



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**  
**INSTITUTO DE ARTES**

**THIAGO PINHEIRO SILVA**

**PINTURA EM DESDOBRAMENTO:**  
**Matéria e Espacialidade**

**BRASÍLIA**  
**2019**

THIAGO PINHEIRO SILVA

**PINTURA EM DESDOBRAMENTO:  
Matéria e Espacialidade**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília na linha de Poéticas Transversais.

Orientador: Prof. Dr. Vicente Martinez Barrios

Brasília

2019



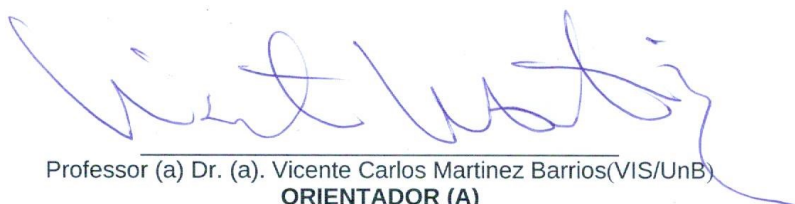
**Universidade de Brasília**



INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

---

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES VISUAIS APRESENTADA  
AOS PROFESSORES:**

  
Professor (a) Dr. (a). Vicente Carlos Martinez Barrios(VIS/UnB)  
**ORIENTADOR (A)**

  
Professor (a) Dr. (a). Nivalda Assunção De Araújo (VIS/UnB)  
**MEMBRO INTERNO**

  
Professor (a) Dr. (a). Elisa de Souza Martinez (VIS/UnB)  
**MEMBRO EXTERNO**

Vista e permitida a impressão  
Brasília-DF, **terça-feira, outubro 29, 2019**

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do  
Instituto de Artes / UnB.

## DEDICATÓRIA

À morte,  
que não escapa  
nem ao esquecimento.  
À vida,  
que não se cansa de engastar o horizonte  
com seus astros.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao meu orientador professor Vicente Martinez que me acompanhou com excelência durante toda esta caminhada que vem já de muito antes. Reconheço todo seu esforço e dedicação referente às minhas dificuldades pessoais e familiares dentro de todo o processo que envolveu o curso. Fico muito grato pela atenção, pelo carinho e, acima de tudo, pela compreensão e defesa de um artista-estudante-professor. Sem a sua força e defesa dos estudantes que não possuem facilidades financeiras para reagir ao curso, eu não teria chegado até aqui. Registro também meu carinho e agradecimento ao apoio dado pelos amigos e amigas que de tantas maneiras fizeram parte deste processo.

Um grande agradecimento também às professoras Elisa de Souza Martinez e Nivalda Assunção pela vista rigorosa ao projeto. Obrigado pelas críticas, elogios, conselhos e grande atenção ao texto e às possibilidades e dificuldades apresentadas frente ao projeto.

Um agradecimento pessoal à Marcos Antony, artista e irmão quase gêmeo, senão fosse pela minha falta de cabelos. Encontrar você em 2007 na aula da professora Tsuruko foi uma das melhores coisas que o Instituto de Artes pode me oferecer.

À Camila “Ojuara” Becker, musicista, artista plástica e bruxa, amiga de tantas horas, desculpe-me por ter lhe encontrado tão pouco durante este processo, ou muito menos do que eu gostaria de ter sua companhia. Você é uma pessoa incrível. Obrigado por estar ao meu lado, minha amiga.

À Lilian Bradt, antropóloga de primeira linha. Conheço você desde o ensino fundamental, passamos juntos no vestibular da UnB (eu ainda em outro curso) e caminhamos juntos nessa batalha para terminar o mestrado, eu aqui em Brasília e você no Mato Grosso lutando pelos povos indígenas desta nação que mal sabe quem são estas grandes civilizações que nos rodeiam, os criadores do Cerrado, os guardiões deste Pindorama que anda indo para a Pindaíba.

Agradeço muito à companheira, Maíra Guimarães, pelo apoio e compreensão quanto à minha falta de tempo até para te a atenção que você merece. Também te agradeço pela revisão minuciosa do texto final e pelo enorme carinho. Foi muito importante ter você ao meu lado ao final de todo esse processo.

Quero agradecer imensamente aos orixás e aos guias que acompanham minha família, ao Pai Benedito de Aruanda, preto velho, grande mandingueiro, Seu Ventania, caboclo de flecha certa, e seus cavalos e, mais ainda, meus amigos Pai Didi e Mãe Dora, você são, para mim, grande exemplo da força, ancestralidade e resistência junto aos valores da caridade e da justiça que este mundo necessita tanto. Saibam que daqui só sai respeito quanto à pessoa de ambos.

Ao final, e não menos importante, agradeço muito a você, minha mãe, por todo o apoio incomensurável dado a este cidadão que você criou e que tanto te ama. Dona Aparecida, você é minha Rainha. Que Oxalá e Oxum, seus guardiães, protejam, deem saúde e abram sempre seus cominhos, enquanto a senhora pisar neste Ayê!!! Amo todos vocês!!!

*Existe a lucidez e a ilucidez.  
A gente aprende alguma coisa de tanto lucidar.*

Estamira Gomes de Sousa  
(catadora de lixo protagonista do filme homônimo,  
*Estamira* (2006), dirigido por Marcos Prado)

## RESUMO

O texto remonta diferentes aspectos do desenvolvimento da linguagem da pintura, os quais passam pelo campo da intervenção urbana, da linguagem escultórica e as problemáticas relativas à ocupação nos espaços expositivos, tanto institucionais, museus e galerias, como aqueles não institucionalizados, o ambiente urbano como um todo, ruas, passeios, gramados e espaços ociosos. As produções artísticas giram em torno da esfera material do lixo e suas possibilidades escultóricas, que se instauram por diversas vias. Uma delas, *Quem mora no Éden?*, se dá em trabalhos que incidem sobre o campo do paisagismo, o que eu chamaria até de *pseudopaisagismo* devido ao modo como as estruturas são instaladas e sua conformação contrastante em relação ao ordenamento e controle das atividades nos espaços públicos da cidade de Brasília. Por outra via, a produção se coloca frente à assuntos como à falta de moradia, trazendo propostas de pequenas residências efêmeras feitas com materiais de madeira descartada, como em *Iglus*. Numa terceira frente, estão trabalhos, como *Drapitada*, que discutem questões ligadas a desdobramentos mais diretos à linguagem da pintura no campo tridimensional. Organizados em séries, onde o pensamento desenvolvido se dá a partir da experiência com a pintura, encontramos nestes trabalhos movimentações que entram no debate sobre os limites críticos e materiais da linguagem pictórica, suas potencialidades e desdobramentos. Como referência para o trabalho estão relacionados os pensamentos de Brian O'Doherty, Robert Morris, Daniel Buren, assim como das artistas Angela de La Cruz e Phyllida Barlow, além de Arman, Daniel Buren, Nelson Leirner, Aloísio Carvão, entre outros.

**Palavras-chave:** Pintura; Materialidade; Escultura; Intervenção urbana; Instalação; Espaço.



## ABSTRACT

The text goes back to different aspects of the development of painting language, crossing the field of urban intervention, sculptural language and its problematics evolving exhibition spaces of art. These places can be both the institutional, museums and galleries, as well as the non-institutionalized, the urban environment as a whole and its streets, sidewalks, lawns and idle spaces. This artistic productions revolves around the material sphere of garbage and its sculptural possibilities, which are done in several ways. One of them (*Who lives in Eden?*) focus on the field of landscaping, what I would even call *pseudo-landscaping* by the way the structures are installed and their contrastive forms in relation to the planning and control of public spaces activities in the city of Brasilia. On the other hand, some works (*Igloos*) faces issues such as homelessness, bringing proposals of small ephemeral residences made with disposable wood materials. On the third front, we have works (*Drapuada*) that discuss issues related directly to the language of painting in the three-dimensional field. Organized in series, with a thinking developed inside the painting experience, we find works that moves toward a debate about the critical and material limits of painting, its potentialities and deployments. The references for these works is related to the thoughts of Brian O'Doherty, Robert Morris, Daniel Buren, as well as artists like Angela de La Cruz and Phyllida Barlow, besides Arman, Daniel Buren, Nelson Leirner, Aloísio Carvão and some others.

**Keywords:** Painting; Materiality; Sculpture; Urban intervention; Installation; Space.

## LISTA DE IMAGENS

<b>Figura 1.</b> Thiago Pinheiro. <i>Sem título – Série peregrina</i> (2016).....	13
<b>Figura 2.</b> Thiago Pinheiro. <i>Drapuada – Série CataCor</i> (2018).....	14
<b>Figura 3. Daniel Buren.</b> Photo-souvenir: ( <i>Sans Titre</i> ) (1969-74).....	20
<b>Figura 4.</b> Thiago Pinheiro. <i>Sem título – Série Coisas</i> (2009).....	25
<b>Figura 5.</b> Thiago Pinheiro. <i>Sem título – Série Coisas</i> (2009).....	25
<b>Figura 6.</b> Thiago Pinheiro. <i>Sem título – Série Coisas</i> (2009).....	26
<b>Figura 7.</b> Thiago Pinheiro. <i>Sem Título – Série peregrina</i> (2014).....	29
<b>Figura 8.</b> Thiago Pinheiro. <i>Sem Título – Série peregrina</i> (2013).....	30
<b>Figura 9.</b> Angela de La Cruz. <i>Larger than Life</i> (2004).....	32
<b>Figura 10.</b> Angela de La Cruz. <i>Stuck (Blue)</i> (2010) .....	33
<b>Figura 11.</b> Thiago Pinheiro. <i>Sem Título – Série peregrina</i> (2014).....	35
<b>Figura 12.</b> Claes Oldenburg. <i>Soft Bathtub (Model) – Ghost Version</i> (1966).....	36
<b>Figura 13.</b> Angela de La Cruz. <i>Stuck (Blue)</i> (2010) .....	37
<b>Figura 14.</b> Daniel Buren e Guido Le Noci na Galeria Apollinaire (1968).....	38
<b>Figura 15.</b> Arman. <i>Exposição Le Plein (O Pleno)</i> (1960).....	39
<b>Figura 16.</b> Thiago Pinheiro. <i>Sem Título – Série peregrina</i> (2013).....	42
<b>Figura 17.</b> Thiago Pinheiro. Processo de fatura de <i>Sem Título – Série peregrina</i> (2013).....	42
<b>Figura 18.</b> Thiago Pinheiro. <i>Sem Título – Série peregrina</i> após sua retirada (2013).....	42
<b>Figura 19.</b> Thiago Pinheiro. <i>Sem Título – Série peregrina</i> (2013).....	43
<b>Figura 20.</b> Thiago Pinheiro. Processo de fatura de <i>Sem Título – Série peregrina</i> (2014).....	44
<b>Figura 21.</b> Thiago Pinheiro. Processo de fatura de <i>Sem Título – Série peregrina</i> (2014).....	45
<b>Figura 22.</b> Thiago Pinheiro. Processo de fatura de <i>Sem Título – Série peregrina</i> (2014).....	45
<b>Figura 23.</b> Thiago Pinheiro. Processo de fatura de <i>Sem Título – Série peregrina</i> (2014).....	46
<b>Figura 24.</b> Thiago Pinheiro. Processo de fatura de <i>Sem Título – Série peregrina</i> (2014).....	47
<b>Figura 25.</b> Thiago Pinheiro. Processo de fatura de <i>Sem Título – Série peregrina</i> (2014).....	47
<b>Figura 26.</b> Thiago Pinheiro. Processo de fatura de <i>Sem Título – Série peregrina</i> (2014).....	47
<b>Figura 27.</b> Thiago Pinheiro. Processo de fatura de <i>Sem Título – Série peregrina</i> (2014).....	47
<b>Figura 28.</b> Thiago Pinheiro. <i>Sem Título – Série peregrina</i> (2014).....	48
<b>Figura 29.</b> Thiago Pinheiro. <i>Sem Título – Série peregrina</i> (2013).....	50

<b>Figura 30.</b> Mapa – resumo da rota (Cruzeiro-EPIA-SAAN-SMU-Cruzeiro) sem as marcações dos desvios.....	54
<b>Figura 31.</b> Thiago Pinheiro. <i>Cabeça-feita (or Head-made)</i> (2017).....	55
<b>Figura 32.</b> Thiago Pinheiro. <i>Cabeça-feita (or Head-made)</i> (2017).....	56
<b>Figura 33.</b> Thiago Pinheiro. <i>Cabeça-feita (or Head-made)</i> (2017).....	56
<b>Figura 34.</b> Enzo Mari. <i>Proposta Autoprogettazione</i> (1974).....	58
<b>Figura 35.</b> Nelson Leirner. <i>O Porco</i> (1967).....	59
<b>Figura 36.</b> Mapa – resumo da rota (Escola SESI-Taguatinga Centro) sem as marcações dos desvios.....	60
<b>Figura 37.</b> Thiago Pinheiro. <i>Série Iglus</i> (2017).....	64
<b>Figura 38.</b> Thiago Pinheiro. <i>Série Iglus</i> (2017).....	65
<b>Figura 39.</b> Thiago Pinheiro. <i>Série Quem mora no Éden?</i> (2017).....	66
<b>Figura 40.</b> Thiago Pinheiro. <i>Série Quem mora no Éden?</i> (2017).....	66
<b>Figura 41.</b> Thiago Pinheiro. <i>Série Quem mora no Éden?</i> (2017).....	67
<b>Figura 42.</b> Tipos de cercados de madeira improvisados.....	68
<b>Figura 43.</b> Tipos de cercados de madeira improvisados.....	68
<b>Figura 44.</b> Tipos de cercados de madeira improvisados.....	68
<b>Figura 45.</b> Abrigos provisórios na Asa Norte.....	69
<b>Figura 46.</b> Phyllida Barlow. <i>Demo</i> (2017).....	70
<b>Figura 47.</b> Thiago Pinheiro. <i>Série Quem mora no Éden?</i> (2017).....	71
<b>Figura 48.</b> Thiago Pinheiro. <i>Série Quem mora no Éden?</i> (2017).....	71
<b>Figura 49.</b> Thiago Pinheiro. <i>Processo de fatura de Drapiada – Série CataCor</i> (2018).....	74
<b>Figura 50.</b> Thiago Pinheiro. <i>Processo de fatura de Drapiada – Série CataCor</i> (2018).....	74
<b>Figura 51.</b> Thiago Pinheiro. <i>Processo de fatura de Drapiada – Série CataCor</i> (2018).....	75
<b>Figura 52.</b> Thiago Pinheiro. <i>Drapiada – Série CataCor</i> (2018).....	76
<b>Figura 53.</b> Thiago Pinheiro. <i>Drapiada – Série CataCor</i> (2018).....	76
<b>Figura 54.</b> Thiago Pinheiro. <i>Drapiada – Série CataCor</i> (2018).....	77
<b>Figura 55.</b> Dan Flavin. [ <i>verde cruzando verde (à Piet Mondrian, que carecia de verde)</i> ] (1966).....	78
<b>Figura 56.</b> Alúísio Carvão. <i>Cubocor</i> (1960).....	79
<b>Figura 57.</b> Depósito.....	78

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>2</b>	<b>SOBRE ESPAÇOS E TELAS</b> .....	16
<b>2.1</b>	<b>Sobre galerias e ateliês</b> .....	24
<b>2.2</b>	<b>Entre calçadas duvidosas</b> .....	40
<b>3</b>	<b>SOBRE PROCESSOS: LIXO COMO MATÉRIA-PRIMA</b> .....	51
<b>3.1</b>	<b>Entre rotas</b> .....	60
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	81
<b>5</b>	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	85

## 1 INTRODUÇÃO

Começar um texto é fazer a matéria ser contaminada pela vontade da linguagem. Preencher aos poucos este espaço é como realizar um projeto, uma montagem de exposição, entretanto não me sinto tão possuidor do domínio necessário para controlar as palavras que descreverão meus trabalhos. Mesmo assim, é a partir delas (das palavras) que tentarei atingir e atravessar a porosidade da pesquisa artística realizada durante o período do mestrado, além de recorrer também aos registros de trabalhos tanto recentes, quanto de períodos anteriores como os da *série peregrina* (**figura 1**).



**Figura 1**

Thiago Pinheiro. *Sem Título, série peregrina*.  
2016. Tela sobre tinta acrílica sobre parede e chão.  
44 x 56 x 139 cm

Exposição: *entre*, Curadoria: Atila Regiani.

Local: Casa de Cultura da América Latina (CAL - UnB)

Retomo trabalhos menos recentes devido à sua relevância na condução de debates que apresentarei relativos à função do ateliê, suas possibilidades e limitações dentro de uma estrutura maior, o mercado de arte. Para tanto, o primeiro capítulo trata, brevemente, de experiências decorrentes da *série Coisas*, que é composta por um conjunto de trabalhos que

refletem o momento em que passei a refletir sobre a linguagem da pintura de maneira mais imersiva experimentando materiais precários e de fácil aquisição como tintas de canetas, tintas para almofadas de carimbo, entre outras.

Essa primeira parte apresenta, ainda, uma análise mais prolongada sobre a *série peregrina*, trabalhos em que o ato de pintar não se nutre pela delicadeza do olhar, mas sim as reverberações que afetam diretamente a materialidade da obra. Essa produção refaz caminhos por entre alguns elementos comumente utilizados na pintura em tela, desatando-os de suas funções originais e oferecendo-lhes outras, porém menos comuns. Essa série de pinturas feitas ao contrário mostra algumas alternativas quanto à espacialidade da pintura e suas relações em meio aos espaços que ocupa. Seja em ambientes mais afeitos à arte, galerias ou museus, ou até naqueles que possam ser mais corrosivos, como a rua, a cada lugar, os trabalhos vão ganhando um contorno diverso onde se aderem análises e as observações pertinentes a cada tipo de espaço e seus limites críticos.



**Figura 2** – detalhe da obra  
Thiago Pinheiro. *Drapitada*, série *CataCor*.  
2018. Latas, escápuas e buchas.  
Exposição *CataCor*, Curadoria: Wagner Barja.  
Local: Galeria Decurators

O segundo capítulo dedica-se às três séries de trabalhos realizadas durante o mestrado, aqui elencadas na ordem cronológica de suas produções: 1ª) *Quem mora no Éden?*; 2ª) *Iglu*; 3ª) *CataCor* (**Figura 2**, p 14). As três séries são compostas por materiais ordinários,

descartados e coletados em lixões, nas ruas, ou em contêineres. As duas primeiras séries são compostas por estruturas de madeira, matéria que é recolhida, principalmente, em canteiros de obras, onde se encontram já processadas em ripas, ripões, caibros, etc. Assim, é utilizada, respectivamente, para a construção de estruturas ligadas ao paisagismo (*Quem mora no Éden?*), eu diria até *pseudopaisagísticas*, devido ao contraste em relação aos modelos paisagísticos tradicionais em Brasília, e abrigos provisórios para moradores de rua (*Iglus*). À terceira série compete a continuidade de um pensamento pictórico que vinha se desenvolvendo dentro da *série Peregrina*, que alça à tridimensionalidade. Enfim, trabalhos que demonstram a abundância de recursos materiais que são rejeitados diariamente, mas que estão envoltos por políticas econômicas calculadas em torno de uma falsa escassez de recursos.

Nesse ponto, cabe avaliarmos como há tempos o descarte se tornou uma prerrogativa do desenvolvimento das civilizações, uma forma silenciosa (ou silenciada) da ideologia vigente. Nossos rejeitos chegam a todos os cantos, aos mares, aos rios, às matas e voam pelo céu em sua forma mais ínfima, a poluição. Eles não somente fazem parte de nós, como estão dentro de nossos corpos e hábitos. Entretanto, os ignoramos no momento exato em que retiramos os sacos de lixo para fora de casa e abstraímos toda essa matéria do nosso convívio. Já diria o velho ditado: *o que os olhos não veem o coração não sente*.

Assim, recursos que são abundantes chegam diariamente aos lixões, mesmo podendo gerar infinitas outras composições e arranjos. E afinal, toda esta massa originada do cotidiano humano se faz resíduo, ou é matéria-prima descartada? Nos aterros sanitários, nossos restos jazem como os mortos, mas sem a nostalgia de sua ausência. Não pretendemos lembrar a parcela material, visto que preferimos e somos treinados para esquecer sua forma de resíduo.

Ao contrário desse modelo de operações em razão do esquecimento, busco remexer, coletar e armazenar os rejeitos para depois transmutar suas características, gerando significados, alterando o modo, a aparência, a cor, as texturas para depois devolver ao mundo. Este ato não me conecta, necessariamente, aos modelos atuais de reciclagem de materiais para dar-lhes um simples uso, pois os trabalhos possuem um caráter efêmero. A devolução dos resíduos ao mundo consciente, no caso, o ambiente urbano, para depor à vista de quem caminha pela cidade, vem do desejo de aproximar estas formas, seus processos e sua matéria aos rumos de suas possibilidades artísticas.

## 2 SOBRE ESPAÇOS E TELAS

O poder de escolha de seus próprios objetivos e os rumos a tomar, é algo extremamente importante para qualquer classe de trabalhador. Para o artista não é diferente. No seu caso mais específico, os materiais utilizados, os processos, o local de concepção e de ação do artista, a qualidade do trabalho junto ao espaço expositivo e, por vias disso, o tipo de interação com o público, são todos fatores que influem diretamente no modo como o artista se manifesta através de sua obra.

A partir desta gama de elementos que rejeitam o fazer do artista, um em particular é de grande importância para as questões a serem desenvolvidas: *o local de concepção da obra*. De maneira geral, este lugar é o ateliê, também conhecido como estúdio. Espaço que oferece abrigo a toda aparelhagem de instrumentos, materiais, suportes, projetos e trabalhos artísticos, estejam estes finalizados ou não. Os artistas plásticos, como fazedores de produtos artísticos, habitualmente escolhem instalar-se neste tipo de ambiente. No entanto, também o utilizam para melhor se reconhecerem em seu *status* profissional, afinal, o ateliê é historicamente o espaço de excelência para a concepção e produção de obras de arte.

Neste sentido, além de atender a realização do fazer artístico, o estúdio também serve para a afirmação do *ser-artista*, ou seja, ele funciona como um dispositivo que reverbera para além das potencialidades criadoras do sujeito. A função deste espaço vincula-se a ampliação dos horizontes do artista, e seus trabalhos ali nascem e habitam para ir além. Suas extensões poderão chegar a alguma galeria, museu, ou até a própria rua. Assim, o artista que escolhe produzir em um estúdio, seria o artista por excelência.

Além de localizar sua produção neste refúgio, o artista poderá, inclusive, vir a receber convidados, curiosos e colecionadores de arte. Entretanto, a ideia destes espaços estáveis e delimitados costuma trazer a necessidade de atender certas demandas e conveniências de determinado circuito: o sistema da arte. Longe de ser um texto que tem por objetivo analisar o que denominamos *sistema da arte*, cabem algumas pontuações sobre seu funcionamento, principalmente, devido à sua influência no modo como os trabalhos dos artistas são diretamente assimilados pela sociedade, o público de forma geral.



Há séculos, o trabalho do artista se depara com um processo de normatização de um destino apropriado ao seu trabalho e uma construção cada vez mais especializada daquilo que é considerado o espaço da arte. Quanto a isso, refiro-me àquilo que vem se desenvolvendo desde o surgimento das primeiras encomendas vindas de patronos e mecenas, dos chefes religiosos, do Estado, da burguesia e afins, práticas que tomaram formas ainda mais sofisticadas durante o século XIX através do surgimento da relação com os museus, galerias e salões de arte.

Assim, reafirmo que o ateliê é o ponto chave para a construção tanto do espaço de produção de artística, quanto do lugar de afirmação do artista em si mesmo. É através deste lugar de concepção da obra que os artistas passam a se diferenciar em sua aceção mais profunda. Ainda mais se estiverem aliados à esfera protetiva dos museus e galerias, ou seja, dos espaços normativos.

Uma das consequências das várias movimentações entre os fatores *espaço, artista, obra e mercado* é a reavaliação da própria palavra *poiésis*, que muito antes designava as atividades dos artistas, dos artesãos e dos poetas. Ao longo do tempo, a poética artística e o trabalho criativo sofreram modificações em suas valorações dentro do âmbito socioeconômico, conforme o local e o campo de posicionamento destes produtores, ou seja, os ateliês e as academias. Cada vez mais, a figura do artista passou a ser envolvida por uma atmosfera de autoridade especial no âmbito de sua produção, assim como a figura mais recente do *designer* surge para reativar o *status* do artesão frente aos desafios da era industrial<sup>1</sup>. Entretanto, a relação *produtor-mercado* transforma este estatuto poético em um estatuto prático.

O problema do destino da arte no nosso tempo nos conduziu a colocar como inseparável deste o problema do sentido da atividade produtiva, do “fazer” do homem no seu complexo. Essa atividade produtiva é entendida no nosso tempo como ‘*práxis*’. Segundo a opinião corrente, todo fazer do homem – tanto o do artista e do artesão, quanto o do operário e do homem político – é *práxis*, isto é, manifestação de uma vontade produtora de um efeito concreto. O fato de que o homem tenha sobre a terra um estatuto produtivo significaria, então, que o estatuto de sua habitação na terra é um estatuto *prático*. (AGAMBEN, 2013, p. 117)

A esfera da arte votada à *poiésis*, ou seja, nas palavras de Agamben, “a ideia da vontade que se exprime imediatamente na ação, algo que viesse do não ser ao ser, da ocultação à plena luz da obra (...) abrindo, assim, o espaço da verdade” se confunde com o

---

<sup>1</sup> Ver PEVSNER, Nikolaus. 6. *O renascimento da arte industrial e a formação do artista na atualidade*. In. *Academias de arte: passado e presente*. Tradução Vera Maria Pereira; coordenação Sergio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

estatuto prático da necessidade do ser humano em sobreviver, o estatuto do trabalho, da *práxis*. (AGAMBEN, 2013, p. 118 e120) Para efeito desta transição, acrescento a força dos locais em que a obra ocupa (museu, galeria) e sua relação com os espaços de produção (ateliê-academia), pois é na organização destes elementos em conjunto com a esfera social que se produzem e se garantem os atributos qualitativos e quantitativos dos trabalhos de arte e sua distinção e ascensão ao *status* de obra. Ao mesmo passo, o artista se envolve nessa esfera de superação e diferenciação criativa em relação a outros protagonistas referentes às artes aplicadas.

Foi a partir “do comércio, do aparecimento dos bancos e das fortunas particulares”, ou seja, a partir da relação do artista com a burguesia que as equipes de artesãos (as guildas) começam a se dissolver em face das encomendas individuais de retratos e temas convencionais, especificamente feitas a um de seus membros. “É o nascimento do artista moderno individualista”. (GULLAR, 2010, p. 94) Assim, é através deste sistema que formula, em cada época, as funções das partes envolvidas no complexo processo de formulação e normatização da relação entre o artista e os espaços da arte, ou seja, os museus, as galerias e os ateliês. Entretanto, estas relações se formulam de forma ambígua.

A ambiguidade análoga às possíveis relações do artista com o sistema da arte pode ser vista de diversas maneiras. No sentido que cabe ao texto, digamos que os mesmos artistas que, em um primeiro momento, foram alijados devido a uma suposta falta de comprometimento de sua obra com o gosto burguês e as tendências do circuito artístico, podem, em outra época, ser ovacionados como *gênios*, *pioneiros*, ou até mesmo *vanguardistas*. Do mesmo modo que nasce em antagonismo, a crítica de arte ditada aos frutos da própria arte se dilui *a posteriori* em elogios. Com o passar do tempo, esta relação torna-se ambígua, sendo revalidada pelos interesses do mesmo sistema que rejeitou certo trabalho, ou seja, certo artista. A ela cabe o revisionismo, e não nos faltam exemplos de tais desígnios.

Neste sentido, cito o debate ocorrido no Museum of Modern Art (MoMA), Marcel Duchamp, William Rubin e Alfred Barr discutem sobre os *ready-mades*. O próprio Duchamp disse que não os compreendia realmente, e que, apesar de sua preguiça, às vezes, sentia que deveria produzir algum tipo de arte. Até referia a si mesmo como um artista amador. (MORRIS, 2010, p. 172) Robert Morris nos conta sobre a ocasião:

Assim, ele [Duchamp] (...) marcava encontros consigo próprio: neste ou naquele dia, ele deveria simplesmente produzir arte. Chegado o dia, ele escolheria algo que o

desincumbisse da tarefa, e isso era tudo. Um ready-made: não um objeto que ele houvesse elaborado ou manufaturado, mas um artefato produzido em massa, disponível a qualquer um. ‘Mas como você chegou até isso?’, perguntou Rubin. ‘Bem, naquela época eu ia muito a lojas de ferragens. Eu procurava e acabava achando alguma coisa. Isso seria o ready-made’, respondeu Duchamp. Sempre acadêmico, Rubin persistiu: ‘Mas quais critérios eram aplicados na seleção dos readymades?’ ‘Bem, eu procurava perceber qual objeto ali mais me deixaria eternamente indiferente, e esse seria o escolhido’, disse Duchamp. Nesse ponto, Alfred Barr assoviou e disse: ‘Ora, Marcel, mas por que eles hoje nos parecem tão belos?’ Duchamp virou-se para ele e disse: ‘Ninguém é perfeito.’ (MORRIS, 2010, p. 172) (grifo do autor)

O tom sarcástico de Marcel Duchamp revela sua consciência quanto à oscilação do gosto e a assimilação social de sua obra, desde aparição de seus primeiros *ready-mades*. Ele mesmo já havia avaliado tais instâncias relativas à obra de arte em seu texto *O ato criador* (1957). No texto, o artista comenta sobre como a criação da obra se dá a partir da apresentação e contato com o público. “Resumindo, o ato criador não é executado pelo artista sozinho; (...) Isto torna-se ainda mais óbvio quando a posteridade dá o seu veredicto final e, às vezes, reabilita artistas esquecidos.” (DUCHAMP, 2008, p. 74)

Este fator traz em si a revelação de que a potência criadora da obra não pertence ao artista em si. O artista produz o trabalho, porém as condições para que isso reverbere na sociedade e dela faça parte serão oferecidas por uma estrutura maior. A potência criadora se transfere à sua figura, mas de forma análoga e para isso é necessário pensarmos sobre a função do ateliê e seus mecanismos. Na citação abaixo, Daniel Buren adverte sobre a impossibilidade de dissociar a crítica do ateliê da crítica dos espaços institucionais:

De todos os enquadramentos, envelopes e limites – geralmente não percebidos e, certamente, nunca questionados –, que abrangem e constituem o trabalho de arte (moldura, lugar, pedestal, palácio, igreja, galeria, museu, história da arte, economia, poder, etc.), um é, hoje, raramente mencionado e permanece de uma importância primordial: *o estúdio do artista*. Menos dispensável ao artista, do que a galeria ou o museu, este precede ambos. Aliás, como veremos, de um lado, o museu e a galeria, e, do outro, o estúdio, ambos estão ligados para constituir a fundação do mesmo edifício e sistema. Questionar um, enquanto deixamos o outro intacto, não chega a nada. A análise do sistema de arte deve ser inevitavelmente levada a cabo em termos do estúdio como o *espaço único* de produção e o museu como o *espaço único* para exposição. Ambos espaços devem ser investigados como hábitos, os hábitos ossificantes da arte.<sup>2</sup> (BUREN, 1973, p. 51) (tradução nossa)

<sup>2</sup> “Of all the frames, envelopes and limits - usually not perceived and certainly never questioned - which enclose and constitute the work of art (picture frame, niche, pedestal, palace, church, gallery, museum, art history, economics, power, etc.), there is one rarely even mentioned today that remains of primary importance: *the artist's studio*. Less dispensable to the artist than either the gallery or the museum, it precedes both. Moreover, as we shall see, the museum and gallery on the one hand and the studio on the other are linked to form the foundation of the same edifice and the same system. To question one while leaving the other intact accomplishes nothing. Analysis of the art system must inevitably be carried on in terms of the studio as the *unique space* of production and the museum as the *unique space* of exposition. Both must be investigated as customs, the ossifying customs of art.” (BUREN, 1973, p. 51)

Deste modo, fortalecido pelo privilégio dos museus e galerias, o trabalho artístico pode ganhar maior solidez crítica e seu espaço interpretativo tornar-se-á, ao mesmo tempo, menos suscetível a dúvidas sobre seu *status* de Arte. A produção ganha contornos mais bem definidos, os críticos e historiadores possuirão maior interesse pela obra, e os museólogos se dedicarão com mais afinco para que o trabalho permaneça em seu estágio de produto novo, ou seja, haverá um compromisso com a conservação museal, a manutenção principalmente de sua materialidade<sup>3</sup>. Isto resulta, portanto, em que na atenuação das marcas que o tempo, sem dúvida alguma, imprimiria no trabalho. (BUREN, 2001, pp. 57 a 62)



**Figura 3**

Daniel Buren. Photo-souvenir: (*Sans Titre*)

January 1969, May 1971, June 1972, June 1973, March-April 1974

Trabalho *In Situ*

Local: Wide White Space Gallery, Anvers

Fonte: <http://bortolamigallery.com/>

E mais, com o importante registro produzido pelas fotografias, a obra se eterniza em catálogos, manuais de história da arte, folhetos de exposição, sites da *internet*, aplicativos de celulares, etc. Sejam analógicos ou digitais, estes registros vão sendo produzidos, editados,

<sup>3</sup> Thomas McEvelley traz na apresentação do livro *No interior do cubo branco* (2002), de Brian O'Doherty, o seguinte paralelo aos modelos expositivos desenvolvidos nos museus e galerias: "O propósito desse ambiente não difere do propósito das construções religiosas – as obras de arte, como as verdades da religião, devem parecer 'intocadas pelo tempo e suas vicissitudes'. O princípio de aparência extemporânea, ou atemporal, implica a pretensão de que a obra já pertence à posteridade." (O'DOHERTY, 2002, p. XXII)

reeditados, impressos e trasmidiados em um trânsito sem controle, constituindo eles mesmos lugares da arte. E por mais que haja óbvias interferências nas formas de apresentação da linguagem, seu referencial imagético está lá para oferecer algo de si. Há situações em que vemos o próprio ateliê transformar-se em um artefato artístico. Assim, o ateliê alcança o caráter total de obra, bem cultural, patrimônio – inclusive, com um caráter móvel.

Em *The function of the studio*<sup>4</sup> (1973), Daniel Buren passa um bom tempo exteriorizando contrações no debate sobre a transposição de obras e suas possíveis consequências, comentando sobre a transição destas entre o ateliê (local de concepção) e os museus (local de exposição). Em um dos casos, Buren nos oferece o exemplo do ateliê de Constantin Brancusi, que teve todo seu conteúdo inteiramente realocado fora de seu espaço original.

O ateliê de Brancusi passara por diversos espaços, como o Palais de Tokyo, depois pelo Musée National d'art Moderne. Em 1997, ele é finalmente instalado como um anexo do Centre Pompidou, “pelas mãos do arquiteto Renzo Piano, que reproduziu o estúdio de Brancusi tão fielmente quanto possível a estes termos”. Neste caso, a mesma transposição fora uma *escolha* de Brancusi, visto que ele, já extenuado e com a saúde debilitada, deixa seu ateliê e conteúdo nas mãos do Estado francês para que fosse conservado exatamente do mesmo modo como se encontrava ao momento de sua morte. Aliás, o artista faleceu logo no ano seguinte a sua decisão de musealizar sua obra, ferramentas e espaço de trabalho. (AMADO, 2015, p. 471)

Por mais frustradas que foram as primeiras tentativas de transferência do material, ferramentas e obras que habitavam o estúdio do artista, esta fora uma escolha de Brancusi, inclusive, antes da demolição e transição do conteúdo de seu ateliê, o artista já mantinha o local intacto por pelo menos 10 anos. (WHITE, 2014, p.94) Mesmo incumbindo a outrem a dinâmica de sua realização, o artista configurou previamente o modo como seus trabalhos seriam expostos. Buren tem o seguinte entendimento em relação à atitude Brancusi:

(...) a fim de preservar a relação entre a obra e seu local de produção, atreveu-se em apresentar seu trabalho no exato local em que este veio a surgir, assim, veio a provocar um curto-circuito no desejo museal de classificar, embelezar e selecionar. Bem ou mal, o trabalho em si é visto como fora concebido. Deste modo, Brancusi é

---

<sup>4</sup> Título traduzido: *A função do estúdio*. (tradução nossa)

o único artista a preservar aquilo que o museu mais se esforça em dissimular: a banalidade da obra.<sup>5</sup> (BUREN, 1973, pp. 56 e 58) (tradução nossa)

Por este ângulo, poderíamos traduzir a colocação de Daniel Buren em sua afirmação da *banalidade da obra de arte*, por uma assunção da *trivialidade*, ou ainda, do caráter *ordinário* dentro da construção do próprio sistema do qual faz parte.

No caso da obra de Buren, este caráter banal é oferecido em seus trabalhos através da repetição de elementos neutros, listras coloridas e brancas, que mantêm um ritmo constante em suas medidas e escala (figura 3). Através disso, o artista busca um método que tem por premissa a *vulgarização* da forma e do estilo. Como afirma o artista, “trata-se na verdade de abandonar o respeitável lugar da originalidade e do raro; portanto, um trabalho que essencialmente não visa obtenção de respeito ou honrarias. Através da vulgarização pela repetição, virá a seguir a questão de outra banalidade da arte.” (BUREN, 2001, pp. 50 e 51)

Assim, na continuação desta análise que parte da noção de que os espaços da arte (museu/galeria) são locais que proporcionam certo enquadramento/limite à obra, Buren escolhe ampliar sua ação artística através de outros campos. Esta ampliação se apresenta pelos seguintes fatores: 1) Uma predileção pela escrita sobre sua própria obra<sup>6</sup>, respondendo à crítica, aos historiadores, curadores, ao público interessado e a si mesmo, numa busca por interpretar e posicionar-se sobre sua obra; 2) A opção por uma categoria de trabalhos chamados por Buren de *in situ*, os quais propõem uma integração da obra às características e qualidades latentes ao ambiente em que se insere.

Nessa mesma linha, trazendo os questionamentos dispostos sobre o local de concepção da obra, o artista decide abandonar seu estúdio em 1968. A partir da análise de que o trabalho ao ser concebido em um espaço específico, no caso, o estúdio, preconiza um estado ideal para a obra que nem sempre se faz de forma efetiva quando preconcebida no ateliê. Deste modo, revisitando seu texto *The function of the studio* (1971), o artista afirma que:

se você trabalha a maior parte do tempo em um estúdio, você produz trabalhos que são destinados a serem instalados em outro lugar. Este foi o ponto chave do meu texto – em um estúdio você produz um trabalho para ser mostrado em qualquer lugar

<sup>5</sup> “in order to preserve the relationship between the work and its place of production, dared to present his work in the very place where it first saw light, thereby short-circuiting the museum's desire to classify, to embellish, and to select. The work is seen, for better or worse, as it was conceived. Thus, Brancusi is also the only artist to preserve what the museum goes to great lengths to conceal: the banality of the work.” (BUREN, 1973, pp. 56 e 58)

<sup>6</sup> BUREN, Daniel. *Why write?*. in Art Journal – v. 42, n. 2. pp. 108-109. New York, NY: College Art Association of America. summer 1982. Disponível em: <http://artjournal.collegeart.org/wp-content/uploads/2011/01/Buren-Why-Write-Estep.pdf> acesso em 06/09/2019.

– seja em uma galeria, museu ou coleção privada – e você deve trabalhar com uma ideia preconcebida de como são estes lugares, assim como a destinação final do trabalho é totalmente desconhecida.

A situação é diferente quando a obra de arte invoca as especificidades do local para sua própria identidade e acabamento e, assim, não pode ser instalada percebida em outro lugar. Isto nos traz de volta a ideia do *site* [lugar] como um componente integral da obra, por meio do qual ela será compreendida apenas neste *site*, que por sua vez é transformado pela obra de arte para sempre, ou pelo menos enquanto estiverem em conjunção.<sup>7</sup> (BUREN, 2007, p. 90)

De modo geral, as escolhas de Daniel Buren propõem uma integração da obra não só ao local, mas também em sua relação com o público. Neste caso, também faz parte deste público as camadas intimamente ligadas ao núcleo do circuito artístico como curadoras, historiadores, colecionadoras e críticos. As colocações e trabalhos do artista inseridos no circuito da arte aparecem como uma sequência de provocações sobre o funcionamento de seu sistema. Assim, ao mesmo tempo em que o artista invoca em suas propostas e textos uma aproximação maior do observador aos modelos de apresentação da obra, ele também tenta demonstrar o efeito sacralizante presente nos locais de inserção da arte.

A partir destas questões disparadoras entre a relação da obra com os espaços de concepção e expositivo, caberá, afinal, abordar as extensões que vem de encontro aos interesses do meu próprio trabalho. Os questionamentos aqui levantados servirão como referencial para as reflexões e problemáticas que envolvem as relações dos campos de produção e de ocupação referente a trabalhos desenvolvidos antes e durante a presente pesquisa. Refiro-me tanto ao trabalho em si, como também seu desenvolvimento e limites dados pelos espaços ocupados.

O texto tange dados referentes às produções que se desenrolaram principalmente entre 2009 e 2019. Assim, traçarei uma linha que perpassa os últimos anos de produção artística, com o intuito de explicitar os atravessamentos atrelados ao desenvolvimento e às problemáticas da pesquisa atual.

---

<sup>7</sup> “If you work most of the time in a studio you produce works that are destined to be installed somewhere else. That was the key point of my text – in a studio you produce work to be shown anywhere – whether in a gallery, museum or private collection – and you must work with a preconceived idea of what these rooms might be like, as the final destination of the work is totally unknown.

It is a different case when the artwork calls on the specifics of its location for its identity and completion and cannot be installed or seen in another place. This returns us to the idea of the site as an integral component of the work whereby it can only be understood at that site, which is in turn transformed by the artwork, forever or for the time that they are together. (BUREN, 2007, p. 90)

## 2.1 Sobre galerias e ateliês

Na primeira parte do texto, explicitarei algumas relações entre o ateliê e o circuito de arte. Estas relações e sua diversidade são necessárias ao artista para o entendimento do modo como a estrutura ao redor pode afetar sua prática diária. A análise dos meios de produção é importante no sentido de se ater aos modelos de desenvolvimento do sistema de arte e o modo como os trabalhos podem avançar sobre estas questões trazendo a própria história e crítica da arte e dos espaços de arte para o interior da produção artística.

Nesta parcela do texto, explicito como essas questões se relacionam, mais especificamente, com esta pesquisa. Desde 2008, tenho produzido diversos trabalhos sobre o suporte tela, os quais, inicialmente, passaram por uma experimentação de diferentes tintas como as de caneta esferográfica e de carimbo, algumas vezes misturadas com cola. Desenvolvi trabalhos com materiais e objetos encontrados na rua que, misturados à tinta, foram aplicados sobre esse tipo de suporte. Por este período, minha pesquisa em arte fora desenvolvida nos ateliês da Universidade de Brasília.

Neste período, eu produzi o primeiro portfólio. O resultado não fora muito satisfatório, porém, através da organização desse tipo de registro de trabalho, foi possível entender melhor o ambiente de ateliê, no caso, universitário. Por mais que em 2009 a Universidade de Brasília tivesse sua produção artística relativamente mais isolada em relação à própria cidade, o Departamento de Artes Visuais possuía projetos de relevância que, aos poucos, construía meios para se comunicar e promover um intercâmbio entre estudantes-artistas com outras cidades do Brasil e até mesmo com o exterior. Nessa época, colegas e professores me alertaram que a minha produção estava mais voltada para a satisfação própria e individual, sem a consideração das possibilidades de aproximação com outros públicos, além do público universitário ou estudantes de Artes. No entanto, até então, eu nem imaginava por quais vias um artista chegava a expor em uma galeria, ou em qualquer outro lugar.

Nestes primeiros anos, produzi alguns trabalhos que descrevo brevemente, pois representam os primeiros contatos com o suporte *tela*. Tais pinturas correspondem a um período de dois anos (2009-2011) e são partes da série intitulada *Coisas* (**figuras 4 a 6, pp. 25 e 26**), série que possui um caráter mais gráfico na utilização da tinta. Estes trabalhos me trouxeram problemas que culminaram em questões relevantes para minha atual pesquisa.





**Figura 4**

Thiago Pinheiro. *Sem título, série Coisas.*

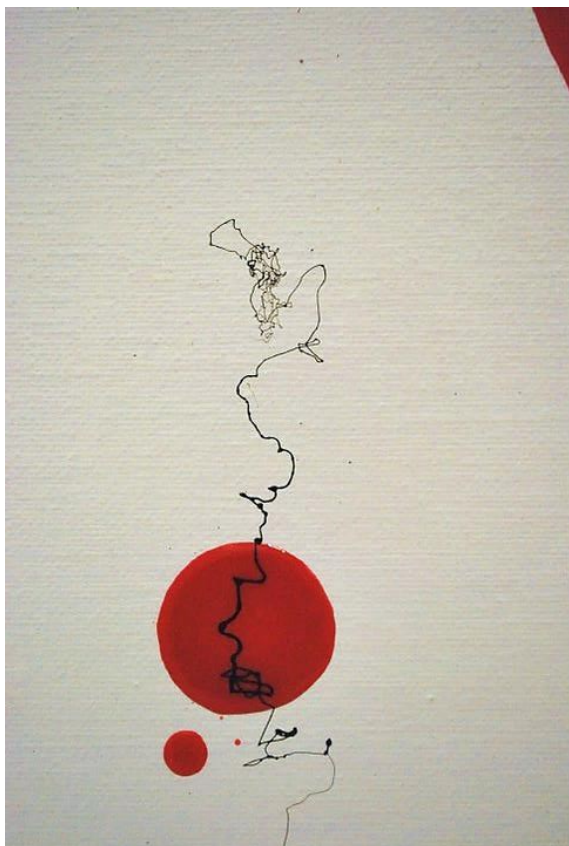
2009. Tinta de caneta esferográfica, tinta de carimbo, cola sobre tela.  
20 x 30 cm



**Figura 5**

Thiago Pinheiro. *Sem título, série Coisas.*

2009. Tinta de caneta esferográfica, tinta de carimbo, cola sobre tela.  
20 x 30 cm



**Figura 6** - detalhe do trabalho  
Thiago Pinheiro. *Sem título, série Coisas*.  
2010

O nome da série, *Coisas*, é uma homenagem ao álbum homônimo do músico e compositor pernambucano Moacir Santos, que fora lançado em 1965. No documentário *Ouro negro* (2005), o músico conta o título:

‘Eu gostaria de fazer um opus<sup>8</sup> também, mas quem sou eu pra fazer um opus? (...) E quando ele... E o nome dessa?’ [Moacir cita alguém perguntando sobre o nome de sua obra]. ‘Eu disse: É só uma coisa! [No que Moacir repete] Quem sou eu pra fazer um opus, então, isso é só uma coisa!’<sup>9</sup> (OURO NEGRO, 2005, 96 min) (grifo nosso)

A simplicidade na escolha do nome desse álbum, dado a essa obra complexa de Moacir dos Santos, que traz uma mistura entre a negritude do *jazz* e a herança africana tradicional dos batuques brasileiros me cativou. Havia nisso uma parcela do pensamento que eu trazia para dentro da pintura na série de mesmo nome. Pinturas feitas com as coisas que estão à mão, apenas coisas, mas não só e somente.

<sup>8</sup> A palavra *Opus* (do latim: obra de arte; trabalho; labor) é muito utilizada por músicos, desde o período barroco, para designar suas obras. Um *Opus* é acompanhado de uma numeração dada em ordem cronológica referente à composição.

<sup>9</sup> Esta fala de Moacir Santos está presente no documentário OURO Negro. Produção de Mário Adnet e Zé Nogueira. São Paulo: Sesc Pinheiros, 2005. 1 dvd (96 min.) DVD, son., color. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=1z\\_rVH\\_e2bc](https://www.youtube.com/watch?v=1z_rVH_e2bc) aos 41 min 38 seg. Acesso em: 06 setembro 2019.

Assim, estes trabalhos são compostos por pinturas e desenhos feitos sobre tela e papel, com materiais facilmente encontrados em escritórios e ligados ao ambiente burocrático, coisas ordinárias produzidas pela indústria. Dentre eles estão canetas esferográficas, tinta para carimbo e cola. Variados processos são usados, dentre eles o soprete, feito com os próprios tubos de carga de tinta das canetas, ou canudos utilizados para beber. Esses tubos eram usados para arremessar a tinta sobre a tela, deixando-a gotejar e escorrer.

A simples recusa em utilizar o pincel na produção das pinturas trouxe, também, reflexões sobre a função apropriada da tela. O gesto simples de inclinar as telas para fazer a tinta escorrer trouxe o entendimento de algo óbvio: a tela não possui apenas o plano da frente. Assim, comecei a perceber como era construída sua estrutura, o modo como eram pregados os grampos que seguram o seu tecido, as dobras de acabamento nos cantos da tela, os tipos de tecidos utilizados, o barulho de tambor de uma tela esticada, além de outras sutilezas.

Apesar de parecerem observações óbvias sobre a natureza desse suporte, a experimentação com a tela, até então, era algo novo. Eu nunca havia pintado sobre este suporte, nem mesmo durante o período escolar básico. Na casa dos familiares também não havia nenhuma pintura em tela. Enfim, a primeira tela pintada foi encontrada na calçada junto ao lixo deixado por moradores da vizinhança<sup>10</sup>.

Posteriormente, utilizei técnicas mais antigas, procurando maior familiaridade com a pintura em tela, preparando-as com demãos de gesso ou tinta acrílica de parede, mesmo quando nem era necessário fazer este tipo de vedação do tecido da tela. A fazer isso, observo como a materialidade do tecido reage à tinta, às vezes até desaparecendo sua textura, sinto sua textura, resistência, e as diferentes qualidades das fibras.

Tais processos descritos foram importantes para a minha aproximação com a natureza do suporte. Eles instigaram o interesse por um dos pontos de chave para a produção dos trabalhos posteriores: a materialidade da pintura e seus desdobramentos. Para que serve a tela? Para que serve a tinta? Como ela se comporta ser disposta sobre outras superfícies? Quanto tempo demora sua secagem? Ela é grudenta? Aguenta peso? A tela dobra? O tecido é grosso ou fino?

---

<sup>10</sup> A título de curiosidade, essa tela já se encontrava pintada quando eu a encontrei e era do tipo que chamam no espiritismo kardecista como *tela mediúnica*, ou seja, um trabalho de pintura realizado por um médium sob a influência de algum espírito. NO entanto, não me recordo o nome do espírito que assinou a tela.

Ainda sobre o âmbito da materialidade, percebi que uma tela pode carregar marcas do trabalho que possuem diferentes preocupações. Vejamos: a parte frontal, em geral, é aquela onde se deposita o fazer do artista. Já a parte traseira, onde vemos a estrutura firme que sustenta e dá forma a tela, é conferida ao fazer do artesão. Diversos artistas também fabricam suas próprias telas, entretanto, muitos não o fazem.

A partir do entendimento dessas duas instâncias, a *frente* e o *verso da tela*, adquiri outra concepção sobre a natureza deste suporte. Comecei a me perguntar o que poderia fazer de uma pintura uma *coisa* – ou de uma *coisa*, uma pintura. Quais eram os desdobramentos possíveis daquele objeto? Onde residia seu caráter ordinário e comum? O que era a pintura? O que ela poderia ser pra mim? Questões que, apesar de terem sido já bastante discutidas, só ganham corpo e se consolidam a partir da experiência e da pesquisa do artista. Parte desse meu embate com as pinturas reverberou em um sonho ocorrido em 2011:

Um espaço bastante iluminado. Um espaço branco, recortado e limitado por paredes da mesma cor. Em um dado momento, meu olhar se depara com uma tela. No entanto, este objeto está ao contrário; não de cabeça para baixo, mas com o seu chassi à mostra. Eu me pergunto: Ao contrário?

O tecido grampeado na armação de madeira não expunha ao meu olhar aquele plano onde os pintores se debruçam para criar as suas figuras. A tela, com seu esqueleto de madeira exposto e pressionado na parede, deixa escorrer tinta por todas as suas beiradas. De fora a fora, de cima abaixo. Entre a tela e a parede, mil cores justapostas e vibrando, como se possuíssem uma pulsação inerente à matéria. A própria tinta – esmagada pela tela sobre a parede – é quem parece dar a sustentação para que a tela permaneça fixa e não escorregue.

Uma voz distante e sutil parece brotar de dentro do meu corpo. Ela diz: ‘Aquilo é possível’. Pregos, parafusos, amarrações, colas, fitas, nada disso está presente para suspender aquela tela enorme sobre o chão e grudá-la à parede branca.

Antes que eu acorde, a mesma voz sem corpo diz: ‘Este trabalho é seu!’

Ainda sob o frescor do sonho, tendo acordado logo em seguida, as informações e imagens presentes tiveram um impacto direto sobre as perguntas que eu vinha fazendo há meses. Perguntas que vinham brotando nos trabalhos e nas pesquisas por outras referências artísticas. A imagem da tela ao contrário e o modo como ela me apareceu, a nitidez de cada parte do sonho e a voz que vinha dizendo sobre o trabalho, tudo isso apareceu de forma muito repentina. Uma parte da consciência desconfiava da ideia fácil da tela ao contrário.

A partir disso, começo a conceber a ideia de que o ateliê reside antes na mente, que no em algum espaço habitável pela arte. A capacidade da mente em produzir imagens e conexões com e a partir do mundo se faz anterior à materialização no próprio mundo. Assim, sem ter o

trabalho em mãos e, ainda, com pouco espaço na minha residência, as coisas precisavam caminhar de alguma maneira para a realização destes trabalhos. A realidade material é única e palpável, porém, é antes conduzida através da conversação contínua entre o ser, a imaginação e o mundo.



**Figura 7**  
Thiago Pinheiro. *Sem título*, Série *peregrina*  
2014. Tela e tinta acrílica sobre muro  
66 x 55 x 4 cm  
Exposição: *Sete +*, curadoria: Vicente Martinez  
Local: Casa de Cultura da América Latina  
(CAL-UnB)

Após dois anos, aquele sonho se tornaria pintura e se daria em mais uma série, agora intitulada *peregrina* (**figuras 7, acima, e 8, p. 30**). Antes disso, porém, refleti bastante sobre a logística necessária para o trabalho. Sem a disponibilidade imediata de espaço, cogitei iniciar este projeto como uma intervenção urbana. Em contrapartida, devido aos materiais utilizados e sua maneira de se dar no espaço, os trabalhos teriam maior coerência ao ocupar os espaços institucionais da arte, como uma galeria. Mas, não havendo a disponibilidade institucional, fui sugerido por outros artistas a realizar as pinturas sobre peças de madeirite cobertas com massa corrida e pintadas de branco. Os trabalhos seriam instalados sobre este anteparo para depois

serem registrados por meio de fotografias, as quais, por fim, deveriam ser enviadas para salões e outros editais para artistas.



**Figura 8**  
Thiago Pinheiro. *Sem Título, série peregrina*.  
2013. Tela e tinta acrílica sobre muro  
66 x 55 x 4 cm  
Local: Via S2 – Plano Piloto – DF

A ideia era pragmática e facilitaria a tentativa de conseguir um local para exposição, entretanto, o processo de execução sobre a placa de madeirite com o fim da fotografia parecia desviar questões que o trabalho sugeria em sua própria forma de instalação. A contradição permanecia, pois o fruto do trabalho, em si, era a Pintura e não o seu registro. O que eu perseguia naquele momento estava ligado à busca por uma pintura que se desnudasse durante o próprio ato de pintar, sem qualquer outro fim que não fosse a experiência entre o corpo, a matéria e os materiais. A parte processual do registro e sua funcionalidade necessária ao meio não me interessava. Foi assim que parei de procurar por um espaço específico para exposição e, ao mesmo tempo, passei a expor os trabalhos, refletindo sobre a especificidade da pintura e sua extensão no espaço urbano.

Antes de fazer essas pinturas ao contrário, já havia percebido algumas questões relevantes à linha de pensamento que amparava o trabalho. Eu antevia que a interferência das pinturas no ambiente de montagem teria dois destinos possíveis e antagônicos: sua permanência no local ou sua destruição parcial ou total. Assim, estas duas destinações revelavam o sentido do trabalho: a relação com o local e a história da linguagem da pintura, de seus materiais. Entretanto, aqui, a pintura se daria na possibilidade de sua efemeridade, independentemente do local, seja num ambiente urbano, numa galeria ou residência.

Desse modo, a ideia do madeirite não passava de um atalho mercantil para substituir a possibilidade de experiência com uma parede real. Além disso, a instalação da pintura sobre a placa não a tornaria diferente de qualquer outra pintura de cavalete e sua historicidade vinculada à tradição até meados do século passado, afinal, uma das características que fornece importância à técnica do *óleo sobre tela* está, justamente, em seu caráter móvel, sua possibilidade de transposição de um lugar para outro<sup>11</sup>. Assim, é possível que se tenha uma pintura como posse, mesmo que não se possua um lugar como propriedade. Uma pintura pode ser deslocada para onde seu dono ou produtor desejar. Ela pode inclusive ser guardada, ou até emprestada para fins diversos. Enfim, ela é um produto tanto quanto um objeto; um objeto artístico.

Assim, sem um local apropriado para armazenar estes madeirites, resolvi pesquisar outros tipos de relações que o trabalho poderia estabelecer no próprio espaço. Com isso,

---

<sup>11</sup> “A descoberta da perspectiva coincide com o surgimento da pintura de cavalete, e esta, por sua vez, confirma o compromisso do ilusionismo inerente à pintura. Existe uma relação peculiar entre um mural – pintado diretamente na parede – e um quadro pendurado na parede: a parede pintada dá lugar a um pedaço de parede portátil.” (O’DOHERTY, 2002, pp. 6 e 8)

houve o encontro com as obras de artistas se lançam sobre questões semelhantes quanto à pintura. Algumas obras, em específico as da artista espanhola Angela de La Cruz, foram importantes para o andamento da pesquisa, pois me trouxeram outras referências. As pinturas de Angela de La Cruz chamaram a atenção devido ao deslocamento da posição dos chassis de suas telas (**figura 9**). Desse modo, a artista possibilita à pintura a invasão do espaço real, tridimensional. Estas características me interessaram por conta da possibilidade do suporte, a tela, ser conduzido como um corpo táctil, não apenas visível adquirindo, assim, um caráter escultórico.



**Figura 9**

Angela de La Cruz. *Larger than Life*.

2004. Óleo s/ tela.

260 x 400 x 105 cm

Fonte: <https://www.lissongallery.com/>

Através da desconstrução do suporte, percebo outro fator que desconhecia no campo da pintura: a relação que a obra pode estabelecer entre o espaço e o espectador. Em suas telas “acidentadas”, Angela de La Cruz me possibilitou enxergar o espaço onde a obra se instalava. Através da ênfase na materialidade de suas pinturas, a artista manifesta a vontade de expansão espacial, fato que se expressa no modo como ocupa o espaço expositivo, descomprimindo o chassis de sua estrutura plana. As pinturas se expandem até atingirem o espaço externo à própria galeria. Mesmo que em referência à pintura de cavalete, a obra invoca um possível desdobramento da linguagem pictórica.



Em *Stuck (Blue)* (figuras 10, abaixo, e 13, p. 37), por exemplo, podemos ver a obra exceder as medidas da estrutura arquitetônica. Já *Larger than Life* (figura 9, p. 32) se comprime dentro do quadrante da galeria, ao mesmo passo que pressiona as bordas do espaço expositivo, deixando pistas de que o local já é inviável diante de suas dimensões. A obra reclama por espaço incorporando qualidades da linguagem escultórica, como a tridimensionalidade e o peso.



**Figura 10**  
 Angela de La Cruz. *Stuck (Blue)*.  
 2010. Óleo s/ tela.  
 259,1 x 137,2 x 38,1 cm  
 Fonte: <https://www.artribune.com/>

Com isso, a obra vem provocar o observador pela imponência de sua escala e pela instabilidade da forma, fatores que contrastam com a assepsia e a geometria do espaço da galeria. Assim, a artista se ampara nestas telas pintadas, com poucas variações de cores ligadas a uma qualidade industrial, e os transforma em organismos afastados do estado de representação.

A tela torna-se um corpo que reordena de forma direta o espaço. Um corpo, por vezes, antagônico, que traz uma conformação de rejeito, ou algo que não deu certo, afinal, as pinturas estão quebradas. Há algo até semelhante àquilo que fazemos com as páginas dos blocos de notas, quando consideramos algo que escrevemos ruim ou desinteressante. Em

consequência, arrancamos a folha escrita, amassamos e jogamos fora. Desse modo, alguns trabalhos de Angela de La Cruz podem remeter a imagem de telas que foram jogadas fora. No entanto, dentro da galeria, mesmo que suas obras pareçam ter passado por uma prensa industrial, como aquelas utilizadas em um ferro-velho, essa aparência residual é orquestrada com cores bastante brilhantes. A forma que contrasta, não revida do mesmo modo na qualidade das cores da tinta óleo.

Por outra via, os trabalhos da *série peregrina* são compostos por telas que foram realmente jogadas fora (**figura 11, p. 35**). Não há a busca pelo contraste entre o trabalho e o espaço quando o objeto se apresenta disposto na rua. E quando inserida em meio ao ambiente urbano e às suas incertezas, a pintura perde seu caráter autoral. Não há a autoridade do artista. No espaço dominado pela propaganda, letreiros, placas de trânsito, pichações e grafites, a tela e a pintura não passam de intrusas. Assim, que aproxima a *série Peregrina* ao trabalho de Angela de La Cruz é ênfase na materialidade.

Desse modo, ambas estão atreladas, referencialmente, ao que o artista Robert Morris aponta em seu texto *Antiform* (1968). No texto, Morris oferece observações sobre como o processo de produção de diversas obras podem ser interpelados pela importância dada às propriedades de seus materiais. Para isso, ele se utiliza de diversos exemplos, como Claes Oldenburg, que de maneira formal e material remetem diretamente ao assunto que estamos tratando sobre a importância do processo e da relação dos materiais na obra de arte.

Apesar das diferenças claras nas intenções destes artistas, há diversas semelhanças entre o resultado de *Stuck (Blue)*, de Angela de La Cruz e *Soft Bathtub (Model) – Ghost Version* (1966) (**figura 12, p. 36**), de Oldenburg. Ainda sobre o *Antiform*, Morris aponta que as pesquisas de novos materiais industriais maleáveis incitaram diversos artistas a investigarem sobre as propriedades destes recursos, o que trouxe a necessidade de revisão do uso e dos tipos de ferramentas então utilizadas. A própria manipulação de ferramentas, em certos casos, tornou-se desnecessária, onde o trabalho pode ser observado sendo feito pela ação da própria gravidade, como no caso da parte central da pintura *peregrina* mostrada na figura 11 (**p. 35**), aonde a tela vai se depositando ao chão com o tecido dobrado, pois a tinta offset e seu caráter oleoso não proporcionam rigidez ao modo como a tela foi depositada inicialmente, ou seja, esticada. Em compensação, a obra traz em si uma conexão com as esferas do acaso na indeterminação de seu resultado formal. “O despreendimento com a forma e a ordem pré-concebidas para as coisas, é uma afirmação positiva. Algo que faz parte da

recusa do trabalho em continuar a estetização da forma, tratando-a como algo pré-concebido.”

<sup>12</sup> (MORRIS, 1993, p. 46) (tradução nossa)



**Figura 11**

Thiago Pinheiro. *Sem Título, série peregrina*.

2013. Tela sobre tinta offset sobre mureta.

79 x 124 x 4 cm.

Local: QSB 12/13, Taguatinga - DF

<sup>12</sup> “Disengagement with preconceived enduring forms and orders for things is a positive assertion. It is part of the work’s refusal to continue estheticizing form by dealing with it as a prescribed end.” (MORRIS, 1993, p. 46)



**Figura 12**

Claes Oldenburg

*Soft Bathub (Model) – Ghost Version*

1966. Lona preenchida com pãina, pintada com tinta acrílica, lápis, madeira, cordel e gesso.

240,7 x 90 x 90 cm (medidas variáveis)

Fonte: <https://hirshhorn.tumblr.com/>



**Figura 13**

Angela de La Cruz. *Stuck (Blue)*.

2010. Óleo s/ tela.

259,1 x 137,2 x 38,1 cm

Fonte: <https://www.artribune.com/>

Vemos em *Stuck (Blue)* que a artista Angela de La Cruz deixa-nos acessar sua *pintura-bolsão* apenas parcialmente (**figura 13**). A obra encerra o limite entre a parte interna e externa da galeria, rompendo o seu enquadramento, e veda o acesso da janela ao utilizar a própria arquitetura como moldura. A imagem da obra vista de fora se assemelha a uma cortina de cor preta, algo que encerra o espaço interno. Nesta condição, *Stuck (Blue)* fica entre o ambiente acondicionado da galeria e as intempéries da rua.

Um exemplo drástico de vedação do acesso à galeria é visto na obra de Daniel Buren (**figura 14, p. 38**). Em uma mostra em Milão, em 1968, o artista lacra o espaço expositivo com suas listras brancas e verdes colocadas sobre a porta da Galeria Apollinaire (O'DOHERTY, 2002, p. 111). Desse modo, podemos incitar questões que são sugeridas pelo crítico-artista Brian O'Doherty:

Excluído, obrigado a contemplar não a arte, mas a galeria, o visitante tornou-se tema. (...) A estética de Buren é formada por duas coisas: faixas e sua localização. Seu tema é encorajar os sistemas do mundo a manifestar-se por meio do estímulo constante dele, seu catalisador, monograma, assinatura, símbolo. As faixas

neutralizam a arte eliminando o conteúdo. Como símbolo de arte elas se tornam um símbolo de consciência – aqui houve arte. ‘E o que diz a arte?’, pergunta a conjuntura. Como signo, as faixas representam um aspecto reconhecível da vanguarda europeia: uma inteligência serena, politicamente refinada, julgando o pacto social que deixa a arte ser feita e mesmo assim o deprecia. Desse modo, as faixas levam não exatamente a arte à porta da galeria, mas um monólogo que busca um debate. (O’DOHERTY, 2002, pp. 111 e 112)



**Figura 14**  
Daniel Buren e o galerista Guido Le Noci  
em frente à Galeria Apollinaire.  
1968  
Fonte: <https://blogs.uoregon.edu/>

Arman em sua exposição *O Pleno* (1960) (**figura 15, p. 39**), na galeria Iris Clert (Paris), obstrui o espaço preenchendo-o com detritos e sucata impedindo a entrada dos visitantes. Ainda assim, permite alguma percepção do interior através da transparência da vitrine. Buren deixa a Galeria Apollinaire como um balão inflado e opaco. Vê-se a galeria, sua superfície e sua forma, porém, não se sabe qual é exatamente o conteúdo; nem sequer sabemos se havia algum. Diversas outras experiências que geraram certo incômodo ao espectador, quebrando a ordem funcional do espaço de visitação, são casos em que a arte obriga o vazio detrás da porta fechada a se manifestar. Do lado de fora, a arte é preservada e se recusa a entrar (O’DOHERTY, 2002, p. 114) Apesar da *série peregrina* não trabalhar em

cima dessa obstrução do espaço expositivo, o espaço tradicional de representação posto à pintura é obstruído. Ficamos com a parte de trás e o que ela provoca no espaço através da tinta.



**Figura 15**

Arman

*Exposição Le Plein (O Pleno)*

1960. Galeria Iris Clert preenchida com sucata.

Fonte: <https://i.pinimg.com/>

Nos casos de Arman, Buren e La cruz, a galeria passa a ser o próprio estúdio. Isso se difere bastante da situação em que um estúdio inteiro é transferido para uma galeria ou museu, como é o caso de Constantin Brancusi ou o de Piet Mondrian<sup>13</sup>. As relações entre os limites espaciais e as obras são bem diversas.

O artista que é instigado por estes tipos de experiências se depara com toda uma gama de possibilidades que podem ocorrer tanto em espaços internos, como no próprio ambiente urbano. A experiência da arte voltada para uma relação mais íntima com a arquitetura oferece outras confluências entre o espaço do artista e o espaço do observador, mesmo que estas

<sup>13</sup> Ver: WHITE, Michael. *The function of the studio*. in *Mondrian and his studios – colour in space*. Edited by Francesco Monacorda and Michael White. With contributions from Hans Janssen, Nancy J. Troy and Marek Wieczoreck. Millbank, London: Tate Publishing, 2014.

partam de dentro de uma galeria. É desse modo que se expande e tramita uma situação de embate entre artista, obra, espaço, local e o observador.

A partir deste panorama, darei ênfase na próxima parte do texto aos trabalhos iniciados em 2013 e que compõem a *série peregrina*. Levo em conta a necessidade de explicitar as questões deste trabalho devido à sua relevância nas experiências que se desdobraram em trabalhos posteriores.

## 2.2 Entre calçadas duvidosas

Após dois anos entre o sonho que descrevi, iniciei os trabalhos da *série peregrina*. O título faz referência à música de jazz chamada *Pilgrimage*<sup>14</sup> (tradução: *Peregrinação*) do artista Doctor Lonnie Smith. A primeira vez que ouvi esta música, que apresenta também um estilo *gospel* estadunidense, eu percebi um fraseado calmo que era repetido várias vezes. Cada vez que a frase chegava ao momento do *coma*, a harmonia voltava ao início, carregada por leves mudanças melódicas. Senti como se a música contasse a história de uma peregrinação sem fim, onde as mudanças do tempo se dão de forma sutil até chegar ao seu ápice, onde o ritmo da música se modifica completamente. Nessa parte da composição, a banda introduz um *rock 'n' roll* e modifica brevemente toda a estrutura musical para depois desacelerar a música com improvisos acamados em um ritmo mais calmo, até que a música, gradualmente, chega ao fim.

Os diversos movimentos e nuances da música com partes mais calmas e outras mais aceleradas e frenéticas identificavam um paralelo com o tipo de ações do trabalho da série de pinturas. O *rock* trazia os ataques dados pelos facões e o barulho das marteladas dadas nas telas. A calmaria fluída do jazz e seus improvisos aveludados traziam o movimento com a tela e a tinta lubrificando o atrito entre a parede. Processos que especificarei mais à frente. Além disso, a palavra *peregrina* trazia uma ambiguidade, pois, no caso da série de pinturas, remete tanto a alguém caminhando em busca de algo, os rastros feitos pelo processo de execução dos trabalhos, como, ao mesmo tempo, fala de uma pintura que não pode ser deslocada, depois de instalada, sem deixar marcas por onde passa.

---

<sup>14</sup> *Peregrinação* (tradução nossa). A música faz parte do álbum *The Healer* (2012).



Antes de o título ser escolhido para o conjunto de trabalhos, eu já havia decidido que eles se dariam em série. Uma sequência que poderiam ter duplos com a sua identificação por cores, formas e gestualidades visíveis, se adaptando aos espaços que habitassem, como uma série de gravuras, porém, sem a possibilidade de real reprodutibilidade. Os trabalhos preservariam o caráter de obra única da pintura, pois não há a concretização de uma escala comercial e massificada.

A ideia de utilizar a tela como *coisa*, objeto útil ao fazer da pintura no espaço, aconteceu devido ao desejo de reanimar a posição do observador em relação à própria pintura, negando o espaço da frente, o espaço do figurativo. A sensação foi que, finalmente, passei a construir a pintura com as mãos, não mais com os olhos. Aberto ao ambiente das ruas e seus muros, levado pelos incômodos e necessidades, movido por adrenalina, enfim, estados que se inscrevem na experiência da arte no campo urbano. É dentro deste panorama que surge esta série de trabalhos. Sem aspas, títulos ou textos, sem mediações de outra ordem, que não a do próprio fazer artístico como acontecimento efêmero.

Quando o trabalho ganha a rua fica marcado pelo caráter anônimo de gestos despossuídos de endereço próprio. No entanto, posso dizer que há um endereçamento. E até mais generoso com os destinatários do que quando está inserido nos abrigos da arte, pois não haverá um público escolhido a dedo. Nem existe a triagem das linhas de ônibus, o distanciamento urbano ou o pagamento de taxa para entrada, como há em algumas instituições.

No embate com o urbano, não deve haver a espera para que o trabalho seja reconhecido como um objeto artístico. Isso não é exatamente o que importa. O trabalho está lá para ser o que o passante quiser e para invoca-lo. Inclusive, as pessoas podem até se apropriar das telas e leva-las consigo. Quem sabe? Por exemplo, me recordo de um trabalho que, instalado na parte da manhã, não passou mais do que oito horas no mesmo local (**figura 16, p. 42**). A mesma situação ocorreu em diversos outros trabalhos. Praticamente todos foram arrancados do local. Um destes fora instalado na parte externa do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (VIS-UnB), logo após o prédio receber o serviço de pintura para deixar toda a fachada branca. O trabalho permaneceu no local por volta de três dias (**figuras 17 a 19, pp. 42 e 43**).



**Figura 16**

Thiago Pinheiro. *Sem Título, série peregrina*.

2013. Tela sobre acrílica sobre pedra

35,5 x 43 x 4 cm

Local: Quadra 606/607 Norte, Plano Piloto – DF



**Figuras 17 e 18** – Processo de fatura da obra (direita) e resultado após a retirada do trabalho (esquerda)

Thiago Pinheiro. *Sem Título, série peregrina*.

2013. Tela sobre acrílica sobre parede.

Local: SG 1 – Instituto de Artes, *Campus Darcy Ribeiro* (UnB)



**Figura 19**

Thiago Pinheiro. *Sem Título, série peregrina*.

2013. Tela sobre acrílica sobre parede.

71 x 93 x 4 cm

Local: SG 1 – Instituto de Artes, *Campus Darcy Ribeiro* (UnB)

Este trabalho (**figura 19**) feito na fachada do Departamento de Artes Visuais me possibilitou a introdução nos espaços de salões e galerias. Por algum motivo, as obras registradas nos portfólios despertaram o interesse das comissões curatoriais dos editais de algumas instituições privadas e estatais.

Com relação aos trabalhos, a tinta se apresenta como um rastro da ocupação que o corpo da tela atinge no espaço. A tela, posta ao avesso, ganha outros aspectos e funções, os quais não se amparam na representação naturalista, mas cria-se uma ambiguidade entre a tela e seu modo instalação. Posta ao avesso, a tela ganha um caráter objetual, utilitarista, mas que

também faz parte da composição. Ao mesmo tempo, esta não se atrela mais a função de suporte, pois sua função é negada e substituída. A tinta não se referencia a nenhuma forma da realidade objetiva, incorporando-se em rastro da ação do artista.

Assim, a parte processual se dá da seguinte maneira: o chassi plano e a tela são, primeiramente, dilacerados ou fragmentados a partir da utilização de martelos, facões, serras e até estilestes (**figuras 20 a 23, pp. 44 a 46**). Em seguida, a tela se concretiza como ferramenta para pintar, assumindo também outras qualidades, como a de elemento compositivo do trabalho. A tela se equivale ao pincel, ou à espátula (**figuras 24 a 27, p. 47**).

A tinta é depositada em grandes quantidades sobre toda a superfície da tela. As partes da tela são mecanicamente acionadas por um gesto que guia suas partes e/ou articulações. A ação realça a estrutura da tela rompida na forma de rastros marcados pela tinta. Desta maneira, o trabalho vagueia pela linguagem da pintura, mas veste parte de sua herança a fim de destituir-se da rigidez de seus limites formais e de sua anatomia planificada. Realça a sua efemeridade e seu esqueleto é mostrado em sua fragilidade. Ganha relevo e massa.



**Figura 20** – Processo de fatura  
Thiago Pinheiro. *Sem Título, série peregrina*.  
2014



**Figuras 21 e 22** – Processo de fatura  
Thiago Pinheiro. *Sem Título, série peregrina.*  
2014



**Figura 23** – Processo de fatura  
Thiago Pinheiro. *Sem Título, série peregrina.*  
2014



**Figuras 24 a 27** – processo de fatura  
Thiago Pinheiro. *Sem Título, série peregrina*  
2014



**Figura 28**

Thiago Pinheiro. *Sem Título, série peregrina*.

2014. Tela sobre acrílica sobre parede.

252 x 51 x 41,4 cm

Exposição *Sete +*, Curadoria: Vicente Martinez

Local: Casa de Cultura da América Latina (CAL - UnB)

A tinta é posta na parte da frente da tela (**figuras 24 e 25, p. 47**) e esfregada na parede com a tela ao avesso (**figuras 26 e 27, p. 47**). Neste caso em específico, a tela é quebrada em três partes a marteladas (**figuras 20 a 23, pp. 44 a 46**). Assim, a tela é aplicada na parede e, após a secagem da tinta, o resultado é permanente (**figura 28**). O espaço ganha uma relação intrínseca com trabalho e vice-versa. A tela gruda-se ao local devido à utilização de tinta



acrílica, usada para suportar o peso dos materiais e ter uma secagem rápida<sup>15</sup>, tornando-se não mais a morada de alguma imagem, mas a própria imagem moradora do local. O plano oposto da tela, o local *ordinário* e de ocultação se revela como parcela principal do trabalho. A parte traseira da tela aqui se torna o assunto e não mais o avesso, o oculto. A tinta, neste caso, funciona não somente como cor e massa, mas torna-se a cola que adere a tela na parede. A pintura partida, então, torna-se partícula do espaço que ocupa.

Trocando-se a representação de imagens pelo imaginável, a que estimam tais pinturas? Arrisco-me a dizer: o espaço e àquele que o presencia e experimenta. Dando-nos as costas, negando sua cobertura, jogando o limiar de sua superfície contra a parede, deixando suas farpas à mostra, sobra-nos o campo do real, das qualidades e possibilidades pictóricas da pintura.



**Figura 29** – detalhe de intervenção no trabalho dias após a instalação  
Thiago Pinheiro. *Sem Título, série peregrina*.  
2013. Tela sobre acrílica sobre parede.  
Local: Distrito Federal, Plano Piloto, Via S2.

<sup>15</sup> A tinta acrílica utilizada tem um menor valor no mercado e com pigmentos de baixa qualidade. Utilizo geralmente a marca Corfix. Entretanto, possui bastante cola e, assim, oferece estabilidade para os materiais após a secagem. A qualidade dos pigmentos não é referência para este trabalho. A cor é escolhida, muitas vezes, pela maior disponibilidade no momento da compra dos materiais.

A fotografia há de ter sua “alma” em algum rolo de filme ou registro digital... no entanto, somente o imaginário humano poderá, sim, extraviar-se de seu próprio corpo e, como a pequenina esfera Aleph de Carlos Argentino<sup>16</sup>, averiguar o que há entre a tela e a parede. Pode ser, também, que precisemos de uma espátula e um pouco de coragem para arrancar seu repouso e entrever este breve intervalo espacial... ou, quem sabe, apenas um simples pedaço de papel higiênico resolverá nossa curiosidade (**figura 29, p. 50**), como o fez uma vez uma passante à espera que algo mais se revelasse por detrás da tela.

A partir dessas relações que estabeleci com a pintura no período entre os anos 2013 e 2015, vou procurar aprofundar as questões de minhas pesquisas feitas ao longo dos últimos três anos. Para isso, tomarei como base algumas reflexões discutidas em torno dos meios de produção, das possibilidades e dos limites que se encerram na prática artística urbana e de seus processos dentro da linguagem da pintura. As pinturas *ao contrário* foram as responsáveis por estimular a espacialidade que se encontra nas obras seguintes. Os desdobramentos da experiência pictórica trazem outros desafios diante da matéria e de sua expansão no campo tridimensional. São sobre estes desafios que, agora, me debruço.

---

<sup>16</sup> Poeta personagem de um conto do escritor Jorge Luis Borges. Ver em: BORGE, Jorge Luis. *O Aleph*. Tradução de Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 2001. pp. 157 a 174.

### 3 SOBRE PROCESSOS: O LIXO COMO MATÉRIA-PRIMA

Os assuntos que serão apresentados neste capítulo estão atrelados à pesquisa que venho desenvolvendo desde 2016 com a utilização de recursos materiais advindos de objetos descartados ou fora de uso. Sua ênfase é a da experimentação artística através da materialidade. A ação se faz por processos variados e por desdobramentos das linguagens da pintura e de suas potencialidades escultóricas.

O desenvolvimento dos trabalhos traz referências que vão além do campo artístico, em especial os catadores de lixo, importantes protagonistas dos meios urbanos e historicamente vinculados aos *trapeiros* do século XIX. A partir destas experiências com catadores e com as suas atividades é que se revelaram os trabalhos artísticos produzidos, agora sem qualquer referência ao ateliê. O espaço urbano e algumas experimentações em galerias foram os locais de produção direta da obra, lugares que aparecem vinculados, porém sem pontes diretas entre os seus objetos, registros e estruturas.

O contato com a figura dos catadores de lixo se incorporou ao trabalho, primeiramente, através do ato de *fornagear*, ação que se exprime na busca pelos materiais de produção. Este verbo traz em si as seguintes práticas: “1. Ceifar forragem em; segar. 2. Indagar (remexendo); procurar; remexer.” (AURÉLIO, 1986, p. 803). Assim, *fornagear* é utilizado para designar a atividade de vasculhar ao chão a procura do que lhe possa servir. Utilizo aqui esse verbo, pois na prática diária da cata e no modo como somos vistos, os catadores de lixo, ainda falta uma resposta feita de um olhar digno para este trabalho, hoje, tão importante nas sociedades industriais, e *fornagear* é um verbo dado aos animais que necessitam da forragem para sua subsistência. Essa prática mais específica voltada ara o campo dos animais que abaixam o corpo para procurar e para comer se manifesta muitas vezes na lida diária de catadores.

Na era industrial, o acirramento da especialização de funções, a substituição da mão-de-obra pela máquina e o jogo advindo disso começa a provocar uma massa de sujeitos precarizados em sua capacidade de produção: a massa de desempregados e rejeitados. O êxodo rural, fenômeno bastante conhecido, trouxe ao ambiente urbano o recrudescimento dos conflitos sociais na disputa por emprego e capital e, conseqüentemente, pela sobrevivência dos indivíduos. Ao mesmo tempo, esse mesmo fenômeno vai gerar diversas atribuições

desencadeadas pelas trocas monetárias. Neste cenário, surge um tipo de personagem conhecido como *trapeiro*, tão bem comentado por Walter Benjamin em seu *Paris do Segundo Império* e lembrado de diversas formas pelo imaginário lírico da época.

Maior número de trapeiros surgiu nas cidades desde que, graças aos novos métodos industriais, os rejeitos ganharam certo valor. Trabalhavam para intermediários e representavam uma espécie de indústria caseira situada na rua. O trapeiro fascinava sua época. Encantados, os olhares dos primeiros investigadores do pauperismo nele se fixaram com a pergunta muda: ‘Onde seria alcançado o limite da miséria humana?’ (BENJAMIN, 1989, p. 16)

É neste contexto que surge esta parcela de trabalhadores que garante sua existência diária pela troca de rejeitos da própria sociedade. Por isso, de forma crua, comparo estes indivíduos a forrageiros-coletores. Aliás, esta comparação pode ser estendida a muitos de nós.

Perdemos o controle de nossas produções e de seus meios. Trabalhamos pela moeda de troca. Conseguimos recursos financeiros através do trabalho para possibilitar a “coleta” diária de produtos nas lojas. As prateleiras destas lojas são, agora, nossas árvores e pradarias. Estas mesmas prateleiras podem também ser encontradas nas ruas, com menos *glamour*: nos sacos de lixo, contêineres ou aterros sanitários. Nos basta procurar!

Os resíduos estão para o mundo assim como a onipresença divina está para as religiões. Espalhados pelas ruas, parques e gramados, pelos mares; agregados de forma intrínseca aos modos de construção da nossa realidade. A produção de lixo acompanha cada passo da ideologia capitalista em sua procissão pelo progresso civilizatório. Assim, o lixo torna-se crucial na construção de habitats humanos, como nas ocupações ilegais que vemos espalhadas nas ruas e nas favelas, assim como, também, debaixo dos aterros dos grandes centros urbanos.

Entretanto, a tarefa daquele que vive dos restos da sociedade é menosprezada e marginalizada. O indivíduo não tem a escolha de não fazê-lo e, mesmo participando ativamente do jogo socioeconômica da cidade, é tratado, ainda, como um ser abjeto, sem reconhecimento e apreço.

Em Brasília existem famílias que há gerações lidam com o lixo gerado pelos milhões de habitantes da cidade. Vidas que se instalaram no perímetro do Lixão do Jóquei, localizado na borda da Cidade Estrutural. Estas ocupações ocorreram desde o início dos anos 1960 e tiveram maior adensamento a partir dos anos 1970, com a criação da Estrada Parque

Ceilândia. Estas famílias enxergaram no Lixão uma moradia e uma alternativa rápida para garantir a renda necessária à sua subsistência. (SANTOS, 2014, pp. 1, 21, 22, 24)

O aterro da Cidade Estrutural se encontra desativado desde 2018 e a cidade não é mais habitada somente por catadores há algumas décadas (desde meados de 1990) (SANTOS, 2014, pp. 26 e 27). De qualquer jeito, as problemáticas do acúmulo de lixo e da precariedade da vida dos catadores não se resolvem da noite para o dia, apenas com a desativação dos aterros e instalação de usinas de triagem, com processamento de lixo e a sua destinação à reciclagem. A média diária da coleta de lixo residencial e comercial na cidade de Brasília é de 4 mil toneladas – a terceira maior do país<sup>17</sup> (SLU, 2019, p. 13).

Nos basta caminhar para percebermos que a ordem das cidades caminha junto à ordem do lixo, o resíduo, o dejetos. Neste sentido, podemos encontrar um paralelo com a cidade de Leônia, descrita por Italo Calvino no livro *As cidades invisíveis*:

A cidade de Leônia refaz a si própria todos os dias: a população acorda todas as manhãs em lençóis frescos, lava-se com sabonetes recém-tirados da embalagem, veste roupões novíssimos, extrai das mais avançadas geladeiras latas ainda intatas, escutando as últimas lenga-lengas do último modelo de rádio. Nas calçadas, envoltos em límpidos sacos plásticos, os restos de Leônia de ontem aguardam a carroça do lixeiro. (...) mais do que pelas coisas que todos os dias são fabricadas vendidas compradas, a opulência de Leônia se mede pelas coisas que todos os dias são jogadas fora para dar lugar às novas. (...) O certo é que os lixeiros são acolhidos como anjos e a sua tarefa de remover os restos da existência do dia anterior é circundada de um respeito silencioso, como um rito que inspira a devoção, ou talvez apenas porque, uma vez que as coisas são jogadas fora, ninguém mais quer pensar nelas. (CALVINO, 1990, p. 105)

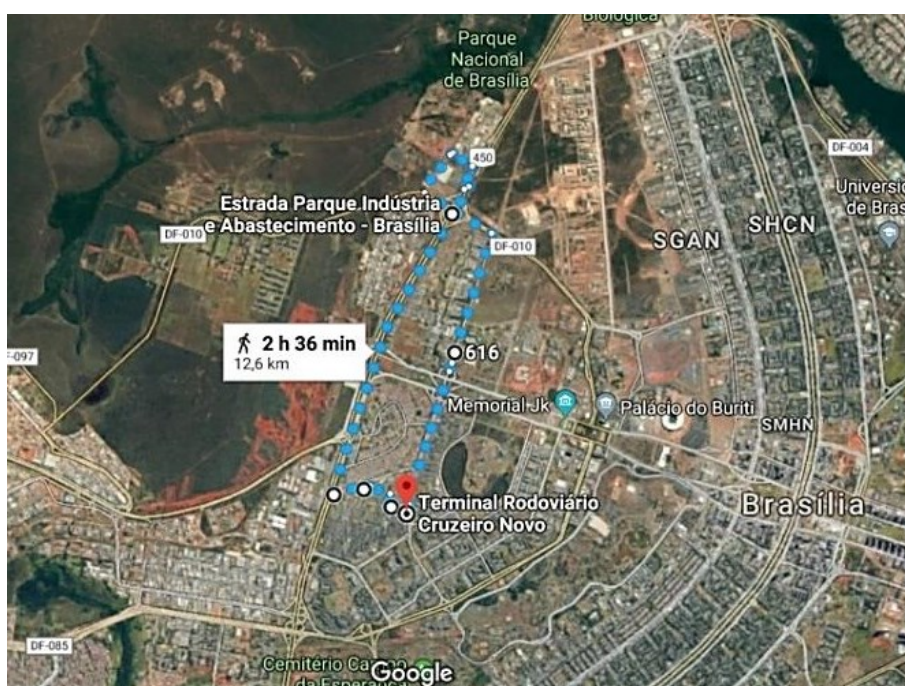
Nesse cenário estratificado, incorporado ao esquecimento dos rejeitos diários, existimos firmados ao plano da produtividade, da troca de mercadorias e de suas resultantes. O acolhimento dos cidadãos de Leônia aos lixeiros, dados, no contexto de Calvino, como “anjos”, me parece um tanto irônica, visto que tantas vezes o que nos resta é o lixo, verdade daqueles que tem como cotidiano a precarização da vida. Assim, entro em contato com o universo da coleta de lixo para documentar os processos e táticas dos catadores. No período de março a maio de 2017, meses em que trabalhei como professor do ensino básico em Taguatinga, eu me propus a abrir mão do transporte público e voltar até o Centro de Taguatinga caminhando pelas avenidas. Chegando ao centro do bairro, eu tomaria o transporte para chegar à minha residência.

---

<sup>17</sup> Dados referentes ao ano de 2018 feitos pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/22374-ibge-divulga-as-estimativas-de-populacao-dos-municipios-para-2018> acesso em 11/09/2019.

Meses antes de estabelecer esta rota, eu já vinha produzindo *assemblages* com lixo, no entanto, o caminho percorrido a pé se dava em vias diversas de Taguatinga. Antes, minhas caminhadas para coleta de objetos e materiais passavam por estradas com menor densidade de casas e prédios, neste caso, a Estrada Parque Indústria e Abastecimento (EPIA) e a Via Estrutural.

As rodovias citadas são mais próximas do bairro onde eu moro, o Cruzeiro, e a natureza dos materiais encontrados é diferente daqueles presentes em localidades mais povoadas. Na beira destas estradas, é mais fácil de serem encontrados fragmentos de automóveis, como pneus velhos destrocados, canos de escapamento enferrujados, rodas, calotas e partes de para-choques. Objetos ligados ao transporte.



**Figura 30**

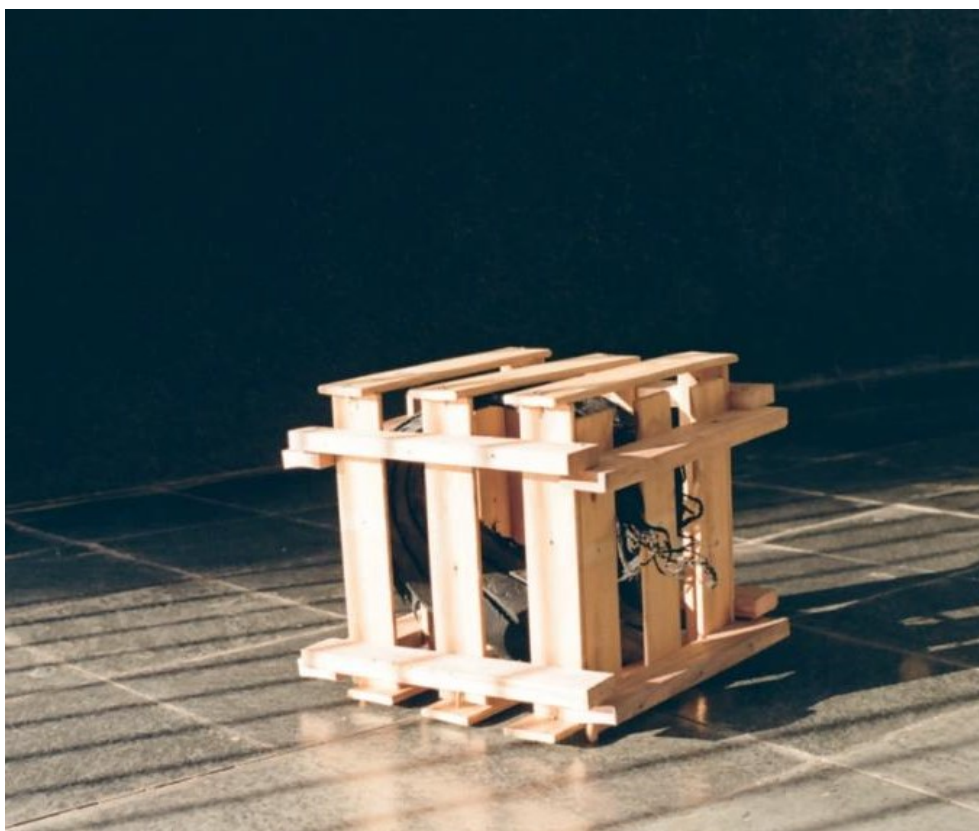
Mapa com um resumo da rota (Cruzeiro-EPIA-SGAN-SMU-Cruzeiro) sem as marcações dos desvios.

Fonte: <https://www.google.com.br/maps/>

Muitas vezes, no retorno para casa vindo destas caminhadas, observei a presença de diversos objetos de movelaria jogados nas ruas, principalmente, restos de cama (estrados, pés e cabeceiras) e armários (gavetas e portas). Produzi a partir deles algumas *assemblages* que buscaram explorar a relação antagônica entre os materiais, unindo as esferas do repouso e da

permanência – os estrados das camas – com as da velocidade e do trânsito – os pneus dilacerados.

A combinação dos elementos se assemelha a uma gaiola ou a caixas usadas para carregar frutas e verduras em feiras (**figuras 31 a 33, pp. 55 e 56**). O nome, *Cabeça feita*, vem de um jogo de palavras com o conceito de *ready-made* de Marcel Duchamp, onde o artista escolhia objetos de fabricação industrial, ou seja, já prontos e que eram escolhidos a partir de uma total indiferença. A total indiferença transparece a atitude daquele que tem a cabeça feita. No Brasil, a expressão *cabeça feita* pode ter esta conotação, por exemplo, quando uma pessoa já tem uma decisão arranjada: ‘*Não adianta argumentar, ela já está de cabeça feita*’; e outros casos, podem aparecer o indivíduo que tenha passado por um ritual de iniciação no candomblé: ‘*Ele teve a sua cabeça feita*’. As leituras que podem vir são múltiplas, mas o adendo do título *Head-made* vem posicionar a obra em relação a esses aspectos históricos da arte do século XX.



**Figura 31**  
Thiago Pinheiro. *Cabeça-feita (or Head-made)*.  
2017. Madeira descartada, pneu de caminhão e parafusos.  
51 x 51 x 51 cm



**Figura 32** – detalhe do trabalho  
Thiago Pinheiro. *Cabeça-feita (or Head-made)*.  
2017



**Figura 33** – detalhe do trabalho  
Thiago Pinheiro. *Cabeça-feita (or Head-made)*.  
2017



O processo de construção de *Cabeça-feita* parte da estruturação de um cubo intercalando fechamentos e aberturas que tornam possível ver o interior. Este trabalho tem origem em experimentos feitos com os restos dos chassis das telas que compunham a *série peregrina*. Estas sobras apareciam ao fim das exposições, pois as telas precisavam ser arrancadas das paredes. A partir disso, sobravam algumas partes dos chassis, que eram colocados em um pequeno depósito junto com diversos outros materiais. Por vezes, experimentei combinar estes restos de tamanhos diversificados e com eles montei alguns esqueletos tridimensionais. Assim, as estruturas escultóricas que passei a fazer a partir daqui fazem parte de um pensamento que percorre caminhos ligados a minha experiência com a pintura e com os seus materiais.

O método utilizado em *Cabeça-feita* se utiliza de procedimentos simples usados para a fabricação de caixas comuns. Depois que cinco lados do cubo estão fixados com parafusos, o pneu dilacerado é inserido dentro da caixa como se fosse uma fita. A caixa é menor que o pneu, fazendo que esse tenha que ser pressionado com força. A pressão é necessária devido à rigidez dos arames de aço internos à borracha. Ao final a caixa é fechada e parafusada.

Os materiais criam uma tensão entre a casca (estrutura de madeira) e o miolo (o pneu encurvado). Utilizo o mesmo gesto aplicado no tratamento do lixo: a compressão. Na tentativa de reduzir o espaço ocupado, um dos meios mais utilizados em aterros é a compressão dos resíduos. Decido, aqui, me apropriar deste modo de fazer para construir o trabalho.

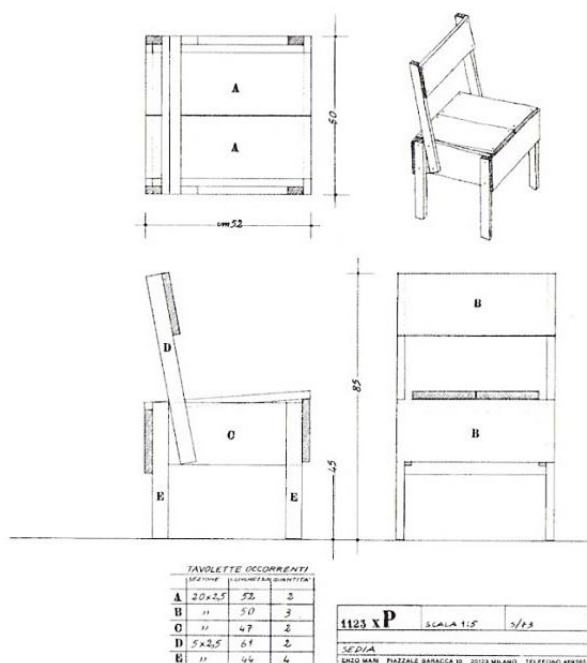
Assim, aparece uma relação de contraste entre as cores e os tipos de formas dadas pelos materiais. As retas claras e as curvas escuras. A tensão entre as forças da superfície que contém a parte interna. Enfim, são caixas de banalidades e inutilidades proscritas da atividade diária humana. A simplicidade da forma e das operações de construção do trabalho preza pela sua fácil compreensão. Para isso utilizo-me de uma estrutura crua, que mostra a natureza do material.

Neste último ponto, me identifico com o projeto construtivo, de cunho educacional, feito pelo *designer* italiano Enzo Mari, chamado *Proposta per una autoprogettazione* (**figura 34, p. 58**). Esta proposta pode ser vista em uma publicação feita em 1974 pelo Centro Duchamp, com a compilação de textos e projetos de mobiliária residencial do *designer*. Sobre a proposta, Mari afirma:

Em 1974, pensei que: se as pessoas fossem encorajadas a construir uma mesa com as próprias mãos, por exemplo, elas seriam capazes de entender o pensamento por trás disso. Por conta disso foi que publiquei a *Proposta per un'autoprogettazione*. (MARI, 2002, p. 5).

Em sua proposta, Enzo Mari traz diversos projetos como este encontrado acima<sup>18</sup>, os quais muitas vezes são confundidos com o mote 'faça você mesmo', algo que o *designer* italiano considera como "uma metáfora burguesa para a aquisição de cultura técnica." (MARI, 2002, p. 51) (tradução nossa). Mari coloca ainda que a confusão em relação à proposta encontra no livro um álibi ideal para a cópia dos modelos, no entanto, a concepção do livro traz outro objetivo:

A proposta era de que as pessoas fossem estimuladas pelos exemplos mostrados, para fazerem aquilo que elas necessitavam, incluindo peças que não estavam no livro, e fazê-los livremente, tomando o exemplo proposto simplesmente como um estímulo, não como um modelo para copiar.<sup>19</sup> (MARI, 2002, p. 51) (tradução nossa)



**Figura 34**

Enzo Mari. *Proposta Autoprogettazione*.  
1974

Fonte: <http://socks-studio.com/>

<sup>18</sup> MARI, 2002, p. 52.

<sup>19</sup> The proposal was for the people to be stimulated by the examples shown to make what they needed, including types that were not in the book and to make them freely, taking the example proposed simply as a stimulus, not as model to copy. (MARI, 2002, p. 51)

De modo menos projetual, *Cabeça-feita* remete, através de sua estrutura formal, a dois trabalhos de Nelson Leirner: *Matéria e Forma* (2009) e *O Porco* (1967) (**figura 35**). Estes trabalhos são emblemáticos na história de Leirner devido a sua interpelação crítica ao júri que promoveu, em 1967, o aceite de sua obra para o IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal<sup>20</sup>.



**Figura 35**

Nelson Leirner. *O Porco*.

1967. Porco empalhado em engradado de madeira.

83x159x62 cm

Foto: Romulo Fialdini. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>

A proposta construtivista de Enzo Mari e a experiência formal de Nelson Leirner servem de apoio para *Cabeça-feita*, trabalho que estimulou uma série de processos executados em outras séries que serão discutidas mais à frente. Com relação às propostas de *Autoprogettazione*, os trabalhos a serem discutidos subvertem as preocupações do *designer* italiano com relação à durabilidade e/ou a estabilidade das estruturas. Tais experiências reverberaram nas séries *Quem mora no Éden* e os *Iglus*, ambas iniciadas em 2017, e compostas por trabalhos de intervenção urbana que se constituem em uma espécie de

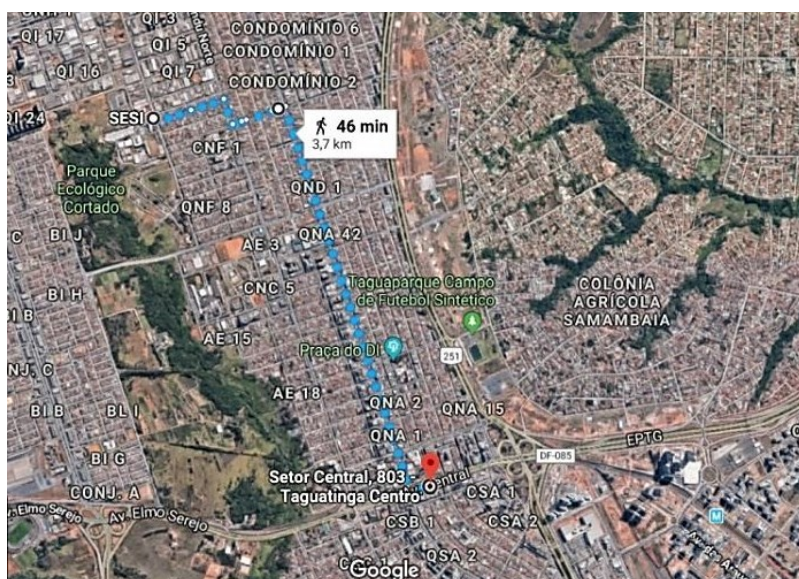
<sup>20</sup> ADORAÇÃO – NELSON LEIRNER. Texto de Moacir dos Anjos, Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães e Brasília: Arte 21 – Escritório de Arte e Projetos Culturais, 2003.

mobiliário urbano, em geral, não autorizado, produzidos a partir de métodos de ocupação rápida e direta do espaço público com a utilização de detritos e restos de móveis velhos e usados e madeira da descartados pela construção civil.

### 3.1 Entre rotas

A partir das andanças à procura de lixo, surgiram outros elementos e paisagens, em parte, semelhantes ao bairro onde moro, o Cruzeiro. As distâncias percorridas acabaram se encurtando, devido ao grande número de incidentes, acasos e objetos de interesse que surgiam pela cidade.

Nos percursos anteriores entre o Cruzeiro, Estrada Parque Indústria e Abastecimento (EPIA) e Via Estrutural, a média de caminhadas marcava entre 8 a 13 quilômetros. Já em de Taguatinga, por conta dos desvios constantes no itinerário, eu andava cerca de 4 quilômetros indo da Escola SESI até o centro da cidade, mantendo regular o tempo percorrido em ambos, mais ou menos 2 horas.



**Figura 36**

Mapa com um resumo da rota (Escola SESI-Taguatinga Centro) sem as marcações dos desvios.

Fonte: <https://www.google.com.br/maps/>

Perto da escola onde eu trabalhava, havia uma rotatividade contínua de catadores de lixo e, assim, devido ao interesse da pesquisa, comecei a segui-los para saber onde eram acumulados os materiais. Logo descobri que duas ruas depois da escola onde eu trabalhava havia uma cooperativa de catadores.

Em consequência, atraído por documentar sua vivência, perguntei aos catadores se eu poderia fazer alguns registros fotográficos durante o trabalho deles. A resposta foi direta: um ‘Não!’ dito sem qualquer abertura para diálogo. Aquele que parecia ser o chefe da cooperativa (um senhor de idade mais avançada) permitiu que eu fotografasse apenas o local e os materiais armazenados. Ao visitar outros lugares semelhantes, como ferros-velhos, cooperativas de lixo, ou pequenos depósitos a céu aberto, eu obtive a mesma resposta.

O desenlace disto foi a minha decisão de adiar a continuidade desse processo e realizar uma produção voltada para o próprio contexto dos catadores. Embora eu estivesse interessado nas práticas cotidianas destas pessoas, a proibição de registros e a sensação de estar invadindo a vida deles foram fatores que me pareceram necessários de serem aprofundados no trabalho. Cheguei a pensar em outras possibilidades, porém, os objetos e a paisagem continuaram sendo as matérias-primas da pesquisa.

Paralelamente à produção do pré-projeto, continuo por outra via – também com o viés documental que já vinha sendo produzida desde o início de 2017 –, onde registro as caçambas de lixo alugadas, ações que me trouxeram um pouco mais deste universo ao qual me dedico. Sempre que possível, tirava fotos dos contêineres que ficam nos estacionamentos e canteiros das vias públicas, quase sempre, acompanhados de resíduos de construção civil. Começo, então, a enxergar melhor os materiais que aparecem em abundância nestes reservatórios.

A partir destes resíduos, encontrei uma forma de regurgitar estes materiais novamente no ambiente urbano, e foi a partir disso que comecei a pensar melhor sobre a escala do trabalho em relação ao espaço que ele poderia ocupar, ou seja, a cidade e suas várias camadas. Como eu poderia provocar uma tensão entre o trabalho e os elementos da cidade? E quais elementos seriam esses?

Nesse sentido, a ordem material precisava ser proporcional aos grandes espaços da cidade. Tal empreitada passou a ser orientada pela procura por resíduos de maior abundância e constância. Procurar estes materiais é dar campo a operações do ser social e à tipificação de nossos excrementos e excessos materiais. Assim, as fotografias das caçambas me ajudaram a

enxergar melhor os materiais que tinham maior oferta. Em uma cidade como Brasília os resíduos de construção civil são encontrados praticamente em qualquer rua, em boa quantidade. O maior problema que encontrei foi o de transportar estes materiais.

Portas, encaixos de madeira, sarrafos, caibros, cavaletes de ferro e de madeira, tijolos fragmentados, paredes inteiras, pias, latas de tinta, de massa corrida, de solventes, móveis rústicos e modernos, canos, vasos sanitários seminovos, dentre tantas outras coisas, tudo isso fez parte do que encontrei nestas incursões. Aqui percebo que muito de nossas histórias e de nossa relação com o mundo reside nesses objetos. No conto *Lixo* de Luis Fernando Veríssimo, o autor narra sobre um casal, que, aos poucos, começa a se conhecer e a perceber as minúcias de cada um através do conteúdo que ambos investigam nos sacos de lixo um do outro<sup>21</sup> (1987, pp. 13 a 16).

São nestas ações aparentemente abjetas, como chafurdar-se no lixo, que reside a possibilidade de uma arqueologia objetual. Uma arqueologia que já é do contemporâneo, remontada por meio das peças do quebra-cabeça deste *aqui e agora*. Naquilo que é desmerecido socialmente é onde se encontra o testemunho de nossos hábitos de esquecimento, os modos de ignorar nossos próprios hábitos, até aqueles nocivos ao mundo. É neste entremeio que trago novamente Ítalo Calvino para contar sobre os hábitos de Leônia:

Ninguém se pergunta para onde os lixeiros levam os seus carregamentos: para fora da cidade, sem dúvida; mas todos os anos a cidade se expande e os depósitos de lixo devem recuar para mais longe; (...) Acrescente-se que, quanto mais Leônia se supera na arte de fabricar novos materiais, mais substanciosos torna-se o lixo, resistindo ao tempo, às intempéries, à fermentação e à combustão. É uma fortaleza de rebotalhos indestrutíveis que circunda Leônia, domina-a de todos os lados como uma cadeia de montanhas. (CALVINO, 1990, p. 105)

Ainda que Brasília só possua, de fato, uma montanha deste tipo – o lixão da Estrutural chega a 50 metros de altura –, creio que já passou da hora de nos atentarmos aos seus efeitos. É necessário trazer à superfície aquilo que aprendemos a ignorar diariamente desde pequenos. Mesmo que pela força dos fracos, mesmo que pela escalada silenciosa das formigas.

Se torna necessário atentar ao que provocamos ao nosso redor e dar voz a esses fatos. A mercadoria, por exemplo, exerce no espaço seu poder místico por seu aparente silêncio, um sigilo que aparenta ser ampliado em sua forma residual: o lixo. Ora, pois, como é que todo este resíduo que produzimos parece, tantas vezes, mais transparente que o vidro

---

<sup>21</sup> VERÍSSIMO, Luis Fernando. *Histórias escolhidas*. São Paulo: L&PM Editores S/A, 1987.

constantemente limpo das vitrines das lojas? Parecemos não vê-lo, o atravessamos com um olhar ignóbil, como se fosse apenas uma forma espectral e indigna de qualquer percepção.

Dentre este aspecto, o fato é que tenho certa atração por coisas abandonadas, descascadas, velhas, objetos em estado de *memória-esquecimento*. Tenho prazer por entrevê-los. E vem daí um *querer ser* mexendo nelas, observando-as de perto, levantando-as na imaginação e cingindo a sua forma, suas cores, suas linhas e sua matéria. Imagens que surgem em uma guinada revolta de formas se manifestando na memória, algo que aparenta não ter tempo nem julgamentos.

Diante de todas estas reflexões acerca da mercadoria, da produção de lixo e do lugar que eles insistentemente ocupam em nossa sociedade, me vieram à ideia trabalhos que pudessem partir de processos semelhantes ao da construção de *Cabeça-feita* (2017): estruturas que ocupassem insistentemente o ambiente urbano.

Deste pensamento surgiram dois trabalhos semelhantes em seus processos de feitura, mas diferentes no modo como foram concebidos. São estes: *Quem mora no Éden* e *Iglus*. Ambos construídos a partir de estruturas de madeira de movelaria, de refugos da construção civil, os quais criaram estruturas estáveis, mas relativamente efêmeras devido à natureza do material.

Depois de finalizados, os dois trabalhos apresentam formas geométricas dadas pelos planos e vazados criados pelos formatos pré-estabelecidos da madeira. São, ripas, ripões, caibros, bancos, caixas, paletes, restos de vassoura e rodo, caixas de feira, ou seja, todo e qualquer material ou objeto de origem florestal encontrados em canteiros de obras, contêineres, nas ruas, nas calçadas, enfim, na cidade.

A madeira poderia ser trabalhada posteriormente para a conformação dos diversos elementos que compõem o trabalho. No entanto, os trabalhos são feitos na rua, em geral sem qualquer autorização prévia, o que exige velocidade na execução e, em consequência, evita uma preocupação com o resultado formal. Os elementos utilizados na feitura dos trabalhos se apresentam, basicamente, do mesmo modo como são encontradas durante a cata.

Quanto aos *Iglus*, as suas propostas é de promover pequenas estruturas que sirvam de abrigo para pessoas em situação de rua. O nome do trabalho traz a referência das construções de moradias efêmeras feitas pelos povos *inuit* (conhecidos vulgarmente como esquimós), que

ocupam as regiões do Ártico, Groelândia, Canadá e Alasca. Estes povos constroem seus abrigos a partir de blocos de neve para isolar-se das baixas temperaturas encontradas nestas localidades.

Estas estruturas escultóricas da *série Iglus* possuem peso leve para que possam ser rapidamente alocadas ou transferidas pelas pessoas para onde preferirem. Em apenas algumas horas o abrigo está pronto. A princípio, não inclui nenhum tipo de lona ou plástico por cima, apenas coloco os trabalhos em locais reconhecidos como zona de trânsito usadas por pessoas em situação de rua.

O trabalho (**figura 37**) permaneceu no mesmo local por apenas algumas horas da noite. Como os trabalhos são preparados no local, acabam chamando a atenção dos passantes. Em uma área de grande circulação como o Setor Comercial Sul do Plano Piloto, as pessoas acabaram fazendo perguntas básicas: ‘O que é?’, ‘Pra quê isso?’ e ‘Mas, por quê?’. No caso mais específico do setor citado, que possui uma quantidade considerável de traficantes, atravessadores e usuários de crack, as pessoas perguntam: ‘Isso não é pros *crackeiros* morarem não, né?’. Eu respondia: ‘É pra quem precisar e quiser utilizar’. Estas mesmas perguntas foram feitas por trabalhadores e usuários dos serviços da região com relação aos trabalhos denominados *Quem mora no Éden?*.



**Figura 37**

Thiago Pinheiro. *Série Iglus*

2017. Materiais diversos feitos de madeira de descarte e parafusos

165 x 185 x 150 cm

Local: Setor Comercial Sul – Plano Piloto - DF





**Figuras 38** – processo de fatura  
 Thiago Pinheiro. *Série Iglus*.  
 2017  
 Local: Setor Comercial Sul – Plano Piloto - DF

Durante a construção do trabalho, um morador de rua chega a mim e faz as mesmas perguntas citadas, menos a última. Quando expliquei a ideia do trabalho e que poderia ser usado por qualquer um, ele ficou surpreso e entusiasmado. Em seguida, ele disse: ‘De noite passo aqui pra pegar, vou só colocar uma lona e tá pronto.’ Assim, o trabalho foi parar em algum dos becos subterrâneos do Setor Comercial Sul, também conhecido como a *Crackolândia* de Brasília.

Estes trabalhos passam por questões que tocam a vivências urbanas, pensando não em soluções, mas táticas de abrigar através da arte; formas produzidas para serem vivenciadas. *Quem mora no Éden?* (figuras 39 a 41, pp. 66) passa por vias semelhantes aos *Iglus*. Esta série também é formada por estruturas de madeira, mas são produzidas com outras finalidades.



**Figura 39 e 40**

Thiago Pinheiro. *Série Quem mora no Éden?*

2017. Materiais diversos feitos de madeira de descarte e parafusos

Cerca de 12 metros de extensão

Local: Setor Comercial Sul – Plano Piloto - DF



**Figura 41** – detalhe do trabalho  
Thiago Pinheiro. *Série Quem mora no Éden?*  
2017  
Local: Setor Comercial Sul – Plano Piloto – DF

A série *Quem mora no Éden?* se constitui em interferências na paisagem urbana que podem se tornar jardins. *A priori*, a estrutura de madeira serve para amparar o crescimento de plantas trepadeiras que são posicionadas nas bases enterradas ao chão.

O processo de construção do trabalho se dá inicialmente com buracos que servem para encaixar e dar sustentação às madeiras mais grossas, caibros ou vigotas. O trabalho é feito de

maneira espontânea, sem muito planejamento, normalmente acompanhando declives. A escolha dos declives visou o ganho de maior verticalidade, dando mais visibilidade à escultura em meio a lugares circundados por prédios e outras edificações. O aspecto inicial do trabalho é o de cercas. Os espaços ociosos, assim, são seccionados pelo material causando, em alguns casos, a necessidade de desvio dos passantes.

A maior parte da madeira utilizada para estes trabalhos foram coletadas em uma área de rejeitos adjacente ao bairro do Itapoã. Nesta área é possível encontrar em abundância materiais de diversas naturezas, vistas a frequência dos veículos de transporte de resíduos e a quantidade dos materiais dispersos no meio dos matagais.



**Figuras 42 a 44**  
Tipos de cercados de madeira improvisados

Além da *Proposta per una autoprogettazione*, de Enzo Mari, e das experiências feitas com as sobras dos chassis das pinturas *peregrinas*, essas minhas duas séries de trabalhos trazem outras referências, como práticas cotidianas que extrapolam o campo artístico. Uma delas é bastante utilizada por prefeituras para dar sustentação e proteger mudas de árvores e outras plantas ainda em crescimento (**figuras 42 a 44, p. 68**). Essas estruturas de madeira são utilizadas para amarrar os troncos e evitar o corte do plantio por capina do mato e pela limpeza urbana. A estas ações está atrelado o projeto da série *Quem mora no Éden?*.

No segundo trabalho elaborado estão referenciados hábitos ligados às pessoas que vemos em situação de rua. Não incorporo aqui o vocabulário arquitetônico atual das favelas, pois há a intenção de dar à morada certa durabilidade, mesmo que construída de forma improvisada. No caso, estou falando de abrigos ainda mais efêmeros e precários, sem a perspectiva de ampliação e divisão de cômodos, mesmo que minúsculos. Este regaço que descrevo está mais ligado à função de cobertura mínima para as intempéries, como barracas cobertas com plástico ou lona (**figura 45**).



**Figura 45**

Abrigos provisórios feitos por moradores de rua próximos à entrada da avenida L3 Norte (Plano Piloto - DF)

Quanto às referências artísticas, trago possíveis relações com obras da artista inglesa Phyllida Barlow. O trabalho da artista no campo da escultura traz diversos elementos comuns como materiais reciclados, tábuas, paletes, dentre outros. A artista o desenvolve de modo espontâneo, sem pré-estabelecer uma estrutura. Ela possui um vocabulário amplo de materiais e cores, fato que nos distancia em nossos trabalhos. Suas instalações vão tomando conta do

espaço de modo viral e há o interesse em uma ocupação do espaço expositivo de tipo *all over*, como faz Jackson Pollock em suas telas. O espaço é contaminado pelas diversas cores, espalhadas nas massas de cimento, madeira, malhas de aço e tecidos diversos (**figura 46**).



**Figura 46**  
Phyllida Barlow. *Demo.*  
2017  
Local: Kunsthalle Zürich  
Fonte: <https://www.wsj.com/>

Os problemas encontrados nos trabalhos que realizei foram vários, mas o de maior importância foi o crescimento das plantas inseridas nas estruturas. Pelos trabalhos não serem concebidos em uma composição nuclear que dá maior proteção às plantas e por serem feitos em longas extensões curvas, as plantas acabam ficando superexpostas aos passantes e ao sol. Isto facilitou a poda durante operações da prefeitura e a secagem das folhas.

Algumas vezes, as estruturas não duraram tempo o suficiente para que as mudas e as sementes fossem plantadas. A exposição coletiva<sup>22</sup> *Opacidades* (2018), na Galeria Espaço Piloto, por exemplo, deu-se que na época mais árida de Brasília, no mês de agosto. Algumas plantas até sobreviveram, mas não cresceram a ponto de tomar conta da estrutura (**figuras 47 e 48**).



**Figuras 47 e 48**  
Thiago Pinheiro  
*Série Quem mora no Éden?*  
2018. Materiais diversos feitos de madeira de descarte, parafusos e plantas trepadeiras  
Exposição: *Opacidades*  
Local: Galeria Espaço Piloto (UnB)

<sup>22</sup> A exposição contou também com trabalhos do artista brasileiro Marcos Anotny e da piauiense Livia Brandão.

Nestas esculturas, a cor é um elemento que surge apenas a partir do crescimento das trepadeiras, sendo, portanto uma questão que ainda não consegui incorporar de forma efetiva no trabalho. As plantas entram como elementos de interação com a vida. A estrutura de madeira provoca um ruído no espaço, na arquitetura do prédio, e serve de guia para o crescimento das plantas. A proposta só vem à tona com o passar do tempo e o clima influencia diretamente no modo de sua apresentação. No período de alguns anos, o trabalho passaria por diversas fases a depender da resistência da estrutura e, claro, da aparência possibilitada pelas espécies de plantas. As espécies escolhidas são aquelas de rápido crescimento e encontradas facilmente em viveiros ou colhidas na rua, como a dipladênia, ipomea, jade, sapatinho de frade, dentre outras.

Em meio a estas atrações e operações mentais, reside também um fator que atenua as considerações sobre os materiais que trato no texto. Artur Barrio encaminha em seu *Manifesto* (1969) observações acerca da utilização de materiais precários que me são caras:

Devido a uma série de situações no setor artes plásticas, no sentido do uso cada vez maior de materiais considerados caros, para a nossa, minha realidade, num aspecto socioeconômico do 3º mundo (América Latina inclusive), devido aos produtos industrializados não estarem ao nosso, meu, alcance, mas sob o poder de uma elite que contesto, pois a criação não pode estar condicionada, tem de ser livre. (BARRIO, 2009, p. 263)

Barrio se manifesta aqui em favor de uma estética que ele conceitua como vinda “de baixo para cima”, pontuando, assim, a hierarquia dos materiais artísticos tradicionais no âmbito econômico e museal. Dentro de um contexto brasileiro, ainda como exemplo, temos dois Salões que mostram um pouco da indignação da classe artística quanto à precariedade e aos preços exorbitantes dos materiais presentes no mercado interno brasileiro. Em 1954, durante o Salão Preto e Branco e, no ano seguinte, no Salão Miniatura (eventos protagonizados por Iberê Camargo, Djanira, dentre tantos outros), uma parcela da classe artística se reúne “em protesto às altas taxas de importação de material artístico”<sup>23</sup> – no caso, ao preço das tintas importadas.

---

<sup>23</sup> ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1721/ibere-camargo> Acesso em: 05 de Dez. 2018. Sobre o Salão vale também a observação de uma reportagem curta feita no Rio de Janeiro pelo jornal Imprensa Popular disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=108081&PagFis=6198> Acesso em: 10/06/2019.



É claro que, pela trajetória artística de Artur Barrio, os ensejos que carregam a poética de suas obras são bem mais abrangentes. No entanto, no quesito financeiro, digamos que é quase patológica esta condição para o artista brasileiro que não está no bojo da elite. Afinal, ele também se encontra nestes meandros, não está apartado de sua condição social.

É também nesta ótica de pessoa descapitalizada que entro em acordo com Barrio em suas colocações. E é a partir disso, inclusive, que os materiais ganham significado nas obras que se apresentam, a exemplo das *Drapiadadas*, também inseridas na série *CataCor*. Esses trabalhos são instalações que envolvem uma diversidade de processos e de apropriação de objetos cotidianos. Passando por ações ligadas ao ato escultórico e atreladas à pintura, estas instalações são finalizadas quando inseridas no local de sua ocupação.

Os objetos são latas feitas para armazenagem de tinta, massa de parede, solventes, ou afins. Tais recipientes são utilizados, originalmente, como embalagem e como propaganda das marcas que o produzem – afinal, também carregam as instruções de uso, o trabalho gráfico, seus logotipos, cores e ilustrações.

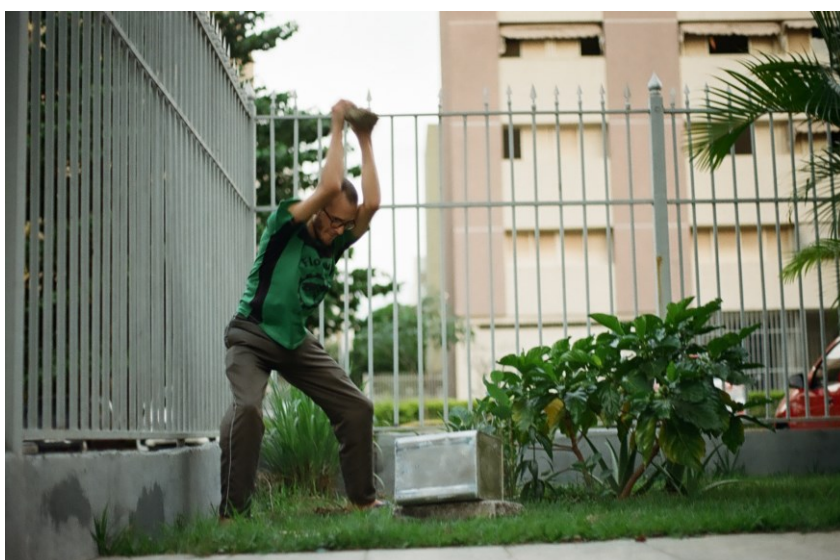
As latas são comumente encontradas em contêineres de lixo, ou mesmo abandonas em meio a calçadas. A coleta é feita basicamente em um trabalho de procura nos percursos feitos diariamente. Por vezes, são doadas ou compradas a baixo custo em ferros-velhos – a depender da quantidade de latas a serem utilizadas e o tempo hábil para a realização das obras. Podem ser encontradas já danificadas ou cheias de entulho; até com a tinta original já ressecado internamente.

Tais objetos são, primeiramente, colecionados para que depois sejam deformados através de um repertório variado de ações. Algumas vezes, dependendo do estado em que se encontram, não faço qualquer tipo de modificação.

Os processos escultóricos se dão em sequências de golpes feitos sobre as embalagens, lixamento da superfície e perfurações feitas com o uso de lâminas, pedradas, marteladas, etc. Este repertório pode ser variado e o processo é feito de maneira espontânea e rápida (**figuras 49 e 50, p. 74**).

Em seguida, as latas são pintadas de modo semelhante ao método de acabamento feito nas indústrias. As latas são, assim, pintadas com o uso de *sprays*, algo que devolve ao material um aspecto semelhante à sua origem industrial. Em alguns casos, o trabalho foi

realizado sem a pintura das latas, o que permite a vista do material do qual é feita, seu brilho, efeito do material metálico (**figura 51 e 54, p. 75 e 77**). A pintura é realizada para oferecer homogeneidade à superfície, dando aspecto liso. No caso das figuras 52 e 53 (**página 76**), as latas correspondem aquelas que foram pintadas com a mesma cor. Aqui, a monocromia realça a gestualidade presente no material, mas de forma dúbia. Em certo sentido, percebo que a violência e o peso do gesto são levemente estancados pelo uso da cor e pela qualidade levemente áspera que a tinta exerce sobre a superfície antes lisa do metal.



**Figuras 49 e 50** - Processo de fatura  
Thiago Pinheiro. *Drapitada, série CataCor*.  
2018  
Local: Cruzeiro Novo - DF

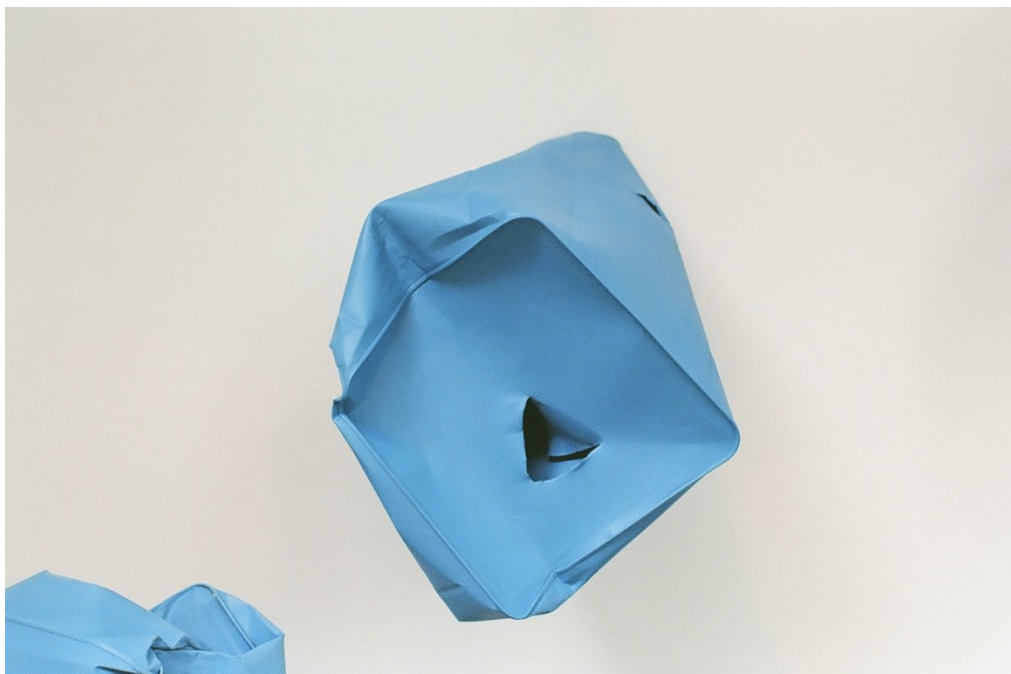


**Figura 51** – Processo de fatura  
 Thiago Pinheiro. *Dradiada, série CataCor*.  
 2018  
 Local: Cruzeiro Novo - DF

Ao final, as latas adquirem um resultado heterogêneo, que é realçado pela pintura dos objetos. Algo que na indústria é alcançado pela produção em série e obtido pelo método de agrafagem. Aqui, a alteração da matéria ocorre através de gestos que a manipulam e a torna uma células visual que virá a compor o conjunto da instalação, em um repertório de *formas-cor*. Lata por lata.

Os gestos que sobre elas se imprimem são aqueles da força do trabalho humano, fazendo com que elas percam ainda mais seu valor de uso. O processo é semelhante ao que é feito por máquinas de compactação de lixo, só que manualmente.

O tipo de tinta e a homogeneidade das camadas reafirma a origem industrial do objeto, mas ao mesmo tempo mascara sua materialidade sólida. Dessa forma, reafirma uma questão pertinente ao debate sobre a pintura, que pode ser percebida cotidianamente nas embalagens de diversos produtos industriais. Aqui falo diretamente sobre o debate da pintura como linguagem artística: ela reside no ato de se sobrepôr à materialidade do suporte em favor da cor, da imagem, da forma?



**Figura 52** – detalhe da obra  
Thiago Pinheiro. *Dradiada*, série *CataCor*. 2018.



**Figura 53** – vista da vitrine da galeria à noite  
Thiago Pinheiro. *Dradiada*, série *CataCor*.  
2018. Tinta spray s/ latas, escápulas e buchas.  
230 x 255 x 120  
Exposição: *CataCor*, Curadoria: Wagner Barja  
Local: Galeria Decurators. Foto: Jean Peixoto



**Figura 54** – detalhe  
Thiago Pinheiro. *Draplada*, série *CataCor*.  
2018. Latas, escáfulas e buchas.  
Exposição: *CataCor*, Curadoria: Wagner Barja  
Local: Galeria Decurators

A pintura mascara e revela em qualquer superfície as qualidades próprias da tinta. A pintura rejunta as fissuras, veste, encarna o suporte. As latas deformadas jogam com o olhar e a permissividade tátil da cor. No entanto, ao chegar mais perto, ela desenlaça a sua primeira impressão, revela seu falseio, mostra a face do objeto. Dá-se, aí, um jogo de oposição ao jogo impressionista onde, ao contrário dos quadros de Monet, a distância esconde e a proximidade revela. Ao fundo, a parede. A moldura, a vitrine da loja-galeria. Em volta, as outras lojas, seus produtos e outras cores. A vitrine traz, em si, o material descartado de sua própria produção, mas realinhado, desmontado, amassado.

Analogamente a esse processo, Dan Flavin faz uso de lâmpadas de néon coloridas (**figura 55**). Convergem contextos e conteúdos em elementos inseparáveis e remonta a forma do local. Ele examinava “de que modo os elementos arquitetônicos funcionais específicos do interior da galeria prescreviam o significado e determinavam as leituras específicas para a arte em relação ao enquadramento arquitetônico”. (GRAHAM, 2009, p. 429)



**Figura 55**

Dan Flavin. *greens crossing greens (to Piet Mondrian who lacked green)*

[*verde cruzando verde (à Piet Mondrian, que carecia de verde)*]

1966. Luz fluorescente verde.

122 x 610 670 cm

Fonte: <https://www.guggenheim.org/>

Em *Drapitada*, trago as próprias carcaças das embalagens que trazem a água benta da arquitetura do cubo branco: a tinta, a massa, os solventes. No entanto, nesta obra da vitrine da Galeria Decurators, o oco da lata não se apresenta. A lata amassada e novamente pintada dá vazão à experiência da cor no campo tridimensional, onde o objeto se transporta em sua apresentação e uso, onde a cor junto à forma ganha outra força. A intenção é trazer a experiência da cor visual à genealogia do gesto tátil.

Ainda nestes trabalhos, reivindico o gesto anônimo, não destacável, a monocromia, a obra como ponto de contato com o domínio dos saberes e da ciência. A repetição do incansável, o acúmulo da insolubilidade do encontro da matéria indestrutível com o corpo se dissolvendo, seja em suor, seja na própria morte que na ação no tempo se encarrega de desgastar.



**Figura 56**

Aluisio Carvão. *Cubocor*.

1960. Pigmento e óleo s/ cimento.

16,5 × 16,5 × 16,5 cm

Fonte: <https://postwar.hausderkunst.de/>

Quem sabe um dia eu possa usufruir do valor de uma obra tão delicada como este pequeno objeto feito por Aloísio Carvão, o *Cubocor* (1960) (**figura 56, p. 79**). Gestos tão simples aglutinados em uma pequena massa cúbica feita com cimento, óleo e pigmento e que cabe na palma da mão. É uma espécie de arquitetura do ínfimo, uma partícula palpável de cor. Enfim, um trabalho que poderia ser colhido por um pedreiro, um mestre de obras, que, de repente, começasse a brincar com o que faz para viver.



## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante dos variados questionamentos inseridos no texto, seguem alguns dos pontos de encontro dos debates suscitados, que revelam um pouco destes dois anos e meio de caminhada. Percebo que um dos problemas mais difíceis de enfrentar através da intervenção urbana é o de fazer o trabalho transpor a barreira imposta pela escala monumental da cidade de Brasília. Quando os trabalhos da série *Quem mora no Éden?* estão dispostos no ambiente urbano, a escala dos prédios e das ruas tornam as estruturas de madeira parecidas a emaranhados de palitos de dente. Assim, foi necessário fincar propostas que se dão a partir do nível do chão. Uma das soluções foi investir na extensão.

Se Brasília nasce como o marco da ocupação do modernismo no Brasil, a cidade que democratizaria o urbano, a cultura, os espaços, esta força arquitetônica envolta no projeto do Plano Piloto acabou crescendo pela esteira do limite e não do atravessamento dos espaços, simbolizado tão bem pelos pilotis. Dos pilotis brotam cercas vivas. A rodoviária do Plano Piloto rege o escoamento da mão de obra mais que a convivência dos espaços públicos. O transporte público cessa a certa hora da madrugada e o trânsito fica somente para as rodas dos carros, os privados. As fronteiras de Brasília foram feitas para serem belas, ou invisíveis.

As ocupações não autorizadas dos trabalhos realizados, pensando sobre a questão da moradia e da ociosidade dos espaços públicos, o direito à cidade frente à manutenção das plano central da cidade carrega, em si, os elementos oferecidos dos dois lados da cidade, o centro e o periférico. O lixo está em toda parte, então, talvez, seja este lixo que possa reconectar a experiência humana. O lixo e o jardim. O urbano em guerra com a natureza nos dois campos.

O lixo e seu esquecimento revelam a face mais amedrontadora do humano, a negligência. Os jardins, o Éden, Versailles, Burle Marx, todos em guerra também, pois todo jardim é a manutenção artificial da lembrança controlada da natureza. No entanto, esquece o humano que só se mantém o jardim tradicional da revista, dos filmes, dos canteiros dos balões e tesourinhas de Brasília, a cidade-parque, afastando o que houve de mais antigo e precioso nos *bonsais* imensos e naturais produzidos pelo Cerrado e pela ação humana milenar com sua economia do fogo.

Tanto a natureza complica, que até suas formas espontâneas de ação voluntária dos próprios humanos vão por água abaixo. Muito do andamento deste projeto não se sucedeu devido aos cortes das plantas e a retiradas das estruturas que de tão rápidas aparecem, rapidamente incomodam, pois não deu tempo para assimilar seu propósito. Mas elas também não usufruem de táticas simpáticas e nesse ponto assumo minha responsabilidade como artista. Ainda no período de estudante de Engenharia Florestal não éramos bem vistos na Universidade, não seria como artista que este caráter simpático iria florescer. Além disso, a manutenção da ordem imposta pela cidade é desproporcional à produção manufatureira dos meus trabalhos.

Quando assinalo estas problemáticas relativas à falta de aceitação institucional frente a esse tipo de produção, tento, em parte, descrever as propriedades envolvidas e, ao mesmo tempo, deixar subentendido a falta de potência em certas atitudes voltadas ao campo artístico. Alguns relatos sugerem a heterogeneidade do entendimento das instituições em relação às suas atribuições, outros sugerem o desconhecimento destas frente a outros exemplos de produção artística. Entretanto, são estes problemas e limitações percebidas pelo próprio artista que fazem movimentar a constituição silenciosa da vontade de caminhar.

Insiro aqui esta última imagem (**figura 57, p. 83**), um depósito que possuo no corredor do prédio onde moro, pois creio que resume em muitos aspectos o modo a prática envolvida no decorrer dos trabalhos e do texto. Irei agora descrevê-lo: um espaço conciso, estreito, com diversos materiais, como papelões dobrados, um pedaço de um portal branco, ao fundo algumas vergas para fazer berimbaus e no alto o trabalho *Cabeça-feita (Head-made)*. Um ambiente, de certo modo heteróclito, que traz em si a confusão presente na casa de muitas pessoas. Um lugar ordinário, comum, avesso a arrumações, pois pode vir a receber qualquer tipo de objeto, trabalho. Uma única lâmpada está disposta ao alto e promove o contraste entre o chão escurecido pela sombra dos materiais e no alto o único trabalho finalizado à luz.

Isto é um pouco da paisagem que passa sobre o meu pensamento sobre arte. Os materiais à espera dos processos e desdobramentos do que se pode chegar a ser através deles. O lugar estreito, mental, abstruído de passagem, pois coisas precisam sair para outras entrarem. A falta de espaço, o que me levou a caminhar os trajetos das ruas em busca de um lugar, um lugar para me envolver. Um pouco de solidão também resvala na concretude dos materiais, mas, também, um pouco de esquecimento. O silêncio.



**Figura 57**  
Depósito do artista

Quem eu posso ser quando concluo comigo que preciso fazer algo com estes elementos à espera de ação? Quem eu posso ser sem excessos? O que posso fazer? Com quem compartilhar estes objetos esquecidos? É um pouco do que se passa por ali, é um tanto dos segredos que vem à tona quando eu toco a realidade que vejo.

No busca por experiências em que a pintura seja percebida de forma a se integrar ao espaço cotidiano, como vislumbrava Mondrian, nessa busca por maior integração entre o espaço e o campo artístico, é que residem os trabalhos aqui dispostos e outros ainda em planejamento. Necessito maior experimentação para chegar a momentos de satisfação real em

relação aos trabalhos. É necessário uma maior logística dentro das intervenções feitas no perímetro urbano, maior percepção na escolha dos locais para introduzir os trabalhos, há ainda ideias que não foram realizadas, dentre outras que não se desenvolveram plenamente. Vejo que a experiência contida neste escrito é apenas o pouco do que pude oferecer em forma de linguagem discursiva a partir de uma parcela da produção realizada nos últimos anos. Mesmo assim, antevejo imagens que não hão de perecer. As ruas nos gritam diversas perguntas diariamente. Responderemos a todas? Creio que não. Porém, há perguntas que não podem se tornar silêncio.

## 5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORAÇÃO – NELSON LEIRNER. Texto de Moacir dos Anjos, Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães e Brasília: Arte 21 – Escritório de Arte e Projetos Culturais, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Tradução, notas e posfácio Claudio Oliveira. 2. ed. 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

AMADO, Guy. *O atelier musealizado: três casos de estudo [Brancusi, Schwitters, Bruscky] = The musealization of the studio: three case studies [Brancusi, Schwitters, Bruscky] / Guy Amado*. In *Processos de Musealização : Um Seminário de Investigação Internacional : Atas do Seminário*. Porto, Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Património, p. 468-483, 2015. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13510.pdf>. Acesso em: 06 outubro 2018.

BARAVELLI, Luiz Paulo. *Pontos de um pintor*. in *Malasartes*. Rio de Janeiro: Inprinta, n. 1, p. 7, Set/out/nov 1975. Disponível em: [https://monoskop.org/images/a/a2/Malasartes\\_1\\_1975.pdf](https://monoskop.org/images/a/a2/Malasartes_1_1975.pdf). Acesso em: 12 setembro 2019.

BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977*. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Claude Coste; tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARRIO, Artur. *Manifesto*. in *Escritos de artistas: anos 60/70*. Seleção e comentários Glória Ferreira e Cecília Cotrim; tradução de Pedro Sússekind... et al. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOIS, Yves-Alain. *Mudança de cenário*. In. *Fragmentos de uma história da arte*. Organização Stéphane Huchet. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

BUREN, Daniel. *The function of the studio*. In. The Museum of Modern Art, Oxford, e posteriormente em Artforum, September 1973. *Work – documents of contemporary art*. Edited by Friederike Sigler. Cambridge, MA: The MIT Press, 2017. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/site/geral.aspx?id=3&tit=Lista%20de%20assuntos&tp=5&as=Musealiza%C3%A7%C3%A3o&ida=2910>. Acesso em: 20 agosto 2018

\_\_\_\_\_. *The function of the studio revisited*. In. *Work – documents of contemporary art*. Edited by Friederike Sigler. Cambridge, MA: The MIT Press, 2017. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/site/geral.aspx?id=3&tit=Lista%20de%20assuntos&tp=5&as=Musealiza%C3%A7%C3%A3o&ida=2910>. Acesso em: 20 agosto 2018

\_\_\_\_\_. *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos, (1967-2000)*. Organização Paulo Sergio Duarte; tradução Ana Maria Castro Santos, André Sena, Lúcia Maia. Rio de Janeiro: Centro de Arte Helio Oiticica, 2001.

\_\_\_\_\_. BUREN, Daniel. *Why write?*. in Art Journal – v. 42, n. 2. pp. 108-109. New York, NY: College Art Association of America. summer 1982. Disponível em: <http://artjournal.collegeart.org/wp-content/uploads/2011/01/Buren-Why-Write-Estep.pdf>. Acesso em: 06 setembro 2019.

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

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 18. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. Fotos Louise Lawler; tradução Fernando Santos; revisão da tradução Aníba Mari. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DUCHAMP, Marcel. *O ato criador*. in BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. organização Gregory Battcock. Tradução Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. Revisão Mary Amazonas Leite de Barros. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva. 1986.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1721/ibere-camargo> Acesso em: 05 de Dez. 2018

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio Da Língua Portuguesa*, 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

GRAHAM, Dan. *A arte em relação à arquitetura*. in *Escritos de artistas: anos 60/70*. Seleção e comentários Glória Ferreira e Cecília Cotrim; tradução de Pedro Sússekind... et al. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

KAPROW, Allan. *O legado de Jackson Pollock*. in *Escritos de artistas: anos 60/70*. Seleção e comentários Glória Ferreira e Cecília Cotrim; tradução de Pedro Sússekind... et al. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução de Julio Fischer. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MARI, Enzo. *Autoprogettazione?* 1. ed. 1. reimpr. Mantova: Edizioni Corraini, 2002. Disponível em: <http://www.matthewlanglely.com/blog/Enzo-Mari-Autoprogettazione2.pdf> acesso em 13 setembro 2017.

MARTINEZ, Vicente. *Robert Ryman e a pintura vista como um campo de relações*. in. VIS – Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB. Brasília: Editora PPG Arte – UnB. v. 6, n. 1. pp. 107-121, jan/jun 2007.

\_\_\_\_\_. *Vicente Martinez: armadilhas para poeira e luz*. Organização Vicente Martinez. Brasília: Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2008.

MORRIS, Robert. *Countinous project altered daily: the writings of Robert Morris*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993.

\_\_\_\_\_. *Por uma oftalmologia do estético e uma ortopedia do olhar*. Arte & Ensaios. n. 20. pp. 169–179, Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, julho de 2010. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacao/arte-ensaios-20/>. Acesso em: 01 março 2017.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. Introdução Thomas McEvelley; tradução Carlos S. Mendes Rosa; revisão técnica Carlos Farjado; apresentação Martin Grossmann. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OURO Negro. Produção de Mário Adnet e Zé Nogueira. São Paulo: Sesc Pinheiros, 2005. 1 DVD (96 min), DVD, son., color. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=1z\\_rVH\\_e2bc](https://www.youtube.com/watch?v=1z_rVH_e2bc)

PALLASMAA, Juhani. *Habitar*. Tradução e revisão técnica Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. Organização Aracy Amaral. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1975.

PEVSNER, Nikolaus. 6. *O renascimento da arte industrial e a formação do artista na atualidade*. In. *Academias de arte: passado e presente*. Tradução Vera Maria Pereira; coordenação Sergio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

POINSOT, Jean-Marc. *A arte exposta. O advento da obra*. In. *Fragmentos de uma história da arte*. Organização Stéphane Huchet. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SANTOS, Caroline Soares. *Área de risco ou área de rico: teorias sobre política, direito e respeito na Cidade Estrutural*. 2014. 200 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Instituto de Ciência Sociais. Universidade de Brasília, Brasília. 2014. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/16674>. Acesso em: 12 setembro 2019.

SERVIÇO DE LIMPEZA URBANA. *Início de uma nova gestão - relatório 1º semestre de 2019*. Governo do Distrito Federal. 2019.

TEIXEIRA, Carlos. *Ode vazio*. Organização Abílio Guerra, Fernando Luiz Lara e Silvana Romano Santos. São Paulo: Romano Guerra; Austin: Nhamerica, 2017.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. *Histórias escolhidas*. São Paulo: L&PM Editores S/A, 1987.

WHITE, Michael. *The function of the studio*. in *Mondrian and his studios – colour in space*. Edited by Francesco Monacorda and Michael White. With contributions from Hans Janssen, Nancy J. Troy and Marek Wieczorek. Millbank, London: Tate Publishing, 2014.