na América*.

Nelson Felix, em uma entrevista com Glória Ferreira, aponta para o lado místico e simbólico durante o processo de realização de um trabalho:

...Quando se faz uma coisa e outras vão acontecendo, vai te confirmando. Por exemplo, no “Vazio Coração”: quando vejo, a coordenada escolhida cai ao lado de uma mina de cobre, que se chama “Tesouro”. O cobre é o metal que os antigos relacionavam com o coração. (...) É puro simbolismo! Essa conversa com Deus (numa linguagem mais plástica), essa



Fig. 28 - Nelson Felix, *Vazio Coração*, 1999-2003 (arquivo da autora)

conversa com a criação é extremamente simbólica. Manda-se uma, e ela responde em simbolismo constantemente (...) No Ceará sabia mais ou menos como a coordenada ia bater no litoral, podendo ter modificações. Quando vi no mapa que caía perto de uma praia chamada Redonda (estava fazendo uma bola...), foi aquela confirmação novamente (...) Lá soube da existência de um local chamado Ponta Grossa, no final da Praia Redonda, e eu havia colocado grossos pinos na esfera.(...)

Semelhante ao ocorrido no *Projeto Nazca*, onde o paralelo 15° S coincide passar por Brasília e Nazca, ligando dois pontos no mapa com uma reta, constatei depois que o mesmo ocorreu em duas instâncias no trabalho de Nelson Felix. *Vazio Coração*, realizado no deserto do Atacama, corresponde à latitude do Paço Imperial no Rio de Janeiro, onde o artista realiza a mostra *Trilogias*, na qual um conjunto de séries de obras é apresentado. Um livro - que leva o mesmo título que a exposição - documenta a mostra, reúne um conjunto de anotações feitas sobre mapas e colige diversas conversas do artista com Glória Ferreira ao longo de sete anos.

Outra correspondência latitudinal ocorre quando o artista recebe uma proposta de expor no Museu do Vale e percebe que sua localização na cidade de Vila Velha, no Espírito Santo, se encontra ao longo do paralelo 20° S que passa pelo centro de *Cruz na América* na cidade de Camiri, Bolívia. Os dois locais são separados pelo ângulo de 23 graus, uma constante que o artista utiliza para escapar da composição no espaço expositivo. O ângulo de 23 graus possui um significado simbólico ao referir-se à inclinação da Terra em relação ao eixo do Sol, também é utilizado em uma antiga meditação persa para explicar a razão da errância cósmica do homem.⁴³

O artista viaja à Bolívia para tirar uma foto na qual ele olha em direção a Vila Velha. Outra foto, na qual o artista se encontra no Museu do Vale olhando em direção à Camiri, cria a relação entre os dois locais, enquanto vigas de ferro em uma angulação de 23 graus compõem parte de uma intervenção escultórica no museu (**fig.29**). O título da exposição, *Camiri*, também busca a ligação entre os dois pontos, aludindo à pequena cidade no interior da Bolívia.

Nelson Felix subverte a forma como a matéria é tradicionalmente trabalhada, interagindo-as com elementos orgânicos, *paisagens temporais* e devires que se completam na imaginação do espectador. Refiro-me a *paisagens temporais* tendo em vista a qualidade dos trabalhos que incorporam imagens como as do deserto do Atacama e da Floresta Amazônica, onde o tempo é documentado em um ins-



Fig. 29 - Nelson Felix, *Camiri* – *Museu do Vale*, 1999-2006 (arquivo da autora/imagem escaneada)

tante pela fotografia, ou projetado em um ciclo de vida de centenas de anos de uma árvore de mogno. O tempo sugere uma reflexão na mente, cria poesia ao convocar o sublime ou a consciência da impotência humana diante da força do tempo, do universo e da sua totalidade. Deslocamentos pelo mundo apenas com o intuito de chegar ao lugar e se posicionar diante de uma coordenada, ou de uma medida abstrata convencionada no espaço, criam *paisagens temporais* e a imaterialidade que perpetua a poesia.

Nelson Felix se mantém perto das “superfícies temporais”, como sugere Robert Smithson no fragmento a seguir:

Quanto mais fundo um artista mergulha na torrente do tempo, mais este se torna *esquecimento*; por isso, o artista tem de permanecer perto das superfícies temporais. Muitos gostariam de esquecer o tempo por inteiro, porque este oculta o “princípio da morte”(…) Flutuando nesse rio temporal estão os remanescentes da história da arte, embora o “presente” não possa sustentar as culturas da Europa, ou até mesmo as civilizações arcaicas ou primitivas; em vez disso, ele tem que explorar a mente pré e pós-histórica; tem que entrar em lugares onde futuros remotos encontram passados remotos.⁴⁴

O tempo inapreensível à percepção humana é elemento fundamental nas propostas artísticas de Nelson Felix. O crítico Nelson

44. SMITHSON, Robert. Em: CONTRIM, Cecília, FERREIRA, Glória, p197.

Brissac aponta para um exercício de arqueologia ao inverso, onde a noção de tempo transita entre o passado e o futuro. Ora o trabalho se complementa com um passado histórico, ora se projeta em um futuro imprevisível.⁴⁵

Projeto Nazca propõe um diálogo com a manifestação de uma cultura milenar que marcou o solo do deserto com desenhos quilométricos. Conseqüentemente um diálogo contemporâneo surge com arqueólogos e pesquisadores que têm acesso à área restrita, proporcionando uma arqueologia ao inverso, como propõe Nelson Brissac. O objeto parcialmente enterrado remete à atividade de escavação no sítio arqueológico. *Projeto Nazca* convoca um passado distante, mas se encontra em uma área controlada onde a ação do homem sobre o território é administrada e qualquer imprevisto da natureza pode desencadear um desastre na região preservada pelo Patrimônio Mundial da UNESCO.

Diferentemente da série de obras que compõe *Cruz na América*, onde a percepção de tempo está voltada para o futuro, a obra *Quatro cantos* (2008) (**fig.30**) de Nelson Felix propõe uma percepção de tempo passado, onde o itinerário de quatro blocos de pedra - que pesam de 4 a 6 toneladas cada - viajam com o artista em um



Fig. 30 - Nelson Felix, *Quatro Cantos*, 2008 (canalcontemporaneo.art.br)

caminhão pelos quatro cantos da península de Portugal. Os blocos foram retirados da pedreira de Santa Fátima e são dispostos em distintas composições para serem fotografados no itinerário dos pontos extremos de Portugal, passando pelas cidades de Bragança, Viana do Castelo, Sagres e Faro. Adolfo Naves aponta para as “situações escultóricas” neste trabalho, que se completa com uma intervenção em uma galeria na qual as pedras são arrastadas pelo piso, encostadas na parede e suspensas por pinos dourados em que foram gravados versos da poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Anderson (anexo).

As propostas artísticas de Nelson Felix são repletas de correspondentes simbólicos que surgem na medida em que o trabalho vai se desenvolvendo. As narrativas são criadas por meio de um componente temporal que permeia seu trabalho, concebidas por meio de peregrinações e processos que impregnam a matéria de memória. Para o crítico Adolfo Monteiro Navas, sua obra é indivisível em sua materialidade e imaterialidade – onde a memória, as trajetórias e entrelaçamento de ideias constituem a forma.⁴⁶

Na série *Concerto para Encanto e Anel*, o desenho de um círculo antecipa quatro ações que o artista realiza pelo mundo. A proporção do desenho está relacionada ao ângulo de 23 graus e as coordenadas são definidas a partir do centro de *Cruz na América*. O rebatimento de seus cálculos criados e predefinidos o leva à Anguilla e à República Dominicana, no Caribe, à ilha de Dong-sha, no mar da China, e a Karratha, na costa australiana, situadas no semicírculo do Hemisfério Sul. Em livro homônimo que contém desenhos, registros e textos de suas ações, o artista aponta: “Os trabalhos não respondem aos lugares, são guiados por suas abstrações, por rebatimentos, teóricos e geográficos, de coordenadas e convenções (...)”.

A mesma confirmação simbólica ressurgue nesta obra, convocando o “Deus do Acaso”. O local definido no mar da China coincide ser uma ilha cujo formato raro, para o espanto do artista, corresponde a um anel (**fig.31**). Todo o trabalho escultórico para esta série estava,

47 Ou retornou dando uma continuidade cíclica - no sentido nietzscheano apontado pela crítica Marisa Flório Cesar. (CESAR, Marisa Flório, p 242).

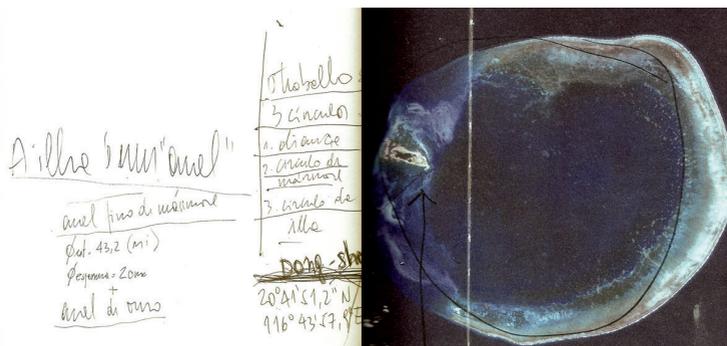


Fig. 31 - Nelson Felix, *Ilha no mar da China*, 2008-2009 (arquivo da autora/imagem escaneada)

de antemão, voltado para a forma de círculo vazado. Dois anéis de mármore (utilizados na exposição *Camiri*, no Museu do Vale) foram levados à viagem ao Caribe, circunscrita no Hemisfério Norte. Na paisagem desértica australiana, inúmeros anéis de ferro disputavam sua distribuição no espaço, enquanto o artista não escapava de sua recorrente tentativa falha de recusar a composição. Outro anel de mármore, com a espessura do dedo anelar do artista, foi torneado para ser abandonado em sua breve passagem pela emblemática ilha circular. O tempo de espera requerido para visitar a ilha restrita a cientistas e militares se contrapõe ao instante que o artista leva para abandonar sua escultura e partir logo em seguida, após apenas um registro fotográfico.

Ao propor um rebatimento inverso no desenho circunscrito, o ângulo de 23 graus define outro deslocamento do artista para diante do vulcão Helka, na Islândia, onde uma foto na qual ele olha em direção ao Parque Lage, no Rio de Janeiro, corresponde à exposição *Cavaliariça*, que encerra seu ciclo de ações para essa série (**fig.32**). Em *Cavaliariças*, o grande anel de mármore que participou da exposição em *Camiri* é inserido em quatro vigas de ferro até que a força e o atrito interrompam seu deslizamento.

Acompanhei de perto uma instalação de Nelson Felix para o espaço *OiFuturo*, no Rio de Janeiro, no qual ele retomou ⁴⁷ questões preeminentes na simbologia do anel que compôs a série *Concerto*



Fig. 32 - Nelson Felix, Vulcão Helkla-
Islândia, 2008-2009

Mússur Vell e 23°

para *Encanto e Anel*. A instalação tátil, sonora e visual constituía-se de um cubo cujas laterais estavam cobertas com espuma acústica. O piso, também de uma espessa espuma, exigia a retirada dos sapatos para entrar no ambiente. Dentro do cubo, *loops* de imagem e som propunham a dissincronia de encontros a partir da retirada de alguns *frames* a cada repetição. As projeções faziam referência ao anel de mármore passando pelas vigas de ferro na exposição *Cavaliariças*. O atrito do mármore com o ferro provocava um ruído estridente que reproduzido em *loop* causava desconforto dentro do cubo acolchoado. Em um determinado local no espaço, um áudio suspirava a descrição de processos e deslocamentos do artista.

Em Brasília, voltei a acompanhar Nelson Felix em um trabalho realizado para o projeto de intervenções urbanas *Aberto Brasília*.⁴⁸ Em *Um canto aonde não há canto*, o artista criou um quadrante que definiu seu deslocamento pela cidade popularmente conhecida por não possuir cantos. Diferentemente da obra *Quatro cantos* (2008), onde quatro blocos de pedra viajaram com o artista pela península de Portugal para depois serem expostos na galeria sustentados por pinos dourados de latão com versos gravados, *Um canto aonde não há canto* (**fig.33**) propôs a dispersão de quatro estrofes gravadas pelo artista em grandes vasos de barro que continham pequenas



Fig. 33 - Nelson Felix, *Um canto aonde não há canto*, 2011 (arquivo da autora)

plantas dormideiras. Os vasos eram abandonados nos quatro extremos locais do quadrante desenhado ao redor do Plano Piloto. O poema *La Voce* (em anexo) do italiano Cesare Pavese, escrito em 1938, fazia referência ao canto mudo da ressonância poética que se propaga em sensações. O terceiro vaso foi abandonado em meio a uma espécie de cacto que utilizei para provas de moldes para a escultura criada no *Projeto Nazca*.

A seguir, um poema de minha autoria no qual parafraseio a estrofe abandonada em meio aos cactos:

um instante

Percebi a imobilidade do meu pensamento
em relação ao deslocamento no espaço
quando os dois corredores com quem esbarrei na entrada
do parque
cruzaram outra vez por mim.
A mente estagnada. O organismo desenfreado.
Afundei metade do braço em um vaso vazio no escuro
meus cílios dormentes cortejaram e eu continuei andando.
Na imobilidade da memória que ele disse
não mais palpável
ilusória
a mente estagnou-se no desejo que sejam o que quer que for
-em um instante

*(me encontrou em forma de cacto, na beira do lago Paranoá, e
lá abandonou a sua estrofe)*

A obra *Cactus* (**fig.34**) de Nelson Felix, realizada em 1994, consiste de duas chapas de metal com pregos ao redor de um cacto. A obra, que antecede o *Grande Buda*, provoca a mesma sensação de agressividade que as lanças apontadas para a muda de mogno.⁴⁹ O cacto destinado a crescer em meio ao fado de sua morte, remete à simbologia da cochonilha em sua disputa pela sobrevivência com

49. Apesar de realizada no ano 2000, a obra *Grande Buda* foi idealizada em 1986, portanto, antecedendo a obra *Cactus* em sua concepção, mas não em sua realização.

50. Obras realizadas para exposição no Centro Cultural da Caixa Econômica no Rio de Janeiro.



Fig. 34 - Nelson Felix, *Cactus*, 1994-2011 (arquivo da autora/ imagem escaneada e foto doada pelo artista)

sua planta hospedeira. Uma releitura da obra é realizada em 2012⁵⁰, na qual o artista funde conceitos recorrentes em suas propostas e apresenta o cacto em um vaso de ferro entortado sob a influência da errância cósmica. O grosso pino de latão dourado no qual o vaso se apoia atravessa a parede e se encontra, do outro lado, com um quadro constituído de quatro papéis brancos presos por pinos enquanto outros pinos estão soltos na moldura.

A minha pesquisa com a cochonilha do carmim havia me levado a utilizar o cacto como simbologia de uma relação que cria a unidade entre todas as coisas, remetendo a um desencadeamento de dependências, transformações e troca de energias. A vida da cochonilha do carmim está vinculada a um gênero de cacto *opuntia* que define sua espécie no reino animal: *Dactylopius opuntiae*. A obra *Cactus* de Nelson Felix remete à relação da vida com a morte - nosso destino iminente.

A grande questão que surge no pós-modernismo na arte contemporânea é se a arte precisava de fato se materializar em objetos. Para Nelson Felix a poesia antecede a criação de objetos artísticos. Quando a obra se torna interessante como ideia, a atenção

se volta para o processo pelo qual os materiais tomam forma. As ideias são concebidas como obras e as atividades como formas. A crítica e historiadora Fernanda Junqueira aponta para a inserção da arte no real:

...o que se torna única e premente na proposta atual é a intenção manifesta de inserção da Arte no real, na concretude do mundo. (...) Conquanto admitimos que a Arte seja exatamente esse eterno fazer e refazer em torno de sua própria validade enquanto Arte.⁵¹

Ao descrever a narrativa em seu trabalho, Nelson Felix aponta para um amontoado de pensamentos ou uma linha contínua que caracteriza seus desenhos. Ao discorrer sobre o mundo da matéria e o mundo mental, o artista se utiliza de uma visão da yoga para explicar sua coexistência:

...os dois convivem, você está com esta matéria e convive com ela. Assim como a arte. O grande barato da arte não está realmente nos objetos que foram deixados; é o pensamento que existe através deles, que se deixa, dos quais esses objetos estão impregnados.

A partir da ideia de uma linha contínua que conjuga um amontoado de pensamentos em narrativas, desenvolvi as **narrativas cromáticas** sintetizadas por meio de um traço vermelho no mapa que simboliza os percursos e estudos com o corante natural carmim. Não se trata, portanto, de uma estória ou de um discurso. A narrativa está no imaginário, no devir e no acaso. Em uma lógica interna criada a partir de uma experiência subjetiva ou na abstração da forma predeterminada. No acúmulo de informação proporcionada por tentáculos imaginários que alimentam o corpo de ideias abstratas. Não se trata de um roteiro e não se conclui em um fim.

A proposta de uma ampla e aberta interpretação da forma narrativa neste projeto corresponde à antropologia da linha sugerida

52. "O que andar, costurar, contar estórias, cantar, desenhar e escrever têm em comum? A resposta é que todas as ações procedem ao longo de linhas de uma forma ou de outra. (...) Nós temos estudos antropológicos sobre as artes visuais, sobre a música e a dança, sobre o discurso e a escrita, sobre artesanato e cultura, mas não da produção e do significado das linhas. No entanto, basta apenas uma breve reflexão para reconhecer que as linhas estão em toda a parte. Como criaturas que andam, conversam e gesticulam, os seres humanos geram linhas aonde quer que passam." Tradução livre. INGOLD, Tim. *Lines: A brief history*. New York: Routledge, 2008. p.1

53. Disciplina de Poéticas Contemporâneas 3, ministrada pelo Professor Geraldo Orthof no segundo semestre de 2011.

por Tim Ingold. As linhas não se restringem à extensão de um comprimento, uma só direção ou um novelo de linhas. Ingold se refere à linha como uma diversidade de formas transitórias compostas a cada gesto humano:

What do walking, weaving, observing, storytelling, singing, drawing and writing have in common? The answer is that they all proceed along lines of one kind or another. (...) We have anthropological studies of visual art, of music and dance, of speech and writing, of craft and material culture, but not of the production and significance of lines. Yet it takes only a moment's reflection to recognize that lines are everywhere. As walking, talking and gesticulating creatures, human beings generate lines wherever they go. ⁵²

A **narrativa cromática** se desenvolve a partir da conexão de uma série de ideias, coincidências e associações díspares observadas na concretude de cada gesto.

Em uma disciplina de *Poéticas Contemporâneas*⁵³ cursada ao longo do mestrado, o "Deus do Acaso" se manifestou outra vez durante um sorteio em sala de aula. Dentro de um envelope pardo, diversos nomes de artistas escolhidos pelos alunos estavam embaalhados, e a proposta de um complexo jogo entre dados e acasos definiria o próximo trabalho a ser executado por cada aluno. Na minha vez, sorteei de dentro do envelope a imagem de Nelson Felix olhando em direção ao vulcão de Helka na Irlanda (outro colega havia elegido aquela imagem). Um jogo de dados definiu os outros temas com os quais eu articularia o artista. O resultado final disto é descrito e apresentado abaixo (**fig.35**):

jogo de dados (5) - campeonato mundial de esportes aquáticos

jogo de dados (7) - exercício Kegel

livro - Sonho de Einstein p. 7

artista - Nelson Felix



Fig. 35 - Raquel Nava, trabalho realizado na disciplina de *Poéticas Contemporâneas*, 2011 (arquivo da autora)

O suporte no qual executei o trabalho diz respeito a um pedaço de madeira encontrado no local onde Nelson Felix abandonou um dos vasos em sua proposta *Um canto aonde não há canto* quando esteve em Brasília. A ideia era recorrer a uma matéria marcada pelo tempo, como propõe Nelson Felix ao utilizar pedras ou minerais como elementos que perpetuam uma força simbólica de memórias e marcas deixadas ao longo de sua existência. O desgaste da madeira exposta às adversidades climáticas do ambiente externo representa sua fragilidade e desgaste maior em relação ao tempo, se a compararmos às propriedades dos minérios. A poética de deslocar-se no espaço até o local de resgate do material também propunha uma narrativa ao trabalho.

A imagem de osso que compõe minha colagem tem a ver com o registro de um projeto em processo que Nelson Felix vem desenvolvendo ao longo de anos. O osso pertencia a seu cachorro que, na série *Genêsis*, passou por um processo cirúrgico no qual uma estatueta de Buda foi enxertada em sua perna. Após a morte do cachorro (que sobreviveu uma década com o enxerto), Nelson Felix retirou o osso do animal e o inseriu em uma árvore. Em um período

anual o artista registra as reações orgânicas em processo. A imagem a seguir mostra o registro de mudanças ao longo do período de um ano, durante o qual pude acompanhar o processo (**fig.36**).



Fig. 36 - Nelson Felix, série *Gênesis*/obra em processo, 2011 (arquivo da autora)

A série *Genêsis* (1988-2000) propunha intervenções em todos os reinos da natureza: o mineral, o vegetal e o animal. Outros trabalhos que compõem a série *Genêsis* incluem o enxerto de uma peça de cristal esculpida em forma de pênis em uma árvore, poeira de diamante inserida em uma ostra que desencadeará uma reação de proteção na qual ela forma uma pérola e uma tatuagem de Buda no braço de outrem. A proposta era resgatar a ideia de rituais - recorrentes em quase todas as civilizações - que manifestavam certa transgressão da natureza, ou seja, intervenções estéticas culturalmente determinadas que sujeitam o corpo a agressões ou alterações físicas.

Nelson Felix aponta para a cirurgia plástica, ou as perfurações nos corpos dos indígenas, como atributos estéticos que intervêm na natureza do corpo que perpetua uma cultura ou um valor cultural. Os humanos são seres conscientes que diferem da natureza, inserindo significados e propósitos às coisas que fazem. A consciência se torna dúbia quando não sabemos quando há mesmo razão ou não naquilo que estamos fazendo ou na maneira como estamos agindo. A mente se volta a um constante processo de significação para dar algum sentido à vida. Sol Lewitt sugere: “Os artistas conceituais são antes místicos do que racionalistas. Eles chegaram a conclusões que não podem ser as melhores pela lógica”.⁵⁴

Durante uma exposição realizada no Museu Nacional da República em Brasília, cuja proposta era de que cada artista da cidade elegeisse uma obra do acervo do Museu de Arte de Brasília⁵⁵ para fazer uma releitura, criei a partir da escultura *Língua*, de Nelson Felix, uma *assemblage* composta de elementos orgânicos e artificiais - que remetiam às propostas de *entrechoques esculturais* que o artista executa na natureza. Eu chamo de *entrechoques esculturais* as propostas nas quais peças esculturais interferem no ciclo natural do meio ambiente onde foram inseridas. O crítico Rodrigo Naves, em uma conversa com Nelson Felix, aponta para as duas formas como o artista interage com a natureza:

54. LEWITT, Sol. Em: FERREIRA, Glória, CONTRIM, Cecília p.196.

55. Exposição ocorrida no período de fevereiro a março de 2012, que propunha a revitalização do Museu de Arte de Brasília por meio de leituras de obras do acervo e debates. Organização e curadoria de Wagner Barja.

... você tem duas maneiras de interagir com a natureza: numa você pega um material e faz algo dele, e nisso a natureza deixa de ter qualquer interioridade, qualquer mística, você apenas instrumentaliza a natureza; na outra há uma relação um tanto mágica, na qual você pressupõe que a natureza possua uma força e que essas energias atuem sobre nós, e cabendo ao trabalho desencadeá-la.⁵⁶

A escultura *Língua* (1990), na qual o artista instrumentaliza a natureza, constitui-se de duas peças de madeira trabalhadas de maneira que ondulações formam grandes línguas sustentadas por uma série de estatuetas de Buda fundidas em bronze. As pontas das línguas se encontram na forma como as peças são compostas.

Na releitura que executei - que chamo de *Lambe Cacto* (2011) - sobrepos elementos orgânicos a materiais sintéticos no espaço interno do museu (**fig.37**). Duas compridas faixas de espuma sintética verde foram trabalhadas de forma que um ritmo é proposto a partir da extração modular da matéria (fazendo referência ao ritmo que as ondulações na madeira, assim como a repetição das estatuetas de Buda, sugerem na obra de Nelson Felix). Algumas folhas de cactos foram inseridas na espuma, e a cabeça de uma estatueta de Buda - de onde emergem do topo um cacto e folhas de uma suculenta - foi parcialmente imersa. Nas extremidades laterais das espumas posicionadas uma diante da outra surge o encontro de cactos que simulam línguas espinhosas.

O início da minha investigação sobre o trabalho de Nelson Felix se deu a partir de uma série de exercícios que passei a desenvolver com estatuetas de Buda e produtos da indústria alimentícia que continham em sua composição o corante natural cochonilha do carmim. A imagem abaixo do *Buda Danone* (2011) (**fig.38**) foi uma das primeiras peças executadas nessa ocasião.

Ao buscar referências artísticas na arte ocidental que se apropriavam da imagem de Buda, encontrei em Nelson Felix um

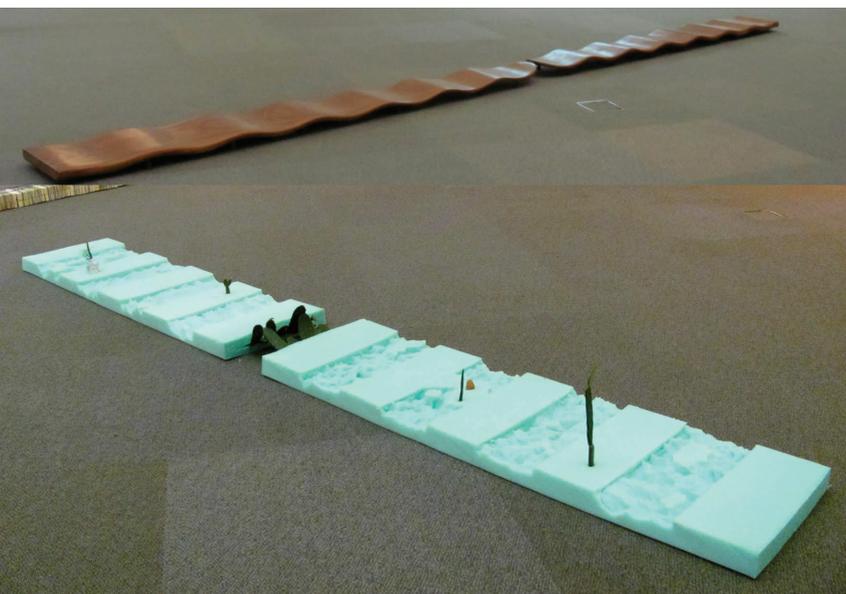


Fig. 37 - Raquel Nava, obra realizada para a exposição *MAB diálogos da resistência*, 2012 (arquivo da autora)



Fig. 38 - Raquel Nava, *Buda Danone*, 2011 (arquivo da autora)



Fig. 39 - Nelson Felix, *Grafite*, 1988-1989 (arquivo da autora/imagem escaneada)

discurso conceitual que me interessou pelo desvio de tal apropriação em relação a sua simbologia religiosa. Em uma conversa com José Resende, Lygia Pape, Nuno Ramos e Rodrigo Naves, o artista explica por que em sua obra *Grafite* (1988/1989) (**fig.39**) esconde uma estatueta de Buda no interior da peça:

57. FELIX, Nelson, p.33.

E por que colocar uma imagem de Buda naquele local? Porque o Buda era a imagem mais banal de uma pessoa voltada para o seu interior, que remetia para o interior da peça. E eu gostei da imagem do banal. Mas há ainda outro traço nesse trabalho: ele foi colocado na mesma posição do eixo do sol. Para se chegar a isso, bastam algumas contas simples. Aquela peça completamente torta no espaço é a única coisa certa cosmicamente.⁵⁷

58. BRITO, Ronaldo.
Obs. – A observação de Brito se aproxima da fala de Jean Dubuffet em relação ao eixo do Polo Norte e do Polo Sul: "A revolução de um ser em seu eixo, reminiscência de um dervixe, indica esforço desperdiçado, fatigante; não é uma ideia agradável a se considerar e, em vez disso, parece a solução provisória, enquanto nenhuma outra surge, do desespero". Podemos sugerir corrigir o erro por um erro, um desespero ou uma urgência do artista. SMITHSON, Robert. Em: CONTRIM, Cecília, FERREIRA, Glória, p.194.

A estatueta de Buda fundida em ouro escondida no interior da peça provoca uma projeção imagética e conceitual. Ao relacionar a obra ao ângulo de 23 graus - que se refere ao eixo da terra em relação ao sol - uma dimensão cósmica também é proporcionada. É a partir deste trabalho que Nelson Felix passa a utilizar o ângulo de 23 graus como uma constante em propostas de deslocamentos predeterminados no espaço e tentativas de fugas a composições. Para Ronaldo Brito, tal apropriação do artista - que se refere a uma errância cósmica - propõe: "...uma simpática variante pouco ortodoxa de perfeccionismo moral: corrigir o erro pelo erro".⁵⁸

Assim como a obra *Grafite* sugere uma projeção imagética, na qual se cria uma justaposição entre o visível e o invisível, em *Sono* o artista insere três gramas de material radioativo (torianita não ativada) em uma grande esfera de chumbo – na qual o conceito e a poética não aparecem visivelmente na obra. Nas propostas artísticas de Nelson Felix, é recorrente a indução de uma projeção mental que complementa a leitura do trabalho - sugerida na propriedade da matéria, em seu conteúdo simbólico ou na inserção temporal inapreensível à percepção humana.

O trabalho no qual utilizo as cochonilhas banhadas em ouro se assemelha às propostas de Nelson Felix no sentido de que o objeto é revelado por meio de uma narrativa ou de uma informação que o precede. Assim como na obra *Sono* a ideia não está explícita na forma visível. As cochonilhas banhadas em ouro se assemelham muito a pepitas de ouro, e apenas com a informação que precede o objeto é possível fazer uma leitura completa da obra.

Na investigação sobre a obra de Nelson Felix, uma série de elementos compatíveis com minhas divagações artísticas desencadeou uma relação empática, propagando-se em uma fusão entre sujeito e objeto. O cacto passou a simbolizar esse pacto e a correspondência latitudinal no *Projeto Nazca* surgiu como uma confirmação.

A cochonilha do carmim - e sua possível utilização poética - simboliza o microcosmo vinculado à ideia de união com o cosmo. A

mesma força que gera o microcosmo gera o cosmo - ou o universo em sua totalidade. A relação entre as coisas é o que cria sentido para as coisas. Segmentamos para nos comunicarmos. Tornamos dois sempre que interagimos com um fragmento do mundo, que ao inserir-se em nossa percepção passa a ser a extensão do nosso corpo.

Por meio das transmutações simbólicas da cochonilha do carmim, o cacto é representado como extensão de seu corpo. No *Projeto Nazca* o desenho do alcatraz se funde ao corpo moldado do cacto em uma escultura de bronze que desencadeia uma série de outras relações simbólicas com a cultura milenar de Nazca e a demarcação do sítio arqueológico na contemporaneidade.

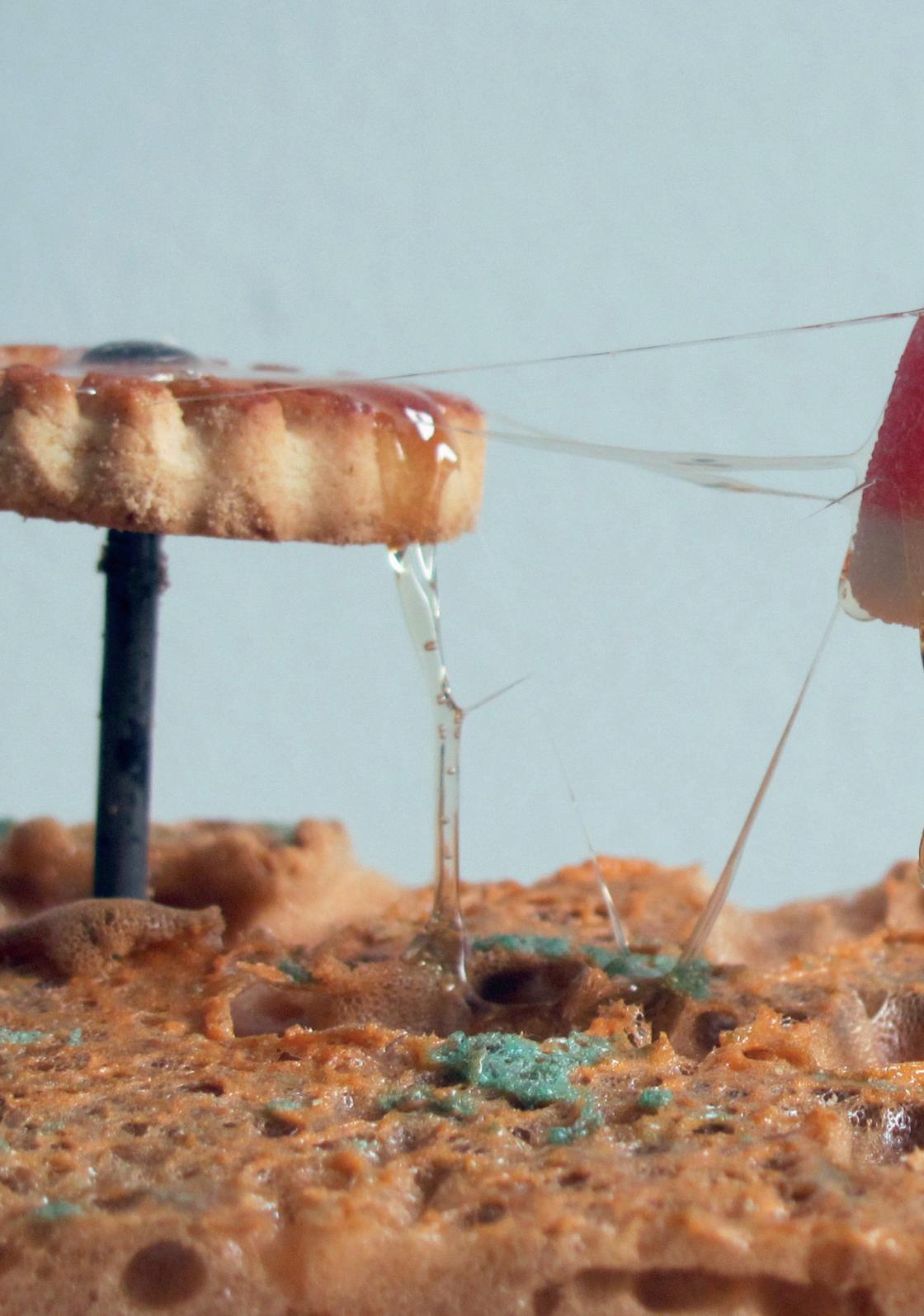
Sugiro o corpo, não apenas como matéria, mas também como uma união de acasos, ideias e energias convergentes. Segundo o mito a *Odisseia*, extraída da obra literária de Homero, Ulisses, ao ser questionado sobre quem era, respondeu: “Sou consequência de todos com quem convivi”. Em uma breve passagem pelo município de Santo Antônio do Descoberto cruzei a pequena Cidade Eclética⁵⁹, composta de casas pintadas de cor-de-rosa. A cidade se formou ao redor de um mito absurdo e se encontra no percurso da minha **narrativa cromática** não menos absurda.

(Que o *Deus do Acaso* esteja conosco, Nelsons e Ulisses, propiciando encontros fortuitos e inspiradores). A seguir, mais um desvio poético para o desfecho de minhas reflexões microcósicas:

Sou um pouco de tudo no mundo, só eu existo e nem isso vai ser eu me transformar às velas da segunda manhã de domingo.



59. A cidade foi fundada pelo Mestre Yokanaam e construída ao redor de um mito. Conta-se que Mestre Yokanaam, cujo nome de batismo era Oceano de Sá, sobrevoava a região onde seria construída Brasília quando uma visão lhe revelou que sua missão era na terra e não no ar. Oceano de Sá era piloto da Força Aérea Brasileira. Após sofrer um acidente aéreo, Oceano de Sá se converteu no espiritualista Yokanaam, que fundou uma comunidade na Cidade Eclética com cerca de 300 famílias compostas por médiuns.





Capítulo 2
O Ver-me verme

60 Exposição realizada no Espaço Cultural Contemporâneo – ECCO no período de 20 de setembro a 27 de novembro de 2011.

2.1 VER-ME VERME: exposição

A exposição VER-ME VERME⁶⁰ abarcou uma série de obras, em distintos suportes, que apontava para o tema da cor vermelha. O nome da exposição faz referência à etimologia da palavra vermelho, de origem latim *vermiculu*, que significa “vermezinho”, cuja referência se faz à cochonilha.

A obra mais antiga na mostra era um vídeo editado em 2008, intitulado VERME.LHO. Neste vídeo capto imagens de minhocoçus (comprados em uma loja de pesca a 1 real cada) e de ratos no *Rat Temple* na cidade de Bikaner, Índia. Durante a edição as imagens são intercaladas, junto com fragmentos do filme *Os Fuzis*, do cineasta Ruy Guerra. A proposta do vídeo era representar a cor vermelha como terra, a cor do sangue, do corpo.

Outra série de trabalhos que participaram de VER-ME VERME foi desenvolvida a partir da apropriação de produtos da indústria alimentícia que traziam em seu componente o corante cochonilha do carmim. Apesar de se tratar de um ingrediente natural, a cochonilha do carmim é utilizada para dar cor ao alimento como um atrativo ao paladar. A grande maioria da população não sabe que, ao consumir sorvete de morango, iogurtes cor-de-rosa e gelatinas vermelhas está ingerindo centenas de insetos esmagados. Isso é apenas um pequeno exemplo diante de milhares de outras coisas que consumimos sem ter a mínima ideia sobre sua procedência

Passei a manipular objetos e alimentos nas séries *Buda meu Boi*, *minha vaca de cochonilha*, *O esconderijo da Cochonilha* e *YogoPorn*. Irei abordar essa série de trabalhos sugerindo uma aproximação com propostas artísticas derivadas da *pop art* e com a teoria de Arthur Danto sobre o surgimento desse movimento artístico como precursor da arte contemporânea.

2.1.1 YogoPorn

A série *YogoPorn* (2011) (**fig.40**) sugere curvas femininas encontradas em um saco de iogurte congelado. As fotos foram produzidas durante o processo de descongelamento após o iogurte ser retirado de sua embalagem. O nome da série faz referência às lojas de iogurtes, que copiam o formato norte-americano ou são filiais norte-americanas, que surgiram de forma extensiva nos shoppings e setores comerciais das cidades brasileiras. Uma placa de acrílico acompanha a série, simulando a fachada de lojas de iogurte congelado.

As imagens apropriadas de propagandas e outros meios de comunicação de massa remetem às manifestações da Arte Pop, que surgiram a partir dos anos 50, ironizando ou enfatizando e mimetizando o processo industrial, o consumo e as estratégias publicitárias. Na série *YogoPorn* me apropriei de uma estética facilmente assimilada e reproduzível da cultura *pop*.



Fig. 40 - Raquel Nava, *YogoPorn*, 2011 (arquivo da autora)

2.1.2 Buda meu Boi, minha vaca de cochonilha

Na série *Buda meu Boi, minha vaca de cochonilha* (2011) (fig.41) utilizo o iogurte de morango e gelatinas vermelhas em pequenas estatuetas de Buda. Ao me apropriar das estatuetas de Buda, minha intenção era lidar com o fetiche do objeto, ou seja, evidenciar a forma como o sistema econômico se apropria de uma concepção ou valor para transformá-lo em produto comercializável.



Fig. 41 - Raquel Nava, *Buda meu boi, minha vaca de cochonilha*, 2011 (arquivo da autora)

2.1.3 Buda e o Pop: obra de outros artistas com imagens de Buda

A ironia sobre a apropriação de objetos da cultura (e de culto) popular se torna mais evidente no trabalho do artista plástico Nelson Lerner. *A Grande Parada* (1999) (fig.42) e *Futebol* (2001) constituem-

se de uma série de estatuetas religiosas ou de costumes populares dispostas como se estivessem juntas assistindo a uma partida de futebol ou participando de uma procissão.

Outros artistas brasileiros se apropriaram da estatueta de Buda em propostas que sugerem uma linguagem *pop*. O artista Marcus Chaves possui uma série de trabalhos nos quais os objetos cotidianos são transfigurados em bricolagens que evidenciam a presença dos



Fig. 42 - Nelson Leirner, *A Grande Parada*, 2001

objetos, assim propõe Simón Marchán (citado no texto de Adolfo Montejo Navas sobre a obra do artista): “a intensidade máxima do *objetual* e *coisal* provoca um efeito aparentemente contrário: o *conceitual*, na medida em que remete para além de si mesmo e deriva em um instrumento de ampliação e extensão de consciência”.⁶¹

61. NAVAS, Adolfo Montejo. **Das Armadilhas Visuais de Marcos Chave** em Marcus Chaves, RJ: Casa da Palavra, 2007. p. 19.

62. Termo proposto por Maria Maia em matéria para - <http://www.cultura.rj.gov.br/entrevistas/marcos-chaves-inaugura-exposicao-na-galeria-laura-almim>.

A obra *Budisco* (2011) (**fig.43**) se constitui de uma estatueta de Buda repleta de espelhos como as bolas de teto das discotecas. A estatueta se encontra em cima de um toca-discos em movimento, enquanto a luz refletida pelos espelhos circula dentro do espaço da galeria provocando uma “situação instalativa”.⁶²

Em *Só para contrabalançar* (1999) (**fig.44**), Marcus Chaves cria uma imagem de Buda em cima da pedra da Gávea. A imagem é vista através de um monóculo amarrado por um fio na ponta de uma vara de bambu. Segundo o artista, sua proposta era evidenciar a “paródia sobre o monopólio religioso representado pela estátua do Cristo sobre a montanha do Corcovado”.

Semelhante proposta - que se utiliza do sarcasmo para fazer política - é observada no projeto de um grupo de amigos de Brasília. No ano de 1998, o site chamado “naguerra.com” vendia camisetas com a consagrada imagem de Che Guevara sob o título de “clichê Guevara”. A proposta do site era ironizar valores éticos e estéticos vigentes na sociedade, banalizando comportamentos sociais. Apontava para o modo como o guerrilheiro comunista se transformou em um produto de consumo capitalista. Outra proposta interessante do site, com o mesmo viés político e sarcástico, era “A polícia estética”, que criticava alguns modismos recorrentes no comportamento jovem contemporâneo.

A emblemática obra *TV Buda* (1974) (**fig.45**) do sul-coreano Nam June Paik - artista precursor da videoarte - também busca um embate político com o meio de comunicação de massa. Uma estatueta de Buda se encontra em estado de contemplação diante de sua própria imagem na televisão. A câmara acoplada ao monitor capta a imagem ao vivo, podendo incluir o espectador na obra.

As primeiras experiências videográficas de Nam June Paik consistiam em intervenções sobre o próprio aparelho de TV. Pioneiro na discussão do pensamento televisivo, Paik critica o uso banal e aplicativo da tecnologia. No seu trabalho, recorre a inserções conceituais e formais, nas quais se refere às questões políticas e



Fig. 43 - Marcus Chaves, *Budadisco*, 2011 (www.marcoschaves.net)

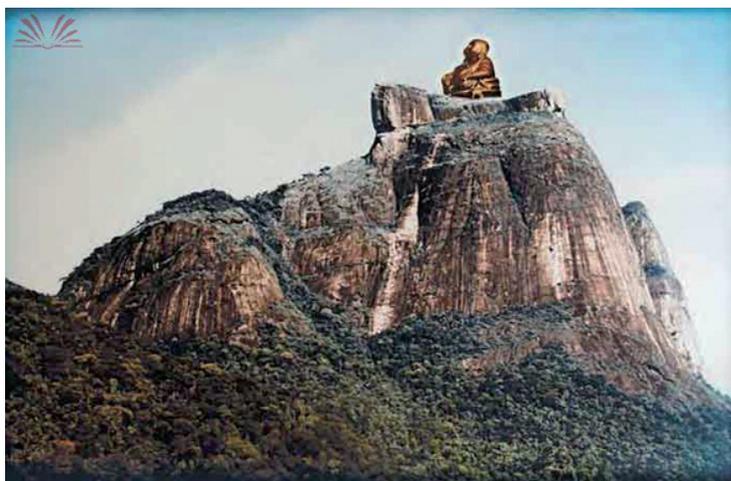


Fig. 44 - Marcus Chaves, *Só para contrabalançar*, 1999 (www.marcoschaves.net)

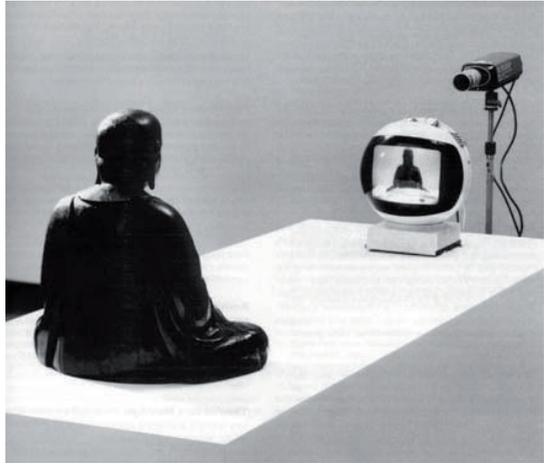


Fig. 45 - Nam June Paik, *TV Buda*, 1974 (www.paikstudios.com)

apresentações performáticas, assim como à elaboração de cores, recortes, movimentos e música. Ostenta uma estética do ruído e da falha que se opõe à estética ditatorial do meio de comunicação de massa.

Paik participou do movimento artístico *Fluxus* que reuniu, em meados dos anos 60, artistas de diversas nacionalidades que colaboravam entre si nos Estados Unidos, Europa e Japão. A proposta inicial do grupo iconoclasta (encabeçado por George Maciunas) era questionar o poder das instituições culturais, opondo-se à ideia modernista de pureza da arte, da separação arte/vida e do formalismo absoluto. As propostas artísticas uniam diversas formas de expressão nas quais os suportes tradicionais das 'belas artes' eram substituídos por apropriações de objetos e ações do cotidiano.

Apesar de Nam June Paik fazer referência ao zen-budismo, ele refuta um patriotismo cultural de sua origem oriental. Paik critica a maneira como o zen-budismo se propagou no grupo *Fluxus* com as palestras de Daisetsu Suzuki na *Columbia University* em Nova York. Em um texto para a exposição *Televisão Experimental* (1963), Paik escreve:

Bom, agora vou falar um pouco sobre o Zen, apesar de que o evito normalmente para não me transformar num vendedor de "NOSSA" cultura como Daisetsu Suzuki, porque patriotismo cultural causa mais dano do que patriotismo político. Patriotismo cultural é disfarçado, e sobretudo a auto-propaganda do Zen (a doutrina do auto-abandono), é um suicídio burro do Zen.⁶³

63. PAIK, Nan June, Poslúdio para a Exposição de Televisão Experimental. Galeria Parnass, 1963. Em catálogo da exposição *O que é fluxus? O que não é! O porquê.* RJ: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. P. 97.

Paik ainda aponta para a ambivalência do Zen no Oriente e sua incoerência nos discursos de vanguardas artísticas:

Zen é anti-vanguarda, anti-espírito de fronteira, anti-Kennedy...
Zen é responsável pela pobreza asiática.
Como posso justificar ZEN sem justificar a pobreza asiática??
É outro problema ao qual vou me referir em outro ensaio.⁶⁴

64 Idem.

A utilização da filosofia Zen pelos integrantes do grupo *Fluxus* se justificava em sua concepção de arte em fusão com a vida cotidiana, na qual qualquer objeto ou ato banal poderia ser considerado arte. Segundo Arthur Danto, os seminários do Dr. Suzuki influenciaram muitos dos integrantes do grupo *Fluxus* (sobretudo John Cage) a aproximarem a arte da crença de que a consciência mais elevada poderia ser alcançada mediante a mais comum das atividades. As performances *Fluxus* geralmente consistiam em uma série de instruções simples que poderiam ser executadas por qualquer pessoa. Assim como as *assemblages* criadas pelo grupo poderiam ser facilmente copiadas.

O viés político de tais propostas consistia em negar as *Artes Eruditas* que a Europa propagava em sua hegemonia cultural. As vanguardas artísticas que surgiram nos anos precedentes à Grande Guerra expressavam o repúdio diante da cultura que – em sua miséria intelectual do deleite estético - causou a morte e o alienamento de milhares de jovens. A devastação das guerras fez surgir movimentos artísticos mais comprometidos com o social. A ironia e a jocosidade eram as armas recorrentes utilizadas pelos movi-

mentos artísticos diante da falta de sentido da vida em um mundo devastado pela guerra.

A série de trabalhos que apresento a seguir se aproxima das *assemblages* criadas pelo grupo *Fluxus* em sua forma de execução. Em *O esconderijo da cochonilha* me aproprio de alimentos da indústria que contêm o corante natural cochonilha do carmim (E 120 / C.I. 75470) e os transformo em objetos ou bricolagens que possuem certa ironia e jocosidade como arma crítica ao fetiche consumista de objetos de arte. Os materiais utilizados são encontrados em qualquer supermercado ou loja de materiais de construção.

2.1.4 A cochonilha e o esconderijo poético

O esconderijo da cochonilha (2011) (fig.46) propõe trabalhos mais lúdicos que remetem a pequenos cenários lisérgicos onde misturo materiais como biscoito, jujubas, cactos, esponjas, pregos, látex, resina e cola. Os biscoitos e jujubas de morango contêm o corante natural carmim em seu componente. A fotografia é usada como recurso de apresentação do trabalho - que se desintegra com o tempo devido à decomposição dos alimentos. O uso de resina também é experimentado para preservar os alimentos que compõem os objetos.

A repercussão desse trabalho em exposições obteve uma grande atenção do público infantil, que viu o potencial de transformação de objetos convencionais em cenários lúdicos. Foi observada em uma montagem uma inclinação do público a interagir com os objetos.

Nas imagens que apresento a seguir, a fotografia se desloca da condição de documento e é utilizada como suporte artístico. Fragmentos dos objetos são captados com uma lente macro e submetidos a uma sutil alteração cromática na edição da imagem digital. A variação cromática das fotografias se aproxima da paleta utilizada na produção de pinturas que apresento no final deste projeto.





Fig. 46 - Raquel Nava, *O esconderijo da cochonilha*, 2011

2.2 Relações teóricas: Referência da *pop art* na exposição/A Arte Pop e o realismo na arte contemporânea

Em *Após o fim da Arte*, Arthur Danto descreve a Arte Pop como primeira manifestação da arte contemporânea a trazer o cotidiano de volta ao âmbito artístico. Ao propor uma análise da *Brillo Box* de Andy Warhol, Danto aponta para o limiar da arte com a realidade:

Para resolver o problema filosófico da relação entre arte e realidade, os críticos tinham de começar analisando uma arte de um tipo tão semelhante à realidade, que as diferenças teriam de sobreviver ao teste da indiscernibilidade perceptual. Eles tinham de responder a uma pergunta: O que distingue a *Brillo Box* de Warhol das caixas de Brillo contendo o sabão em pó? O sagaz desconstrutivista Sam Wiener fez a questão remontar ainda mais longe historicamente, expondo uma caixa com Brillo real dentro dela, sobre a qual colocou o rótulo inspirado em Magritte: “Isto não é um Warhol!”.

Ao discutir a obra *Brillo Box*, fica claro para Danto a relevância conceitual proposta por objetos de arte que se assemelham a objetos casuais: “a verdadeira questão filosófica referia-se simplesmente a como evitar que eles se reduzissem à realidade.” A Arte Pop surge, para ele, como uma proposta tão imprevisível por se tratar de algo tão familiar.

Segundo Arthur Danto, a maior contribuição da arte contemporânea para a reflexão filosófica está situada na apropriação das imagens, deslocadas do seu contexto original. Danto se refere à arte contemporânea como pós-histórica, pois se desvincula da

necessidade de uma narrativa⁶⁵ ou de uma história “progressiva desenvolvimentista”, que cria retóricas para defender paradigmas na arte. A arte moderna é designada por Danto como a *Era dos Manifestos*, na qual movimentos de vanguarda estabeleciam padrões bem definidos que caracterizam a produção artística como “superior’ ou “mais inovadora” diante de um processo histórico. O artista contemporâneo, propõe Danto, não necessita se limitar a um estilo, a uma categoria artística ou a uma única linha criativa.

Ao fazer um paralelo com novos paradigmas da arte, o filósofo cita a proposta socialista de Marx e Engels: “segundo a qual se poderia cultivar, caçar, pescar ou escrever crítica literária sem ser fazendeiro, caçador, pescador ou crítico literário”.⁶⁶ Em entrevista concedida no ano 1963, Andy Warhol contesta os manifestos modernistas: “Como se pode dizer que um estilo é melhor do que outro? Você deve poder ser um expressionista abstrato na semana que vem, ou um artista da *pop art*, ou um realista, sem achar que está desistindo de alguma coisa”.

No livro *Arte Moderna Práticas e Debates: Modernismo em disputa*, Charles Harrison e Paul Wood descrevem o *Pop* como um interessante e relevante movimento artístico que foi ignorado pela crítica Modernista.⁶⁷ A Arte Pop é designada por eles como o Novo Realismo, que buscava um engajamento das artes na cultura popular e, por meio da paródia e da ironia, se apropriava de imagens dos meios de comunicação de massa para enfatizar o capitalismo vigente e a sociedade de consumo.

Ao contrário do Realismo Social dos anos 30, que evidenciava as injustiças sociais retratando a classe trabalhadora, a Arte Pop se manifesta por meio da paródia e da apropriação. Na série *Conflito racial vermelho*, Andy Warhol denuncia a ação da polícia racista e

65 O sentido de narrativa a que se refere Arthur Danto se distingue da minha proposta de narrativa cromática – apropriada de uma reflexão de Nelson Felix sobre o tema. A narrativa à qual Arthur Danto se refere condiz com uma ideia de linearidade histórica, na qual se desencadeiam propostas artísticas modernistas.

66. DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**. São Paulo: Ed. USP, 2006, p. 141.

67. Charles Harrison e Paul Wood usam a palavra modernismo em duas instâncias: Modernismo com “m” maiúsculo refere-se exclusivamente aos paradigmas estabelecidos pela crítica de Clemente Greenberg e seus seguidores, enquanto modernismo com letra minúscula determina uma época difusa em novas propostas e conceitos.

coloca o espectador em conflito com suas responsabilidades, fazendo do fruidor da obra um cúmplice da ação. A série, reproduzida em serigrafia, evidencia os valores reproduzidos pela sociedade que atuam nas forças dominantes e opressoras do Estado.

As imagens figurativas da Arte Pop se referiam à propaganda, ao cinema, às histórias em quadrinhos e a outros meios de comunicação de massa. A crítica Modernista que depreciou a Arte Pop estabelecia uma continuidade histórica inteligível para a pintura e a escultura, valorizando a arte abstrata como expressão de uma arte culta, que propunha uma linguagem exclusivamente visual. A pintura Modernista nega conteúdos históricos e narrativos, elimina a ilusão de tridimensionalidade e exclui aspectos do mundo físico. Sua estética se desvinculava de virtudes morais e políticas para lidar com o formal.

O formalismo dominou a crítica e a história da arte no final do século XIX e na maior parte do século XX. No próximo capítulo abordo questões “puramente visuais” que surgiram com a ideia de autonomia da arte proposta pela crítica Modernista, ao mesmo tempo em que proponho temas figurativos por meio de traços sintéticos e sugestivos característicos das manifestações artísticas de povos primitivos.







Capítulo 3
**Sentimento e
forma na matéria**

3.1 *Corpo, Sentimento e forma*⁶⁸

68. Termo apropriado do livro de Suzanne Langer.

69. Ao longo deste projeto optei por utilizar o termo 'forma significativa' como foi traduzido por Cláudio Marcondes no livro 'Visão e Forma', de Roger Fry. No livro 'Sentimento e Forma', de Suzanne Langer, os tradutores Ana M. Goldberger e J. Guinsburg se referem ao mesmo termo como 'forma significante'. O termo foi proposto pelo crítico de arte Clive Bell, que influenciou a teoria de Roger Fry. Ambas as teorias estéticas são destrinchadas por Suzanne Langer, que pertence à corrente filosófica que relaciona a arte a uma ideia do sentimento humano expressa em formas simbólicas.

A seguir, descrevo uma série de pinturas produzidas com esmalte sintético cujas características se aproximam de propostas modernistas, na qual investigo o comportamento da matéria sobre o suporte tradicional. A cochonilha do carmim não se encontra mais sob o aspecto de matéria-prima ou apropriação, mas as questões de gênero que chamaram a atenção para o inseto (que tem apenas as fêmeas sacrificadas na produção do corante) são representadas em formas que remetem aos órgãos do sistema reprodutor feminino.

Antes de mostrar a série de pinturas, irei contrapor a teoria estética de Suzanne K. Langer e Roger Fry à filosofia analítica de Arthur Danto. Os três teóricos, que obtiveram sucessivas influências filosóficas de seu antecessor (Roger Fry influenciara Suzanne Langer, que por sua vez inspirara Arthur Danto), propõem distintas análises acerca da produção artística de seu tempo e da arte 'primitiva' sob uma ótica anacrônica. Fry e Langer se encontram em um período de transição do modernismo, Danto fala de um contexto no qual a arte contemporânea está mais sedimentada.

As pinturas que apresento se aproximam de questões abordadas por Suzanne Langer em suas lucubrações acerca da 'forma significativa'⁶⁹ proposta por Clive Bell e desenvolvida por Roger Fry. A 'forma significativa' se refere a uma "emoção estética" provocada pela criação de formas simbólicas do sentimento humano que define a produção artística.

No livro *Sentimento e Forma* Langer discorre acerca da linguagem artística que cria seus próprios signos por uma via da expressão, sem compromisso com a realidade ou 'com objetos naturais que ela mimetiza', mas propiciando sua própria realidade e sentido. Veremos que, assim como apontou Danto, as questões filosóficas

pertinentes à arte permeiam os limítrofes entre a arte e a realidade, a verdade e a ficção.

Ao discorrer sobre o sentimento que ganha forma em propostas artísticas, Langer busca encontrar uma qualidade artística que distinga o objeto de arte de expressões do cotidiano: “(...) todos os desenhos, afirmações, gestos ou registros pessoais de qualquer tipo expressam sentimentos, opiniões, condições sociais e neurose interessantes; a “expressão”, em qualquer desses sentidos, não é peculiar à arte e, conseqüentemente, não é o que promove valor artístico”.⁷⁰

Suzanne Langer propõe uma tarefa para os artistas que se contrapõem à perspectiva filosófica de Arthur Danto: “Produzir e manter a ilusão essencial, destacá-la claramente do mundo circunvizinho da realidade e articular sua forma a ponto de ela coincidir inequivocamente com formas de sentimento e de vida, é a tarefa para o artista”.⁷¹ Apesar das duas posições conflitantes, a proposta de Susanne Langer influencia a análise filosófica de Arthur Danto, que foi seu aluno. A geração à qual cada um pertence provoca e suscita distintas questões na produção artística. Enquanto Danto se intriga com as caixas de *Brillo Box* de Andy Warhol, Langer se atém às análises simbólicas que remetem a uma expressão emotiva.

Langer, ao descrever obras de grandes arquitetos como Louise Sullivan, Le Corbusier e Frank Lloyd Wright, aponta para questões filosóficas e simbólicas que permeiam suas obras ao evocarem elementos orgânicos: “(...) somos razoavelmente perseguidos pelos conceitos de crescimento orgânico, estrutura orgânica, vida, natureza, função vital, sentimento vital, e um número indefinido de outras noções que são mais biológicas do que mecânicas”.⁷²

70. LANGER, Susanne K. **Sentimento e Forma**. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A., 2006, p. 53.

71. Idem, p. 71.

72. Idem, p. 110.

73. FRY, Roger. **Visão e Forma**. São Paulo: Cosac&Naify, 2002, p. 300.

74. LANGER, Susanne K. **Sentimento e Forma**. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A., 2006.

75. Idem, p.28.

Langer discorre sobre a ‘forma significativa’ que acompanha a leitura ou produção de um trabalho artístico. O termo é apropriado de um conceito proposto por Roger Fry e busca adequar um vocabulário no âmbito da filosofia capaz de equiparar-se às proposições artísticas. Segundo Fry, “o crítico deve trabalhar com o único instrumento de que dispõe – ou seja, sua própria sensibilidade com todas as suas equações pessoais”.⁷³ Langer aponta para os vocabulários próprios da arte:

...estes falam sua própria linguagem, que resiste amplamente a uma tradução para o vocabulário mais cuidadoso, literal, da filosofia. É provável que isso deixe impaciente o filósofo. Mas, de fato, é impossível falar sobre arte sem adotar, numa certa medida, a linguagem dos artistas. (...) Seu vocabulário é metafórico porque precisa ter plasticidade e força a fim de permitir-lhes exprimir seus pensamentos sérios e frequentemente difíceis. Não podem encarar a arte como sendo “meramente” este ou aquele fenômeno facilmente compreensível; estão por demais interessados nela para fazerem concessões à linguagem.⁷⁴

Ao propor a ‘forma significativa’, Roger Fry busca o entendimento da ‘estrutura lógica’ das obras de arte com base na expressão. A teoria de arte proposta por Roger Fry e Suzanne Langer se encontra em um contexto histórico no qual a filosofia e a arte propõem uma concepção do real a partir de uma experiência estética e não mais uma representação do real como forma ou habilidade técnica capaz de mimetizar. Ambos recorrem a outras linguagens artísticas, como a música e a arquitetura, para apontar o compromisso da arte, antes de tudo, com a poética. Langer se refere à música como ‘um análogo tonal da vida emotiva’⁷⁵, enquanto Fry justifica a seguir:

A teoria de que a arte atrai somente pelas ideias associadas aos objetos naturais que ela mimetiza é facilmente refutada quando se consideram a música e a arquitetura (...) Todavia,

na arte pictórica, a falácia de que a natureza é a senhora, e não a serva, parece quase inerradicável (...) o crescente modo como as coisas se apresentam à nossa visão, ainda que altere o modo, não amplia necessariamente o poder de expressão pictórica.⁷⁶

76. FRY, Roger. **Visão e Forma**. São Paulo: Cosac&Naify, 2002, p. 240.

A ‘forma significativa’ segundo Fry é formalista no sentido de que “há uma fusão de algo com a forma, a fim de que essa forma possa tornar-se algo significativo”⁷⁷ e não somente um apelo sentimentalista ou moralista. No prefácio do livro ‘Visão e Forma’ de Roger Fry, Robert Kudielka explica como o termo ‘expressão’ obteve uma compreensão equivocada ao longo da história moderna, apontando para como o termo *une expression* para os franceses é antes de tudo algo objetivo – o modo preciso de dizer o que se busca.⁷⁸

77. Fry, Roger. **Visão e Forma**. São Paulo: Cosac&Naify, 2002, p.18.

78. Idem, p. 20.

79. Idem, p. 20.

Roger Fry, com a sua proposta de ‘forma significativa’, buscava contrapor a estética vigente que definia a arte a partir de uma categoria do belo. Para Fry as definições de “beleza”, “verdade” e “bondade” eram relativas e não cabia à arte se comprometer com uma estética ou uma moral predeterminada. A forma é relativa na medida em que está relacionada com uma matéria sendo formada. A ‘forma significativa’ abrange nossas relações com os signos, com a matéria e com a linguagem. Segundo Fry:

Nossa reação às obras de arte é uma reação a um relacionamento, e não às sensações, objetos, pessoas ou acontecimentos. Isto, se estou certo, proporciona uma marca identificadora daquilo que denomino experiências estéticas, reações estéticas ou estados mentais estéticos.⁷⁹

Em minha experiência com a pintura busco uma forma de expressão semelhante à proposta de Fry no sentido de que a emoção que pode suscitar da obra está vinculada à matéria ou à forma que surge da matéria. A ‘vida imaginativa’ proposta por Fry busca desvencilhar-se da existência cotidiana e de questões morais para

aproximar-se de uma visão intuitiva, criativa e sintetizadora do mundo físico que se comunica por meio de formas abstratas e simbólicas.

Aproximando-se da máxima de Paul Klee na qual “a arte não imita o visível, torna visível”, a teoria de Fry sugere que para se apreciar uma obra de arte é necessário livrar-se de todo o entulho mental e observar as qualidades pictóricas com outros sentidos. O ‘equivalente da vida’ apontado por Fry busca com a arte criar no espectador “algo da mesma nitidez com que as coisas da vida concreta apelam a nossas atividades práticas”. A metodologia proposta por Fry sugere uma análise atemporal que pode ser aplicada tanto à arte dita ‘primitiva’ quanto à arte de seu tempo. A abstração é sugerida a partir de uma comunicação com os símbolos, aos quais ele se refere na ‘forma significativa’.

Busco relacionar minha pesquisa com conceitos propostos por alguns artistas e teóricos nos quais os significados das palavras vão muito além de uma associação e compreensão direta com a matéria ou forma, como coisa física ou abordagem de tema. A série de pinturas que apresento a seguir possui características modernistas, no sentido de que as imagens são sugeridas por meio da exploração da matéria no suporte tradicional da pintura. A expressão não está contida em uma subjetividade, mas se apresenta na maneira objetiva como a matéria ganha forma, por meio da cor e de traços sintéticos que sugerem imagens orgânicas. A expressão está relacionada com uma linguagem simbólica, tanto na maneira como os traços remetem a imagens orgânicas, como também na forma como é manipulada a matéria.



3.2 Pinturas

No início da minha produção estava envolvida com uma série de pinturas produzidas com volumosas camadas de esmalte sintético que ao secarem proporcionavam rugosidades que serviam como contorno para desenhos e formas. Construídas por meio de uma investigação com o esmalte sintético, as pinturas remetiam às questões propostas por artistas modernistas que investigavam a própria qualidade do material e do suporte, ou seja, da 'pintura por seus próprios meios'. A pintura modernista nega conteúdos históricos e narrativos, elimina a ilusão de tridimensionalidade e exclui aspectos do mundo físico. Sua estética se desvincula de virtudes morais e políticas, para lidar com o formal.

A **narrativa cromática** – no sentido de um conjunto de ideias e experimentações – se manifestava na matéria e nas ações sobre ela. A primeira camada de esmalte sintético aplicada começava a secar enquanto a tela repousava na posição horizontal, quando uma fina película se formava provocando uma polimerização. A tela era virada na posição vertical e a tinta, ainda molhada atrás da película, secava enquanto escorria, provocando um movimento interno que marcava a passagem do tempo na força gravitacional (**fig.47**).

A minha experimentação se dava principalmente com o comportamento do material. As qualidades e características da matéria eram apropriadas, prescindindo de qualquer qualidade técnica, sendo manipulada de forma imprevisível e experimental durante o processo de criação. Em um texto produzido para a exposição VERME VERME Ralph Gehre observa (integral em anexo):

Raquel Nava pinta uma ampla superfície de *não cor*, ora branca, ora vermelha, cultuando a tinta escorrida como uma pele que se deposita sobre os ossos, enrugada como se o tempo pudesse ser acelerado e depois subitamente estacionado, pela simples vontade (...).

80. Exposição realizada na galeria Espaço Piloto da Universidade de Brasília, organizada pelos alunos da disciplina "Produção e Realização de Obra Artística", ministrada pelos professores Nelson Maravalhas Jr. e Pedro Alvim no Programa de Pós-Graduação. A exposição ficou aberta no período de 22 de julho a 14 de agosto de 2010.

81. VAREJÃO, Adrina. Adriana Varejão: fotografia como pintura / texto: Paulo Herkenhoff. – Rio de Janeiro: Artviva, 2006. p 25.

Contudo, os artifícios da pintura acadêmica foram superados. Aqui não há *chiaroscuro*, não existem camadas de verniz para edulcorar as passagens cromáticas, não há sombreamento para guardar os eixos estruturais ou abstrair o suporte, nem tampouco há iluminação de áreas nobres do assunto. Ao contrário, as cenas são abertas no espaço cego de luz plena, branco, vermelho ou dupla cor de corpos encostados, comprimidos, um sobre o outro. Soltos no enrugado da pele de esmalte sintético vemos dobras, grãos de matéria, nódulos, coisas próprias, lógicas de um corpo que a artista visita.

As primeiras pinturas que surgiram dessa série foram mostradas pela primeira vez na exposição *De Pele e Osso*.⁸⁰ A concepção da exposição sugeria uma visão da matéria como carne, que carrega em si o inapreensível e o oculto das manifestações artísticas.

Em entrevista concedida a Paulo Herkenhoff, Adriana Varejão aponta para o caráter libidinoso da exacerbação da matéria na produção artística brasileira, propondo um conceito da matéria como carne ou corpo:

No Brasil, as artes são plásticas, e não visuais. Nós não confeccionamos azulejos, mas soubemos talhar a madeira de maneira barroca. A exacerbação material tem caráter libidinoso, de desperdício, em função do prazer sensorial, como na matéria barroca, que é voluptuosa, caprichosa, em que existe mais corpo que significado.⁸¹

Adriana Varejão sugere uma metáfora da tinta como pele, na qual utiliza um emplastramento muito grosso de tinta a óleo para obter o efeito de enrugamento com a fina película que seca na superfície e mantém as camadas de tinta inferiores frescas, como em um tubo de tinta.⁸² O procedimento aplicado por Adriana Varejão prolonga os efeitos cambiantes do tempo na pintura, propondo uma espécie

de pintura viva. Em minhas pinturas busco semelhante efeito com o esmalte sintético. No entanto, os enrugamentos, rachaduras e escorrimentos são induzidos com a inclinação gradual da tela para a posição vertical. Tratando-se de uma tinta pouco densa, o esmalte sintético (diferente da tinta a óleo) escorre e seca mais rapidamente, acentuando as marcas da força gravitacional na tela.

Alguns objetos e tecidos foram submersos na densidade da tinta aplicada, provocando uma sensação inversa, na qual a impressão que dava era de uma busca pelo plano tridimensional. O corante natural cochonilha do carmim passou a ser utilizado nas pinturas em diferentes composições químicas experimentais, proporcionando uma série de variações cromáticas do lilás ao rosa. A tinta acrílica foi usada, na maioria das vezes, para criar desenhos sugeridos pelas marcas deixadas pelo esmalte e pela cochonilha do carmim diluída (**fig.48**).

A presença do vermelho foi substituída por uma série de pinturas com uma paleta mais clara e dessaturada. O branco passou a predominar na superfície da tela, como se quisesse se fundir com a parede e se expandir no espaço. As formas orgânicas emergem para a superfície da pele. Fragmentos de corpos, colo, útero estão presentes em toda a produção de pinturas.

Apesar de o vermelho, como cor, estar ausente em algumas pinturas, o olhar estava voltado para o interior do corpo. Ralph Gehe remete ao livro *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago, para se referir à área cromática predominante nas pinturas e sugere um percurso, com os olhos virados para dentro, pelo interior do corpo, de onde surgem as imagens encontradas nas telas:

1. (...) os olhos, virados para dentro, mais, mais, mais, até poderem alcançar e observar o interior do próprio cérebro (...) ⁸³

(...) Palavra por palavra o texto de Saramago parece coordenado com minha visita. Nesta passagem o escritor português espelha um processo, um afundamento da artista em busca de

82. Idem. p. 34.

83. Ralph Gehe citando trecho de "Ensaio sobre a Cegueira", de José Saramago.



Fig. 47 - Raquel Nava, *sem título*, 2011 (arquivo da autora)



Fig. 48 - Raquel Nava, *sem título*, 2011 (arquivo da autora)

seus vocábulos pictóricos. Ir tão ao fundo de si, a ponto de ver seus próprios órgãos. Não estou propondo qualquer sentido meramente figurativo para tais palavras. Realmente acredito que tal mergulho seja possível e no atelier de Raquel Nava as pinturas atestam um percurso nessa direção.

As formas orgânicas, que surgiam a partir das texturas e rugosidades que o esmalte proporciona ao polimerizar, remetiam a uma figuração. As imagens, porém, não se referiam a uma figuração comprometida com uma *mimesis* do mundo natural, mas com uma sugestão de forma que remetia à anatomia humana. A partir desta observação me aproprio do termo '*sentimento e forma*' sugerido por Suzanne Langer.

Langer descreve a função dos símbolos como articulação e apresentação de conceitos que se consolidam em uma expressão artística. A expressão é uma forma de atingir uma comunicação dos sentimentos na qual a forma e o conteúdo coexistem em linguagem simbólica. Para Langer, todas as formas artísticas ocorrem por meio de uma abstração da existência material, pois seu conteúdo é apenas uma semelhança, no entanto, explica:

Mas a forma abstrata como tal não é um ideal artístico. Levar a abstração até onde for possível e alcançar a forma pura no meio conceitual mais simples é tarefa dos lógicos, não de um pintor ou de um poeta. Na arte, as formas são abstraídas apenas para tornarem-se claramente manifestas, e são libertadas de seus usos comuns apenas para serem colocadas em novos usos: agir como símbolos, tornar-se expressivas do sentimento humano.

As formas de órgãos do sistema reprodutor feminino aparecem de maneira sugestiva em minhas pinturas, propondo uma abstração da imagem por um viés simbólico. A forma e o conteúdo

se complementam de maneira que a matéria utilizada remete a fluidos orgânicos, sugerem movimento e estão, de fato, suscetíveis a mudanças cromáticas e gravitacionais. O esmalte sintético por detrás da película que secou na superfície do trabalho se encontra ainda em seu estado líquido, podendo escorrer de acordo com calor excessivo ou perfurações na tela. A tinta branca tende a amarelar com o tempo e o corante natural carmim sofre variação por sua natureza orgânica, podendo inclusive atrair a presença de fungos.

O sentimento que ganhou forma nesta série de trabalhos busca uma reflexão no gênero feminino - que se complementa com o gênero masculino nos espaços vazios internos da anatomia feminina. A linguagem simbólica é uma forma de destacar-se 'claramente do mundo circunvizinho', produzindo e mantendo a 'ilusão essencial' que corresponde à expressão artística. Langer defende que a arte deve sublimar o espectador da noção de tempo/espço e o absorver no momento presente. Para Langer toda representação artística é abstrata, tratando-se de uma linguagem simbólica dos sentimentos, na qual sugere a ideia sobre um sentimento que se manifesta na matéria.

As motivações que propiciaram o assunto desta série de pinturas estão expressas em linguagem pictórica. O sentimento que ganhou forma não será descrito de maneira a propiciar um conhecimento com as palavras. A expressão se torna objetiva quando a linguagem simbólica é desprovida do compromisso da representação de uma ideia ou de um sentimento. A pintura pretende tornar-se uma poética ficcional comprometida em afirmar-se como realidade autônoma. Sentimentos são matéria, formas orgânicas aparecem em traços sintéticos e metamorfoses metafóricas são sugeridas com as transformações do esmalte sintético e o corante natural cochonilha do carmim.



84. Fry, Roger.
Visão e Forma.
São Paulo:
Cosac&Naify, 2002,
p. 20.

No início do meu projeto, analisei a cochonilha do carmim tendo em vista uma diversidade de relações com o meio ambiente, com a corrente alimentar e com a rede econômica e social. Os estudos interdisciplinares propuseram um signo por meio do qual o pequeno inseto é analisado como um microcosmo. Na teoria de arte proposta por Roger Fry, a forma como nos relacionamos com os signos é descrita como “nenhum signo transmite sentido, muito menos representa algo por si mesmo, mas torna-se significativo apenas por meio de uma estrutura complexa de relações”.⁸⁴ As **narrativas cromáticas** do carmim buscaram tecer a unidade que existe no sentido de relação (e reação a um relacionamento que propõe algum sentido).

Ao longo do projeto, a cochonilha do carmim sugere essa rede complexa de relações e interações. Em um determinado momento, o pequeno parasita ganha a forma de um cacto - sua planta hospedeira que sugere uma extensão do seu próprio corpo. O deserto é escolhido como o cenário para as **narrativas cromáticas** que desencadeiam uma série de propostas artísticas e diálogos com o corante carmim. O deserto, o cacto e a cochonilha do carmim propõem uma análise ecológica do ser, em que as relações entre os elementos sugerem uma unidade e uma energia que transitam e se transformam entre as distintas espécies de vida.

O vermelho serviu como *parti pris* na minha proposta de pesquisa, no entanto a cor passa a sugerir outros significados e se desvincula do seu cromatismo. Nas pinturas, os fundos vermelhos são alterados por um branco que expande o espaço das telas na parede, porém as formas de órgãos internos que aparecem ainda sugerem uma aproximação com o vermelho. O corante cochonilha do carmim passa a ser utilizado diluído em água ou em distintas composições, proporcionando um confronto com o esmalte sintético e seu aspecto artificial. No entanto, o corante natural e o esmalte são utilizados de maneira que estão em constante transformação na tela pintada.

Sugerir a cochonilha do carmim como 'microcosmo' para divagações críticas e poéticas permitiu averiguar a procedência da matéria no contexto ecológico e social. A manipulação da matéria forma conceitos e propostas artísticas que proporcionam a abstração de uma ideia predeterminada e a introspecção de distintas ordens sensoriais. O microcosmo ao qual a cochonilha do carmim se refere sugere macrovisões sobre as conexões e articulações de qualquer ser biológico. A análise científica e biológica do ser ganha uma relação simbólica dentro de uma proposta artística.

A investigação com a cochonilha do carmim proporcionou uma série de elementos simbólicos para minha produção artística. O cacto, a cochonilha e o deserto se tornaram assuntos para ficções, narrações e situações criadas. Pretendo prosseguir com as **narrativas cromáticas** do carmim em diálogo com culturas milenares de outros lugares, ações escultóricas em paisagens temporais transitórias, pesquisas de campo fictícias e descobertas biológicas, sociais e metafóricas.

Um possível destino para as próximas **narrativas cromáticas** do carmim pode ser um país no qual a palma forrageira, em vez de ser cultivada para a produção do corante carmim ou para a alimentação do gado (como ocorre no Brasil), tornou-se uma praga como a cochonilha - que passa a ser utilizada como controle biológico. Outro contexto interessante para o desenvolvimento de uma ação poética seria a cidade de Sertânia, em Pernambuco, onde a praga da cochonilha foi propagada no Brasil.

Assim como as coordenadas se tornaram um pressuposto simbólico para os deslocamentos de ações escultóricas de Nelson Felix, a simbologia proposta pela cochonilha do carmim se tornou meu pressuposto de ação. O deslocamento é apenas circunstancial para as **narrativas cromáticas** do carmim que vão se formando a partir de descobertas, encontros e acasos. A cochonilha do carmim vale ouro pela possibilidade infinita de significados simbólicos e criações artísticas.

Referências Bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BACHERLARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BACHERLARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. “Sobre la facultad mimética”, in **Angelus novus**, Barcelona: Edhasa, 1971.

BRETON, André. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CALVINO, Ítalo, “Exatidão” in **Seis Propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CORTÁZAR, Julio. **O Jogo da Amarelinha**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da Arte: A arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: EdUsp, 2010.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

FELIX, Nelson. **Nelson Felix / textos** Glória Ferreira, Sônia Salzstein e Nelson Brissac; versão para o inglês, Steve Berg. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

FELIX, Nelson Tavares. **Concerto para encanto e anel/ Nelson Tavares Felix, Marisa Flório Cesar, Ronaldo Brito**. Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções, 2011.

FELIX, Nelson e FERREIRA, Gloria (org.). **Trilogias: conversas entre Nelson Felix e Glória Ferreira, 1999-2004**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 2005.

FELIX, Nelson. **Nelson Felix**/ texto de Rodrigo Naves. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

FERREIRA, Glória.COTRIM, Cecília. [orgs.]. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FOSTER, Hal. *The Return to the Real: Art and Theory at the End of the Century*. MIT Press, 1996.

FRANSCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles e WOOD, Paul. **Arte Moderna Práticas e Debates: Modernismo em disputa/ A arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

FRY, Roger. **Visão e Forma**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

GAGE, John. **Colour in Art**. London: Thames & Hudson Ltd, 2006.

GOVAN, Michael. **Refigured Painting: The German Image 1960-88**. UK: Prestel, 1989.

HOME, Stewart. **Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX** - tradução de Cris Siqueira, São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 1999.

HUTCHEON, Linda. **Poéticas do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago Ed.,1991.

INGOLD, Tim. **Lines: A brief history**. New York: Routledge, 2008.

KUSSLER, Adriano Luiz. **Controle biológico da Cochonilha-de-cera associada à cultura da erva-mate na região Oeste de Santa Catarina**. Chapecó: Argos, 2005.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CHAVES, Marco. **Marcos Chaves/** (coordenação da série e apresentação Luiza Melo; textos de Adolfo Montejo Navas, Lígia Canongia, Luísa Duarte; versão para o inglês Renato Rezende). RJ: Casa da Palavra: Automática: Tecnopop, 2007.

MARAVALHAS JUNIOR, Nelson. **A Tarefa Infinita**. Brasília: Ed. do autor, 2007.

MARAVALHAS JUNIOR, Nelson. **Experimental**. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, 2011.

MAX, Weber. “Os tipos de dominação” em **Economia e Sociedade**. Brasília: Editora UnB, 1991.

OREFICI, Giuseppe (org.). **Nasca – el desierto de los dioses de Cahua-chi**. Lima: Graph Ediciones/ Anel Pancorvo Pasara, 2009.

PRESAS, M. A. “*Vida y arte en Luigi Pirandello*” em **La verdad de la ficción**. Buenos Aires: Almagesto, 1996.

ROELSTRAETE, Dieter. **A Line Made by Walkig**. London: Afterall Books, 2010.

RENAULT, Pedro Víctor. **Tesouros da Família**.

VAREJÃO, Adriana. Adriana Varejão: fotografia como pintura / texto: Paulo Herkenhoff. – Rio de Janeiro: Artviva, 2006.

DissertaçõesBELGA, Eduardo Lustosa. **Vórtice Grotesco**. Brasília: Programa de Pós-graduação em Arte, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2011.

BRITO, Eliane Souza Gomes. **Avaliação de Fungosentomopatogênicos para o controle da cochonilha-do-carmim *Dactylopius opuntiae*** (HEMIPTERA: DACTYLOPIIDAE). Tese (doutorado) apresentada ao Centro de Ciências e Tecnologias Agropecuárias da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, 2011.

CASTRO, Rosemary Maria. **Biologia e exigências térmicas de *Zagreus bimaculosus*** (MULSANT) (COLEOPTERA: COCCINELLIDAE). Dissertação (mestrado), Programa de Pós-Graduação em Entomologia Agrícola, da Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2011.

PAIVA, Luciana. **Precário: Fragilidade e instabilidade na imagem**. Brasília: Programa de Pós-graduação em Arte, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2010.

Catálogos e Revistas:

Arte Futura e Companhia: Catálogo das Exposições de 2001 (Coordenação-Geral/ Editores: Graça Ramos e Evandro Salles) Brasília: 2001.

Arte Futura e Companhia: Catálogo das Exposições de 2002 (Coordenação-Geral/ Editores: Graça Ramos e Evandro Salles) Brasília: 2002.

DUKSZTO, Aneta e ARGUEDAS, Jose Miguel Helfer. **Líneas de Nasca, Secretos y Misterios**. Lima: Ediciones del Hipocampo S.A.C., 2001.

FELIX, Nelson. **Camiri** [texto crítico, Ronaldo Brito; diálogos, Nuno Faria; versão para o inglês, Rebecca Atkinson]. Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2006.

Galeria Brito Cimino & Grupo Takano. **Nelson Leirner: arte e não Arte/** texto: Tadeu Chiarelli. São Paulo: Takano, 2002.

KRAUSS, Rosalind. ***Sculpture in the Expanded Field***. *October*, Vol.8, Spring, 1979, pp 30-44.

HENDRICKS, Jon. **O que é Fluxus? O que não é! O porquê**. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2002.

JUNQUEIRA, Fernanda. **Sobre o Conceito de Instalação**. *Revista Gávea*. n. 14, set. 1996.

Sites:

<<http://www.e-flux.com/shows/view/6335>>

<<http://www.we-make-money-not-art.com/archives/2007/04/align-left-you-b.php>>

<http://www.robertsmithson.com/index_.htm>

<<http://www.canadianart.ca/online/see-it/2008/03/06/simon-starling/>>

<<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=81013&tabview=text>>

<http://www.sebraesc.com.br/novos_destaques/opportunidade/mostrar_materia.asp?cd_noticia=9369>

<<http://holococos.sjdr.com.br/sem-categoria/cochonilhas/>>

<<http://www.rupestreweb.info/geoglifos.html>>

<<http://acd.ufrj.br/~pead/tema04/metafora.html>>

<<http://www.paikstudios.com/rep.html>>

<www.marcoschaves.net>

<www.inhotim.org.br>

<www.evaristi.com>

<www.cavs.mit.edu>

<www.c-lab.co.uk>

<www.pellegrim.art.br>

<www.monolitho.labin.pro.br>

<www.canalcontemporaneo.art.br>

Anexo I: Troca de e-mails com Claudio César Olaya Cotera, 2010.

De: raquel nava <oshgulosh@gmail.com>

Para: rupestreweb@gruposyahoo.com

Enviado: jueves, 23 de diciembre, 2010 11:07:55

Asunto: [rupestreweb] nasca

Hola!

Me llamo Raquel Nava, soy de la Universidade de Brasilia y estoy desarrollando un proyecto de artes que propone hacer una “acion escultorica” en la region de Nasca y Palpa. Seu artigo esclareceu varias questoes. Luis Rodulfo, se receber esta mensagem, por favor, entre em contato.

msn - kelkisnava@gmail.com

raquelitita@yahoo.com

+55 61 9222 2106

desculpa-me el portunol!

De: Claudio César Olaya Cotera <claudiocesar77@yahoo.com.ar>

Assunto: Raquel: sobre tu consulta

Para: oshgulosh@gmail.com

Enviado: Sábado, 25 de Dezembro de 2010, 0:53

Estimada Raquel Nava:

Saludos desde Lima. Me llegó tu anuncio desde RUPESTREWEB (ver abajo) ¿Qué tipo de información buscas? ¿Sobre la cultura

Nasca? Si me dices tal vez te pueda ayudar. Hasta pronto y espero detalles de tu parte.

De: raquel nava <raquelitita@yahoo.com>

Para: Claudio César Olaya Cotera <claudiocesar77@yahoo.com.ar>

Enviado: sábado, 25 de diciembre, 2010 13:18:04

Estoy desarrollando un proyecto de arte que intento realizar en Peru, en la región de Nasca. Vou escrever em português, creo que estamos bien cercana de entendermos así..

Meu projecto trata-se de uma proposta de arte contemporânea, estou trabalhando em uma pequena escultura de bronze em formato de cactus, trata-se de uma opuntia, bastante cultivada nos arredores da região de Nazca, onde populações agrícolas as cultivam para extraírem o corante natural cochonilha do carmim. Em meu projeto me aproprio da cochonilha do carmim como poética e, ao longo do processo criativo, crei uma proposta de “ação escultórica”. Pretendo plantar a escultura de bronze, que tem a raiz em forma do desenho “ de las manos “ de Nazca e uma pequena imagem da cochonilha em ouro. Parte da escultura vai estar escondida no solo, plantada mesmo. Depois que li em seu artigo que os geoglifos estão ameaçados por exploração ilegal de minas, o material que usaria para fazer a escultura se tornou mais pertinente.

Pretendo viajar ao Peru em fevereiro ou março para realizar este projeto. Minha proposta tem um viés antropológico, gostaria que realizá-la em uma área onde a escultura poderia ser encontrada por alguém da população local, ou um arqueólogo, ou um antropólogo em pesquisa de campo... Não estou divulgando esta ação, no entanto, não conheço a região e estou, provavelmente, viajando sozinha, então seria bom se pudesse entrar em contato com alguém que conheça a região, que entenda um pouco de manifestações artísticas contemporâneas e apoie meu projeto (no sentido moral,

no sentido financeiro estou arcando com todas as despesas). Não quero agredir uma área protegida, mas trata-se de uma forma de manifestação política e ritualística, onde pretendo devolver o mineral extraído para a terra, de forma simbólica e conceitual. Entendeu alguma coisa?

Aguardo sua compreensão.

Abç

De: Claudio César Olaya Cotera <claudiocesar77@yahoo.com.ar>

Para: raquel nava <raquelitita@yahoo.com>

Assunto: OK Raquel. Coordinando y respondiendo

Enviado: 25 de dezembro de 2010 17:58

Hola Raquel. He entendido algo de tu mensaje. Me parece que el cactus que buscas es el llamado «San Pedro» o alguno parecido. Mira, creo que podemos hablar de tu proyecto cuando llegues a Lima para alcanzarte datos. Si entiendo que pretendes hacer esa escultura del cactus en bronce y que no quieres afectar alguna zona protegida. También comprendo que necesitas a alguien que maneje el tema de Nasca Deberíamos estar en contacto creo para saber en qué fecha llegas a Lima ¿Tienes Facebook? Si tienes me buscas por mi nombre completo (Claudio César Olaya Cotera) y me agregas para comunicarnos más.

Me dices si es correcto lo que he entendido. Espero tu respuesta. Hasta pronto y suerte.

Anexo II: Troca de e-mails com Rainer Hostnig, 2010.

De: Rainer Hostnig <rainer.hostnig@gmail.com>

Para: raquel nava <raquelitita@yahoo.com>

Assunto: Re: estudante de la Universidad de Brasilia

Enviado: 23 de dezembro de 2010 15:32

Hola Raquel, soy Rainer, Hostnig es mi apellido. Gracias por tu interés en el arte. Hace mucha falta en este mundo materialista.

Mucho me gustaría conversar contigo, pero lamentablemente no vivo en el Perú, sino desde hace dos años en La Paz, Bolivia. Pero también en Bolivia hay cochinilla, por si acaso. Por supuesto conozco la cochinilla. Trabajé varios años en Apurímac, cerca de Ayacucho, donde abundan.

Entiendo tu portofol perfectamente.

Un abrazo navideño,

Rainer

De: raquel nava <raquelitita@yahoo.com>

Para: Rainer Hostnig <rainer.hostnig@gmail.com>

Assunto: Re: estudante de la Universidad de Brasilia

Enviado: 25 de dezembro de 2010 16:34

Hola Rainer!

Gracias por las imagenes! me encantaron!

Vou escrever em português, creo que estamos bien cercana de entendermos así...

Meu projecto trata-se de uma proposta de arte contemporânea, estou trabalhando em uma pequena escultura de bronze em formato de

cactus, trata-se de uma opuntia, bastante cultivada nos arredores da região de Nazca, onde populações agrícolas as cultivam para extraírem o corante natural cochonilha do carmim. Meu projeto de mestrado se apropriou da cochonilha do carmim como poética e, um longo processo criativo, se desencadeou em uma proposta de “ação escultórica”. Pretendo implantar a escultura de bronze, que tem a raiz em forma do desenhos “ de las manos “, um dos geoglifos de Nazca, e uma pequena imagem da cochonilha tb estará presente, feita de ouro. Parte da escultura vai estar submersa no solo, plantada mesmo. Depois que li em seu artigo que os geoglifos estão ameaçados por exploração ilegal de minas, o material que usaria para fazer a escultura se tornou mais pertinente.

Pretendo viajar ao Peru em fevereiro ou março para realizar este projeto. Minha proposta tem um viés antropológico, gostaria que fosse implantado em uma área onde a escultura

poderia ser encontrada por alguém da população local, ou um arqueólogo, antropólogo em pesquisa de campo. Não estou divulgando esta ação, no entanto, não conheço a região e estou, provavelmente, viajando sozinha, então seria bom se pudesse entrar em contato com alguém que conheça a região, que entenda um pouco de manifestações artísticas contemporâneas e apoie meu projeto (no sentido moral, no sentido financeiro estou arcando com todas as despesas). Não quero agredir uma área protegida, mas trata-se de uma forma de manifestação política e ritualística, onde pretendo devolver o mineral extraído para a terra, de forma simbólica e conceitual. Entendeu alguma coisa?

Abrazo!

De: Rainer Hostnig <rainer.hostnig@gmail.com>

Para: raquel nava <raquelitita@yahoo.com>

Assunto: Re: estudiante de la Universidad de Brasilia

Enviado: 31 de dezembro de 2010 16:53

Hola Raquel,

muchas gracias por tu correo y los links. Vi las fotos y entendí mejor lo que buscas hacer. No hacia falta entender todas las palabras portuguesas para captar el sentido. Realmente te deseo que encuentres gente de mente abierta para tu proyecto.

Y qué pases una linda noche de fin de año,

Yo retorno a La Paz el domingo. A ver que me espera. El país está “patas arriba” por el alza histórico de los combustibles.

Un abrazo y un feliz año 2011,

Rainer

Anexo III: poema de Sophia de Mello Breyner “A Casa Térrea” in “O Nome das Coisas”, Lisboa, 1977.

A Casa Térrea

Que a arte não se torne para ti compensação daquilo que
Não soubeste ser
Que não seja transferência nem refúgio
Nem deixes que o poema te adie ou divida: mas que seja
A verdade do teu inteiro estar terrestre
Então construirás a tua casa na planície costeira
A meia distância entre a montanha e o mar
Construirás – como se diz – a casa térrea –
Construirás a partir do fundamento.

(Sophia de Mello Breyner, “A Casa Térrea” in “O Nome das Coisas”, Lisboa, 1977)

Anexo IV: poema de Cesare Pavese “A voz” in “Lavore stanca”, 1938.

A VOZ

Cada dia o silêncio do quarto isolado
se recolhe no leve marulho dos gestos
como o ar. Cada dia a estreita janela
se abre imóvel ao ar que se cala. A voz
rouca e doce não volta no fresco silêncio.

O ar imóvel se abre ao alento de quem
vai falar e se cala. É assim todo dia.
E a voz é a mesma, mas não rompe o silêncio,
rouca e igual como sempre na imobilidade
da memória. A clara janela acompanha
com sua breve batida o antigo sossego.

Cada gesto percute o antigo sossego.
Se soasse a voz, voltariam as dores.
Voltariam os gestos no ar espantado
e palavras, palavras à voz submissa.
Se essa voz ressoasse, até a breve batida
do silêncio que dura seria uma dor.

Voltariam os gestos das dores inúteis,
Percutindo nas coisas o estrondo do tempo.
Mas a voz não retorna, e o sussurro distante
não encrespa a memória. Imóvel a luz
relampeja serena. E o silêncio se cala
para sempre, submisso, na imagem antiga.

Cesare Pavese

Anexo V: texto de Ralph Gehre “Raquel Nava: A lição de anatomia”, 2011.

RAQUEL NAVA: A lição de anatomia

(...) Pela primeira vez desde que saíra da camarata teve um arrepio de frio, parecia que as lajes do chão lhe estavam a gelar os pés, como se os queimassem, Oxalá não seja isto febre, pensou. Não seria, seria só uma fadiga infinita, uma vontade de enrolar-se sobre si mesma, os olhos, ah, sobretudo os olhos, virados para dentro, mais, mais, mais, até poderem alcançar e observar o interior do próprio cérebro, ali onde a diferença entre o ver e o não ver é invisível à simples vista. Devagar, ainda mais devagar, arrastando o corpo, voltou para trás, para o lugar aonde pertencia, (...).

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995, p. 157.

Uma cegueira branca, feita de luz (e não de escuridão), se propaga sem razão aparente entre os personagens de Saramago em seu livro *Ensaio sobre a cegueira*. A lembrança me ocorre quando visito o atelier de Raquel Nava, reverberando os sentidos que suas pinturas me despertam. Inicio comentando dois pequenos excertos:

1. (...) *Uma fadiga infinita, a vontade de enrolar-se sobre si mesma* (...)

Ocupar-se plenamente de uma tarefa, dispor-se à imersão completa na decisão de construir, enfrentar-se no vasto espaço do desconhecido, são condições da arte. Não únicas, não exclusivas, mas lá estão e de outra forma seria impossível imaginar. Uma fadiga de causar calafrios me parece figura exata, como metáfora para tal dedicação. O esgotamento pleno que a transposição de um mundo deve exigir. Não a fadiga como resultado, pesar, ou preço

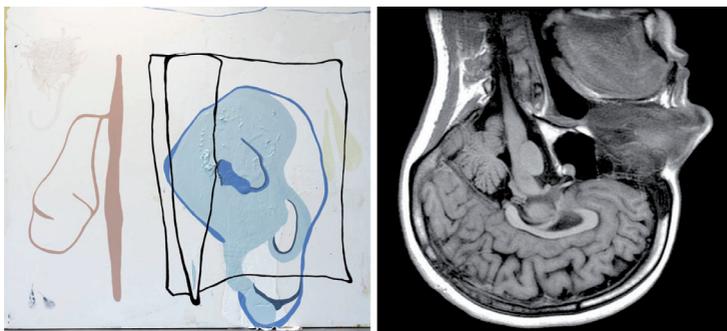
a ser pago, mas como dimensão, como formato e estado exigidos. Intenso, imenso, absoluto como uma fadiga.

Da mesma forma, fechar-se em seu próprio corpo, recolhendo membros, diminuindo área, reduzindo atrito, enrolando-se em contato, como um retorno de conforto. A imagem estima o cenário exigido para uma grande aventura interior, no processo de construção de um universo.

2. (...) os olhos, virados para dentro, mais, mais, mais, até poderem alcançar e observar o interior do próprio cérebro (...)

Palavra por palavra o texto de Saramago parece coordenado com minha visita. Nesta passagem o escritor português espelha um processo, um afundamento da artista em busca de seus vocábulos pictóricos. Ir tão ao fundo de si, a ponto de ver seus próprios órgãos. Não estou propondo qualquer sentido meramente figurativo para tais palavras. Realmente acredito que tal mergulho seja possível e no atelier de Raquel Nava as pinturas atestam um percurso nessa direção.

Imagino que tal caminho poderia começar fechando um dos olhos e fixando a visão na ponta de meu próprio nariz. Aos poucos, na medida em que afasto o mundo ao meu redor para fora do foco, concentro-me na sombra que minhas pálpebras projetam sobre o osso nasal, e dali escorrego para dentro, avisto a passagem rápida entre pálpebras, supero a escuridão até o fundo do olho, passo para trás, para depois da parede onde as imagens são depositadas, e vou dentro, “mais, mais, mais,” sem temor de não poder retornar pela mesma fenda “para o lugar aonde pertencia”.



Da esquerda para a direita, pintura da artista, sem título, acrílica e verniz metálico sobre tela, 2010 e reprodução de radiografia do crânio (www.radpod.org).

Raquel Nava pinta uma ampla superfície de *não cor*, ora branca, ora vermelha, cultuando a tinta escorrida como uma pele que se deposita sobre os ossos, enrugada como se o tempo pudesse ser acelerado e depois subitamente estacionado, pela simples vontade. Denomino esse plano com a expressão *não cor* em referência ao status de *ambiente* que a artista lhe empresta, contraposto à noção de plano de fundo. Não há perspectiva, não há propósito de continuidade com o uso de uma área extensa de uma mesma cor.

Essa *não cor* (poderia chamá-la sombra?) parece construir áreas embaçadas, dando destaque aos assuntos, afastando para um ponto cego o simples suporte. O plano aberto (de cor ou *não cor*, de luz ou sombra, de corpo ou lugar) funciona como um ambiente, não como um fundo, onde gravitam formas sólidas e arabescos. Um lado de dentro – feito de cheios e vazios – alcançado pelo reconhecimento tátil do limite e das áreas ao seu redor.

Ao intitular este texto parafraseando a pintura de Rembrandt, *A lição de anatomia do Dr. Tulp* (*De Anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp*, 1632), não é minha intenção restringir sentidos. Para mim tanto

interessa a investigação anatômica como raiz imagética na obra da artista como a noção clássica da tela como espaço de acomodação dos personagens, o ambiente em que se organiza a ação do grupo, demonstrado na dinâmica congelada pela pintura.

A ordenação de áreas na obra da artista assume um valor essencial – a ocupação do espaço – como base para a construção do pensamento em arte. Essa ordem, que remonta a história da pintura clássica, consolida unidade no exercício de Raquel com diferentes mídias e embasa sua investida na construção de uma linguagem pessoal.

Contudo, os artifícios da pintura acadêmica foram superados. Aqui não há *chiaroscuro*, não existem camadas de verniz para edulcorar as passagens cromáticas, não há sombreamento para guardar os eixos estruturais ou abstrair o suporte, nem tampouco há iluminação de áreas nobres do assunto. Ao contrário, as cenas são abertas no espaço cego de luz plena, branco, vermelho ou dupla cor de corpos encostados, comprimidos, um sobre o outro. Soltos no enrugado da pele de esmalte sintético vemos dobras, grãos de matéria, nódulos, coisas próprias, lógicas de um corpo que a artista visita.

Raquel Nava trata seu suporte como espaço de conquista, desrespeitando os próprios limites físicos. Todo espaço pictórico é um continente maior que o alcance dos olhos – contém pentimentos, decisões e desistências –, mas raramente chega a comportar o corpo que se imagina construir. Aqui, a delicadeza dos resultados não esconde fôlego e músculos despendidos.

É oportuna a comparação entre uma de suas pinturas e um exemplo clássico, contrapondo o artifício das imagens negativas das mesmas reproduções, lado a lado. Abaixo reproduzo uma de suas obras (sem título, colagem, pintura acrílica e verniz metálico sobre tela, 2008) e a obra citada, de Rembrandt. Faço-o no esforço de estudo de seu trabalho, com o pudor que deve caber a quem revela a *anima* de um procedimento de análise, o qual não deve ser suposto como método da artista.



Acima a obra citada da artista. Da esquerda para a direita reprodução em positivo e o negativo da mesma imagem, respectivamente.



Acima reprodução de *A lição de anatomia do Dr. Tulp*, Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1632. Da esquerda para a direita, o positivo e o negativo da mesma imagem, respectivamente.

Raquel Nava não faz abstração informal. Sua pintura tem raiz na figura, de onde derivam as formas orgânicas que cria. Seu ambiente não é, de qualquer forma, abstrato. Suas áreas de cor são imagens reincidentes, silhuetas decalcadas na memória, como quem busca uma fechadura que sirva para as chaves que sobram em suas mãos. Seu labor é registrado na superfície da pintura, feito com dedos, com pincéis, com instrumentos, e os serviços restam visíveis na imagem estacionada. A velocidade de uma trincha mais larga, a leveza de um pincel muito longo, tomado pela ponta de sua haste, os escorridos naturais da matéria de cor. O tempo em cada obra registra-se visível.

Ela armazena sentimentos agudos, figuras impressas na retina, boiando entre formas que se fixaram na mácula, ilusões retidas pela persistência da imagem, tentando comparar padrões como se indagasse um vocabulário, como se tentasse reconhecer onde está,

como se vasculhasse uma gaveta abarrotada de carimbos. Raquel compara lembranças como quem busca as peças finais que ainda faltam no jogo e esse jogo se dá na relação entre áreas de cor, natureza simples e original da pintura.

A forma de uma ânfora persiste entre seus signos, aberta como na simbologia do eterno feminino ou fechada como nas reproduções de artefatos arqueológicos. Alças, bicos e gargalos reproduzem cavidades vaginais, resguardam apêndices penianos, relatam penetrações, avistadas por dentro. Uma narrativa de embates como nas inscrições clássicas que decoravam tais vasos, em que heróis empunham armas, as figuras alinhadas em zigue-zague.



Da esquerda para a direita, uma pintura da artista, de 2009; desenho esquemático de uma ânfora longilínea; outra pintura da artista, já apresentada acima, de 2008; foto de ânfora grega (Museu do Louvre, divulgação, www.aceprol.com).

O campo visual de Raquel assemelha-se também a imagens de exames médicos, perscrutando o corpo, seccionando cada uma de suas partes, quer sejam duras, moles, ósseas ou viscerais. As formas da pintura baseiam-se nas linhas e contornos de grupos de órgãos (finas veias e partes sólidas que compõem o animal) e se complementam com a figuração objetiva que ela desenvolve em outras mídias.

Raquel Nava faz também desenhos, vídeos e fotografias, instalações e performances, submetendo o corpo a uma máquina de moer carne, sobrepondo víboras, vísceras, vermes e vasilhas. Literalmente. Diferentes meios que se complementam pela necessidade de definição de um território.

Em seus vídeos a simples fixação no acontecimento central – uma cena captada na Índia ou no chão do atelier na Asa Norte – poderá nos distrair da ação entre as massas de cores, o espaço entre formas, o negativo que rodeia as figuras, padrões de origem pictórica. São, repetidas vezes, as mesmas áreas que encontramos na pintura. Se ao menos conseguirmos algum afastamento da narrativa editada entre centenas de fragmentos de filme em hipnótica edição de cortes, cores e imagens, quem sabe poderemos nos concentrar nos recortes-chave que se repetem entre as obsessões da artista.

Em *Carne moída*, um de seus vídeos, mantém suspense na exibição de vacas e animais em um curral, atados a uma perspectiva de sacrifício, substituindo mortes por diluições sistemáticas da imagem em pontos e fragmentos de cor, simples sinais luminosos ou uma cultura microbiológica de análise laboratorial. A textura se assemelha aos enrugados do esmalte sobre as telas e um caráter político sobressai na imagem.

Nos desenhos Raquel Nava registra planos de ação em anotações caligráficas, ensaia manchas com o carmim das cochonilhas (tanto uma alusão aos fluxos hormonais quanto um apelo ao conteúdo político que norteia suas pesquisas) e acumula exercícios com os fios de caneta, como se aguardasse uma descarga elétrica. Experimenta a pornografia dos sofrimentos que expõe nos fotogramas, sem restringir-se às questões de gênero.

As cochonilhas, fonte de longas investigações da artista, a levaram ao deserto de Nazca, no sul do Peru. O ácido carmínico, corante fartamente utilizado pelas multinacionais que controlam a produção mundial de alimentos, justifica sua cotação entre cambistas de rua. Dólar, ouro e cochonilhas encontram equiparação no mercado financeiro local. No trabalho da artista uma instalação organiza as angústias sobre o assunto, resumindo sua noção escultórica ao reunir fotografia, mapa e objeto. Uma peça em metal (na forma de um grampo ou cetro) une o cacto que serve de morada para esse pequeno inseto (uma praga parasita) e os desenhos dos geoglifos que riscam aquele solo milenar. A arma engatilhada sobre

a imagem estabelece a relação entre metais pesados, quer estejam fundidos em corpo sólido, quer estejam diluídos em químicas sobre uma superfície, formulando uma equação: corpo + ambiente = ação. Uma linha perfeitamente horizontal traçada sobre o mapa denuncia uma fatalidade, um vínculo, e transfere-se tatuada para o corpo da artista.

Suas fotografias guardam ensaios em que recria um corpo róseo, sólido, feito de leite e pigmento congelados, um mamilo explícito, túrgido, simples comida. Ali se misturam os significados das palavras “ser” e “alimento”, confundem-se o corpo e o fundo, separados pela fina linha de um contorno que apenas sustenta o que está prestes a se derreter, descongelando-se na frente da câmera ou diluindo-se pelo foco. Ou fotos de uma figura de metal, mergulhada em gosma, transformada em mancha, guardada dentro. Um objeto de culto resguardado em ambiente mais denso, uma memória objetivada, como na obsessão por inserir objetos no corpo, causando sangramentos.

Um glossário do universo pictórico de Raquel Nava deve incluir, ainda, palavras como abismo, bolsa, cálice, cordão, costura, fissura, hímen, membrana, precipício, saco, trompa, umbigo, útero. Mas também anestesia, arrepio, cãibra, cicatriz, corte, dormência, pano, passo, pegada, rastro, trapo. Raquel aperta, comprime, amarra, estica, espeta, fura, vaza. Amontoa, empilha, enovela e penetra.

É necessário lembrar que o trabalho de um artista não é apenas aquele que vemos. É sempre outro, maior, ainda prestes a ser. O que vemos de seu trabalho existe por ter se superado, não por estar pronto, pois não há prontidão em qualquer descoberta e fazer arte é ensaiar e inaugurar descobrimentos.

Raquel Nava aceita a natureza física de suas perguntas e dá a obra por finda assim como quem amarra um balão cheio de ar, no limite de deixar de ser, de superar o corpo conquistado.

Ralph Gehre

Setembro de 2011

