



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARTES VISUAIS UFPB/UFPE**



**DOS IMPERATIVOS DA ORDEM À AFIRMAÇÃO DO ACASO EM
*ARS COMBINATORIA***

José Patrício Bezerra Sobrinho

**Recife
2014**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
UFPB/UFPE**

**DOS IMPERATIVOS DA ORDEM À AFIRMAÇÃO DO ACASO EM
*ARS COMBINATORIA***

Dissertação apresentada à banca formada pelo Programa associado de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal de Pernambuco (PPGAV/UPFB/UFPE), como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: História, Teoria e Processos de Criação em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. José Augusto Costa de Almeida.

José Patrício Bezerra Sobrinho

Recife

2014

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria Valéria Baltar de Abreu Vasconcelos, CRB4-439

B574d Bezerra Sobrinho, José Patrício
Dos imperativos da ordem à afirmação do acaso em *ars combinatoria* /
José Patrício Bezerra Sobrinho. – Recife: O Autor, 2014.
163 f.: il.

Orientador: José Augusto Costa de Almeida.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.
Centro de Artes e Comunicação. Teoria da Arte, 2014.
Inclui referências.

1. Arte moderna - Séc. XX. 2. Arte brasileira. 3. Deleuze, Gilles, 1925-
1995 - Filosofia. 4. Jogos na arte. 5. Arte - José Patrício. I. Almeida,
José Augusto Costa de (Orientador). II. Título.

700 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2014-87)

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
UFPB/UFPE

**DOS IMPERATIVOS DA ORDEM À AFIRMAÇÃO DO ACASO EM
*ARS COMBINATORIA***

Aprovada em: _____/_____/_____

Comissão examinadora:

Dr. José Augusto C. de Almeida (Orientador)
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV/UFPB/UFPE)

Dra. Renata Wilner
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV/UFPB/UFPE)

Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares
Programa de Pós-graduação em Sociologia (PPGS/UFPE)

Recife, 06 de maio de 2014

Dedico este trabalho aos meus pais, Artur Patrício Bezerra e Quitéria da Silva Patrício, pelo apoio incondicional de sempre, à minha querida filha, Alice de Melo Patrício, e à minha companheira de todas as horas, Alice de Faria Vinagre, que pacientemente acompanhou, tão de perto, todo o desenvolvimento desta dissertação.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor José Augusto Costa de Almeida (José Rufino), meu orientador, com quem cursei a disciplina “Processos de Criação em Artes Visuais na Contemporaneidade”, pela orientação sempre precisa.

Aos professores do PPGAV/UFPE/UFPB, Annelina Trigueiro de Lima Gomes, Carlos Newton Júnior, João de Lima Gomes, Madalena de Fátima Zaccara Pekala, Maria Betania e Silva e, em especial, à professora Renata Wilner, pelas preciosas observações durante o processo de qualificação.

Ao professor Paulo Marcondes Ferreira Soares, do Programa de Pós-graduação em Sociologia (PPGS/UFPE), pelas sugestões apresentadas no exame de qualificação.

Aos professores Marcelo Farias Coutinho, do PPGAV/UFPE/UFPB, e Gentil Alfredo Magalhães Duque Porto Filho, do Departamento de Design da UFPE, suplentes da banca de qualificação, pela receptividade e disponibilidade.

A José Fernando Batista dos Santos Júnior, Secretário do PPGAV/UFPE, sempre prestativo e gentil.

Aos companheiros de mestrado, pelos encontros e pelas trocas de ideias.

À artista e professora Ana Elisabete de Gouveia pela proveitosa conversa na qual discutimos o meu projeto de pesquisa.

À Viviane Holanda Rangel, pelo apoio na organização dos meus arquivos.

A Robson Lemos de Vasconcelos, usual colaborador no trato com as imagens.

A Rafael Filipe Souza da Silva, meu primo, pelas sugestões, pela efetiva colaboração na etapa final do trabalho, pelos diálogos travados e pela meticulosa revisão do texto desta dissertação.

À amiga Joana D’Arc de Souza Lima cabe um agradecimento especial pela sua contribuição, por meio do precioso incentivo e do apoio durante todo o processo de pesquisa e estudo e por ter me apresentado o pensamento do filósofo Gilles Deleuze, o qual se mostrou um referencial teórico fundamental para compreensão e análise do meu processo criativo.

Deux hypothèses sur le hasard. La première: toutes choses sont appelées à se rencontrer, seul le hasard fait qu'elles ne se rencontrent pas. La seconde: toutes choses sont éparses et indifférentes les unes aux autres, seul le hasard fait qu'elles se rencontrent parfois (BAUDRILLARD, 1981, p. 24)¹.

¹ “Duas hipóteses sobre o acaso. A primeira: todas as coisas são chamadas a se encontrar, somente o acaso faz com que elas não se encontrem. A segunda: todas as coisas estão esparsas e indiferentes umas às outras, somente o acaso faz com que elas às vezes se encontrem” (Tradução livre do autor).

RESUMO

A presente dissertação tem como objeto de estudo o percurso de criação, em artes visuais, de José Patrício. Trata-se de uma reflexão do artista sobre seu próprio trabalho, expressa em uma narrativa do processo criativo que parte dos primeiros experimentos com a gravura e o papel artesanal, passa pelo encontro com o objeto, até chegar aos trabalhos com dominós montados no chão, com ênfase na obra *Ars combinatoria*. Ao abordar esses trabalhos, ressaltam-se o processo criador e o potencial expressivo do papel feito à mão e das peças do jogo de dominó, explorado em obras resultantes de investigações guiadas pela experimentação, pela lógica matemática e, ao mesmo tempo, pela ordem sujeita às intervenções do acaso. O estudo considera novas possibilidades de relação interdisciplinar, apoiando-se nos referenciais teóricos estabelecidos pelos filósofos Gaston Bachelard e Gilles Deleuze e pelos críticos de arte Pierre Restany e Paulo Herkenhoff. A maturidade das experimentações e intervenções poéticas resulta em obras que se inserem no contexto de uma poética do Número, revelada em aspectos conceituais e estéticos de que o artista faz uso por meio dos dominós, a saber: produção dialógica do sentido; sínteses cromático-numéricas; múltiplas sequencialidades; jogo, regra e acaso; vazio, ordem e caos.

Palavras-chave: José Patrício. Arte contemporânea brasileira. Gilles Deleuze e a obra de arte. Arte e jogo. Ordem e caos na arte.

RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour objet d'étude le parcours de création, dans les arts visuels, de José Patrício. Il s'agit d'une réflexion de l'artiste sur son propre travail, exprimée dans un récit du processus créatif qui part des premiers essais avec la gravure et le papier artisanal, en passant par la rencontre avec l'objet, jusqu'à arriver aux travaux de dominos assemblés sur le sol, emphasiant l'oeuvre *Ars combinatoria*. Il ressort de ces travaux le processus créatif et le potentiel expressif du papier fait à la main, et des pièces du jeu de domino, exploré dans des oeuvres qui aboutissent en recherches guidées par l'expérimentation, par la logique mathématique et, en même temps, par l'ordre sujet aux interventions du hasard. Notre étude considère de nouvelles possibilités de relations interdisciplinaires, en s'appuyant sur les références théoriques établies par les philosophes Gaston Bachelard et Gilles Deleuze et par les critiques d'art Pierre Restany et Paulo Herkenhoff. La maturité des expérimentations et interventions poétiques se retrouvent dans des oeuvres qui s'insèrent dans le contexte d'une poétique du Numéro, révélée dans des aspects conceptuels et esthétiques dont l'artiste se sert à travers les dominos, à savoir : production dialogique du sens ; synthèses chromatiques-numériques ; multiples séquentialités ; jeu, règle et hasard ; vide, ordre et chaos.

Mots-clés: José Patrício. Art contemporain brésilien. Gilles Deleuze et l'oeuvre d'art. Art et jeu. Ordre et chaos dans l'art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Sem título , 1976. Papelogravura, 25 x 25 cm	29
Figura 2 - Planeta II , 1984. Litografia, 50 X 68,5 cm.....	30
Figura 3 - Giros , 1984. Gravura em metal, 29,5 x 31 cm.....	31
Figura 4 - Sem título , 1982. Papelogravura sobre papel artesanal, 20 x 31 cm.....	38
Figura 5a e 5b - Oficina de Papel Artesanal de Olinda, 1982	41
Figura 6 - Ateliê-residência com obras exibidas na Oficina Guaianases de Gravura, 1983	42
Figura 7 - Capa do folder da exposição realizada na Oficina Guaianases de Gravura, 1983.....	42
Figura 8 - Série D nº 3 , 1983. Papel Fabriano reciclado, 48 x 66 cm	43
Figura 9 - Série E nº 1 , 1983. Papéis de bananeira, 40 x 55 cm	43
Figura 10 - Quadrado , 1986. Papel artesanal de fibras de bananeira, 50 x 50 cm.....	45
Figura 11 - Estrutura modular II , 1986. Papel artesanal de fibras de bananeira, 50 x 50 cm.....	45
Figura 12 - Composição nº 22 , 1989. Papel feito à mão sobre madeira, 62,5 x 62,5 cm.....	48
Figura 13 - Terras (da série Composições) , 1991. Papel feito à mão sobre madeira, 100 x 100 cm	48
Figura 14 - Composição em preto e branco , 1992. Papel feito à mão sobre madeira, 150 x 150 cm, Coleção Museu de Arte de Brasília, Brasília (DF)	50
Figura 15 - Sem título , 1990. Papel feito à mão, pigmento, 50 x 50 cm	53
Figura 16 - Sem título , 1990. Papel feito à mão, pigmento, 65 x 65 cm	53
Figura 17 - Composição nº 49 , 1994. Papel feito à mão sobre madeira, 100 x 100 cm.....	55
Figura 18 - Sem título , 1998. Papel feito à mão sobre parede, 187,5 x 112,5 cm e Sem título , 1998. Pregos, celulose e fio de telefonia sobre parede, dimensões variáveis	56
Figura 19 - Sem título , 1998. Pregos, celulose e fio de telefonia sobre parede (detalhe)	56
Figura 20 - Sem título , 1998. Papel feito à mão sobre madeira, 100 x 100, 50 x 50 e	

25 x 25 cm.....	57
Figura 21a e 21b - Caixa negra , 1998. Caixa de madeira, metal, olhos de resina e esmalte sintético, 5 x 14 x 9 cm (fechada), 11 x 14 x 11 cm (aberta).....	58
Figura 22 - Obras de Série negra , dispostas no espaço do ateliê, 1998.....	59
Figura 23 - Sem título , 1999. Bonecos plásticos, cola e esmalte sobre madeira, 6 x 57 x 57 cm	60
Figura 24 - Sem título , 1999. Bonecos plásticos, cola e esmalte sobre madeira (detalhe)	60
Figura 25 - Sem título , 1999. Fio de aço, filtros de papel e esmalte, 20 x 45 x 45 cm	61
Figura 26 - Sem título , 1998. Bonecos plásticos, cola e esmalte sobre madeira, 50 x 50 cm.....	62
Figura 27 - Vista da exposição O Lugar Instável , no Mamam, 2000, apresentando obras de Série negra e, em primeiro plano, a obra 280 dominós	63
Figura 28 - Dominós com imagens de dragões montados experimentalmente sobre mesa no ateliê (1998).....	64
Figura 29 - Tábua dos dragões , 2004. 3.136 peças de dominó de madeira sobre madeira, 109,5 x 215 cm	65
Figura 30 - Tábua dos dragões , 2004. 3.136 peças de dominó de madeira sobre madeira (detalhe)	66
Figura 31 - Georges Braque, Le Portugais , 1911. 117 x 81 cm Kunstmuseum Basel	69
Figura 32 - Pablo Picasso, Bodegón con silla de rejilla (sintética) , 1912. Coleção particular.....	70
Figura 33 - Pablo Picasso, Copos e garrafa de Suze , 1912/1913. Colagem, gouache e carvão, 64 x 50 cm Washington University Gallery of Art. St. Louis, EUA.	71
Figura 34 - Vladimir Tatlin, Contra-relevo de Canto (1914). Ferro, cobre e madeira	72
Figura 35 - El Lissitzky, Sala Proun , reconstituição do original de 1923 no Stedelijk-Van-Abbemuseum.....	73
Figura 36 - Kurt Schwitters, a Merzbau original, fotos de 1933 por Kurt Schwitters .	74
Figura 37 - Marcel Duchamp, Roda de bicicleta , 1913. Readymade: roda de bicicleta, diâmetro 64,8 cm, montada sobre um banco, 60,2 cm de	

altura	75
Figura 38 - Marcel Duchamp, Porta-garrafas , 1914/1964. Suporte de ferro galvanizado para garrafas, original desaparecido, 59 x 37 cm, Coleção Diana de Vierny	75
Figura 39 - Man Ray, Presente , 1921	77
Figura 40 - Meret Oppenheim, Object , 1936	77
Figura 41 - Joseph Cornell, Gabinete de História Natural: Objeto , 1934, 1936-40. Caixa de madeira, construção com fotografias e objetos, 8,3 x 24,8 x 18,7 cm, Coleção particular	78
Figura 42 - Raymond Hains, Poster in Yiddish , 1950. 34 x 54 cm, Coleção Yehuda Neiman, Paris	80
Figura 43 - Arman, Reveils , 1960. Acumulação de despertadores em caixa de madeira, 59 x 120 x 12 cm	80
Figura 44 - Arman, Infinity of Typewriters and Infinity of Monkeys and Infinity of Time = Hamlet , 1962. Máquinas de escrever e caixa de madeira, 183 x 175 x 30 cm, Coleção Ileana Sonnabend, Trento Italia	81
Figura 45 - Arman, Mamma mia , 1961. Violino e madeira, 93 x 67 x 12 cm	82
Figura 46 - César Baldaccini, Moped compression , 1970. 60 x 45 x 25 cm	83
Figura 47 - Robert Rauschenberg, Charlene , 1954. Combine painting, Stedelijk Museum Amsterdam	84
Figura 48 - Jogo , 1982. Xerografia, 33 x 21 cm	86
Figura 49 - Sem título , 1985. Nanquim sobre papel, 24 x 33 cm	89
Figura 50 - Sem título , 1998. Esmalte e acrílica sobre dominós de plástico sobre madeira, 50 x 50 cm	90
Figura 51 - Sem título , 1998. Esmalte sobre dominós de plástico sobre madeira, 50 x 50 cm	91
Figura 52 – Lygia Clark, Planos em superfície modulada nº 2 , 1956. Tinta industrial s/ celotex, madeira e nulac, 90,1 x 75,0 cm, acervo MAC-USP	96
Figura 53 - Quadrado imperfeito formado por 56 jogos de dominó	99
Figura 54 - 112 dominós , 1999. 3136 peças de dominó de plástico, 125,5 x 246 cm	100
Figura 55 - 112 dominós , 2000. 3136 peças de dominó de plástico sobre madeira, 125,5 x 246 cm	102

Figura 56 - Ateliê com obras da série 112 dominós e outras produções realizadas entre 2000 e 2002.	103
Figura 57 - 224 dominós , 1999. 6.272 peças de dominó de plástico, 250 x 250 cm, Coleção Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador (BA)	104
Figura 58 - Caixas contendo conjuntos de dominós coloridos, selecionados de acordo com numeração e cores das peças.....	107
Figura 59 - 280 dominós , 1999. 7.840 peças de dominó de plástico, 305 x 305 cm (detalhe)	108
Figura 60 - 280 Dominós , 2000. 7.840 peças de dominó de resina, 312 x 312 cm, Coleção Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (Mamam).....	111
Figura 61 - 280 Dominós , 2000/2001. 7.840 peças de dominó de resina, 312 x 312 cm, em exibição na mostra Políticas de la diferencia, arte ibero americano fin de siglo, Recife (PE)	111
Figura 62 - 280 Dominós , 2000/2003. 7.840 peças de dominó de resina, 312 x 312 cm, em exibição no Museu de Arte Contemporânea do Ceará, do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Fortaleza (CE)	112
Figura 63 - Dominós , 2001. 1120 jogos de dominó (31.360 peças) montadas sobre o piso do Santander Cultural (RS) (detalhe).....	113
Figura 64 - Dominós , 2001. 1120 jogos de dominó (31.360 peças) montadas sobre o piso do Santander Cultural (RS).....	113
Figura 65 - Dominós , 2004. 16.352 peças de dominó montadas sobre o piso da Galeria Mariana Moura.....	115
Figura 66 - Sem título , 2005. 584 jogos de dominó de resina (16.352 peças) Exposição Territoires Transitoires, Paris, França.....	116
Figura 67a a 67h - Expansão múltipla , 2008. Peças de dominó de resina, Projeto Octógono Arte Contemporânea. Sequência da montagem na Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP).....	118
Figura 68 - Expansão múltipla , 2008. Peças de dominó de resina, Projeto Octógono Arte Contemporânea. Pinacoteca do Estado de São Paulo	119
Figura 69 - Expansão múltipla , 2010. Peças de dominó de resina. Instalação no CCBN, Fortaleza (CE) (detalhe).....	120
Figura 70 - Stéphane Mallarmé, página extraída de <i>Un coup de dés jamais n'abolira le hasard</i> , 1897.....	123
Figura 71 - Dominós , 1999. 15.120 peças de dominó de plástico. Instalação no	

Centro Cultural de São Francisco, João Pessoa (PB).....	126
Figura 72 - Ars combinatoria , 1999/2000. Dominós de plástico montados sobre o chão, Mamam, Recife (PE)	127
Figura 73 - Ars combinatoria , 1999/2000. Dominós de plástico montados sobre o chão, Mamam, Recife (PE)	127
Figura 74 - Sinapses , 2004. 300 jogos de dominó de resina (8.400 peças), 0,5 x 290 x 290 cm, Coleção Gilberto Chateaubriand. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (RJ)	129
Figura 75 - Ars combinatoria , 1999/2001. Paço Imperial (detalhe).....	132
Figura 76a a 76h - Processo de montagem de <i>Ars combinatoria</i> no Museu de Arte Contemporânea do Ceará (CE), 2003.....	133
Figura 77 - Ars Combinatoria , 1999/2002. Peças de dominó de plástico. Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador (BA)	136
Figura 78 - Pintura , 2001. Esmalte sobre peças de dominó de plástico sobre madeira.157,5 x 157,5 cm, Coleção particular, São Paulo (SP).....	137
Figura 79 a, b, c, d - Montagem de Ars combinatoria - Instituto Tomie Ohtake, São Paulo (SP), 2007.....	138
Figura 80 a, b, c, d - Montagem de Ars combinatoria - Art HK Projects, Hong Kong, China, 2012	138
Figura 81 - Ars combinatoria , 1999/2003. Dominós de plástico sobre o chão, VII Bienal de la Habana	140
Figura 82 - Ars Combinatoria , 1999/2007. Montagem no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Exposição Los Cinéticos, Madri, Espanha	142
Figura 83 - Ars Combinatoria 1999/2007. Dominós de plástico. Exposição Los Cinéticos, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madri	142
Figura 84 - Pintura numerosa, permutas cromáticas II , 2007. Esmalte sobre peças de plástico e pregos de metal sobre madeira, 148 x 148 cm	144
Figura 85 - Esquema que apresenta as 28 peças do jogo de dominó	147

LISTA DE ABREVIATURAS E DE SIGLAS

CAC	Centro de Artes e Comunicação
CCBN	Centro Cultural Banco do Nordeste
CCSF	Centro Cultural de São Francisco
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
EAR	Escolinha de Arte do Recife
FCCO	Fundação Casa das Crianças de Olinda
LACRE	Laboratório de Conservação e Restauração de Documentos Gráficos
MEC	Ministério da Educação
NAC	Núcleo de Arte Contemporânea
OGG	Oficina Guaianases de Gravura
PPGAV	Programa de Pós-graduação em Artes Visuais
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	15
2	O MÓDULO COMO ELEMENTO CONSTRUTIVO	26
2.1	Iniciação e formação: da educação artística à identificação com a gravura.....	26
2.2	O papel artesanal como material expressivo.....	32
2.3	Papel feito à mão: descoberta, investigação e experimentações.....	36
2.4	Fluidez da água e maleabilidade da matéria: <i>Composições</i>	46
2.5	O limite criativo da repetição: a instauração de uma crise	51
2.6	O objeto seriado e a saída da crise: <i>Série negra</i>	57
3	O OBJETO NA ARTE MODERNA	67
3.1	Do encontro com o Objeto	67
3.2	A inserção de fragmentos do real na obra de arte	68
3.3	<i>Readymade</i> e apropriação.....	74
3.4	Retorno ao real	78
4	ASPECTOS ESTÉTICO-FORMAIS REVELADOS PELOS DOMINÓS	86
4.1	A serialidade como prenúncio de uma poética do Número	86
4.2	Interdição e excesso	88
4.3	A definição dos dominós como objeto de investigação plástica	93
4.4	A descoberta concretizada em duas obras: <i>112 dominós e 224 dominós</i>	99
4.5	Acaso e nomadismo da cor: <i>280 dominós coloridos</i>	105
4.6	Múltiplas sequencialidades: <i>280 dominós de resina</i>	109
4.7	Vazio e progressão crescente: <i>Dominós</i>	112
4.8	O quadrado perfeito como ideia condutora da ocupação de espaços: <i>Expansão múltipla</i>	114
5	ARS COMBINATORIA	122
5.1	Os percursos da linguagem e a produção do sentido	122
5.2	Entre a regra e o acaso	125
5.3	Sínteses cromático-numéricas	135
5.4	Ordem, caos e vacuidade	141
5.5	O jogo e a afirmação do acaso.....	145
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	150
	REFERÊNCIAS	155
	APÊNDICE A – Referências consultadas.....	161

1 INTRODUÇÃO

A controversa passagem da modernidade para a pós-modernidade implicou uma redefinição do contexto das artes visuais. Nesse cenário de transição, em vista do gradual abandono dos métodos artísticos tradicionais e do enfrentamento das questões suscitadas pela produção contemporânea, se instala uma tendência generalizada de ruptura com os cânones modernistas e seu conteúdo normativo, extrapolando os limites da arte e impondo a necessidade de estabelecer novas categorias para a expressão visual.

Durante os anos 1960/70, questionamentos sobre o fim do quadro ensejaram a morte da pintura. Foi um período de predomínio da arte conceitual e das tendências à desmaterialização da arte, por meio da experimentação de processos, suportes e materiais não convencionais. O surgimento de novas mídias e tecnologias, como a instalação, a performance e o vídeo, promoveu rupturas com a herança e os procedimentos técnicos específicos de meios de expressão como a pintura e a escultura.

Esse processo se apresenta potencializado na atualidade, no contexto de um mundo virtual informático e globalizado que vem modificando, de maneira radical, a nossa relação com os conceitos de tempo e espaço, aspecto este que ainda não pode ser devidamente avaliado em sua extensão.

A década de 1980 destacou-se pela constituição de importante debate entre os críticos acerca da arte contemporânea e de seus circuitos de atuação (nacionais e internacionais). Mais que uma discussão homogênea em torno da pintura ou de qualquer outro aspecto em particular, a crítica de arte do período foi marcada pela diversidade de discursos, em decorrência, dentre outros aspectos, da pluralidade e da especificidade cultural do momento histórico; do grande número de periódicos que abriram espaço para produção de crítica, inclusive com o surgimento e a circulação de publicações especializadas; da diversificação da atuação profissional, sobretudo, por meio do aparecimento/fortalecimento do papel do curador.

No Brasil, acompanhando, em parte, essa tendência da arte internacional, Marcus de Lontra Costa, Sandra Mager e Paulo Roberto Leal organizaram, em 1984, a exposição “Como vai você, Geração 80?”, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. Essa mostra foi consagrada pela historiografia de arte no Brasil como o evento mais emblemático de um período

recente da arte nacional, que repercutiu de maneira significativa sobre os rumos da produção artística brasileira na contemporaneidade.

A despeito dessa valorização, especificamente em relação à crítica de arte dos anos 1980, precisamos enveredar para o campo da produção acadêmica. Ricardo Basbaum (1988) desenvolveu a pesquisa de enfoque monográfico, intitulada *Considerações Críticas sobre a Nova Pintura e alguns aspectos de sua emergência no Brasil, particularmente no Rio de Janeiro*. O autor analisou o pensamento estético dos três principais críticos brasileiros – Frederico Moraes, Roberto Pontual e Marcus de Lontra Costa – que defendiam o “retorno da pintura” e discutiu até que ponto estes eram devedores teoricamente do crítico italiano Achille Bonito Oliva. A investigação supracitada de Basbaum constitui-se importante referência de pesquisa, por se configurar como uma abordagem teórica que relativiza a construção hegemônica do retorno à pintura e a consagração de uma Geração 80. Nessa mesma linha, contudo, focando nas maneiras de fazer e praticar o campo das artes no Recife, a tese da pesquisadora Joana D’Arc Sousa Lima (2011) aponta para as vicissitudes e singularidades da geração de artistas jovens do Recife na década de 1980, em relação à difusão do retorno da pintura, do rótulo Geração 80 e dos ecos ocorridos no local nesse momento.

Ao referendar a ideia da retomada da pintura², apartada dos parâmetros e preceitos formais e evolutivos da arte moderna, a Geração 80 foi considerada como a “responsável pelo surgimento e pela explosão consciente da arte pós-moderna no Brasil, estabelecendo uma relação com a arte internacional da atualidade” (ARAÚJO, 2005, p. 275).

No entanto, paradoxalmente, pode-se constatar uma pretensa resistência cultural e autonomia da Geração 80 em relação ao contexto artístico global, nas palavras do curador Marcus de Lontra Costa, quando ele afirma que a grande maioria dos jovens artistas que surgiam no início dos anos 1980 desconhecia totalmente os movimentos europeus de revalorização da pintura e que, a despeito dos movimentos experimentais que marcaram a década anterior, “preferiam investir nas técnicas tradicionais do fazer artístico, em especial a pintura, o desenho e a

² A ideia de volta à pintura viria a se tornar um clichê do movimento. Deve-se levar em conta que a mostra “Como vai você, Geração 80?” reuniu artistas das mais variadas tendências que enfatizavam a experimentação como principal característica das ações artísticas.

gravura em metal. Eles se interessavam pelos processos artesanais da arte [...]” (COSTA, 2003, p. 27).

O panorama das artes visuais no Brasil da década de 1980 refletia a situação de desigualdade econômica e sociocultural das várias regiões do país, de modo que denotava singularidades de desenvolvimento do meio artístico, determinadas por contextos locais, com suas nuances e dinâmicas peculiares.

Nessa época, a despeito da intensa produção artística local, a estrutura institucional existente na cidade do Recife não contemplava a formação do artista e do público, no sentido do conhecimento da história da arte moderna e das questões da arte contemporânea. À dificuldade em encontrar interlocutores, pela quase inexistência de crítica de arte, se somava o acesso restrito à informação, em razão da escassez de bibliotecas, publicações periódicas especializadas e exposições de caráter didático. A carência de cursos teóricos e práticos regulares na área das artes plásticas levava a grande maioria dos artistas a uma formação autodidata.

Não obstante, da segunda metade dos anos 1970 até 1982, a minha formação básica em artes visuais se deu na Escolinha de Arte do Recife (EAR), em um contexto de educação artística modernista, orientada, porém, por uma dinâmica progressista, proporcionada pela visão de mundo da professora Thereza Carmen Diniz.

Ao contemplar esse período de formação inicial e os desdobramentos que se seguiram, com foco na produção artística, a presente dissertação constitui uma reflexão do artista sobre o seu próprio trabalho e vem necessariamente ao encontro da minha trajetória pessoal, para investigar, em suas mais variadas nuances, o percurso relacionado ao meu processo de criação, objeto de estudo da pesquisa realizada, na perspectiva apresentada por Ricardo Basbaum (2007), de

extrair operatividade de um modelo que procura articular produção visual e produção discursiva em uma mesma simultaneidade. Ainda que partes produzidas separadamente, enunciados e visibilidades foram considerados como integrantes de um mesmo processo, em que os dois campos se sobrepõem e criam uma estrutura cambiante de relações qualitativamente singulares. Está claro, então, que nossa busca se processa na direção do que se passa *entre* as duas matérias, procurando investigar sob quais *condições de interesse* é possível chegar ao exame dos pontos de contato *construídos* entre elas – pois não se trata de uma adequação natural qualquer e sim de uma costura a ser perseguida, materializada (em palavras, imagens, diagramas[...]), tecida (BASBAUM, 2007, p. 81, grifo do autor).

A inserção do processo criativo no campo do discurso vem permitir o acesso a outros campos conceituais, que podem contribuir para uma análise mais abrangente da minha produção plástico-visual, em busca da compreensão de aspectos relacionados a sua gênese e sua constituição.

Tratou-se de desdobrar, por meio da pesquisa, as camadas de potência que o trabalho oferece, sugeridas por sua localização em um território fronteiro entre a modernidade e a pós-modernidade, em um “campo de experimentação, no qual todos os cruzamentos entre passado e presente, manualidade e tecnologia, materiais, suportes e formas diversos se tornam possíveis” (CATTANI, 2007, p. 25). Os trabalhos que venho produzindo, desde a década de 1980, se caracterizam como obras representativas dessa transição e se inserem na ideia de que

não houve corte absoluto entre a arte moderna e a contemporânea [...] muitos movimentos e obras atuais guardam mais vínculos com a modernidade do que às vezes se gostaria de admitir (CATTANI, 2007, p. 23).

Das experimentações concebidas nesse contexto de transição, cabe destacar as obras da série *Composições* (1987-98), realizadas com papel artesanal, as quais discutem a questão do suporte na arte, assim como os trabalhos com peças de dominó montadas sobre o chão (1999-2012), uma série de instalações realizadas com dominós que sintetiza aspectos fundamentais para a discussão do meu processo criativo.

Ao refletir sobre os aspectos plástico-formais e conceituais envolvidos no processo de criação, percebi que estava adentrando em um vasto campo de prospecção, no qual seria preciso realizar uma espécie de arqueologia do meu percurso criativo. Uma investigação fundamentada na memória pessoal e na documentação existente em torno da obra (fotográfica, áudio-visual e textual), uma abordagem processual, na perspectiva de inserção do objeto de estudo em uma rede de conexões multidisciplinares, em relação dinâmica com a fortuna crítica da minha produção artística e com os referenciais teóricos encontrados.

Trata-se de uma dissertação no campo do estudo da história, da teoria e dos processos de criação em artes visuais que, nesse sentido, privilegia aspectos da história recente da arte brasileira e práticas do artista na contemporaneidade.

Nos últimos anos, se constituiu um fecundo debate em torno das referências conceituais, estéticas, poéticas e simbólicas da produção das artes visuais

contemporâneas; todavia, a proposta de visitar os percursos do meu processo criativo revela-se uma possibilidade de acessar passagens da história da arte brasileira realizada na cidade do Recife.

Não obstante, o estudo aqui proposto, mais que revisitar essa história recente, pretende trazer à reflexão questões envolvidas na gênese dos trabalhos, por meio de uma investigação minuciosa dos mecanismos desencadeadores do seu processo de criação e dos procedimentos utilizados para a construção da obra, em suas dimensões formais e conceituais e nos seus entrecruzamentos com os campos da filosofia e da ciência.

As narrativas críticas que discorrem sobre o meu percurso de criação poética se mostraram como um *corpus* documental de fundamental importância para este trabalho, pelas contribuições significativas que apresentaram para a análise e para o entendimento do processo de criação.

No início de 2004, foi publicado o catálogo *José Patrício: Ars combinatoria | 112 dominós*, com o intuito de apresentar um panorama do meu trabalho de pesquisa e criação artística com os dominós, iniciado em 1998. Vinculado a projeto homônimo, que envolvia ações para a exposição, documentação e divulgação da minha produção, a publicação apresenta uma seleção de registros fotográficos de obras e exposições até então realizadas, além de reunir uma série de textos críticos surgidos durante este período.

De autoria do curador Fernando Cocchiarale (2004), o texto de abertura do catálogo, intitulado “*Ars combinatoria* de José Patrício”, se reveste de especial interesse para esta pesquisa, não apenas por enfatizar a obra que é objeto de estudo do capítulo 5 desta dissertação; mas, sobretudo, por constituir uma análise cuidadosa e contextualizada historicamente, que apresenta uma síntese das principais questões suscitadas pela obra. Pela abrangência da abordagem realizada pelo crítico, o texto citado foi considerado subsídio para o estudo de outras obras no contexto da minha produção. Nessa mesma publicação, o texto “Quebra de regras” de Moacir dos Anjos (2004) apresenta uma significativa análise da fase de transição entre o trabalho que desenvolvi com o papel artesanal e as primeiras obras realizadas com as peças de dominó.

No contexto da exposição individual *O Número*, realizada em 2010, no *Centro Cultural Banco do Nordeste*, em Fortaleza (CE), foi lançado o livro *José Patrício: cogitações sobre o Número*, de autoria do crítico Paulo Herkenhoff, curador da

mostra. A publicação contém um interessante ensaio sobre o meu trabalho, uma discussão aprofundada e abrangente, com foco em questões plásticas e conceituais em torno da minha produção, além de textos meus, com comentários e descrições sobre uma sequência de séries e obras isoladas, revisitados, parcialmente, no texto desta dissertação.³ O livro organizado por Herkenhoff (2010) constitui o mais completo levantamento até hoje realizado sobre o meu percurso artístico e foi um intercessor⁴ fundamental para o desenvolvimento de parte desta dissertação. Sem pretender seguir uma cronologia, para apresentar o desenvolvimento histórico do meu trabalho, o autor se baseia na premissa de que há um complexo de aproximações entre meu *corpus* visual e a ideia de Número. O referido ensaio

deambula no campo do Número, entre números, entre teorias do número em conexão com sua poética [...] sem assertivas, talvez seja feito apenas de cogitações à espera de respostas [...] sua função seria, pois, demarcar a existência de um quadrilátero conceitual em que a arte, a ciência, a filosofia e a psicanálise se encontrem em torno do vazio – o zero – à espera de avanços e conclusões exegéticas mais precisas (HERKENHOFF, 2010, p. 10).

Ancorado no pensamento deleuziano, o foco da minha investigação em torno dos trabalhos com dominós é a análise da dinâmica construtiva do processo criativo e das inter-relações entre intuição sensível e questões suscitadas pela obra em si. Questões que se aproximam da arte, da ciência e da filosofia, estabelecendo relações de troca, ecos e ressonâncias entre esses campos, como sugerido por Deleuze:

Assim, a filosofia, a arte e a ciência entram em relações de ressonância mútua e em relações de troca, mas a cada vez por razões intrínsecas. É em função de sua evolução própria que elas percutem uma na outra. Nesse sentido, é preciso considerar a filosofia, a arte e a ciência como espécies de linhas melódicas estrangeiras umas às outras e que não cessam de interferir entre si. [...] Criar conceitos não é menos difícil que criar novas combinações visuais, sonoras, ou criar funções científicas (DELEUZE, 2010, p. 160).

Trata-se de estudar a obra trazendo à tona a complexidade do processo criativo, sem pretender que a obra seja, no entanto, ilustração de nenhum sistema

³ Nesta dissertação, também faço uso do meu depoimento em entrevista com Ileana Pradilla, publicada no catálogo “José Patrício: o Número”, com texto de Paulo Herkenhoff (2010a) publicado por ocasião da exposição realizada em 2010 na CAIXA Cultural Rio de Janeiro.

⁴ Para Deleuze, os intercessores são as interferências, o movimento articulador da criação que não só pode estar representado por pessoas, mas também por plantas, textos narrativos, autores e até animais, fictícios ou reais, animados ou inanimados; “é preciso fabricar seus próprios intercessores” (DELEUZE, 2010, p. 160).

de conhecimento.

A presente dissertação tem como objetivo principal analisar meu percurso criativo, observando processos e aspectos da pesquisa estético-formal que levaram a consecutivos desdobramentos do meu trabalho, culminando com a análise da obra *Ars combinatoria*. A narrativa não dá conta dos detalhes da vida pessoal do artista, mas dos momentos em que a produção por meio de experimentações, consubstancia elementos que se engendram para formar algo único: a obra de arte.

O texto foi produzido em primeira pessoa. Essa estratégia foi adotada com vistas a preservar o rigor acadêmico, na medida em que esta dissertação é, sobretudo, uma fonte primária de conhecimento – enriquecida com análises, constituindo-se, assim, também uma fonte secundária. A tentativa de escrever em terceira pessoa resultaria em algo artificial, talvez até desconectado da realidade empírica e conceitual implicada na produção da arte e da narrativa. Afirmo isso porque os fatos narrados, e mesmo a associação feita com outros pensadores ao longo do texto, são oriundos da seleção, conceituação e perspectiva do artista.

O desenvolvimento deste trabalho está dividido em quatro capítulos, os quais se concatenam de modo a permitir a construção de uma narrativa da minha trajetória artística, desdobrando-se, por meio da abordagem de experimentos que exploram o território plástico, em busca do estabelecimento de uma Poética própria.

Para arrematar o arcabouço teórico da dissertação, o filósofo Gaston Bachelard e a artista plástica e teórica Fayga Ostrower contribuíram com ideias para a fundamentação das questões discutidas no capítulo 2, que trata do percurso formativo e dos rumos que tomou o meu processo de criação, abrangendo desde os primeiros contatos com a arte, ainda na escola primária, passando pelos estudos mais sistemáticos na Escolinha de Arte do Recife e as pesquisas desenvolvidas com as artes gráficas e com o papel artesanal, até chegar aos primeiros trabalhos com elementos seriados extraídos da realidade, possibilidade concretizada em uma crise criativa, em que se produziram *Série negra* e outros experimentos que vieram reforçar e evidenciar as potencialidades do Número, ações decisivas para os rumos da produção posterior. Desse modo, fica marcado um primeiro ciclo em minha trajetória, caracterizado pela minha iniciação na arte e pela utilização de elementos que norteiam minha produção até hoje, como a serialidade, a geometria, o acaso e a investigação exaustiva do potencial expressivo de materiais, objetos e processos plástico-formais.

Os relatos de memória construídos ao longo da narrativa estão ancorados em textos críticos e teóricos, em registros jornalísticos e fotográficos de exposições, trabalhos e processos de criação realizados desde a segunda metade da década de 1970 e foram aqui privilegiados como os principais subsídios que constituem a estrutura narrativa do segundo capítulo, intitulado “O módulo como elemento construtivo”.

Trazer a dimensão da memória para a construção narrativa deste texto objetiva atribuir significado à análise do processo de criação do artista mediado pelas memórias pessoais. Discorrer sobre essa dimensão – da memória, dos textos críticos e dos registros fotográficos – na produção desta dissertação é enfatizar a importância desse diálogo com matérias que podem abrir espaço para se refletir sobre processos criativos, produção e percursos poéticos de artistas, oferecendo novos caminhos de investigação.

O capítulo 3 apresenta uma narrativa sucinta do processo de inserção de fragmentos do real na obra de arte, contextualizando as inovações e rupturas promovidas por artistas vinculados às vanguardas históricas da primeira metade do século XX. Nesse capítulo, o importante é a contextualização, mais que a inspiração, que alguns movimentos artísticos representam para a trajetória aqui apresentada.

O texto aborda os experimentos cubistas de Picasso e Braque, os quais se mostraram de fundamental importância para a definição dos rumos da pintura e da escultura moderna, como também contempla as experiências dos construtivistas russos e dos artistas Kurt Schwitters e El Lissitzky, realizadas no sentido da incorporação do espaço como parte compositiva das obras.

Discute-se também a contribuição fundamental de Marcel Duchamp que, ao inventar os seus *readymades*, alterou, de modo radical, a ideia de obra de arte. O *readymade* duchampiano vincula-se diretamente à apropriação de objetos do cotidiano no meu trabalho. Esse aspecto, que considero importante para a compreensão desse procedimento por mim adotado é analisado, no capítulo 4, à luz das considerações da crítica de arte e curadora Ligia Canongia, bem como do crítico Fernando Cocchiarale.

Ao reunir elementos por meio de associações inesperadas, os “objetos surrealistas” recuperam a ideia do *readymade retificado* de Duchamp e trazem a dimensão do sonho, expressa em obras de conteúdo metafórico e evidenciada pela conjugação desconexa de objetos extraídos da realidade cotidiana.

O retorno ao real, consubstanciado na reabilitação do objeto sob múltiplas perspectivas, surge, no capítulo 3, por meio da abordagem do neodadaísmo, movimento surgido nos Estados Unidos, na década de 1950, como também do novo realismo, criado pelo crítico francês Pierre Restany, entre os anos 1950 e 1960, reunindo artistas europeus envolvidos com processos de apropriação do real. Esses movimentos representam o fechamento de um ciclo, no qual a presença do objeto na arte moderna se mostrou de fundamental importância para o estabelecimento de novos parâmetros para a arte produzida a partir dos anos 1960, determinando os rumos da chamada arte contemporânea.

O capítulo 4 se pauta na descoberta do “Número significativo”, conceito criado por Herkenhoff (2010), e relata o desenvolvimento do processo criativo sob a influência de um importante momento de transição e de afirmação de novos rumos para a ação artística, vinculado à descoberta dos dominós como elemento expressivo para a constituição de obras. A narrativa revela o processo que resultou na adoção do dominó como elemento a ser explorado e aborda uma série de obras que se caracterizam pela montagem dos dominós sobre o chão. A subversão da numeração das peças de dominó e das regras do jogo e a adoção da lógica matemática são apresentadas como elementos reveladores do potencial combinatório do Número, o qual foi analisado em oito obras apresentadas nesse capítulo.

Sem pretender se ater aos trabalhos da série *112 dominós* e a outras obras produzidas desde então, a narrativa foca em considerações sobre o conjunto de trabalhos produzidos com dominós montados sobre o chão, onde as peças se encontram soltas, sem qualquer fixação, levando em conta, para a sua análise, o processo de investigação e os aspectos formais e conceituais envolvidos na concepção dessas obras. Discorre, ainda, sobre como se deu o surgimento de trabalhos emblemáticos, como a ideia (*insight*) que levou à concretização de *Ars combinatoria* (1999), analisando, dentre outras, as obras que se denominariam *112 dominós* (1999), *280 dominós* (1999) e *Expansão múltipla* (2004) – as duas últimas constituídas, em consecutivas e renovadas versões, ao longo dos últimos anos.

Em perfeita sintonia com o caráter experimental e imanente de *Ars combinatoria*, o pensamento do filósofo francês Gilles Deleuze está presente neste trabalho na investigação de significados atribuídos à obra e de aspectos relacionados à constituição formal, à representação e à produção do sentido.

O capítulo 5 consagra a ludicidade do jogo e do pensamento matemático e o uso dos dominós como agentes da afirmação do acaso em *Ars combinatoria*. Nesse capítulo, é marcante o diálogo com o filósofo Gilles Deleuze, em cuja obra percebi relação estreita com meu trabalho.

O foco da abordagem é o processo criativo relacionado a *Ars combinatoria* e os questionamentos e implicações teórico-conceituais suscitados pela obra. Questões que se aproximam da arte, da ciência e da filosofia, estabelecendo relações de troca, ecos e ressonâncias entre esses campos, como sugerido por Deleuze (2010). Para a análise de *Ars combinatoria* é considerado o conceito de rizoma, oriundo da teoria filosófica de Deleuze e Guattari (2011), bem como os referenciais teóricos estabelecidos por Umberto Eco (1997), na perspectiva de novas possibilidades de relação nas formas artísticas, expressas no seu livro *Obra Aberta*.

Ars combinatoria concilia, simultaneamente, aspectos da linguagem da pintura e da escultura contemporânea e se insere em espaços arquitetônicos para ocupar espaços e configurar-se em extensa superfície cromática reticulada, efêmera, fragmentada e instável. No texto será analisado o caráter híbrido da obra – hibridização de métodos e meios – na perspectiva de pensar como se dá a presença de questões da escultura e, sobretudo, da pintura, no contexto de “uma nova proposta de criação pictórica fora do quadro e do fazer artesanal” (COCCHIARALE, 2004, p. 61).

Ainda no capítulo 5, tendo em vista *Ars combinatoria*, foi evidenciada a relação existente entre arte, jogo e produção do sentido. Em busca da compreensão de aspectos relacionados à gênese e ao processo de construção da obra, envolto em ambiguidade, levou-se em conta o pensamento de Deleuze no seu livro *Lógica do Sentido* (2000), no qual o autor procura estabelecer uma teoria do sentido fundamentada no pensamento estoico e na obra de Lewis Carrol, para ressaltar o caráter paradoxal do sentido. Também foram consideradas as contribuições teóricas do historiador Johan Huizinga (2010) presentes no seu livro *Homo Ludens*, no qual busca integrar o conceito de jogo no de cultura.

Assim sendo, este trabalho apresenta um cotejamento entre arte, ciência e filosofia, não apenas porque esta é uma relação necessária ao entendimento da obra, mas porque o meu processo de criação é oriundo de um trânsito entre esses três elementos.

Diante do exposto, a presente dissertação se inicia tanto com a apresentação

do aporte teórico-conceitual que a fundamentou como com algumas explicações sobre minhas motivações e decisões acadêmicas implicadas na pesquisa. A seguir, tem início a narrativa analítica a que se propôs este trabalho, por meio da qual os principais processos e aspectos artísticos que me conduziram ao estabelecimento de uma poética do Número são analisados.

2 O MÓDULO COMO ELEMENTO CONSTRUTIVO

A poesia do invisível, a poesia das infinitas potencialidades imprevisíveis, assim como a poesia do nada, nascem de um poeta que não nutre qualquer dúvida quanto ao caráter físico do mundo (CALVINO, 1990, p. 21).

2.1 Iniciação e formação: da educação artística à identificação com a gravura

A minha passagem pela Escolinha de Arte do Recife⁵, na segunda metade da década de 1970, despertou, de maneira definitiva, meu interesse pela arte. Todavia, as atividades relacionadas aos trabalhos manuais já atraíam naturalmente minha atenção desde os tempos da escola primária, no Grupo Escolar Frei Caneca e no Colégio Nóbrega, no Recife, quando comecei a conhecer técnicas de desenho, pintura e modelagem e a praticá-las em sala de aula ou, por extensão, em casa.

Na minha família, não havia nenhum interesse especial pelas artes visuais, mas uma das lembranças que eu guardo da infância é a do meu pai desenhando para mim. No rastro da tradição da caricatura, ele, por diletantismo, imitava alguns personagens anacrônicos de J. Carlos⁶, como a melindrosa, mulher elegante e urbana que surgiu com a modernidade do século XX. Tempos atrás, descobri que alguns cadernos desenhados por meu pai ainda estavam guardados.

Guardo também a lembrança de um tio que possuía uma molduraria, onde ele fazia algo que fisgava completamente minha atenção: sempre munido de uma caneta esferográfica, rabiscava intrincados desenhos geométricos em jornais diários. Quando comecei a me interessar por arte, era a ele que eu me dirigia para fazer consultas sobre procedimentos técnicos.

A minha formação artística, de maneira mais sistemática, teve seu começo na escola secundária (atual Ensino Médio), no início de 1975, quando surgiu a oportunidade de frequentar, dentre outras disciplinas do currículo escolar, aulas de

⁵ Fundada por um grupo de artistas, intelectuais e educadores pernambucanos ligados ao artista e educador Augusto Rodrigues, a Escolinha de Arte do Recife (EAR) surgiu em 1953, em decorrência do movimento que, em 1948, no Rio de Janeiro, criou a Escolinha de Arte do Brasil. Comprometida com a inclusão sociocultural, a EAR defende uma nova metodologia no ensino da arte, valorizando o processo de construção artística como conhecimento e como cultura, respeitando a singularidade de cada aluno.

⁶ José Carlos de Brito e Cunha (1884-1950), conhecido como J. Carlos, foi chargista, ilustrador e designer gráfico. É considerado o maior nome da caricatura brasileira.

Educação Artística no Colégio Dom Agostinho Ikas.⁷ Nas aulas práticas, realizadas com o objetivo de integrar a atividade artística ao processo educativo, a professora Anna Maria Lucena de O. Cavalcanti apresentava técnicas básicas de desenho, pintura, recorte e colagem, dentro do espírito livre e aberto que caracterizava a Escolinha de Arte do Recife, onde também era professora.

A continuidade dos exercícios em sala de aula e o meu crescente interesse pelas atividades propostas foram, gradativamente, me envolvendo em um sentimento de ansiedade, que se nutria da expectativa de assistir às aulas. Sentia-me estimulado e compelido à produção artística e passei, paralelamente, a reproduzir, em casa, as experiências e práticas vivenciadas no colégio. Essa compulsão evidenciava uma necessidade de canalização da energia criadora, ao mesmo tempo que indicava a urgência do desenvolvimento desse potencial criativo.

No segundo semestre de 1975, a professora Anna Maria convidou os alunos do Colégio Dom Agostinho Ikas para uma visita à EAR. Com quinze anos, fui o único a comparecer à casa de número 124 da Rua do Cupim, no bairro das Graças, onde até hoje funciona a sede da Escolinha. Dessa visita, resultaram um convite e uma bolsa para frequentar as aulas duas vezes por semana.

Na EAR, fui aluno da professora Thereza Carmen Diniz, uma interessante artista ligada à gravura que era bastante atuante no circuito artístico do Recife. Sob sua orientação, trabalhei com diversas técnicas, testando procedimentos com materiais que eram usualmente apresentados em sala de aula, como o lápis de cera, a tinta nanquim e o guache.

A Escolinha dava grande liberdade aos estudantes. Os exercícios práticos que nela ocorriam constituíam uma ferramenta básica para o desenvolvimento da capacidade criadora, além de servirem para aferir os interesses e aptidões de cada aluno, uma vez que levavam ao aprofundamento da investigação em torno de determinadas técnicas. Lá, fiz várias experiências com desenho e pintura; no entanto, me identifiquei com a gravura, a qual, “mais que qualquer outro poema, remete-nos ao processo de criação.” (BACHELARD, 1986, p. 53). Optar pela gravura como linguagem (técnica) de criação artística, naquele momento, significou um mergulho em um fluxo de experimentação, no sentido da citação de Bachelard

⁷ Vinculado à Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), o Colégio Agrícola Dom Agostinho Ikas estava voltado à formação de técnicos em agropecuária e funcionava em São Lourenço da Mata, município da região metropolitana do Recife.

acima exposta, tornando essa preferência um dado expressivo para a reflexão do meu processo criativo.

Dessa maneira, ao longo da segunda metade da década de 1970, o meu interesse se concentrou nas técnicas de reprodução da imagem. Senti-me estimulado a desenvolver uma pesquisa em torno do potencial expressivo das artes gráficas, em uma época em que as duas únicas prensas de gravura em metal disponíveis em uma instituição no Recife se encontravam na EAR.

A gravura teve um papel muito importante nesse começo da minha formação. Inicialmente, desenvolvi experiências com monotipia e papelogravura – técnica chamada por todos, menos por mim, de estêncil. Eu considerava inadequada essa designação. Papelogravura, neologismo meu, parecia-me o termo mais apropriado para nomear uma técnica que envolve a confecção de uma matriz com cartão recortado e colado junto com materiais diversos, criando-se, assim, vários planos⁸.

Esse olhar retrospectivo que lanço sobre o período inicial da minha formação e da minha produção me faz considerar que recusar a denominação “estêncil” teve relevância no processo criativo. A tomada de atitude frente a uma maneira de nomear o que eu experimentava como técnica de reprodução dotou esse fazer de certa singularidade no campo das artes da época.

Na figura 1, é possível ver a imagem de uma papelogravura produzida na EAR no período inicial da minha formação artística.

Em 1978, iniciei os meus estudos no bacharelado em Ciências Sociais da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). A incompatibilidade de horários me impediu de continuar frequentando regularmente as aulas na Escolinha. Esse fato determinou uma alteração no ritmo e nos rumos do processo criativo, me levando a trabalhar de forma mais independente e autônoma. Passei, então, a realizar, em casa, experimentos com desenho e pintura; utilizando, apenas esporadicamente, a estrutura oferecida pelo ateliê de gravura da EAR, sempre orientado pela professora Thereza Carmen Diniz.

⁸ O processo completo da papelogravura inclui: 1) confecção da matriz; 2) tintagem com rolo e 3) impressão sobre papel na prensa de gravura em metal.

Figura 1 - **Sem título**, 1976. Papelogravura, 25 x 25 cm



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Robson Lemos.

Mais tarde, em 1982, depois de uma rápida passagem pelo Ateliê de Gravura do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (CAC/UFPE), fui admitido como sócio-artista na Oficina Guaianases de Gravura (OGG).⁹ Isso significou poder contar com o apoio dos mestres impressores e usufruir de toda a estrutura oferecida pela Oficina para a produção de gravuras. No ano seguinte, a partir da prática de ateliê decorrente dos cursos de gravura em metal e litografia realizados na OGG, passei a me dedicar a essas duas novas técnicas, realizando experimentações que renovaram o meu interesse pelas artes gráficas, como expresso na imagem da litografia reproduzida na figura 2.

⁹ Criada em 1974 como um ateliê dedicado à produção litográfica, situada no bairro recifense de Campo Grande, a Oficina Guaianases de Gravura congregou artistas em torno da gravura, com destaque para a técnica litográfica. Em 1979, passou a funcionar no Mercado da Ribeira, em Olinda, com os artistas reunidos em associação formalmente constituída. Foi dissolvida em 1994. O seu acervo encontra-se, atualmente, sob a guarda do Departamento de Teoria da Arte da UFPE.

Figura 2 - *Planeta II*, 1984. Litografia, 50 X 68,5 cm



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Robson Lemos.

Meu contato com os utensílios e com a grande variedade de materiais e produtos químicos envolvidos nos processos de gravação e tintagem das matrizes, assim como o trabalho contínuo com a prensa e o cuidado exigido na preparação dos papéis para impressão, contribuíam para revelar toda a complexidade inerente ao conhecimento e à prática das diversas técnicas e modalidades da gravura. Para o gravador

a matéria existe. E a matéria existe imediatamente sob sua mão obrante. Ela é pedra, ardósia, madeira, cobre, zinco [...] O próprio papel, com seu grão e sua fibra, provoca a mão sonhadora para uma rivalidade da delicadeza. A matéria é, assim, o primeiro adversário do poeta da mão. Possui todas as multiplicidades do mundo hostil, do mundo a dominar. O verdadeiro gravador começa sua obra num devaneio da vontade. É um trabalhador. Um artesão (BACHELARD, 1986, p. 52).

O processo laborioso de execução da gravura, envolto em probabilidades e expectativas, exige método e contém um componente de surpresa: os resultados vão se mostrando aos poucos, e o gravador não sabe exatamente quais efeitos serão obtidos. Se, por um lado, considerarmos que a gravura “é feita de movimentos primitivos, de movimentos confiantes, completos, seguros” (BACHELARD, 1986, p. 55); por outro, devemos reconhecer que ela oferece a possibilidade de avaliar as intervenções, voltar a interferir na matriz ou reimprimir uma imagem sobre a outra. Assim, desdobram-se múltiplas possibilidades de ajustes e acertos. A figura 3 aponta para esse processo de criação no qual a participação do autor é intensa,

especialmente nas interferências que faz na matriz. Esta, seja em pedra, metal ou cartão, é como um campo aberto às ações do gravador.

Figura 3 - **Giros**, 1984. Gravura em metal, 29,5 x 31 cm



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Robson Lemos

O que me atraiu na arte da gravura foi o paradoxo representado pela sua precisão técnica aliada ao inesperado dos resultados; o seu processo indireto de execução que envolve várias etapas; e uma temporalidade especial expressa em esperas sucessivas até que se chegue ao resultado final, quando o sentido emerge da imagem impressa na superfície do papel.

No procedimento tradicional de impressão da gravura em metal, a matriz é entintada de modo que a tinta se deposite nos sulcos gravados na chapa metálica. Como parte desse processo, a folha de papel que receberá a impressão deve permanecer, por algum tempo, imersa na água, para que aumente de volume em razão da dilatação de suas fibras. Esse procedimento ajuda a tornar o papel mais flexível, maleável e receptivo, para que, com a pressão exercida pela prensa, possa acomodar-se perfeitamente à matriz, penetrando nos sulcos, captando a tinta que se encontra ali depositada e reproduzindo, no seu corpo, a textura dos baixos-relevos gravados no metal.

Tradicionalmente, o papel se fez presente no desenho e na pintura apenas como suporte. Por isso, naturalmente, minha atenção estava voltada para sua superfície bidimensional. Entretanto, a prática do processo de impressão da gravura em metal me fez passar a percebê-lo como um volume tridimensional, construído fibra a fibra, frágil e passível de se desintegrar totalmente quando em contato prolongado com a água.

No percurso do meu processo de criação, essa percepção se desdobra e se conecta com a pesquisa que desenvolvi sobre técnicas de fabricação artesanal de papel. Uma aventura criativa que instigou-me à investigação, permitindo-me, por caminhos incertos, penetrar na intimidade da matéria e, intuitivamente, acessar outros níveis de consciência, que vieram a sinalizar e a contribuir efetivamente para a pesquisa das possibilidades construtivas e de invenção formal oferecidas pela massa celulósica informe e indiferenciada.

2.2 O papel artesanal como material expressivo

Enquanto suporte da palavra, da imagem e das formas, o papel teve importância fundamental no percurso da humanidade e desempenhou, durante dois milênios, uma posição central em todos os dispositivos de saber e poder. Submetido à máquina, tornou-se uma necessidade industrial, um produto. Seu uso deixou de ser mágico ou lúdico, seu espaço passou a ser aquele de algumas características normatizadas em função de usos e finalidades definidas (GHEERBRANT, 1983).

Depois dos diversos materiais utilizados em eras ancestrais como suporte da escrita, o papel aparece como um material milagroso. Inventado pelos chineses em 105 d.C. e mantido como segredo durante seiscentos anos, até chegar a Coréia e ao Japão, seu uso no Oriente se expandiu e se diversificou rapidamente, substituindo materiais de custo elevado como a seda e o bambu.

Foi por meio dos árabes, que a conheciam desde o início do século VIII, que a produção papelreira se expandiu pelo norte da África e chegou à Península Ibérica em 1150, com a instalação, na Espanha, do primeiro moinho papelreiro da Europa. Na segunda metade do século XIII, a pequena cidade de Fabriano, na Itália, era um ativo centro produtor de papel. Anos mais tarde, a França se tornou gradativamente autossuficiente em papel, chegando a exportar a sua produção para vários países

européus, situação que perdurou até fins do século XVII.

O papel sempre foi um meio privilegiado para a expressão plástica, ocupando lugar de destaque dentre os vários materiais utilizados nos processos de criação. Empregado em diversos estágios do trabalho artístico, no exercício das técnicas de desenho, gravura, pintura e da criação tridimensional, é uma estrutura que suscita várias possibilidades de uso, adequando-se às necessidades de expressão dos criadores visuais.

Em várias partes do mundo, entre as décadas de 1970 e 1980, verificou-se uma redescoberta e uma retomada dos processos tradicionais de fabricação de papel. No Brasil, na primeira metade dos anos 1980, muitos artistas e artesãos se voltaram para o resgate dessa tradição milenar, convertendo-a em uma nova linguagem artística, construindo suas obras a partir da utilização do papel como elemento estrutural¹⁰. Em um contexto em que a materialidade se apresentava como uma das principais questões da arte contemporânea, o resgate de uma técnica milenar, como é a da produção artesanal do papel, elevada ao nível da expressão pelos artistas plásticos, revelava o papel como material impregnado de significação: antes de ser uma superfície, o papel é um volume tridimensional expressivo em si mesmo.

Nessa época, a fabricação artesanal de papel mobilizou artistas e artesãos em diferentes países, sintonizados em torno de questões culturais políticas e ecológicas. A intensidade do movimento em torno do papel artesanal levou o artista brasileiro Otávio Roth a organizar, em 1984, no Rio de Janeiro, o projeto “Os Papéis do Papel”, do qual fui um participante de última hora, representando a Oficina de Papel Artesanal de Olinda.¹¹

No âmbito do evento, foram realizadas três exposições na sede da Fundação Nacional de Arte (Funarte). A primeira (*Papel como Linguagem*) apresentou o trabalho de seis artistas, dentre eles três brasileiros que se dedicavam, de alguma forma, à pesquisa do papel como linguagem. A segunda reuniu amostras de papéis

¹⁰ No Brasil, dentre os artistas que se dedicaram à pesquisa com o papel artesanal, nos anos 1980, podemos destacar: Amélia Toledo, Diva Buss, Cildo Oliveira, Cristiano Oliveira, Hilal Sami Hilal, Lincoln Volpini, Lourdes Cedran, Luís Alcione, Mário Azevedo, Marlene Trindade, Maurício Silva, Mônica Almeida, Nícia Mafra, Otávio Roth, Valter Ponte e Vera Queiroz.

¹¹ Sem ter sido convidada para participar oficialmente do evento na Funarte, a equipe da Oficina de Papel Artesanal de Olinda resolveu viajar ao Rio de Janeiro por conta própria, levando material que foi exibido informalmente durante a realização do evento. Para mais informações sobre a Oficina de Papel Artesanal de Olinda, ver p. 39-40.

produzidos em vários países do Oriente e do Ocidente (*Papéis do Mundo*). A terceira (*Papel Artesanal no Brasil*) tratou, de forma abrangente, das pesquisas brasileiras nesse campo.¹² Na ocasião também foi realizado um Fórum de Debates que pretendeu avaliar, entre outros aspectos, a importância do papel como nova forma de expressão (ROTH, 1984). Em paralelo, o evento também ofereceu outras atividades, a exemplo do *Bazar de Papéis* e de um curso prático sobre fabricação artesanal de papel.

Nesse contexto, destacava-se o paraibano Antonio Dias, participante da exposição *Papel como Linguagem*, realizada na Galeria Sérgio Milliet. Pioneiro no interesse de usar o papel artesanal em suas obras, ele viajou à Índia e ao Nepal, em 1977, a fim de comprar papel para a edição do álbum *Trama*, concebido em Milão, em 1968, composto por dez xilogravuras. A partir do contato *in loco* com comunidades que faziam uso de técnicas de fabricação de papel vinculadas a uma tradição cultural ancestral, o artista percebeu o potencial de contribuição daquela situação para o desenvolvimento do seu trabalho e resolveu inserir-se no processo, o que resultou em uma fecunda interação entre artista e artesãos. Questionado sobre a sua interferência no processo de produção dos objetos e nas técnicas tradicionais de uma cultura, o artista esclareceu que

não foi nada intencional. Inicialmente, eu me joguei neste projeto apenas para comprar papel para a edição de *Trama*. Depois, tive de assumir toda a produção daquele campo de trabalho, constituído por famílias das etnias sherpa, tamang e neware. Sobrava-nos bastante tempo livre, e aproveitei para fazer outros trabalhos, inclusive mostrando-lhes técnicas que havia aprendido com tibetanos e que eles nunca haviam experimentado anteriormente como, por exemplo, o modo de lidar com corantes naturais, ou a fabricação de um papel mais robusto, em camadas, sem cola (DIAS, 1999, p. 40).

Nos confins do Nepal, próximo à fronteira tibetana, durante cinco meses de trabalho colaborativo em fabriquetas improvisadas, o artista interferiu no processo de produção comunitário para a obtenção dos seus próprios papéis, incorporando, nas suas obras, a partir de então, materiais e técnicas utilizados pelos artesãos, ao mesmo tempo que sugeriu novidades técnicas para o processo de produção,

¹² Da exposição *Papel como Linguagem* participaram Amélia Toledo, Antonio Dias, Bob Nugent, Charles Hilger, Otávio Roth e Susan Lange. Da exposição *Papel Artesanal no Brasil* participaram Diva Buss (MG), Hilal Sami Hilal (ES), Lourdes Cedran (SP), Maria Leda Macedo (RS), Marlene Trindade (MG), Monica Almeida (RJ), Nícia Mafra (MG), Oficina Goeldi (MG), Olly Reinheimer (RJ) e Sérvulo Esmeraldo (CE).

investigando formatos diferenciados e materiais inusitados, como a argila.

Diante da dificuldade de comunicação verbal, o artista se fazia entender por meio da demonstração, na prática, de novas possibilidades no uso das fibras e corantes, possibilitando, desse modo, uma concepção mais ampla do trabalho com o papel por parte dos artesãos, acentuando o aspecto político da situação.

O movimento dos artistas brasileiros em torno do papel artesanal representou, nos anos 1980, um alerta à baixa qualidade dos materiais artísticos produzidos nacionalmente e à dificuldade de encontrar papéis de boa qualidade no mercado interno. Por outro lado, a descoberta e utilização do papel como linguagem pelos artistas plásticos, levava a uma expansão e a um desdobramento da percepção do papel como componente da forma expressiva, problematizando a questão do papel como suporte.

Comentando esse aspecto estrutural, Fayga Ostrower (1999) considera inadequado o uso da expressão “suporte” em relação ao papel:

Na arte, a matéria constitui sempre parte integrante da forma expressiva. Forma e conteúdo são equivalentes. Ou seja, o conteúdo está incorporado na forma expressiva. Assim, parece-me inadequado, e até equivocado, o uso da expressão ‘suporte’ ao se definir a função do papel nas artes gráficas, ou também em certas técnicas pictóricas como, por exemplo, na aquarela e no guache. [...] a matéria concreta, integrante de uma forma é insubstituível. Ela possui certas qualidades sensuais que irão distinguir e caracterizar as formas, participando de sua expressividade (OSTROWER, 1999, p. 125).

Visto por esse ângulo, o papel deixa de ser apenas uma superfície na qual o trabalho será lançado, um mero suporte para o desenho ou a gravura, para ganhar autonomia de expressão no seu corpo e na matéria que o compõe: “sua estrutura pode estruturar a obra” (GHEERBRANT, 1983, p. 62).

Segundo Ostrower (1999), é essencial entender o processo de integração das matérias e de suas técnicas específicas, nas formas expressivas a serem criadas pelo artista:

No processo de criação, a matéria será transformada, não descaracterizada nem aniquilada, mas sim formada, ou seja, absorvida pela forma sempre preservando sua sensualidade de ser [...] as formas de arte são formas de matéria. De determinada matéria (OSTROWER, 1999, p. 126).

É preciso ressaltar o caráter generalizante da citação acima que, embora tenha sido trazida para pontuar referência ao trabalho com papel artesanal, pode

não se adequar às manifestações não materiais de arte que rompem com o suporte, como, por exemplo, a arte conceitual e as imagens eletrônicas e digitais.

A arte do papel encontra-se incluída entre as artes têxteis e caracteriza-se pelo uso da fibra como componente básico para a obtenção do produto final. A água é o meio que possibilita ao papelero criar estruturas e volumes tridimensionais por meio do entrelaçamento das fibras, evidenciando a construção material da obra e determinando uma leitura do processo.

A espessura do papel determina sua gramatura, seu peso, sua transparência ou opacidade. Conformado por matéria sensível e delicada, que seduz pela sua maleabilidade e capacidade de transformação, o papel mostra-se significativo em si mesmo, tornando-se o território de uma nova linguagem artística do qual afloram formas, texturas e cores.

Reciclando o papel já existente ou fabricando-o a partir de matérias-primas naturais, os artistas e artesãos do papel, assumindo uma postura ecológica, retomam uma invenção ancestral para dignificá-la, revigorando-a e enriquecendo a produção artística contemporânea no que ela tem de mais significativo: a busca pela renovação das linguagens.

2.3 Papel feito à mão: descoberta, investigação e experimentações

Na minha trajetória, o encontro com o papel feito à mão significou uma expansão no processo criativo e nos fazeres artísticos que se estruturavam, sobretudo, na poética da gravura e na representação figurativa.

A descoberta do papel artesanal se deu na Escolinha de Arte do Recife, no início de 1982, quando participei de um encontro com a artista Diva Helena Buss, que se dedicava, naquela época, à fabricação de papel segundo procedimentos tradicionais.¹³ Naquela tarde, a artista conversou com o público presente sobre sua experiência e sua prática com o papel artesanal, surpreendendo todos ao abrir uma maleta repleta de amostras de papéis feitos com uma grande variedade de fibras

¹³ Em João Pessoa, sob os auspícios da Fundação de Apoio à Pesquisa e à Extensão da Universidade Federal da Paraíba, a artista havia ministrado um “Curso de Fabricação Artesanal de Papel” e realizado a exposição “Arte Papel Arte” no Núcleo de Arte Contemporânea (NAC/UFPB). A mostra reuniu obras de sua autoria e, paralelamente, os papéis produzidos pelos alunos do curso. De passagem por Pernambuco, Diva Buss foi convidada a apresentar seu trabalho na Escolinha de Arte do Recife.

naturais, obtidas de diversas plantas que eram colhidas e processadas pela própria artista para a obtenção da celulose.

Diva Buss demonstrou que a fabricação artesanal de papel permitia a obtenção de resultados inéditos, do ponto de vista da forma e da expressão plástica, constituindo-se campo fértil para a geração de novas ideias que poderiam ser direcionadas à criação artística. Diante desse novo processo de criação, a percepção e o entendimento de que técnica e linguagem se entrelaçavam, para resultar em um corpo significativo, foram determinantes na minha decisão de iniciar-me na arte da fabricação de papel.

Alguns dias depois desse encontro na Escolinha, pude contar com a colaboração dos amigos Pérside Omena e Frederico Guerreiro, que haviam participado do “Curso de Fabricação Artesanal de Papel”, realizado em João Pessoa, e que se dispuseram a repassar os conhecimentos adquiridos. Para tanto, contamos com o espaço do ateliê de gravura do Centro de Artes e Comunicação da UFPE, cedido pelo professor José de Barros¹⁴, para realizarmos experimentos com a nova técnica.

Logo em seguida aos primeiros papéis produzidos nos nossos encontros no ateliê de gravura, sentindo-me familiarizado com os processos técnicos básicos, passei a trabalhar em casa, reciclando papéis industrializados e produzindo-os também a partir de fibras naturais, obtidas em laboriosos processos que envolviam o cozimento da matéria-prima em grandes panelas de barro, passando pela lavagem e trituração das fibras, para que então se pudesse chegar aos procedimentos necessários à formação da folha de papel.

A pesquisa se desenvolveu de maneira empírica, referenciada na escassa e incipiente bibliografia sobre história e produção artesanal de papel disponível à época. Em busca de conhecimento e orientação, viajei para o Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte, onde se encontravam os principais núcleos de produção de papel artesanal, a fim de trocar ideias e informações com artistas e grupos que se dedicavam à pesquisa em torno dessa nova forma de expressão.

O meu interesse inicial era produzir um suporte original para a impressão de

¹⁴ José de Barros de Andrade Dias atuou na área das artes plásticas desde 1965 até meados de 1994. Foi gravador, pintor e professor atuante no Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (CAC/UFPE). Destacava-se do corpo docente por sua irreverência estética e experimental. Foi uma referência para jovens artistas do Recife na década de 1980.

gravuras. Interessava-me estabelecer um diálogo entre a imagem impressa e a superfície diferenciada do papel artesanal com a sua textura irregular e os efeitos obtidos pela incorporação de diversos materiais de origem vegetal à sua estrutura como se pode perceber na figura 4

Figura 4 - **Sem título**, 1982. Papelogravura sobre papel artesanal, 20 x 31 cm



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Robson Lemos.

Referindo-se às práticas da gravura e do papel feito à mão, vinculadas ao meu trabalho de pesquisa, o artista e crítico de arte Raul Córdula observa que

há uma consaguinidade entre o gravador e o artesão de papel. Afinidade de processo, mais que de exigência material [...] o cuidado artesanal, a procura do meio de expressão e as surpresas finais do papelero se assemelham às emoções do gravador (CÓRDULA, 1983, [p. 1]).

Nesse sentido, associar o papel artesanal às técnicas da gravura, lidar com os materiais, conhecer as suas especificidades e averiguar as suas possibilidades e limites, buscando melhor compreendê-los, se mostrou um exercício experimental fundamental para a construção de um itinerário de pesquisa. Nesse processo de criação, com base nos experimentos realizados, compreendi que a própria matéria sinalizava para novas perspectivas de abordagem dos materiais. Eu estava engajado no desenvolvimento de uma pesquisa formal, por meio da incorporação dos achados e acasos surgidos no percurso da investigação, conforme explica o comentário de Ostrower (1999), que aponta para essa errância, esse ir e vir, sempre na escuta do que a matéria “fala” e revela:

[...] é justamente pelas matérias com que lida o artista, por sua beleza sensual, que ele se encanta e apaixona. Há uma empatia do artista com a matéria, uma identificação afetiva. O artista vai tentar compreendê-la melhor, e sempre de novo; ele vai sondar certas possibilidades formais (delimitadas por outras impossibilidades) e, nessa busca, vai receber sugestões da própria matéria (OSTROWER, 1999, p. 125-126).

O artista alemão Leonhard Frank Duch¹⁵ escreveu, no verso de uma foto de sua autoria, realizada durante um workshop em torno do papel artesanal, que “fazer papel é como fazer pão”. Além da analogia óbvia com a plasticidade da massa de papel e a possibilidade de moldagem da matéria, a afirmação me faz pensar em como, gradativamente, o conhecimento e o saber-fazer relacionado ao artesanato e ao trabalho da mão vêm perdendo espaço na vida contemporânea, nos tornando dependentes de uma lógica de mercado que nos oferece uma infinidade de produtos prontos para o consumo.

Além de representar uma postura alternativa frente ao papel industrializado, o meu compromisso com o papel artesanal revelava uma opção por “reconstituir a natureza vegetal, desvelando-a e revelando-a, através de uma expressão plástica profundamente ligada à preservação da ecologia” (PEREGRINO, 1983).

Dentro de um contexto multidisciplinar, a reciclagem de papéis pré-existentes e o trabalho para a obtenção de fibras e outros materiais naturais encontrados nas espécies da rica flora local permitiram o desenvolvimento de uma pesquisa relacional com a matéria, levando à percepção das muitas possibilidades expressivas da nova técnica e revelando a dimensão experimental do trabalho.

A fabricação artesanal de papel se mostrava um campo aberto a novos experimentos, viabilizando os anseios de renovação da linguagem visual por parte dos artistas/artesãos e estimulando a pesquisa de novas técnicas e procedimentos, em geral marcada pela originalidade dos resultados obtidos.

A experimentação do percurso de fabricação artesanal do papel coloca em evidência o processo constitutivo do material e contribui para a revelação de possibilidades escultóricas da massa e de aspectos da cor, da forma e do plano. Esse saber e esse entendimento em relação aos resultados e diálogos oriundos da feitura artesanal do papel chegaram-me, nesse percurso, por meio do fazer

¹⁵ Leonhard Frank Duch, artista alemão, viveu no Recife entre as décadas de 1970-80 e se destacou por seu trabalho com pintura, filmes em 8mm, performances e arte postal. Participou do workshop de papel artesanal, realizado em 1984, na Oficina Guaianases de Gravura, em Olinda, sob a minha orientação (DUCH, 2009).

investigativo, levando-me ao questionamento dos limites das categorias artísticas. Ocorreu um processo semelhante ao do cientista, que opera entre o empírico, a experimentação, os resultados e o cotejamento desses com uma rede de conhecedores e com os saberes formais de um campo de conhecimento.

Os procedimentos e técnicas utilizados para a fabricação de papel e as possibilidades da sua utilização como recurso didático ou de linguagem atraíram a atenção de artistas plásticos, artesãos, designers e arte-educadores, interessados em pesquisar o seu potencial expressivo ainda pouco explorado.

A acumulação de conhecimentos e práticas, as exposições realizadas e a divulgação midiática dos textos de críticos locais conduziram a um reconhecimento e legitimidade do meu trabalho com o papel artesanal e vieram a ampliar o meu campo de atuação. Enquanto artista-pesquisador de um meio de expressão ainda desconhecido, com enorme potencial de incorporação na vida cotidiana, nos processos educativos e no campo da arte, fui convidado a realizar cursos e oficinas de fabricação de papel em diversos espaços públicos e privados.¹⁶

Uma experiência marcante foi a minha participação na criação, instalação e funcionamento da Oficina de Papel Artesanal de Olinda, na Fundação Casa das Crianças de Olinda (FCCO), a partir de 1982.¹⁷ A oficina de papel, vinculada ao projeto Oficina do Saber Fazer, o qual objetivava a integração do currículo da educação básica municipal com contextos culturais locais com o apoio do Ministério da Educação (MEC), desenvolveu um trabalho interativo com os alunos da rede escolar olindense.

Além do atendimento aos alunos, por meio das aulas práticas de fabricação de papel reciclado, a oficina também se dedicou à produção de papéis, a partir de plantas e pigmentos encontrados na região, e estendeu a sua atuação à oficina

¹⁶ Mais tarde, como uma extensão desse processo de identificação com a matéria papel, participei de vários cursos de restauração de documentos e obras de arte sobre papel e realizei, em 1988, um estágio prático orientado no Laboratório de Conservação e Restauração de Documentos Gráficos (Lacre), da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Nesse mesmo ano, ingressei na Fundação Joaquim Nabuco, no Recife, onde iniciei um trabalho nessa área no Laboratório de Pesquisa, Conservação e Restauração de Documentos e Obras de Arte (Laborarte). Anos depois, entre março de 1994 e março de 1995, realizei um estágio na área da restauração de documentos gráficos, no *Atelier Art Graphique* do *Musée Carnavalet*, em Paris, com bolsa de estudos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

¹⁷ A Fundação Casa das Crianças de Olinda foi criada pelo artista plástico e colecionador Giuseppe Baccaro. Nas suas dependências funcionaram uma tipografia comercial e uma oficina de fabricação de instrumentos musicais, além de uma biblioteca e um ateliê de gravura direcionados a crianças e adolescentes, dentre outras atividades.

tipográfica da FCCO que, além de fornecer aparas de papel para reciclagem, abrigava uma importante coleção de matrizes de xilogravura popular do Nordeste, reunida por Giuseppe Baccaro. Várias matrizes xilográficas desse acervo foram utilizadas para impressão nos papéis artesanais produzidos na oficina. O papel obtido a partir da fibra de bananeira se mostrou excelente para a impressão de xilogravura. As imagens abaixo (figuras 5a e 5b) contam parte dessas vivências ocorridas na Oficina de Papel Artesanal de Olinda.

Figura 5a e 5b - Oficina de Papel Artesanal de Olinda, 1982



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Maria do Carmo Buarque de Hollanda (Piii).

Geralmente, as plantas utilizadas para a fabricação de papel eram encontradas em quintais, nos arredores do sítio histórico de Olinda. Para realizar o cozimento da matéria-prima, foram utilizados fogões alimentados por serragem, técnica popular resgatada pelo projeto Oficina do Saber Fazer, a partir da interação com os contextos culturais de pequenos produtores locais.

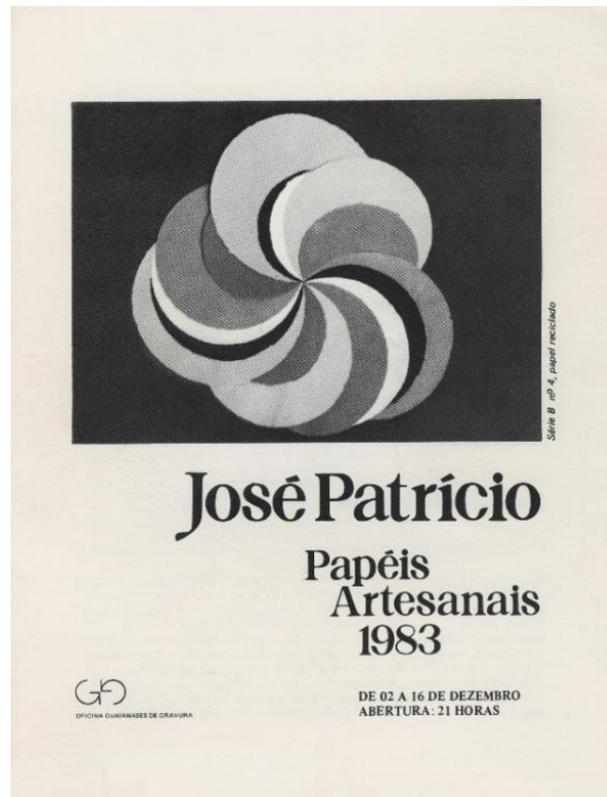
A minha primeira exposição individual, intitulada “Papéis Artesanais”, foi realizada em dezembro de 1983 na galeria da Oficina Guaianases de Gravura, no Mercado da Ribeira, em Olinda. A figura 6 mostra, sobre o piso do meu ateliê-residência, algumas obras que compuseram a exposição, e a figura 7 reproduz a capa do folder da mostra.

Figura 6 - Ateliê-residência com obras exibidas na Oficina Guaianases de Gravura, 1983



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Maria do Carmo Buarque de Holanda (Piii).

Figura 7 - Capa do folder da exposição realizada na Oficina Guaianases de Gravura, 1983

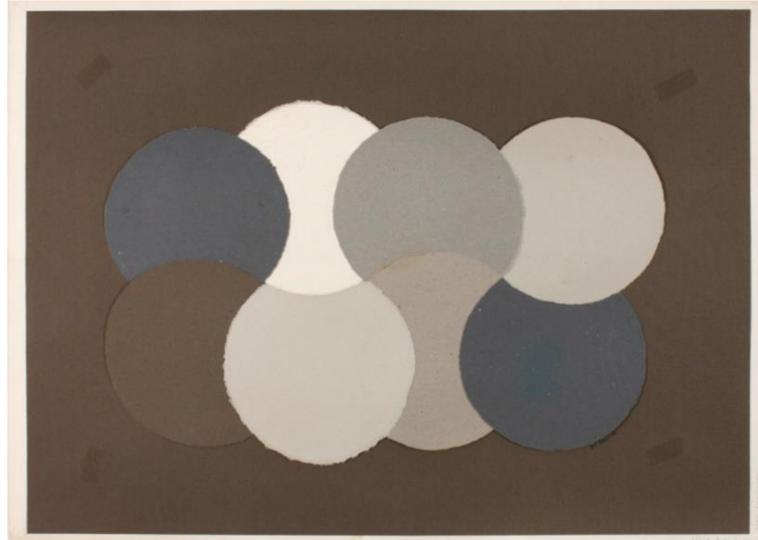


Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: O autor.

O trabalho apresentado se desdobrava em séries de obras que, em sua maioria, articulavam papéis reciclados de formato redondo, obtidos a partir do

desmanche e da mescla de papéis coloridos, produzidos pela Cartieri Miliani Fabriano.¹⁸ Os papéis resultantes eram organizados e montados sobre uma folha de papel em estado industrial, (ver figura 8). Uma única série utilizou papéis fabricados a partir de fibras naturais tingidas em cores variadas, conforme exemplifica a figura 9.

Figura 8 - **Série D nº 3**, 1983. Papel Fabriano reciclado, 48 x 66 cm



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Robson Lemos.

Figura 9 - **Série E nº 1**, 1983. Papéis de bananeira, 40 x 55 cm



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Robson Lemos.

¹⁸ A Cartieri Miliani Fabriano produz, em escala industrial, papéis especiais para diversos fins. É herdeira da mais antiga oficina de papel do mundo ocidental, fazendo parte do patrimônio cultural italiano desde 1264.

O uso dos módulos redondos, racionalmente agrupados e arranjados em composições geométricas, anunciava a opção pelo jogo formal como estratégia para a ocupação do espaço em gama variada de possibilidades, o que levou Raul Córdula, no texto de apresentação do folder da exposição, a identificar nessa série “uma força construtiva que a define como uma obra em processo. Um jogo de relações a partir da modulação de pequenos círculos que compõem sistemas equilibrados simetricamente”, para chegar à conclusão de que “há nessas composições como que um sentido galáctico, isto é, um ar de infinitas possibilidades aliado a um senso de organização. Um trabalho progressista.” (CÓRDULA, 1983, p. 3).

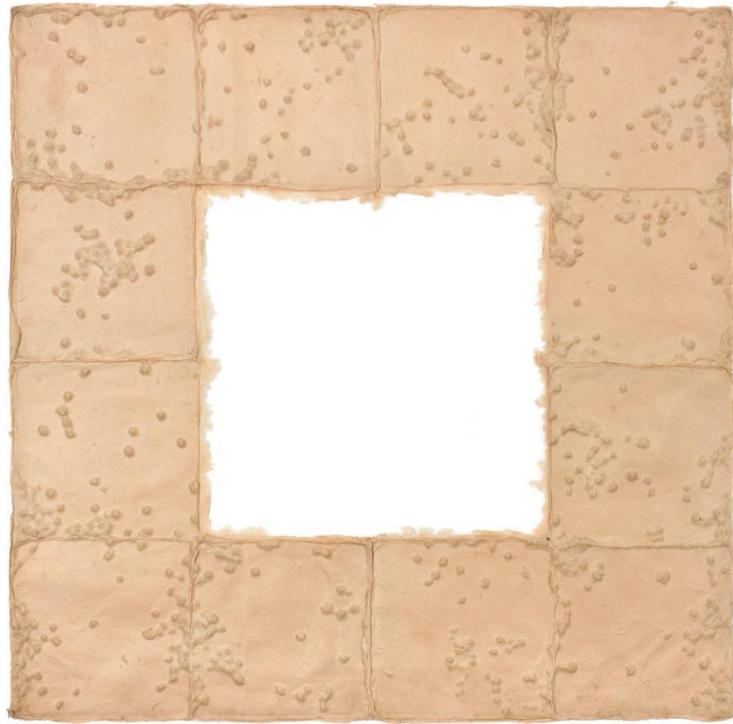
Esse comentário, que aponta para o caráter construtivo, matemático, simétrico e equilibrado da composição do trabalho sobre o plano bidimensional, traz a dimensão crítica que sinalizava, naquele momento e contexto da produção das artes plásticas do Recife, para outra atitude e perspectiva do trabalho com a matéria. Ressaltava a dimensão do jogo, na composição e no cromatismo, além de legitimar essa série de obras, ao filiá-las ao campo das poéticas próximas ao construtivismo, tendência pouco explorada no âmbito das produções e pesquisas realizadas pelos artistas em Pernambuco. A dimensão crítica trazida pelos comentários de Córdula produziu ecos posteriores em meu percurso criativo, que se desenvolvia entre as práticas experimentais e a pesquisa de fundo analítico, em busca de fundamentos teóricos.

Em 1986, realizei a minha segunda exposição individual, na Galeria Espaço Alternativo da Funarte, no Rio de Janeiro, como parte do prêmio que ganhei no ano anterior, no Salão de Artes Plásticas de Pernambuco.¹⁹

Na ocasião, foram apresentadas duas novas séries de trabalhos: um conjunto com doze obras feitas com fibras de bananeira e um com oito obras produzidas a partir da reciclagem de papel Fabriano. As figuras 10 e 11 reproduzem trabalhos da primeira série.

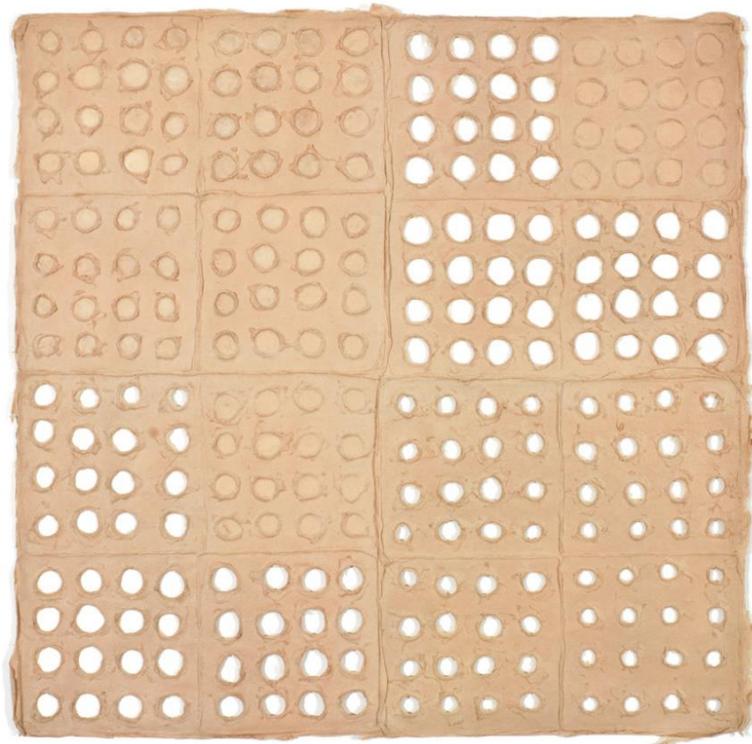
¹⁹ O “Prêmio especial de patrocínio de exposição individual no Rio de Janeiro ao artista pernambucano mais promissor” foi concedido pelo conjunto de obras inscritas. A exposição foi previamente apresentada no Recife, na Galeria Metropolitana Aloísio Magalhães, no período de 08 a 16 de agosto de 1986.

Figura 10 - **Quadrado**, 1986. Papel artesanal de fibras de bananeira, 50 x 50 cm



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Robson Lemos.

Figura 11 - **Estrutura modular II**, 1986. Papel artesanal de fibras de bananeira, 50 x 50 cm



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Robson Lemos.

Três anos depois da exposição na OGG, Córdula (1986) volta a apresentar os trabalhos que foram exibidos no Recife e no Rio de Janeiro, considerando que

agora a “força construtiva” aparece com o vigor da experiência. O que era antes colagens de fragmentos circulares de fibras diversas é agora um trabalho unificado na mesma matéria. Um objeto compacto e tridimensional onde técnica e linguagem são uma só coisa e revelam os processos que estão em jogo. [...] o papel da água – veículo essencial do papel – revela-se aí, e confunde-se com o próprio sentido do artesanato: o domínio da matéria, a arte do fazer (CÓRDULA, 1986, p. 1).

2.4 Fluidez da água e maleabilidade da matéria: *Composições*

Dentre outras significações simbólicas que lhe são atribuídas, a água é considerada a matéria-prima, fonte de vida e centro de regenerescência:

As águas, massa indiferenciada, representando a infinidade dos possíveis, contêm todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento [...] (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 15).

Pela sua capacidade de atuar sobre a matéria como emoliente ou como aglomerante, a água participa como elemento fundamental nas diversas fases de produção do papel, nos processos de obtenção, desintegração e reintegração das fibras celulósicas. Da união entre a água e a matéria-prima vegetal surge, a partir da cocção dos elementos, uma massa amorfa, obtida a partir de um complexo e laborioso processo físico-químico. É ainda a água que auxilia no processo de purificação das fibras, pela lavagem da matéria-prima processada.

Gaston Bachelard acredita que a massa pode proporcionar uma experiência inicial da matéria, ressaltando que a

combinação da água com a terra [...] encontra na massa o seu pretexto realista. A massa é, então, o esquema fundamental da materialidade. A própria noção de matéria, acreditamos, está estreitamente ligada à noção de massa (BACHELARD, 2002, p. 14).

Seguindo esse pressuposto, afirma ainda que, sobretudo nessa combinação, “o duplo devaneio da forma e da matéria sugere os temas mais poderosos da imaginação criadora” (BACHELARD, 2002, p. 100).

Em suspensão no meio aquoso, liberta da forma, a polpa resultante da trituração da celulose se entrega à ação laboriosa da mão do artista. No contato físico com a massa, a observação visual e o tato vêm a colaborar para o

conhecimento da intimidade da matéria: o prazer da modelagem despertando a percepção para as possibilidades escultóricas da matéria plástica, em um processo em que a massa “parece ser o esquema do materialismo realmente íntimo em que a forma é excluída, apagada, dissolvida” (BACHELARD, 2002, p. 109). No devaneio da matéria, o artista sonha a forma com o foco da sua atenção dirigido à massa informe, na qual se encontram latentes todos os devires.

Em meus primeiros trabalhos, o problema principal consistia em delimitar o espaço ocupado pela obra, afirmando a sua autonomia. A prática e a descoberta do papel artesanal como meio expressivo foi um fator decisivo para a definição dos rumos que o processo criativo tomou em função da pesquisa que passei a desenvolver, com a utilização de diversos materiais e a experimentação de novos procedimentos técnicos.

Referindo-se às forças imaginantes da nossa mente, Bachelard considera indispensáveis a um estudo filosófico completo da criação poética os conceitos de *imaginação formal* e *imaginação material*, definindo-os como “uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida à causa material” (BACHELARD, 2002, p. 1), ressaltando ainda que “a imaginação formal tem necessidade da ideia de *composição*. A imaginação material tem necessidade da ideia de *combinação*” (BACHELARD, 2002, p. 97, grifo do autor).

A continuidade das pesquisas sobre a plasticidade da celulose levou-me à produção de uma quantidade considerável de papéis de formato quadrado, que foram utilizados nas obras da série *Composições* (1987-98). A fabricação desses módulos, assim como de outros papéis produzidos nesse período, foi realizada a partir da reciclagem de papel Fabriano, encontrado em uma gama variada de cores e constituído por fibras longas e resistentes, que contribuíam para manter a coesão das folhas de papel, quando da sua errância no meio aquoso. As variações cromáticas presentes nos módulos são resultantes da mescla das polpas coloridas. A mistura das cores dos papéis para conseguir tonalidades variadas anunciava o signo pictórico em algumas estruturas realizadas com papel artesanal, como se pode observar nas figuras 12 e 13.

Figura 12 - **Composição nº 22**, 1989. Papel feito à mão sobre madeira, 62,5 x 62,5 cm



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Eliane Veloso.

Figura 13 - **Terras (da série Composições)**, 1991. Papel feito à mão sobre madeira, 100 x 100 cm



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Eliane Veloso.

As experiências da fluidez e da maleabilidade participam no processo de fabricação desses módulos: a água atua como um aglutinante e dispersante da massa celulósica, e a sua viscosidade auxilia o artista no trabalho de moldagem da matéria fibrosa dispersa na cuba formadora. No encontro destes elementos, a água é a matéria dominadora.

Neste sentido, Bachelard (2002) nos adverte sobre o cunho dualista da mistura dos elementos pela imaginação material:

tal mistura constitui sempre um casamento. Com efeito, desde que duas substâncias elementares se unem, desde que se fundem uma na outra, elas se sexualizam. [...] Se a mistura se operar entre duas matérias de tendência feminina, como a água e a terra, pois bem! – uma delas se masculiniza ligeiramente para *dominar* sua parceira. Só sob essa condição a combinação imaginária é sólida e duradoura, só sob essa condição a combinação imaginária é uma *imagem real* (BACHELARD, 2002, p. 100, grifo do autor).

Expressão da atuação conjunta das duas forças imaginantes, cada um desses módulos apresenta um componente formal aleatório, concretizado a partir de um gesto preciso do artista, possibilitando que uma folha de papel previamente formada, ainda úmida e maleável, se desprenda do seu molde quando mergulhada na cuba formadora, integrando-se, ao flutuar no meio aquoso e retornar aos limites do molde, à polpa de papel que se encontra em suspensão na água.

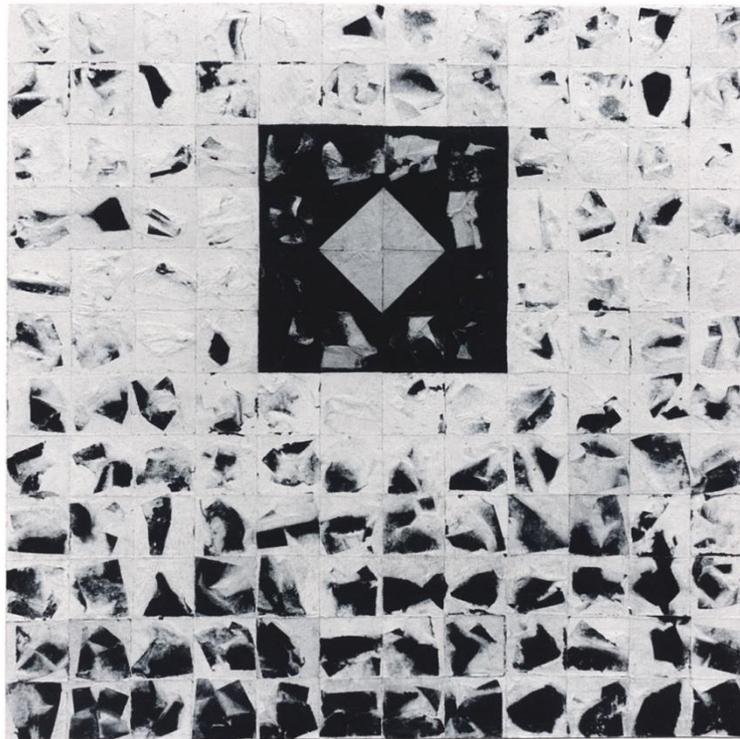
O resultado dessa fusão são formas orgânicas aleatórias, singularidades, relevos surgidos da maleabilidade do papel recém moldado que se reacomoda sobre a tela formadora. Ao término do processo de secagem do papel, os módulos incorporam na sua estrutura, formada pelo entrelaçamento das fibras do papel, os registros de acasos, de infinitas possibilidades de configuração espacial. Referindo-se a esse procedimento, Renata Wilner percebe

uma espécie de regressão à anterioridade da matéria, em relação ao signo e à informação, um retorno ao estágio disforme do caótico (a polpa úmida do papel), para verificar os limites da imposição da ordem formal, sujeita a intervenções do acaso (WILNER, 2011, p. 168-169).

A configuração final das *Composições* surge quando os conjuntos de módulos são fixados em suporte rígido, arranjados de acordo com as possibilidades compositivas dos elementos e levando-se em conta aspectos da forma, da cor e do plano. A malha formada pela estrutura modular fica em evidência pela regularidade da disposição dos quadrados de papel sobre o suporte, criando um contraponto ao

caráter aleatório de ocupação do espaço pela matéria, nos limites de cada módulo e no conjunto por inteiro, como mostrado na figura 14. Referindo-se às obras dessa série, o crítico Nelson Aguilar observa que “o gesto se interpenetra ao suporte, o autor produz integralmente o todo” (AGUILAR, 1990, [p. 1]).

Figura 14 - **Composição em preto e branco**, 1992. Papel feito à mão sobre madeira, 150 x 150 cm Coleção Museu de Arte de Brasília, Brasília (DF)



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Eliane Veloso.

O trabalho de composição com os papéis fabricados previamente oferecia condições de refletir e decidir o que fazer para obter resultados satisfatórios. Do ponto de vista formal, a previsibilidade me deu segurança para criar. A partir do estabelecimento de um diálogo entre singularidades formais, as soluções encontradas sinalizavam para novas possibilidades:

José Patrício assumiu, em uma série de outros trabalhos, um controle maior sobre o depósito da polpa nos moldes do mesmo tamanho, fazendo com que parte do papel empregado se estendesse para além dos limites de um módulo e pudesse, ao ser umedecido, ter suas fibras ligadas àquelas que formavam um outro módulo. Por meio de uma deliberada contenção de gestos, promovia a ultrapassagem das bem delimitadas fronteiras daqueles espaços por uma mesma porção de papel e o seu cuidadoso entrelaçamento em tramas; reafirmava, com a mesma matéria, mas com procedimento distinto, a questão que o mobilizava havia tempo (ANJOS, 2004, p. 63).

Trabalhar com o corpo do papel, a massa de cor e as formas encorpadas significou a percepção da sua autonomia como meio expressivo. Por extensão, significava a autonomia do artista em relação aos procedimentos tradicionais, em que o papel é visto como uma mera superfície para o desenho, a gravura ou a pintura, exigindo habilidade e conhecimento técnico para o uso dos diversos materiais. Desse modo, a ação do artista permite que o papel fabricado artesanalmente se apresente como obra acabada em si, prescindindo de ser um coadjuvante e passando a ser protagonista.

2.5 O limite criativo da repetição: a instauração de uma crise

No desenvolvimento do trabalho com o papel artesanal, a pesquisa plástico-formal ganhou amplitude e seguiu uma trajetória ancorada na experimentação mediada pelo contato físico com a matéria. Diante de novas alternativas técnicas que se revelavam e dos apelos da materialidade na qual a obra se manifesta pela intervenção e invenção do artista, me vi compelido a realizar experimentações de forma mais sistemática, testando outras maneiras de abordagem dos materiais para a obtenção de resultados formais originais, visando extrair da matéria toda a sua potencialidade expressiva. Nessa prática experimental, questões conceituais, presentes no corpus da obra, são revisitadas e renovadas, provocando muitas vezes uma inflexão nos rumos da ação artística, determinando um desvio do caminho que vinha sendo traçado.

A pesquisa se enriqueceu e ganhou profundidade à medida que a produção acontecia de forma continuada e obsessiva, caracterizada pela realização de inúmeras obras de determinada série ou pela repetição *ad infinitum*, de procedimentos e técnicas, reafirmando continuamente os seus pressupostos.

Em um primeiro momento, isso aconteceu em *Composições*. Comecei a produzir em série os módulos de papel que seriam utilizados na construção das obras e percebi que isso não teria fim. Muitas vezes, o aprofundamento de uma pesquisa plástico-formal chega a um ponto em que é preciso descobrir outros caminhos para superar o seu esgotamento.

Inicialmente, em busca de novas formas de expressão, procurei associar as técnicas básicas para a fabricação de papel a outros materiais e procedimentos que permitissem continuar a produção, sem que isso representasse uma ruptura. Eu

pretendia imprimir uma coerência ao trabalho e almejava continuar produzindo de modo fiel à linha adotada.

Foi por esse viés que, em determinado momento do processo criativo, abandonei temporariamente os procedimentos que vinham sendo utilizados para a concretização de *Composições* e passei a dar seguimento à pesquisa do potencial escultórico da massa de papel, trabalhando com outras técnicas sugeridas pela matéria celulósica.

Entre os anos de 1989 e 1990, surgiram papéis muito espessos e encorpados, estruturas de formato quadrado que apresentavam texturas e relevos acentuados na sua superfície, resultantes da incrustação, na sua trama, de pequenos volumes previamente moldados com celulose pigmentada. As “contas” de papel evidenciavam o recurso ao agrupamento de elementos modulares para a criação de configurações geométrico-construtivas no espaço da composição.

Um conjunto de obras produzidas nesse período foi exibido em agosto de 1990, em uma exposição individual que realizei na galeria Pasárgada Arte Contemporânea, no Recife.²⁰ Raul Córdula, no folder da mostra, comenta que, nesses trabalhos,

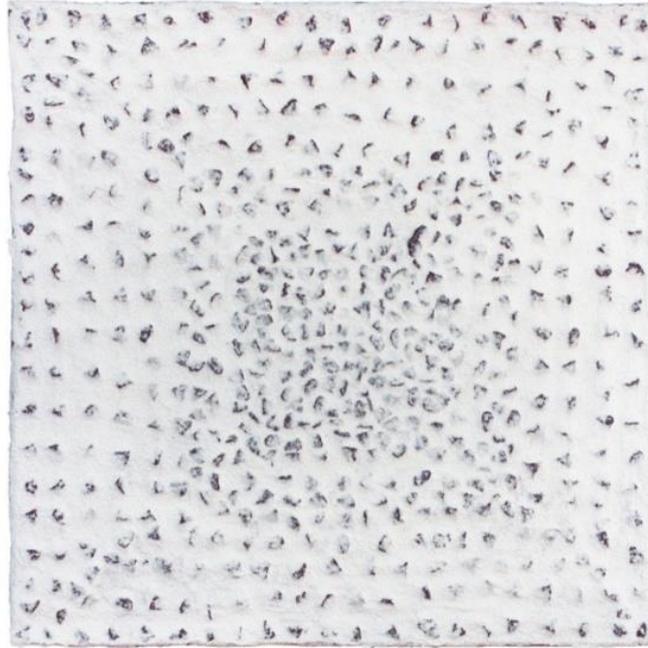
[...] a tridimensionalidade ganha o espaço que antes pertencia apenas à cor. A malha já presente estrutura um tecido de cores e texturas que agora se afirma com um peso e espessura maiores, onde pigmentos se contrapõem sucessivamente. Há resquício de memória nesta prática pictórica como se fossem estes tecidos restos essenciais, resultados, consequências de experimentações e não plasmações de memórias da retina (CÓRDULA, 1990, p. 1).

As obras assim estruturadas demandavam um maior volume e densidade da matéria fibrosa em suspensão na água, pois era preciso que uma espessa camada de polpa de celulose se depositasse na tela formadora para que se pudesse realizar a incrustação das “contas” de papel enquanto a massa ainda estivesse úmida, com as suas fibras dilatadas pela ação da água. Durante a secagem da estrutura, se podia moldar a superfície do papel por meio da pressão exercida pela mão, o que contribuía para acelerar o processo, permitindo a incorporação e consolidação dos

²⁰ Inaugurada pelo *marchand* e colecionador Marcantonio Vilaça, em 1989, a galeria Pasárgada Arte Contemporânea funcionou no Recife até 1991, apresentando uma parte significativa da produção brasileira contemporânea por meio do trabalho de jovens artistas surgidos no Brasil na década de 1980. No ano seguinte, após encerrar as atividades da galeria no Recife, Marcantonio abriu, em São Paulo, a galeria Camargo Vilaça e seguiu uma trajetória que foi decisiva para a inserção da arte brasileira no mercado internacional.

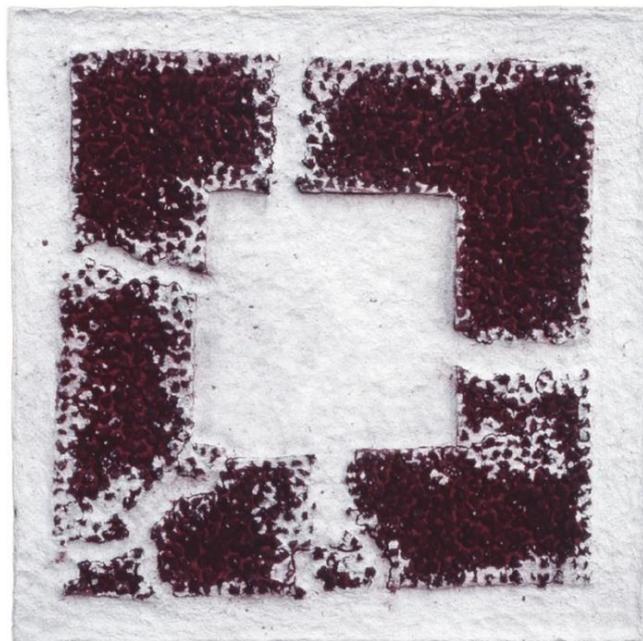
elementos no corpo da obra, pela contração das fibras celulósicas, resultando em obras como a que se pode visualizar nas figuras 15 e 16.

Figura 15 - **Sem título**, 1990. Papel feito à mão, pigmento, 50 x 50 cm



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Eliane Veloso.

Figura 16 - **Sem título**, 1990. Papel feito à mão, pigmento, 65 x 65 cm



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Eliane Veloso.

Na continuidade do trabalho de pesquisa, realizei vários outros experimentos para modelar a polpa de papel. Por exemplo, utilizei produtos químicos para criar baixos relevos em placas de isopor e obter um molde que pudesse ser preenchido com a pasta celulósica. Também realizei experimentos com a aplicação de camadas de polpa de papel colorido sobre lona de algodão e sobre folhas de papel artesanal, despejando sucessivamente a polpa dispersa em água ou estendendo a pasta de celulose sobre as superfícies com o auxílio de um rolo de impressão.

Sem encontrar satisfação nos resultados obtidos nessas investidas experimentais, e sem saber qual rumo tomar para dar continuidade à minha pesquisa, eu passei a conviver com uma situação de bloqueio no fluxo de criação.

Na época, essa situação representou a consciência da deflagração de uma crise no percurso criativo, que implicou uma dificuldade, provocada por uma insatisfação pessoal com o andamento da pesquisa com a matéria papel, de encontrar alternativas para os resultados obtidos até então.

Diante dessa constatação e da dificuldade de encontrar um novo rumo para o trabalho, fiz a opção de aprofundar a pesquisa com os procedimentos que já vinham sendo empregados em *Composições*, alternando-os com outras experimentações.

Tal decisão implicou um prolongamento temporal da série *Composições*, o que resultou no amadurecimento do trabalho, por meio de um exercício concentrado de expressão plástica e de variações sutis em torno de um procedimento padrão, como atesta Moacir dos Anjos, ao afirmar que, na minha obra,

não parece haver tempo ou lugar para a distração de intentos ou para o ato fácil. Os trabalhos amadurecem devagar, variando pouco a pouco, até um dia sofrerem inflexão clara de rumo e iniciarem outro período de maturação demorada. Trazem sempre inscritas, contudo, as marcas do percurso trilhado, rastros que se acumulam e lhes dão um sentido de continuidade (ANJOS, 2004, p. 63).

A decisão de dar seguimento a esses procedimentos específicos, retomou o jogo das relações entre o um e o múltiplo, nos seus vínculos com os conceitos de diferença e repetição, ordem e acaso, assim como veio a revelar o potencial de desdobramento contido nas obras da série em pauta, onde uma dada repetição modular na composição da malha e os seus resultados dialogam em um jogo cromático, conforme se pode observar na figura 17.

Figura 17 - **Composição nº 49**, 1994. Papel feito à mão sobre madeira, 100 x 100 cm



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Flávio Lamenha.

Os trabalhos no âmbito de *Composições*, acompanhando a “crise” do processo criador, se estenderam até 1998, alternando períodos de maior ou menor regularidade na produção das obras.

Naquele momento, eu estava em busca de uma ruptura radical e significativa com tudo o que eu havia produzido até então, mas ainda não conseguia perceber aonde eu poderia chegar. Entretanto, a formalização de três obras *Sem título* (1998) constituiu o ponto de partida para *Série negra* e, de certo modo, sinalizou o abandono definitivo dos materiais e procedimentos utilizados em *Composições*.

Uma dessas obras apresentava os módulos de papel afixados diretamente sobre a parede, com o auxílio de alfinetes, sem que houvesse definição prévia do posicionamento espacial dos elementos compositivos (ver figura 18). A mobilidade e a instabilidade na distribuição espacial dos elementos antecipava um aspecto que ressurgiria mais tarde no meu trabalho com os dominós.

Figura 18 - **Sem título**, 1998. Papel feito à mão sobre parede, 187,5 x 112,5 cm e **Sem título**, 1998. Prego, celulose e fio de telefonia sobre parede, dimensões variáveis

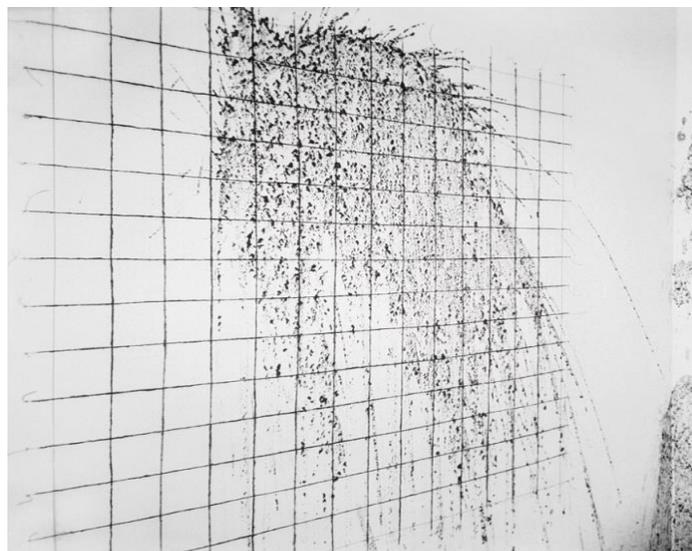


Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: O autor.

Outra obra, apresentada nas figuras 18 e 19, ao estender fios de telefonia sobre a parede, para conter a forma obtida por meio de um único gesto, guarda uma relação de transgressão à ordem modular organizada na malha, conforme explicita o comentário de Moacir dos Anjos:

[...] o artista abdica [...] do controle que possui sobre seu processo construtivo e arremessa, de uma só vez, sobre a parede branca, quantidade grande da polpa fluida e negra do papel; sobre o desenho informe assim criado, cruza fios cobertos da mesma matéria e amarra-os à parede com pregos, tecendo módulos que são bordas apenas (ANJOS, 2000, p. 13).

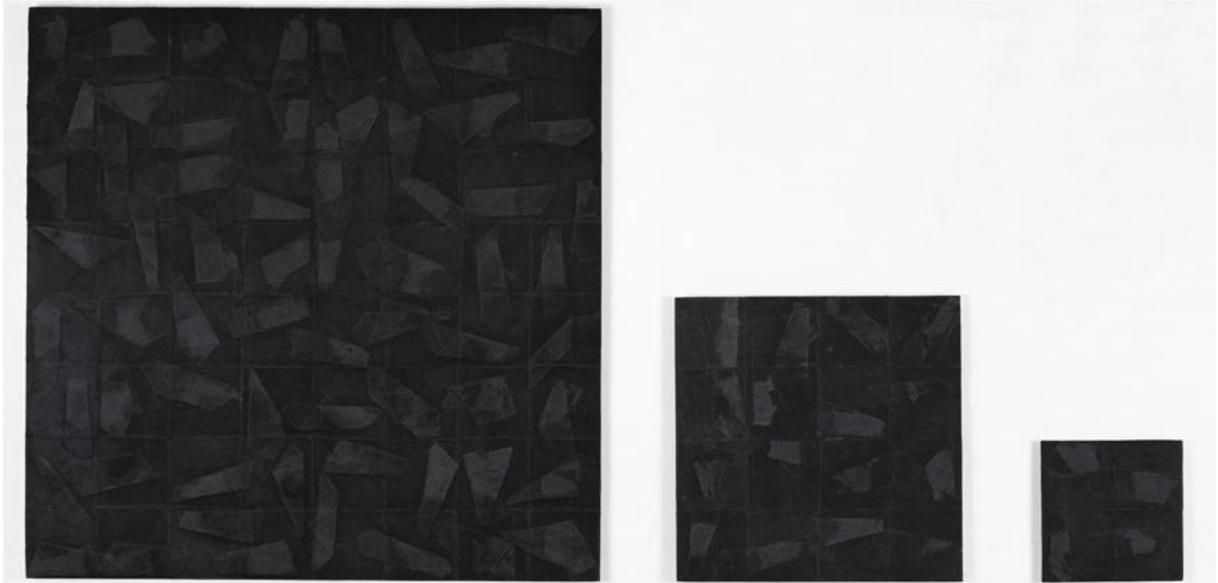
Figura 19 - **Sem título**, 1998. Prego, celulose e fio de telefonia sobre parede (detalhe)



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: O autor.

Finalmente, uma terceira obra apresentava, em sequência decrescente, três estruturas organizadas como números quadrados, cada uma delas, respectivamente, com 64, 16 e 4 módulos de papel colados em suporte de madeira, como se indicassem um processo de gradual dissolução da materialidade, rumo ao vazio, como visto na figura 20.

Figura 20 - **Sem título**, 1998. Papel feito à mão sobre madeira, 100 x 100, 50 x 50 e 25 x 25 cm



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Flávio Lamenha.

2.6 O objeto seriado e a saída da crise: *Série negra*

Série negra (1998-99) representa um importante momento de transição no meu percurso criador e se constitui como um conjunto de obras realizadas durante um período de crise do processo criativo, caracterizado pela dificuldade de encontrar um novo rumo para a minha produção que permitisse uma desvinculação dos procedimentos relacionados com a fabricação artesanal de papel – técnica e material com os quais eu vinha dialogando de forma sistemática havia algum tempo.

Aos poucos, em busca de materiais que pudessem ser utilizados na produção artística em novas modalidades de agenciamento, comecei a trabalhar com elementos já prontos, oriundos do circuito produtivo industrial, com a intenção de incorporá-los ao processo de criação, em função das suas possibilidades de arranjo formal.

Nesse sentido, o trabalho de pesquisa privilegiou a formalização de obras por

meio da apropriação de elementos seriados, presentes na vida cotidiana, acumulados e agrupados em composições nas quais os módulos de um mesmo tipo eram organizados segundo critérios de ordenação regular ou aleatória. Ao final, essas estruturas eram pintadas com esmalte sintético preto. As figuras 21 a e 21 b apresentam uma das primeiras obras de *Série negra*, um objeto que remete, ao mesmo tempo, ao olhar e à matéria informe.

Figura 21a e 21b - **Caixa negra**, 1998. Caixa de madeira, metal, olhos de resina e esmalte sintético, 5 x 14 x 9 cm (fechada), 11 x 14 x 11 cm (aberta)



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Robson Lemos.

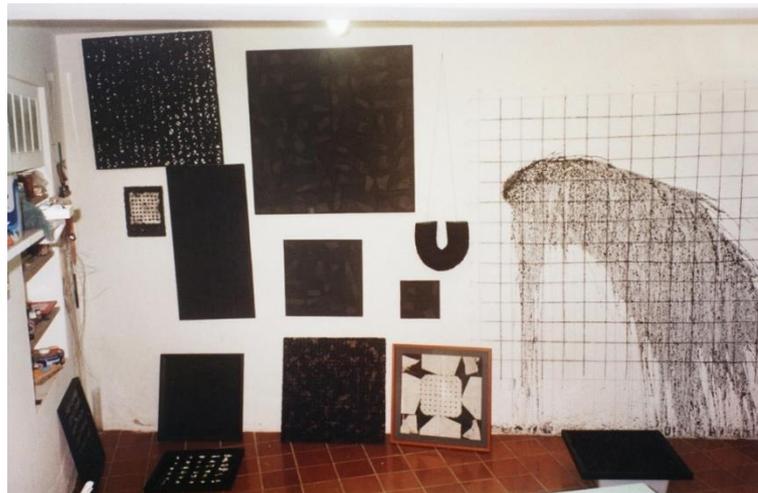
Ressaltando o uso de objetos seriados, para ocupar o plano e criar tridimensionalidade, o crítico Fernando Cocchiarale atesta o caráter pictórico dessas obras ao comentar que “[...] a despeito dos relevos que cria, poderíamos dizer que o artista atua na órbita das questões pictóricas, pois seu trabalho se conclui somente quando o suporte é inteiramente pintado de negro.” (COCHIARALE, 1999, p. 144).

Concernente ao inconsciente, a cor negra encontra-se associada à matéria indiferenciada, lugar de onde tudo emerge: “Se é preto como as águas profundas, é também porque contém o capital de vida latente, porque é o grande reservatório de todas as coisas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 741). Essa latência da forma e seu potencial infinito de diferenciação leva Gilles Deleuze a considerar que, na representação, o sem-fundo surge “como um abismo totalmente indiferenciado, um universal sem diferença, um nada negro indiferente” (DELEUZE, 2009, p. 382).

As primeiras obras de *Série negra* ainda incorporavam aspectos escultóricos

da massa de papel: pequenos volumes de forma arredondada, moldados manualmente com a polpa de celulose, agrupados e colados sobre um suporte de madeira. Na sequência da pesquisa, encontrei, em lojas de comércio popular, os elementos que procurava para compor outras obras da série: “contas” de madeira, filtros de papel, bonequinhos e peças de dominó de plástico, dentre outros. A figura 22 apresenta algumas obras de *Série negra*, dispostas no ateliê.

Figura 22 - Obras de ***Série negra***, dispostas no espaço do ateliê, 1998

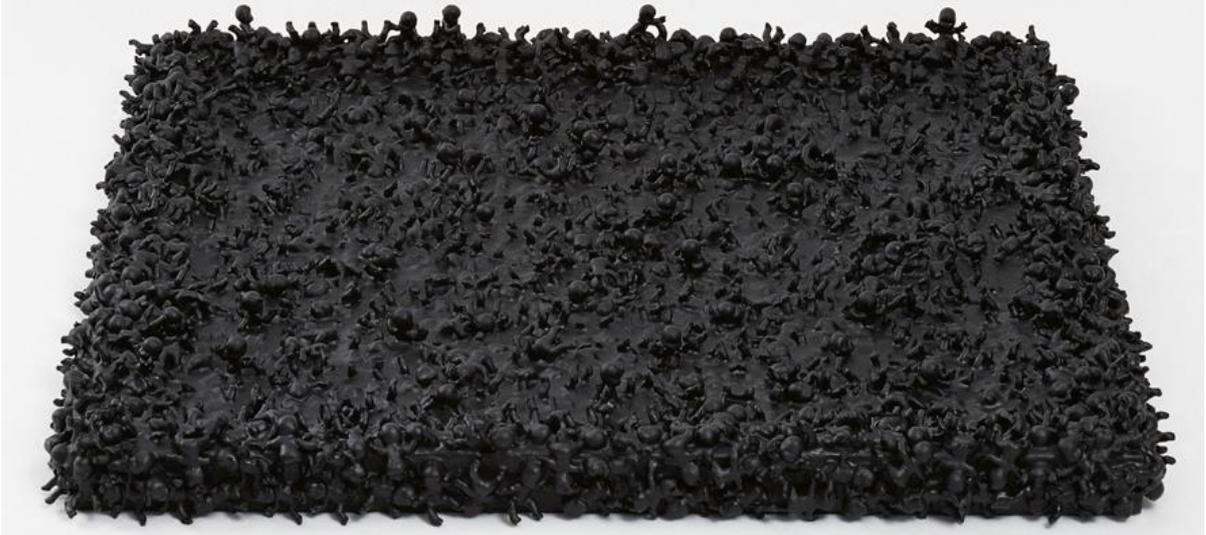


Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: O autor.

A obra reproduzida na figuras 23 e 24, remete ao comentário de Umberto Eco, relativo às acumulações do artista novo realista francês Arman, no qual constata que

estes objetos multiplicados *não são o mesmo objeto*: no jogo impetuoso [...] dessas acumulações, cada objeto, em função de uma inclinação, um desequilíbrio, uma ínfima rotação, diferencia-se dos seus similares, assume um perfil próprio (ECO, 1998, p. 17).

Figura 23 - **Sem título**, 1999. Bonecos plásticos, cola e esmalte sobre madeira, 6 x 57 x 57 cm



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Flávio Lamenha

Figura 24 - **Sem título**, 1999. Bonecos plásticos, cola e esmalte sobre madeira (detalhe)



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Flávio Lamenha

Considerando que passei a utilizar elementos modulares diferenciados para a construção das obras de *Série negra*, há de se fazer uma distinção em relação ao uso dos módulos nos trabalhos realizados com papel feito à mão. Em *Composições*,

a malha presente na estrutura modular encontra-se em evidência pela disposição regular dos quadrados de papel artesanal, de tamanho idêntico. Cada um dos módulos traz na sua superfície, integrado na sua estrutura, um componente formal aleatório que participa de um diálogo entre singularidades formais, distribuídas na malha composta pela justaposição dos quadrados.

Em *Série negra*, encontram-se novas modalidades de arranjo formal, sugeridas pela diversidade dos elementos modulares e pelo seu caráter serial como se pode observar na figura 25.

Figura 25 - **Sem título**, 1999. Fio de aço, filtros de papel e esmalte, 20 x 45 x 45 cm



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Flávio Lamenha.

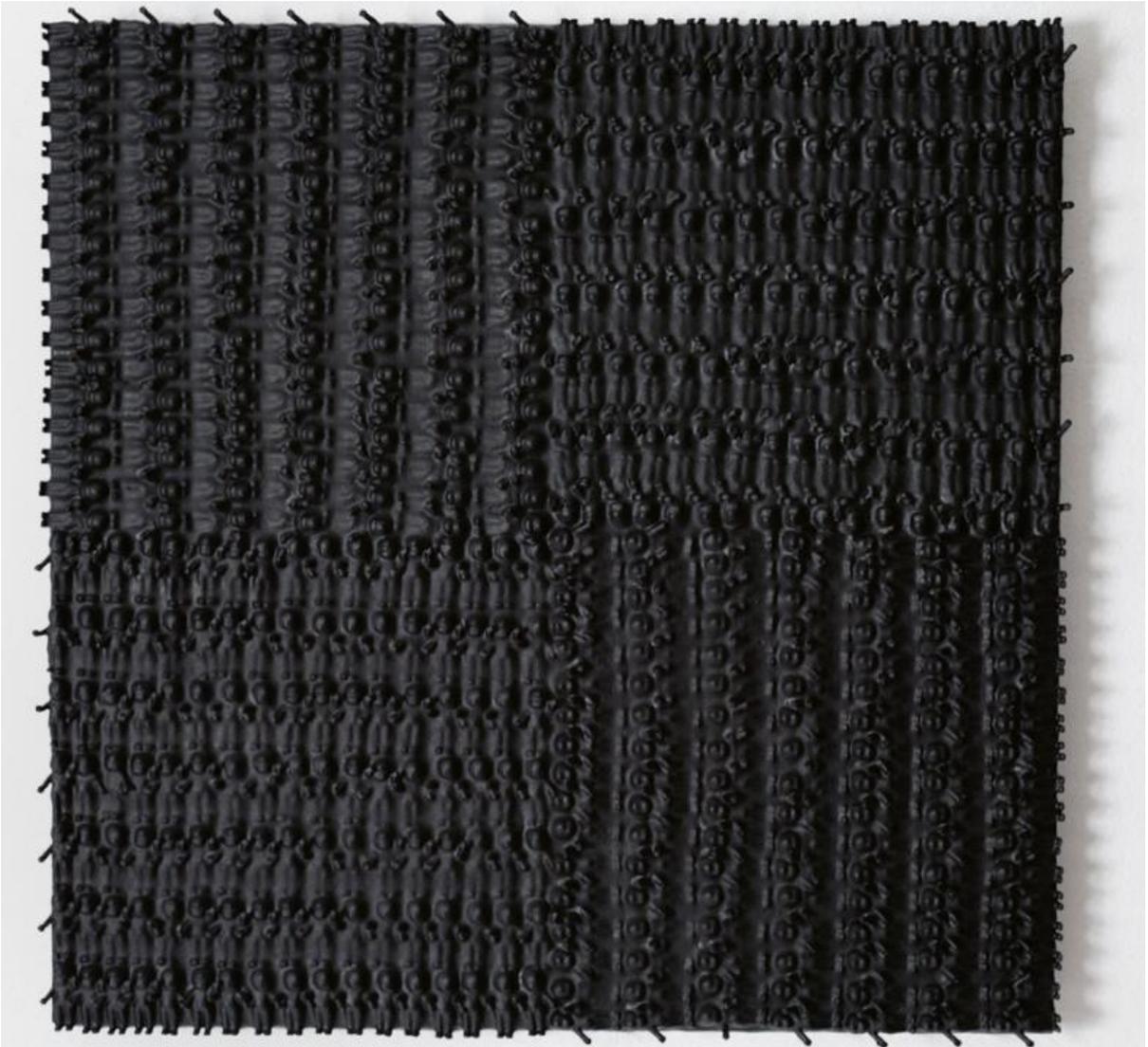
Por vezes, a intervenção, pautada no acaso, introduz um componente aleatório por meio do qual o artista

[...] subverte por completo a necessidade de compor, de projetar o espaço, tornando a união dos “bonequinhos” um magma impreciso e delirante, onde não se distingue mais nenhuma unidade, sequer se distinguem as próprias “figuras”. A superfície é tomada por uma convulsão desconstrutiva, obedecendo a um ímpeto romântico e tenebroso, que nos reporta às *Portas do Inferno*, de Rodin (CANONGIA, 2000, p. 19).

Em outras obras de *Série negra*, como a apresentada na figura 26, a vontade construtiva me levava a dispor os elementos regularmente, em composições geométricas ordenadas simetricamente, onde

[...] as unidades (bonecos) pulsam, e a área negra carrega um tom enigmático que ajuda a quebrar a neutralidade do espaço geométrico. Fica latente ali o desejo de interferir com o sentido subjetivo e metafórico sobre a ordem originalmente prevista (CANONGIA, 2000, p. 19).

Figura 26 - **Sem título**, 1998. Bonecos plásticos, cola e esmalte sobre madeira, 50 x 50 cm



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Flávio Lamenha.

Como forma de permitir uma leitura do processo, uma parte das obras dessa série foi apresentada nas exposições individuais que realizei no Centro Cultural de São Francisco (CCSF), em João Pessoa (1999) e no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Mamam), no Recife (2000), da qual se pode ver uma imagem na figura 27.

Figura 27 - Vista da exposição **O Lugar Instável**, no Mamam, 2000, apresentando obras de **Série negra** e, em primeiro plano, a obra **280 dominós**



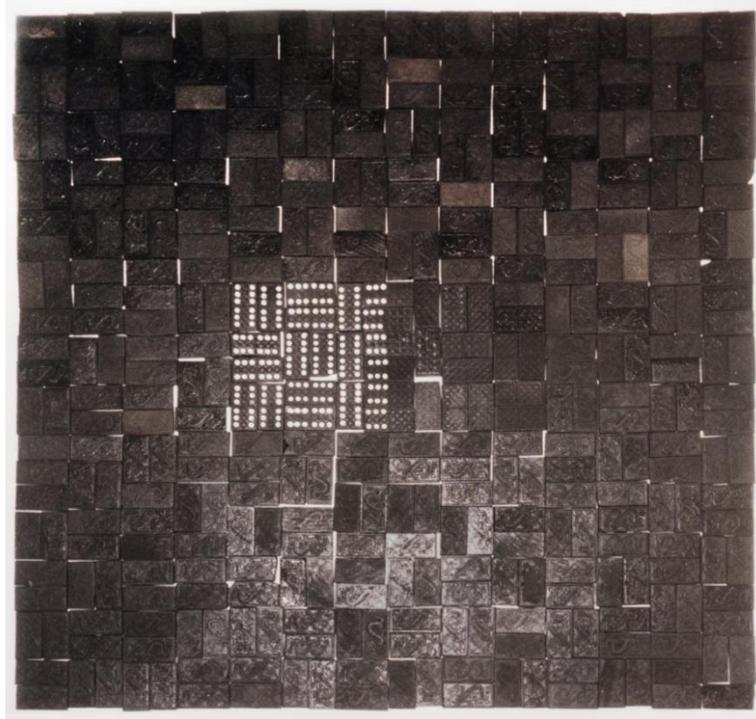
Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Flávio Lamenha.

Fazem parte de *Série negra* as primeiras obras realizadas com peças de dominó, elementos que revelaram uma perspectiva promissora para a investigação das possibilidades de articulação oferecidas pelo sistema de signos presente no jogo.

Os primeiros dominós que encontrei na pesquisa de campo eram de origem chinesa, negros, talhados em madeira e gravados em relevo com o auxílio de uma prensa hidráulica. O que atraiu a minha atenção para esses dominós foi a imagem de um dragão, gravada no verso de cada uma das peças. Na outra face, dividida ao meio, cada peça apresentava pontos côncavos em cada lado, também gravados em baixo relevo e preenchidos com tinta branca para indicar os números de um a seis que se combinam nas 28 peças do jogo.

Como grande parte dos produtos chineses que se encontravam à venda nas áreas de comércio popular do Recife, esses dominós custavam pouco e eram disponibilizados de forma irregular em um ou outro estabelecimento comercial. Comprei alguns exemplares desses jogos e levei-os para o meu ateliê, onde as peças permaneceram por alguns dias dispostas sobre uma mesa como podemos observar, à guisa de exemplo, na figura 28.

Figura 28 - Dominós com imagens de dragões montados experimentalmente sobre mesa no ateliê (1998)



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: O autor.

Na busca cartesiana por uma solução formal para o encaixe dessas peças e, certamente, influenciado pela imagem ancestral de dragão gravada em uma das suas faces, em um processo de deslocamento temporal e territorial de memória, me veio à lembrança um antigo móvel chinês, com formas espiraladas, relevos e entrelaçamentos complexos, visualizado tempos atrás ao passar, por dias seguidos, diante da vitrine de um antiquário parisiense.

Ao investigar o potencial compositivo desses novos elementos, passei a articulá-los como partes de um quebra-cabeça, tentando chegar à uma formalização satisfatória. Pelo fato de as peças permanecerem voltadas para baixo, ocultando os pontos/números, o foco da minha atenção ficava restrito ao conjunto como um todo e, por extensão, às imagens de dragões que se mantinham visíveis no verso de cada peça.²¹

Na continuidade desse processo, em um insight, percebi que os números codificados em pontos e combinados nas vinte e oito peças do dominó, como

²¹ Apesar de terem participado desses experimentos iniciais, esses dominós só seriam utilizados para a concretização de uma obra em 2004, quando, depois de serem levemente lixados para deixar aparecer a cor da madeira, compuseram *Tábua dos dragões*, obra pertencente à série 112 dominós (ver figuras 29 e 30).

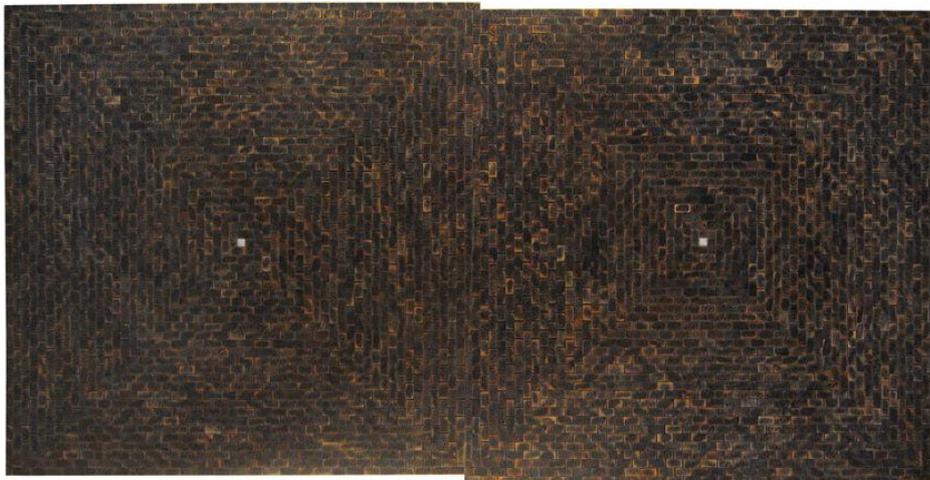
elementos de linguagem, poderiam ser considerados para a criação de estruturas geradoras de ritmos e padrões pela disposição espiralada das peças. A descoberta e percepção do potencial expressivo das peças de dominó, revelado na prática artística, surge como um fator determinante para a superação da crise do processo criador, apontando para novas e promissoras perspectivas para o meu trabalho de pesquisa.

Considerando a linearidade e a complexidade do percurso criador, Cecília Almeida Salles defende a ideia de que

[...] o ato criador se realiza na ação. Uma visão simplificadora do gesto criador mostra um percurso que tem sua origem em um insight arrebatador, que se concretiza ao longo do processo criativo. Um caminho do caos inicial para a ordem que a obra oferece. Essa perspectiva contém uma linearidade que incomoda aqueles que convivem com a recursividade e a simultaneidade desse fenômeno. Seria uma forma limitadora, como disse, de olhar para esse trajeto. Uma representação que não é fiel à complexidade do percurso (SALLES, 1998, p. 20).

A crise, como uma potência, conduziu o meu trabalho para as bordas de um abismo, para a escuridão do preto, “a cor da substância universal (*Prakriti*²²), da *prima materia*, da indiferenciação primordial, do caos original [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 742), para lançá-lo ao campo de possibilidades do Número.

Figura 29 - **Tábua dos dragões**, 2004. 3.136 peças de dominó de madeira sobre madeira, 109,5 x 215 cm



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Flávio Lamenha.

²² Segundo a tradição oriental dos *vedas*, *Prakriti* é a matriz de onde emanam todos os fenômenos possíveis.

Figura 30 - *Tábua dos dragões*, 2004. 3.136 peças de dominó de madeira sobre madeira (detalhe)



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Flávio Lamenha.

Ao dragão, potência celeste, criadora e ordenadora, se atribui propriedades simbólicas: são fortes e vigilantes, e a sua vista é aguçada, o que o leva a ser considerado “o guardião dos tesouros ocultos, e como tal, o adversário que deve ser eliminado para se ter acesso a eles”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 349). Nesse exercício experimental de criação e superação, os dragões foram os condutores do Número.

3 O OBJETO NA ARTE MODERNA

Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.

– Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? – pergunta Kublai Khan.

– A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra – responde Marco – mas pela curva do arco que estas formam.

Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:

– Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.

Polo responde:

– Sem pedras o arco não existe (CALVINO, 2003, p. 81).

3.1 Do encontro com o Objeto

Por considerar *Série negra* (1998-2000) um divisor de águas entre minhas experimentações com papel e meu encontro com o objeto, faz-se oportuno comentar, ainda que brevemente, a presença do objeto na arte moderna.

A pesquisa desenvolvida com o papel me mostrou como ele é sensível em termos de representação. A superfície desse material é dominável e, ao mesmo tempo, surpreendente, oferecendo experiências estéticas singulares, não apenas figurando como suporte, mas também revelando em si mesma certa autonomia.

Esse percurso em que ocorreram, sucessiva e gradativamente, tanto o encontro com o objeto quanto as decorrentes experimentações com o domínio, inaugurou um novo momento para minha obra. Anunciado como uma crise, esse novo período abarcou deslocamentos significativos no interior do meu processo de criação.

O foco antes dirigido à exploração exaustiva da obtenção de papéis por meio da fabricação artesanal foi alterado para as investigações com materiais comuns, prontos e acabados, produzidos em série. O trabalho de pesquisa com base na apropriação de elementos seriados, oriundos da vida cotidiana, se concentrou na exploração da capacidade expressiva que esses objetos ordinários possuem quando são agrupados para formar composições nas quais os módulos são arranjados segundo critérios de organização regular ou aleatória.

Ao constatar que esse processo experimental de criação teve como resultado a invenção de um sistema de conversões entre jogo e arte, Fernando Cocchiarale acredita que o meu trabalho

sintetiza traços tanto do modernismo histórico, quanto da arte de nossos dias. Seu caráter híbrido, no entanto, oposto à pureza formal perseguida pela arte moderna, termina por imprimir-lhe um sentido contemporâneo peculiar, mas inquestionável, ancorado na combinação de objetivos modernistas (a criação de situações formais) com métodos (apropriação) e meios (objetos da vida cotidiana) da produção artística da atualidade (COCCHIARALE, 2004, p. 61).

Considerando, portanto, que esse momento de transição foi instaurador de novas perspectivas para a criação, é importante recuperar determinados movimentos artísticos do século XX que implicaram rupturas e mudanças significativas no uso dos suportes, limites e sentidos da arte.

3.2 A inserção de fragmentos do real na obra de arte

Mudanças de percepção sobre a natureza da produção artística marcaram a modernidade. A adoção de procedimentos, formas e materiais que rompiam com as convenções da linguagem das categorias “pintura” e “escultura” promovida pelas vanguardas históricas na primeira metade do século XX levaram ao redimensionamento do conceito de arte e propiciaram o surgimento de outras vias de expressão, resultando em novas categorias artísticas como o objeto, a instalação, a *performance* e o *site specific*.

Esse processo pôs em execução, de forma determinante, a inserção de fragmentos do real e de objetos do cotidiano em contextos artísticos, contribuindo para estabelecer nova relação entre indivíduo e objeto, estreitando laços entre vida (hábitos e costumes) e arte (expressão estética).

Os experimentos cubistas de Picasso, as invenções de Tatlin e dos construtivistas russos e as proposições radicais e iconoclastas de Marcel Duchamp foram fundamentais para esse curso transformador de enorme repercussão na arte moderna e contemporânea e abriram o caminho para a superação dos limites inerentes à distinção existente entre as categorias artísticas.

As inovações e rupturas promovidas pelo cubismo, tanto na pintura quanto na escultura modernas, estão fortemente relacionadas à estreita colaboração entre Picasso e Braque.

Tratando-se da pintura, haja vista o caráter bidimensional do suporte, a importância da pesquisa realizada pelos artistas entre 1907 e 1914 se deve, sobretudo, às suas estratégias para sugerir tridimensionalidade na superfície planar

da tela, criando o espaço em múltiplas perspectivas, a partir de meios puramente pictóricos, usados para se chegar ao estabelecimento da especificidade da pintura moderna: a autonomia do quadro.

Na pintura intitulada *Le Portugais* (1911), Georges Braque, com o auxílio de moldes vazados para delimitar a área a ser pintada, adicionou letras e números à composição, como podemos observar na figura 31. A inclusão desses elementos visuais, considerados fora do contexto do quadro e da sua superfície, rompia com o curso da representação e, pelo anúncio da possibilidade de sobreposição de elementos compositivos à superfície pictórica, chamava a atenção para a importância do suporte.

Figura 31 - Georges Braque, *Le Portugais*, 1911. 117 x 81 cm
Kunstmuseum Basel



Fonte: Friendsofart, 2013.

Entrando na seara da escultura, em 1912, ao incorporar à sua pintura elementos tridimensionais, Pablo Picasso criou as primeiras colagens cubistas, como a que se apresenta na figura 32.

Figura 32 - Pablo Picasso, *Bodegón con silla de rejilla (sintética)*, 1912. Coleção particular.



Fonte: Life Art Group, 2013.

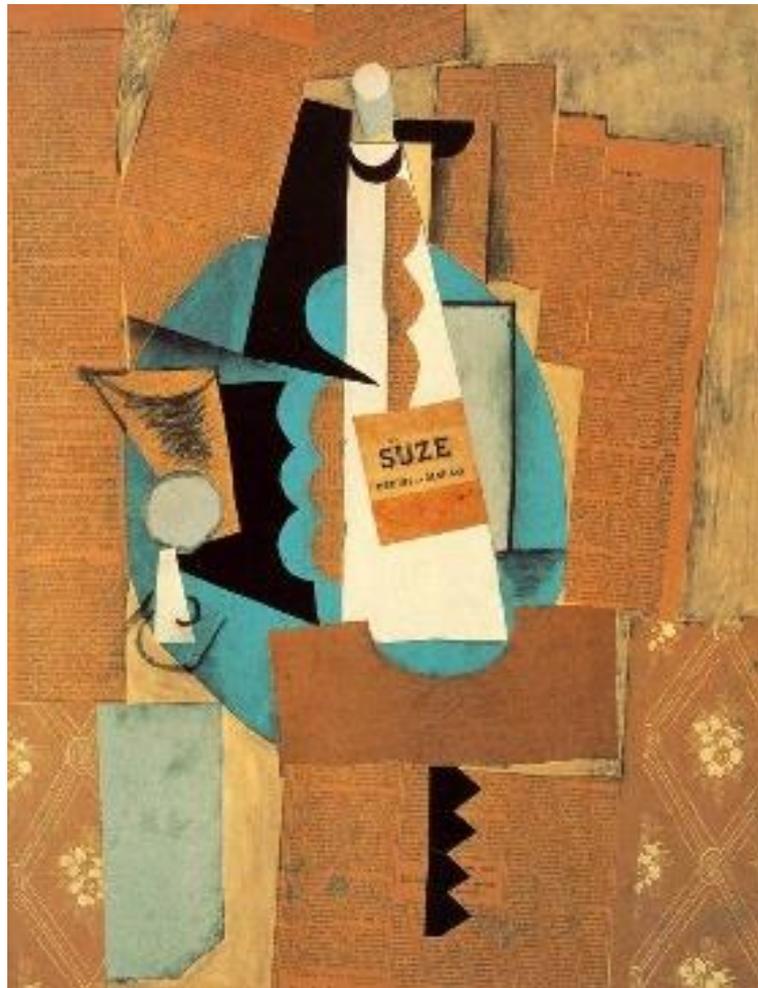
No final da década de 1960, ao examinar o percurso da escultura moderna, o escultor William Tucker se deteve sobre a produção cubista de Picasso e Braque, para chegar à conclusão de que

a história do cubismo foi escrita do ponto de vista da reestruturação do espaço pictórico. O efeito do cubismo sobre a pintura foi total, imediato e espetacular, mas foi um efeito sobre o *estilo*. Já na escultura, os resultados foram muito mais profundos e duradouros: da perspectiva atual, o desenvolvimento do cubismo - desde o seu início, em 1907, muito antes de mover-se rumo à tridimensionalidade - se mostra, inelutavelmente, como parte da história da escultura moderna (TUCKER, 1999, p. 63).

As *assemblages*²³ cubistas realizadas, nessa época, por Picasso e Braque, incorporaram ao espaço do quadro diversos elementos extraídos da realidade cotidiana, articulados em uma só obra, consubstanciados nos *papiers collés* – composições realizadas com pedaços de jornal, tecidos e papéis diversos, recortados e colados como vemos na figura 33.

²³ “*Assemblage* é um termo de origem grega que foi trazido à arte por Jean Dubuffet em 1953. O termo é usado para definir colagens com objetos e materiais tridimensionais. A *assemblage* é baseada no princípio que qualquer material pode ser incorporado a uma obra de arte, criando um novo conjunto, sem que esta perca o seu sentido original. É uma junção de elementos em um conjunto maior, onde sempre é possível identificar que cada peça é compatível” (WIKIPEDIA, 2014, p. 1).

Figura 33 - Pablo Picasso, **Copos e garrafa de Suze**, 1912/1913, colagem, gouache e carvão. 64 x 50 cm Washington University Gallery of Art. St. Louis, EUA.



Fonte: Decorart, 2014.

As ideias e os procedimentos pioneiros dos dois artistas se aprofundaram nas esculturas produzidas por Picasso, a partir da apropriação de fragmentos do real (partes de instrumentos musicais e de mobiliário, fragmentos tipográficos e têxteis etc.), visando à criação de relevos e texturas com madeira, papel, papelão, chapa de zinco e cordão, dentre outros materiais. Essas obras introduziram, pela sua precariedade e falta de acabamento, um componente de crueza nas construções. Representaram, desse modo, uma ruptura radical com a tradição da escultura e da pintura, longe dos temas, procedimentos e materiais convencionais.

Ao refletir sobre a liberdade potencial da escultura, obtida a partir dos experimentos cubistas, Tucker (1999) constata que:

até o aparecimento de Picasso [...] a possibilidade do livre arranjo das partes para criar um todo expressivo havia sido excluída da escultura pela insistência numa gama restrita de temas e em certos materiais já estabelecidos e considerados duráveis, com seus processos concomitantes e suas restrições formais [...] as construções cubistas de Picasso, feitas entre 1912 e 1915, demonstraram que a escultura podia buscar o assunto, a estrutura e o material no mundo dos objetos (TUCKER, 1999, p. 60-75).

Ainda no início do século XX, o uso de materiais oriundos da vida cotidiana se fez presente nas proposições iconoclastas dos dadaístas e nas construções espaciais de Tatlin que, sob influência de Picasso, incitaram o movimento construtivista russo. A figura 34 reproduz um relevo de canto de Tatlin. Esse recurso de linguagem, ancorado no real, permeia desde as escolhas pontuais efetuadas por Marcel Duchamp para a constituição de seus *readymades*, passando pelos relevos de canto de Tatlin, até chegar às obras *Merz* de Kurt Schwitters, concretizadas por meio de *assemblages*, colagens e fotomontagens, procedimentos que também foram exercitados por outros dadaístas, como Raoul Hausmann, Hannah Höch e John Heartfield.

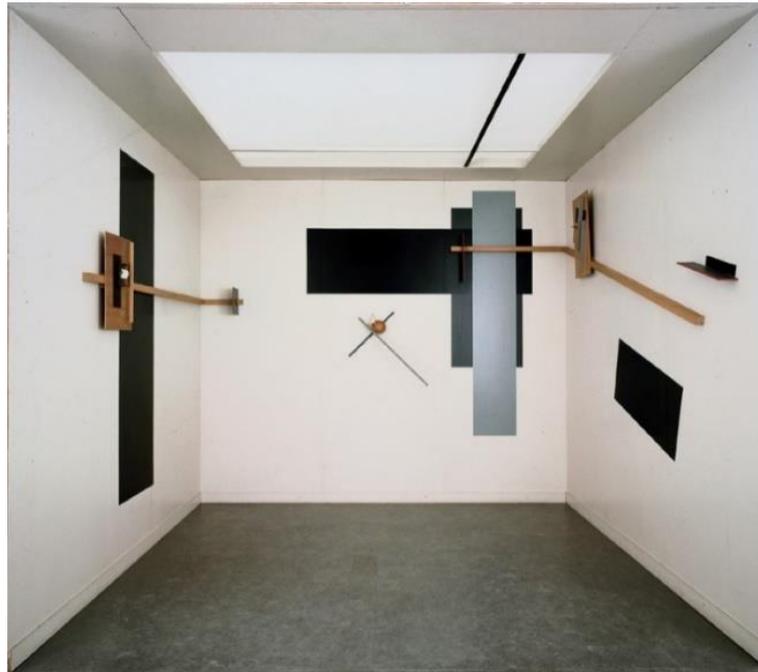
Figura 34 - Vladimir Tatlin, **Contra-relevo de Canto** (1914), - ferro, cobre, madeira



Fonte: NOSSOCP2, 2014.

El Lissitzky, outro explorador das fronteiras dos materiais e suportes, foi um dos responsáveis pela incorporação do espaço como parte compositiva de suas obras, culminando na proto-instalação “Sala Proun”, realizada em 1923. Nessa obra, elementos geométricos bidimensionais e tridimensionais se articulavam com o espaço da sala, incorporando-os à composição, como observado na figura 35.

Figura 35 - El Lissitzky, **Sala Proun**, reconstituição do original de 1923 no Stedelijk-Van-Abbemuseum



Fonte: Archi Ned, 2014.

Dissolvendo barreiras entre a vida ordinária e o fazer artístico, Kurt Schwitters criou o conceito de *Merz*, o qual buscou fazer presente em toda a sua produção. Tratava-se de uma filosofia de vida, um processo que pretendia criar relacionamentos entre as coisas do mundo. A construção *Merzbau Hannover*, realizada entre 1923 e 1937, se constituiu como um ambiente inteiro em fluxo de expansão constante, uma instalação com colunas e relevos arquiteturais, formada por materiais descartados e encontrados por Schwitters (pedaços de madeira e os mais variados detritos urbanos), ocupava vários cômodos da casa do artista, como vemos na figura 36.

Figura 36 - Kurt Schwitters, a *Merzbau* original, fotos de 1933 por Kurt Schwitters



Fonte: Jot Down, 2013.

Sob o signo da contestação iconoclasta que nega o sistema de valores por inteiro, inclusive a própria arte, o dadaísmo utilizou materiais e técnicas da produção industrial. Renunciou, assim, aos meios tradicionais e às técnicas especificamente artísticas enquanto operações programadas com vistas a um fim. Negação que alcança seu ponto culminante no *readymade* de Duchamp (ARGAN, 1995).

3.3 *Readymade* e apropriação

A noção de apropriação está implícita no conceito de *readymade*, inaugurado por Duchamp, seja no *readymade puro* ou no *readymade alterado*. Com *Roda de bicicleta* (1913), seu primeiro *readymade alterado*, que consistia, simplesmente, em uma roda de bicicleta montada sobre um banco, Duchamp transpõe para contextos artísticos objetos comuns, como se pode ver na figura 37. Assim, o artista lança as bases da mais importante contribuição para o discurso estético no século XX. Em seguida surge *Porta-garrafas* (1914), o primeiro *readymade puro*, reproduzido na figura 38, e *Fonte* (1917), um urinol de porcelana, dentre outros objetos industriais

produzidos em série, eleitos e assinados pelo artista.²⁴

Figura 37 - Marcel Duchamp, **Roda de bicicleta**, 1913. Readymade: roda de bicicleta, diâmetro 64,8 cm, montada sobre um banco, 60,2 cm de altura



Fonte: Museu hoje, 2014.

Figura 38 - Marcel Duchamp, **Porta-garrafas**, 1914/1964. Suporte de ferro galvanizado para garrafas, original desaparecido, 59 x 37 cm, Coleção Diana de Vierny



Fonte: Arte de tagarelar, 2014.

²⁴ Octavio Paz observa que “em alguns casos, os *readymade* são puros, ou seja, passam sem modificação do estado de objetos de uso ao de ‘antiobras de arte’; outras vezes, sofrem retificações e emendas, geralmente de ordem irônica, e tendente a impedir toda confusão entre eles e os objetos artísticos (PAZ, 2012, p. 20).”

Objetivamente, Octavio Paz constata que o interesse do *readymade* “não é plástico, mas crítico ou filosófico” e define-os como “objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obra de arte” (PAZ, 2012, p. 23).

O *readymade* duchampiano rompe com a artesanaria da operação artística ao deslocar objetos do cotidiano de sua função ordinária, tornando-os alvo de apreciação estética, para estabelecer novas relações no domínio da arte. Funcionando como uma “crítica da arte ‘retiniana’ e manual” e um “ataque à noção de obra de arte” (PAZ, 2012, p. 23-25), a ação antiarte de Duchamp repercutiu de forma significativa. Confrontando as convenções vigentes e alterando radicalmente a ideia de obra de arte, o *readymade* ampliou os limites da criação e influenciou, de maneira decisiva, a produção artística.

Em plena sintonia com a ideia de apropriação, os "objetos surrealistas"²⁵ têm sua origem no *readymade* retificado de Duchamp e apresentam-se carregados de significados e conteúdos metafóricos, engendrados por meio de intervenções disparatadas que provocam estranhamento no espectador pelo absurdo contido em inesperadas conjunções de elementos extraídos da realidade cotidiana. Emblemáticas dessa produção paradoxal são as obras *Presente* (1921), de Man Ray, que consiste em um ferro de passar com uma fileira de pregos pontudos fixada na sua base (ver figura 39); *Object* (1936), de Meret Oppenheim, que é uma xícara de café, pires e colher revestidos de couro peludo (ver figura 40); e *Telefone-lagosta* (c.1936), de Salvador Dalí.

²⁵ André Breton (2014) disse que os “objetos surrealistas” são como manifestações do sonho materializado, como parasitas, objetos que perturbam a nossa relação com o real. Introduzem um elemento dissonante, perturbador, para rasgar o véu do real de modo a revelar aquilo que interessa aos surrealistas: o desejo, o inconsciente e o fantasma.

Figura 39 - Man Ray, Presente, 1921



Fonte: Ceramica Modernista em Portugal, 2014.

Figura 40 - Meret Oppenheim, **Object**, 1936



Fonte: MoMA, 2014.

O interesse do artista americano Joseph Cornell (1903-1972) pelo surrealismo o leva a produzir colagens e *assemblages* a partir da acumulação de objetos banais, oriundos da sua coleção de quinquilharias, amalhada nos bricabraques de Nova York. Nas suas célebres caixas, Cornell agrupa, elegantemente, os mais variados elementos, articulando-os em composições cenográficas surrealistas de grande intensidade poética, construídas de modo perfeitamente controlado, como podemos observar na obra reproduzida na figura 41.

Figura 41 - Joseph Cornell, **Gabinete de História Natural: Objeto**, 1934, 1936-40. Caixa de madeira, construção com fotografias e objetos, 8,3 x 24,8 x 18,7 cm Coleção particular



Fonte: About, 2014.

3.4 Retorno ao real

No início dos anos 1960, face à hegemonia abstracionista deflagrada na década anterior, pela expansão de diversas tendências do modernismo europeu e do expressionismo abstrato americano, o crítico francês Pierre Restany desempenhou um papel fundamental ao reunir, sob o termo genérico de “novo realismo”, um grupo de artistas europeus diretamente envolvidos com procedimentos de apropriação do real. Vinculados a uma prática artística que reabilitava o objeto sob múltiplos enfoques, os novos realistas recuperavam e reinterpretavam o gesto radical de Duchamp. Para Restany (1979), inventor e teórico do novo realismo,

apropriar-se deste ou daquele fragmento do real para fins poéticos é colocar o problema da autonomia expressiva do objeto, ou seja, retornar ao referente dadaísta, ao ready-made, de Duchamp: o objeto de uso batizado escultura é efetivamente uma obra de arte na medida em que o artista-inventor assume a responsabilidade moral sobre ela (RESTANY, 1979, p. 32)

Restany (1979, p. 82-83) considera que o *readymade* duchampiano representou o “batismo artístico do objeto usual” e que para além de ser considerado como o gesto culminante da antiarte, o auge da negatividade dadá, funcionou,

paradoxalmente, como o elemento morfológico que serviu de base para o estabelecimento de um novo repertório expressivo, prefigurando um revigoramento geral da expressividade moderna.

Afastando-se da indiferença visual pretendida por Duchamp, a apropriação do real pelo novo realismo buscava religar o campo da arte ao mundo, problematizando, pelo recurso ao objeto, as ideias niilistas originais dos dadaístas. Definido por Restany (1979) como “novas abordagens perceptivas do real”, o novo realismo

estava colocado sob o duplo signo da descoberta de uma natureza popular moderna e de um retorno ao real integral pela apropriação de um de seus elementos. Esse denominador comum traduzia antes de tudo uma exigência técnica, a necessidade de uma renovação na expressão [...] Fundar uma metodologia da expressão a partir do gesto apropriativo, ordenar o atestado do real numa linguagem, tais foram as preocupações precípua dos novos realistas (RESTANY, 1979, p. 112-113).

Restany comenta ainda que

assim é o novo realismo: uma forma preferivelmente direta de recolocar os pés na terra, mas quarenta graus acima do zero dadá, e no nível preciso em que o homem, se consegue se reintegrar no real, o identifica com sua própria transcendência que é emoção, sentimento e finalmente poesia (RESTANY, 1979, p. 147).

O núcleo inicial dos novos realistas se constituiu em 1959, a partir do encontro entre Restany e os artistas Yves Klein, Jean Tinguely e Raymond Hains. Na qualidade de mentor e teórico do movimento, Restany buscou um denominador comum nos procedimentos iniciais dos três criadores, cujas obras vinham sendo desenvolvidas durante a década de 1950, para “liberar a estrutura de uma visão unitária, de um método perceptivo, fonte sintática de uma linguagem polivalente” (RESTANY, 1979, p. 29).

A fundação do grupo dos novos realistas foi referendada em 1960, por uma declaração constitutiva subscrita por nove fundadores. Sob a ampla e variada gama de produções agrupadas sob o rótulo do “novo realismo”, encontramos os monocromos de Klein, os cartazes lacerados de Hains (ver figura 42) e os mecanismos inusitados de Tinguely, além das compressões de César e as acumulações de Arman.

Figura 42 - Raymond Hains, **Poster in Yiddish**, 1950. 34 x 54 cm, Coleção Yehuda Neiman, Paris



Fonte: Artintelligence, 2014.

A estética da acumulação marcou a produção artística de Arman (1928-2005), evidenciando o seu embate constante com o objeto. A obra desse artista se revela interessante para esta dissertação, pelo seu pioneirismo em lidar com o deslocamento de elementos seriados para desenvolver uma linguagem da quantidade e construir uma poética do objeto nos seus agenciamentos estéticos, regidos pelo acaso e por ritmos e cadências quase musicais.

Para compor as suas acumulações, o artista se utilizava de uma enorme variedade de objetos do cotidiano, novos ou usados, como podemos observar nas figuras 43 e 44.

Figura 43 - Arman, **Reveils**, 1960. Acumulação de despertadores em caixa de madeira, 59 x 120 x 12 cm



Fonte: Mundo imaginado, 2014.

Figura 44 - Arman, *Infinity of Typewriters and Infinity of Monkeys and Infinity of Time = Hamlet*, 1962. Máquinas de escrever e caixa de madeira, 183 x 175 x 30 cm. Coleção Ileana Sonnabend, Trento Italia



Fonte: Arman Studio, 2014.

Muitas vezes, esses elementos eram previamente submetidos a intervenções radicais que envolviam alterações por meio de combustões e secções, para, então, explorar as possibilidades poéticas e plásticas dos fragmentos obtidos nesses procedimentos destrutivos, como exemplifica a figura 45. O historiador da arte Giulio Carlo Argan considera que esse método de trabalho, que despedaçava a coisa, poderia ser denominado desmembramento (*dissamblage*), o oposto do acúmulo (*assemblage*), ressaltando que um objeto seccionado ou desmembrado apresenta um significado diferente do objeto inteiro (ARGAN, 1995).

Figura 45 - Arman, *Mamma mia*, 1961. Violino e madeira, 93 x 67 x 12 cm



Fonte: Arman Studio, 2014.

Para Restany (1979, p. 45), a obra de Arman é uma "ilustração exemplar das teorias do novo realismo". O artista foi além da simples apropriação, chegando a desenvolver a sua obra em escala monumental, ao produzir uma série de obras denominadas "acumulações Renault",²⁶ construídas com elementos de carroceria ou peças isoladas.

Restany (1979) defende a ideia de que o novo realismo

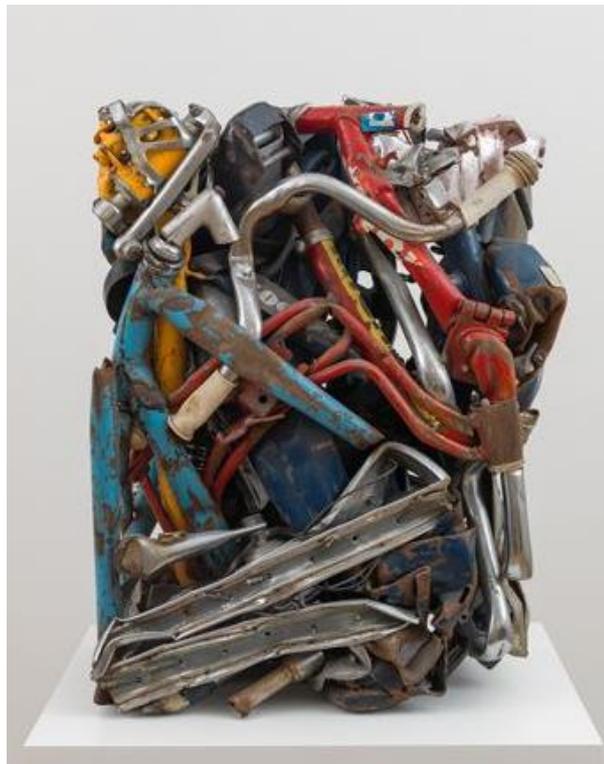
²⁶ Entre 1967 e 1969, a indústria Renault inaugura uma política de promoção artística convidando Arman para trabalhar em suas oficinas de produção. A série *Acumulações Renault* foi resultado dessa iniciativa. O primeiro trabalho dessa série foi exibido em 1967 no pavilhão francês da exposição universal de Montreal. Todos os demais trabalhos constituíram, no período de 1969-70, objeto de um "esplêndido itinerário de mostras nos maiores museus europeus de arte moderna" (RESTANY, 1979, p. 46).

define uma orientação geral, um estado de espírito, uma certa fenomenologia da expressão. É uma tendência apropriativa, um ponto de vista, uma posição da expressividade mais imediata, mas diretamente sociológica (RESTANY, 1979, p. 86).

O novo realismo, enquanto movimento que apresentava proposições artísticas renovadoras, surgidas na Europa do pós-guerra, talvez tenha sido uma estratégia para a continuidade de uma certa “hegemonia” da França na cena artística mundial, em relação ao novo contexto que se anunciava com a inserção da cidade de Nova York como principal cenário das artes.

Na perspectiva, ainda, da apropriação de elementos da indústria automobilística, César Baldaccini ao conjugar apropriação do real com arte e tecnologia, explorou as possibilidades formais do metal nas suas *Compressões* (ver figura 46) estruturadas a partir da recuperação de resíduos industriais, objetos diversos e partes sucateadas de automóveis, submetidas, sob controle do artista, a uma prensa industrial, utilizada para a compactação de metais em uma “passagem da estruturação formal à aprovação objetiva, da forma criada à constatação da beleza encontrada” (RESTANY, 1979, p. 58).

Figura 46 - César Baldaccini, *Moped compression*, 1970, 60 x 45 x 25 cm



Fonte: Pinterest, 2014.

Na década de 1950, nos Estados Unidos, tendo como antecedentes referenciais as colagens de Kurt Schwitters e os *readymades* de Duchamp, o neodadaísmo surge como um movimento de reabilitação de procedimentos relacionados à *assemblage* e à apropriação.

A apropriação de elementos do cotidiano, referenciados nas obras híbridas de artistas como Robert Rauschenberg, John Chamberlain, David Smith e Jasper Johns, leva a arte norte-americana à utilização de imagens e objetos comuns, integrando naturalmente os *readymades* às suas criações. As *combines* de Rauschenberg, obras que tensionavam as fronteiras entre a escultura e a pintura pela incorporação de objetos extra-artísticos à superfície pictórica, resultaram em obras tridimensionais de caráter híbrido, como mostra a figura 47.

Figura 47 - Robert Rauschenberg, **Charlene**, 1954, combine painting, Stedelijk Museum Amsterdam



Fonte: Conversations, 2014.

Arauto do novo realismo, Restany constata que os *readymades*, ao traduzir a necessidade de expressão de setores específicos da vida moderna, ganham um novo sentido e conclui que “a jovem geração americana tinha de ser especialmente sensível a essa extensão do poder expressivo do objeto industrial” (RESTANY, 1979, p. 83).

Essa jornada de revolução dos suportes, limites e sentidos da arte, potencialmente empreendida na primeira metade do século XX e veiculada pelas referidas colagens, *assemblages*, *readymades*, acumulações, *dissamblages* ou *combines*, possibilitou a configuração múltipla, livre e híbrida da chamada arte

contemporânea. Foi nesse contexto e nessa liberdade de uso de materiais quase sem fronteiras que aconteceu minha incursão na arte. As séries de dominós (a serem abordadas nos capítulos 4 e 5) possivelmente exemplificam essas conquistas no plano individual, no plano da evolução do meu próprio trabalho.

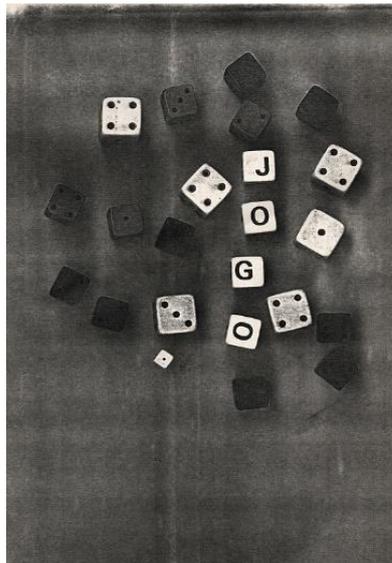
4 ASPECTOS ESTÉTICO-FORMAIS REVELADOS PELOS DOMINÓS

Le problème a toujours été de fabriquer de l'ordre, à partir du désordre supposé, de produire et d'alimenter le mouvement, de susciter et de produire du sens. C'est là notre hantise, c'est là notre idéal, c'est aussi le profil de notre catastrophe (entropie)²⁷ (BAUDRILLARD, 1981, p. 26).

4.1 A serialidade como prenúncio de uma poética do Número

No início dos anos 1980, a xerografia que se encontra reproduzida na figura 48, anunciava, de forma premonitória, a principal questão que permearia todo o meu trabalho dali por diante. Como explicitado no capítulo 2, nos trabalhos que venho realizando desde meados dos anos 1980, tenho explorado, sistematicamente as possibilidades expressivas de elementos modulares, utilizando-os, em um jogo combinatório, para compor obras estruturadas em um todo, a partir da disposição regular e/ou aleatória de seus componentes. Nesses agenciamentos formais, suas estruturas e suas relações internas representam uma síntese da vontade da ordem e dos aspectos fortuitos determinados pela casualidade, permitindo-se entrever “o desejo de conciliar o rigor da forma repetida e regular com o acaso que, em medida larga, rege o mundo” (ANJOS, 2004).

Figura 48 - **Jogo**, 1982, xerografia, 33 x 21 cm



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Robson Lemos.

²⁷ “O problema sempre foi fabricar a ordem, a partir da suposta desordem, produzir e alimentar o movimento, suscitar e produzir sentido. Aí está nossa obsessão, nosso ideal, é também o perfil de nossa catástrofe (entropia)” (tradução livre do autor).

Essa relação entre ordem e acaso se aplica à série de obras denominada *Composições*, realizadas entre 1987 e 1998, a partir da pesquisa com o papel artesanal que eu vinha desenvolvendo desde 1982, e também aos trabalhos de *Série negra*, na qual passei a utilizar, a partir de 1998, uma variedade de objetos produzidos industrialmente, adquiridos em áreas de baixo comércio.

A apropriação, a acumulação e a combinação de objetos de uma mesma tipologia, integrados e unificados para resultar em uma superfície inteiramente pintada de preto é o aspecto que primeiro se evidencia nas obras de *Série negra* (1998-2000), que, como vimos no capítulo 2, representou um importante momento de transição no desenvolvimento do meu trabalho.

Os experimentos realizados nesse período estabeleceram uma relação direta com o real, ao lidar com a apropriação de objetos de uso cotidiano e o seu deslocamento para o contexto da arte, adaptando-os a novos usos, com vistas à invenção poética.

Esses aspectos foram evidenciados no conjunto de obras apresentado nas exposições individuais que realizei no Centro Cultural de São Francisco (CCSF), em João Pessoa (1999), e no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Mamam), no Recife (2000), que incluíam obras realizadas com celulose, e diversos objetos como “contas” de madeira, filtros de papel e bonecos de plástico, além de peças de dominó ordenadas e coladas sobre um suporte de madeira ou montadas diretamente sobre o chão.

Max Bense divide os objetos artificiais em construtivos e não construtivos. O filósofo conceitua objeto construtivo aquele que se origina de um ato passível de decomposição e recomposição e que “pode ser produzido metodicamente numa série exata e finita de passos conscientes, de decisão e manipulação” (BENSE, 2009, p. 63-64).

Dentre os objetos variados utilizados em *Série negra*, as peças do jogo de dominó, pela possibilidade de ordenamento e articulação, continuada e reversível, do seu sistema de signos, se destacaram como material rico em possibilidades construtivas e, desde então, passaram a ser sistematicamente utilizadas no meu trabalho, em diversas formas de agenciamento.

Essa inovação permitiu que elementos comuns, objetos industriais deslocados para o contexto da arte, despontassem como signos de uma nova linguagem e pudessem, por meio de um plano de expressão, ser articulados entre si,

transformando o todo em realidade. No contexto da estética moderna – abstrata e exata –, o uso dos dominós permitiu o estabelecimento de uma comunicação materialmente estruturada (BENSE, 2009).

O abstrato nada explica, devendo ser ele próprio explicado: não há universais, nada de transcendentais, de Uno, de sujeito (nem de objeto), de Razão, há somente processos, que podem ser de unificação, de subjetivação, de racionalização, mas nada mais. Esses processos operam em ‘multiplicidades’ concretas, sendo a multiplicidade o verdadeiro elemento onde algo se passa. São as multiplicidades que povoam o campo de imanência [...] o plano de imanência deve ser construído; a imanência é um construtivismo e cada multiplicidade assinalável é como uma região do plano (DELEUZE, 2010, p. 186).

O desenvolvimento desse processo experimental com os dominós resultou em composições geométricas baseadas em um método combinatório de princípios matemáticos, definidas, muitas vezes, ao sabor de imprevistos e de intervenções do acaso.

O deslocamento das peças de dominó para o contexto da arte e a sua utilização e incorporação à minha poética, subvertendo a lógica do jogo e instaurando uma gama de singularidades nos espaços expositivos, mostravam-se surpreendentes para o grande público, atiçando a sua curiosidade pelo aspecto insólito da situação e causando uma grande empatia em relação às obras.

4.2 Interdição e excesso

O processo de criação de *Série negra* possibilitou o meu encontro com o dominó e, por extensão, a descoberta do “Número-significante”, levando-me a “converter a região dos números em campo para o olhar fenomenológico” (HERKENHOFF, 2010, p. 10).

A manipulação continuada dos dominós

revelou as qualidades do plástico, seu peso, a temperatura que sabemos que tem, a maneira como sabemos que cada peça se encaixa na mão; o barulho que as peças fazem quando são muitas e se chocam (ZACCAGNINI, 1999, [p. 4]).

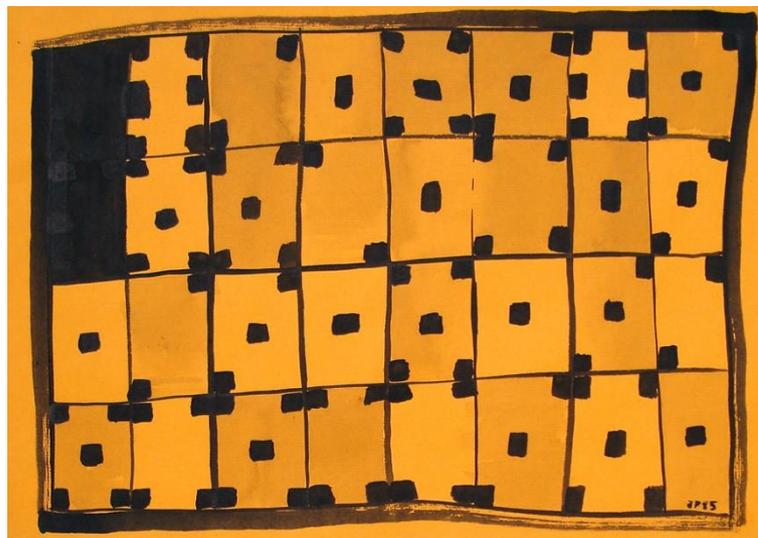
ou seja, salientou-se o seu caráter escultórico e tátil e, simultaneamente, revelou a dimensão pictórica presente no jogo, derivada de uma lógica cromática do Número. As peças de dominó, pela sua função universal de signos, estabelecem, na esfera

da arte, uma nova relação com o mundo real. Jean Baudrillard considera que

'funcional' não qualifica de modo algum aquilo que se adapta a um fim, mas aquilo que se adapta a uma ordem ou a um sistema: a funcionalidade é a faculdade de se integrar em um conjunto. Para o objeto, é a possibilidade de ultrapassar precisamente sua 'função' para uma função segunda, de se tornar elemento de jogo, de combinação, de cálculo, em um sistema universal de signos (BAUDRILLARD, 2009, p. 70).

No início da pesquisa com os dominós, ao manusear e articular algumas peças soltas sobre uma mesa, se mostrou clara a necessidade de criar parâmetros e estabelecer regras para a invenção poética com um material - ao mesmo tempo matemático e construtivo - que exigia uma lógica própria para um novo jogo de combinações que se apresentava latente. A obra reproduzida na figura 49, realizada em 1985, apresenta, de maneira esquemática, aspectos formais que prenunciavam questões importantes que serão tratadas em seguida, as quais se revelariam de fundamental importância para a continuidade do meu trabalho.

Figura 49 - **Sem título**, 1985, nanquim sobre papel, 24 x 33 cm



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Robson Lemos.

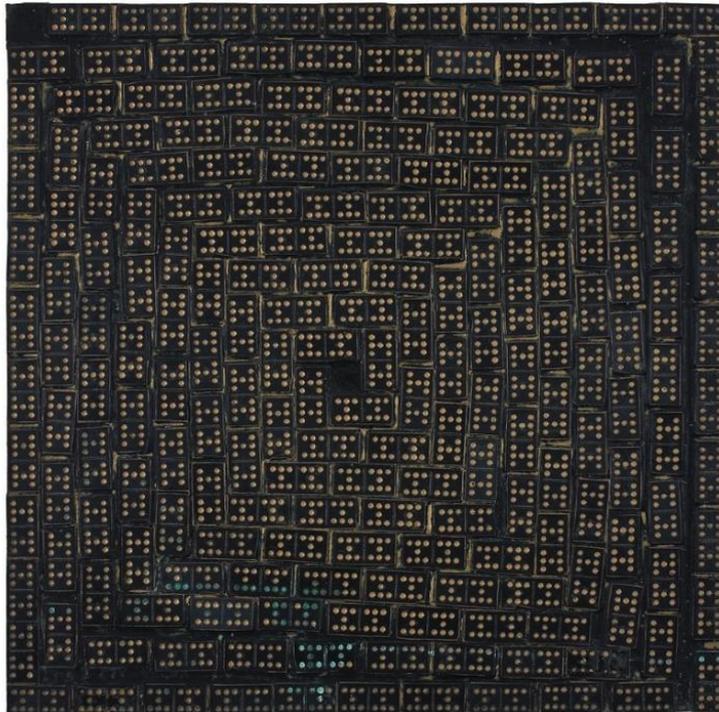
Concretamente, na linha do tempo do meu processo criativo, a apropriação e a incorporação dos dominós aconteceram, pela primeira vez, em 1998, nas obras *Sem título* (peças de dominó de plástico e acrílica sobre madeira, 50 x 50 cm) e *Sem título* (peças de dominó de plástico e esmalte sobre madeira, 50 x 50 cm), ambas pertencentes a *Série negra*.

Essas duas obras seminais, surgidas da experimentação com objetos

seriados, são especialmente significativas por se situarem na origem do processo de desenvolvimento de uma sintaxe que se revelaria um salto poético de fundamental importância para a definição dos rumos que o meu trabalho tomaria dali por diante, desdobrando-se em múltiplas possibilidades de configuração. Segundo Herkenhoff (2010, p. 11), a partir desses trabalhos “percebe-se a conversão do número em linguagem contextualizada conforme a estética semiótica”. As duas obras, em meu entendimento, se baseiam em lógicas antagônicas.

A primeira obra, como podemos observar na figura 50, subverte a numeração convencional das peças por meio da pintura, com tinta acrílica dourada, de todos os sete pontos côncavos – utilizados para indicar os números de um a seis – existentes em cada um dos dois lados de uma das faces das peças de dominó.

Figura 50 - **Sem título**, 1998. Esmalte e acrílica sobre dominós de plástico sobre madeira, 50 x 50 cm



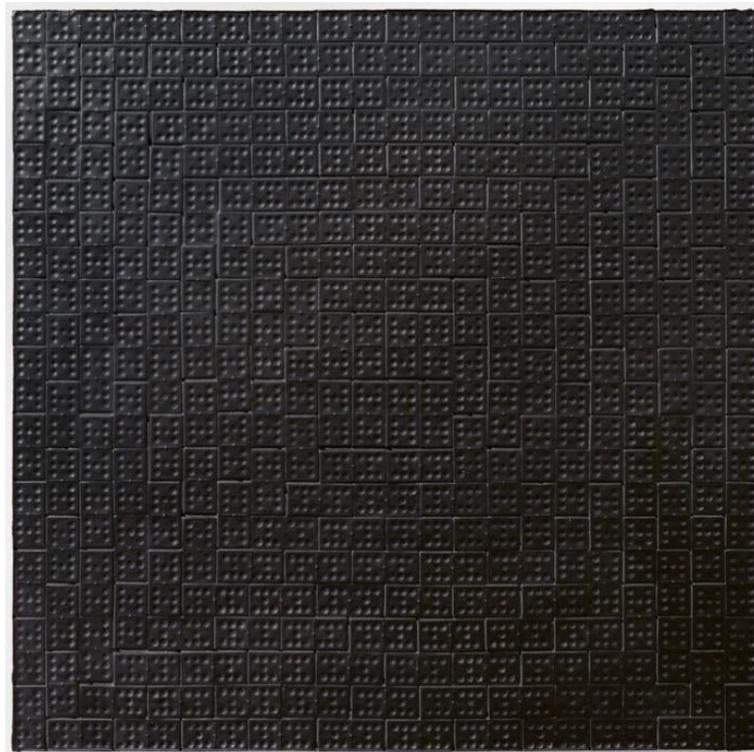
Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Robson Lemos.

Essa intervenção, por meio da pintura, “estanca a possibilidade de seu dever numérico como regra ordenadora do jogo”. Ao analisar esse processo, Herkenhoff (2010) cria o conceito de Número-excesso, para evidenciar a presença de algo que ali não poderia estar. O signo pictórico usado para fazer surgir a peça 7/7, inexistente no jogo de dominó, “não veio sinalizar o mundo e organizá-lo, mas

confundi-lo”. Nessa obra, pela primeira vez, compus, ainda que precariamente, uma espiral de objetos, tentando ordenar o Número-excesso, duplamente presente em cada uma das peças utilizadas (HERKENHOFF, 2010, p. 23).

A segunda obra, reproduzida na figura 51, apresenta dominós colados sobre um suporte de madeira. Nesse caso, as peças não se organizam em espiral; sua disposição se assemelha mais a de um quebra-cabeças montado. O todo assim obtido foi inteiramente recoberto por uma espessa camada de esmalte sintético preto, uma “capa”, que, ao ocupar o espaço real, cumpre a função de uniformizar a superfície, sobrepondo-se ao suporte e ocultando os presumíveis pontos brancos pintados nas peças. A imaginação fica livre em relação a possíveis combinações numéricas subjacentes e, ao mesmo tempo, o acesso à configuração numérica presente originalmente nas peças fica interdito – o interdito, visto aqui na acepção de Durkheim (2008), é a chave para a construção do sagrado, daquilo que é elevado para alguém ou um grupo e, por isso, deve ser reservado.

Figura 51 - **Sem título**, 1998. Esmalte sobre dominós de plástico sobre madeira, 50 x 50 cm



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Flávio Lamenha.

Essas duas obras, assim sendo, são consideradas, por mim, iniciáticas, pois elas prenunciam, ao mesmo tempo, um encaminhamento decisivo na minha carreira

e um universo a ser desvendado.

O interdito preserva o sagrado, que aqui é o espaço das possibilidades: por trás da tinta preta, pode tanto haver peças sem numeração quanto peças com o Número-excesso, por exemplo. A ação de imaginar é, assim, evocada. Ela consiste em etapa de preparação essencial para o confronto do expectador com o mistério da criação.

Nesse sentido, os interditos têm por finalidade demarcar limites que só podem ser ultrapassados com a devida preparação: “Tudo o que é sagrado é objeto de respeito e todo sentimento de respeito traduz-se, naquele que o experimenta, por movimentos de inibição” (DURKHEIM, 2008, p. 383).

Ao incidir sobre o plano monocromático negro, a luz exerce um papel fundamental na exploração e na percepção da superfície pictórica dessa obra, revelando baixos relevos de discreta sensualidade, pontuados na “pele” de tinta preta aderida ao suporte.

A negação/ocultação dos pontos/números contribuiu de forma paradoxal para a revelação do Número e do extraordinário potencial dos signos numéricos contidos nas peças de dominó – elementos que viriam a se tornar, na busca por estabelecer uma linguagem própria, a base material para a minha pesquisa formal.

Herkenhoff (2010, p. 14) afirma ainda que “com o Número, José Patrício subjetiva-se em linguagem singular [...] atua conforme a necessidade de pensar o Número como uma deleuziana potência da criação”.

Ao Identificar e esclarecer a importância crucial deste momento da pesquisa, relacionando-o com o posterior desenvolvimento do meu processo criativo, Herkenhoff (2010) considera que, a partir dessas duas obras *Sem título*, a minha produção

conquista a difícil passagem da coisa (e sua possível geometria) para o Número mesmo. A coisa inclui aqui não apenas objetos, como pedras de dominós, dados, pregos, contas e botões, como também ideias e planos geométricos reificados. As obras iniciais com dominós surgem em 1998 e não tinham título – estes dominós surgem como o inominado, isto é, o *Sem título*, e, no entanto, são o Número. Com estes dominós, o que é inominado – o sem título – é, no entanto, Número (HERKENHOFF, 2010, p. 22-23).

Com a revelação do Número e dos códigos numéricos presentes no jogo, a pesquisa passa a se desenvolver na perspectiva de alcançar o domínio de uma poética do Número. A inserção das peças de dominó em uma dinâmica geométrico-

construtiva leva-me a uma investigação sistemática de novas possibilidades de expressão plástica, tendo em vista que “a obra é sempre um dobramento próprio aos novos materiais” (DELEUZE, 2010, p. 201).

4.3 A definição dos dominós como objeto de investigação plástica

Pelo fato de utilizarem objetos prontos, extraídos da realidade, os trabalhos realizados com peças de dominó constituem, juntamente com as obras de *Série negra*, um *corpus* visual que se aproxima da discussão de questões que gravitam em torno do conceito de *readymade*.

Entretanto, é preciso ressaltar que o sentido da apropriação de objetos do cotidiano nesses trabalhos encontra-se em desacordo com a ideia de neutralidade e não-significação presente originalmente no *readymade* duchampiano. No meu processo de criação, a inserção de objetos do cotidiano nas obras realizadas a partir de 1998 recorre à acumulação e à modulação, para a construção da obra e dos seus significados, e se dá no contexto de uma tradição plástico-formal de investigação das possibilidades poéticas dos elementos.

A crítica e curadora Ligia Canongia identificou, nos trabalhos com os dominós, “uma espécie de recuperação do *readymade* dentro de um contexto de cunho formal, o que significa uma ação quase inversa àquela que o *readymade* inaugurou em suas origens” (CANONGIA, 2000, p. 20).

O reconhecimento desse aspecto divergente entre o *readymade* duchampiano e os processos de formalização de objetos prontos no meu trabalho adquire um caráter consensual, ao levarmos em conta o comentário esclarecedor de Fernando Cocchiarale, segundo o qual

José Patrício [...] não se apropria dos objetos industrialmente produzidos com os mesmos propósitos que moveram Duchamp ao inventar o *readymade*. Ele os usa, inversamente, com a ideia de criar situações formais e cromáticas. Isto é, lança mão de um dos principais instrumentos propostos contra os meios tradicionais da arte, como a pintura, por exemplo, não para criticá-los, mas para investigar novas possibilidades de invenção formal que atualizem esses meios (COCCHIARALE, 2004, p. 60).

A lógica matemática do dominó, com suas regras predeterminadas e seus números codificados em pontos e combinados nas pedras, me levou a considerar que o jogo – sobretudo quando transportado para o contexto da arte – se produz no

âmbito de um sistema de signos de linguagem, com estruturas passíveis de articulação para a criação de um todo.²⁸

Maria Alice Milliet afirma que “as coisas, como as palavras, são signos móveis de uma sintaxe e mudam de sentido conforme a contextualização” (MILLIET, 1999, p. 35). Nessa observação, está a chave que encontrei para o desenvolvimento de uma pesquisa, no campo da criação artística, que apontava para fecundas possibilidades de abordagem teórica, técnica e conceitual, considerando-se que “a arte existe para que a regra do jogo de dominós não se torne a onipotência do Número” (HERKENHOFF, 2010, p. 26).

Como resultado do trabalho investigativo, em mais um insight, pude constatar que três conjuntos de 28 peças iguais, escolhidos ao acaso e montados em espiral, formavam um quadrado perfeito e poderiam criar renovadas configurações na sua superfície, apresentando uma variedade de padrões reticulados intercomunicantes. Essa descoberta lançava as bases para o surgimento de *Dominós* (1999), uma ideia que sugeria expansão estrutural, pela possibilidade de justaposição dos quadrados montados sobre o piso, em franco diálogo com espaços arquitetônicos. Em vista da sua condição efêmera e das exigências materiais e de produção para a sua realização a ideia permaneceu inominada e em estado de latência.

A obra só se concretizaria, de fato, a partir das montagens no Centro Cultural de São Francisco, em João Pessoa, e no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, no Recife. Nesta última, passou a ser definitivamente denominada *Ars combinatoria* (2000). Cumpre esclarecer que *Ars combinatoria*, como obra significativa que se destaca no corpus da minha produção, será analisada de modo mais aprofundado no capítulo 5.

Ressalta-se que, nesse momento da pesquisa, a espiral se impôs como movimento condutor e estruturador das obras com dominós concebidas dali por diante. Também se fez premente a necessidade de trabalhar com uma maior quantidade de peças, em vista do potencial expansivo que os primeiros arranjos e experimentos prenunciavam.

A aquisição de quantidades expressivas de dominós me permitiu separar as peças de cada jogo de forma a obter um número significativo de conjuntos com 28 peças iguais. Cada conjunto assim obtido, acondicionado em uma caixa, funcionava

²⁸ Ver relação que Cocchiarale (2004) estabelece entre a teoria semiológica de Ferdinand de Saussure e o exercício de linguagem presente na minha obra.

como uma espécie de módulo contendo signos abstratos, elementos de linguagem fundamentais para a criação das estruturas. As quantidades múltiplas de 28 passaram a ser consideradas a base numérica para a concretização das obras.

Na prática, sem me utilizar de cálculos matemáticos para investigar as configurações possíveis a partir dos múltiplos de 28, passei a montar, intuitivamente, as primeiras espirais, ordenando os dominós, um a um, no piso do ateliê, ao mesmo tempo que registrava as quantidades de conjuntos de 28 peças que poderiam formar quadrados perfeitos. Referindo-se a esse estágio do processo de criação, Michael Asbury observa que

a partir do momento em que se deu a ‘descoberta’ dos múltiplos de 28, que é o número de peças individuais de um jogo de dominó, o trabalho impôs sua própria lei, sua ordem inerente [...] A descoberta se dá não por meio de cálculo matemático **a priori**, mas mediante uma exploração intuitiva de combinações possíveis. É a partir daí que o trabalho adquire um padrão comum que ao mesmo tempo abre possibilidades infinitas (ASBURY, 2008, [p. 5], grifo do autor).

Alicerçadas na pesquisa das possibilidades de criação de imagens a partir dos múltiplos de 28, as experimentações formais se desenvolveram por meio do uso metódico do sistema de signos presente nas peças do dominó. O potencial imaginário inerente a esses experimentos poderia ser explorado, com exata regularidade, pela conexão ordenada das peças, distribuídas linearmente em uma espiral contínua, e pela concentração e contiguidade dos signos numérico-cromáticos de um ou mais conjuntos de peças iguais, em um jogo de combinatórias que enfatizava o espírito lúdico do trabalho.

O processo de construção dessas espirais, ao exigir uma laboriosa montagem para a concretização das possibilidades formais desses agrupamentos, revelava a dimensão espaço-temporal inerente às estruturas criadas com os dominós.

Por meio desses procedimentos, surge uma estrutura organizada em malha regular, um híbrido entre escultura e pintura, uma superfície tridimensional, modulada. Nela, por meio de uma operação lógica, signos são distribuídos em um espaço de coexistência, para criar um cosmos em que situações formais e cromáticas, padrões reticulados, ritmos e circuitos irradiantes vêm a atestar, ao mesmo tempo, que o jogo “cria ordem e é ordem” (HUIZINGA, 2010, p. 13) e que “o dominó se torna elemento rítmico da composição” (ZACCAGNINI, 1999, [p. 4]).

A disciplina construtiva inerente a essas obras faz com que os seus

elementos sejam arranjados de forma esquemática, lado a lado, em um ajuste rigoroso e cadenciado que cria uma malha sutil no encontro entre os planos.

No início do seu percurso artístico, Lygia Clark descobriu, na interseção entre dois planos, um elemento condutor da sua pesquisa e denominou esse espaço de interseção entre a tela e a moldura como “linha orgânica”. Esse aspecto foi explorado pela artista em uma série de composições, pela contiguidade de pedaços de placas de madeira recortados e pintados com tinta industrial aplicada com pistola, criando planos justapostos nas *Superfícies moduladas* (1952-57) e nos *Planos em superfície modulada* (1956-58) como exemplificado na figura 52. Ao unir duas superfícies de cores iguais, a “linha orgânica” é evidenciada e surge como linha-luz, “como módulo construtor do plano” (SCOVINO, 2004, p. 3).

Figura 52 – Lygia Clark, ***Planos em superfície modulada nº 2***, 1956. Tinta industrial s/ celotex, madeira e nulac, 90,1 x 75,0 cm acervo MAC-USP



Fonte: Comunicação e artes, 2014.

Ao analisar a filiação gráfica dos trabalhos com dominós, evidente nas linhas construídas pela disposição sequenciada das peças e na distribuição espacial da

retícula criada pelos pontos pintados sobre cada uma delas, Moacir dos Anjos chama atenção para as linhas formadas **entre** as peças, pelos espaços vazios que as separam umas das outras, para identificar nesse arranjo, a existência de uma “linha orgânica” que se apresenta “sobreposta às linhas formadas pelas peças plásticas e pelos números pintados sobre suas superfícies, uma outra malha gráfica, mais silenciosa e tênue” (ANJOS, 2004, p. 65).

Diante da multiplicidade de peças de dominó, adquiridas em quantidades cada vez maiores, para atender à demanda expansiva dos trabalhos, tornava-se evidente a necessidade da adoção de um projeto racional, com regras próprias, definidas previamente e vinculadas a procedimentos específicos, para nortear o processo de formalização das obras e, ao mesmo tempo, permitir o desdobramento do seu potencial expressivo.

Desse modo, a opção por arranjar as peças sobre o chão, soltas, sem qualquer adesivo ou amarração, respeitava a condição de mobilidade original do jogo, no qual as peças, naturalmente, repousam na posição horizontal sobre uma superfície plana. Por outro lado, essa condição se colocava como um pressuposto para que a relação dialética entre lógica e acaso, inerente a essas primeiras tentativas de estabelecer uma sintaxe para o trabalho, pudesse acontecer de forma continuada e renovada. A cada montagem realizada, novos desdobramentos surgem. Estas considerações remetem-nos ao crítico e ensaísta italiano Giulio Carlo Argan que, ao se referir ao dadaísmo, comenta que,

à racionalidade do projeto, os dadaístas contrapõem a casualidade, mas não colocam a lógica e o acaso como duas categorias distintas e opostas, entre as quais se restabeleceria necessariamente uma relação dialética; a lógica não é senão uma interpretação, entre tantas possíveis, da ‘lei do acaso’ (ARGAN, 1995, p. 358-359).

As experimentações realizadas com as peças de dominó montadas no chão encontraram, na ordem e na repetição do gesto constitutivo, um modo de compor. Acompanhando essa lógica pragmática, a montagem das peças em um movimento espiralado surge como um paradigma a ser seguido para a construção da quase totalidade das obras realizadas a partir de então.

O significado simbólico da espiral, essencialmente macrocósmico, está relacionado ao caráter cíclico da evolução. Como um símbolo da vida e do crescimento, a espiral tem um sentido de movimento e desenvolvimento progressivo.

Nos hieróglifos maias, o zero é representado pela espiral.

Paul Klee (2001, p. 45) afirma que “o movimento é a base de todo devir” e em *Teoria da arte moderna*, o artista comenta ainda que o movimento da espiral

não é infinito, ainda que a importância do sentido retome sua importância. Ele se decide ou bem por uma direção centrífuga na direção de uma liberdade crescente de movimento, ou bem por uma submissão crescente ao centro que termina por engolir tudo (KLEE, 2001 apud HERKENHOFF, 2010, p. 34).

Pode-se considerar que o movimento circular da espiral, a partir do seu ponto original, prolonga-se virtualmente *ad infinitum*. Conectando a unidade e a multiplicidade, a espiral revela-se como elemento fundamental para a estruturação das obras. Em alguns casos, direções opostas são perceptíveis pela disposição das peças em sequências numéricas que resultam em progressões crescentes ou decrescentes. Em outros, o movimento da espiral segue seu ritmo a partir de critérios aleatórios para a distribuição linear da numeração presente nos seus elementos compositivos.

Deleuze considera que “as coisas e os pensamentos crescem ou aumentam pelo meio, e é aí onde é preciso instalar-se, é sempre aí que isso se dobra” (DELEUZE, 2010, p. 205). A montagem de uma espiral com dominós se inicia com o posicionamento de quatro peças que delimitam um quadrado vazado, elemento que ocupa a posição central na estrutura, indicando, literalmente, o vazio. É em torno desse vazio interior que a espiral se desenvolve em um movimento expansivo, vinculado a regras e procedimentos previamente definidos para a distribuição cadenciada das peças. Na continuidade do processo, seguindo o ritmo da espiral, as peças restantes de um primeiro conjunto são ordenadas linearmente e conectadas umas às outras, e assim sucessivamente, repetindo o gesto formador até que se complete o quadrado com a quantidade de conjuntos arbitrada para tanto.

Referindo-se à qualidade da repetição em sua própria escultura e nas pinturas de Frank Stella, Donald Judd declara que a ordem “não é racionalista e subjacente, mas é simplesmente ordem, como a da continuidade; uma coisa depois da outra” (JUDD apud KRAUSS, 1998, p. 292).

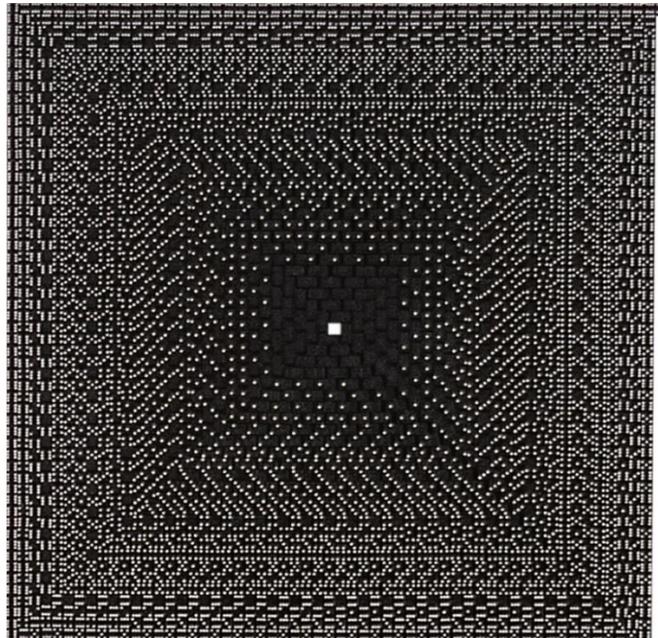
À medida que o trabalho avança, contornando pouco a pouco as bordas da estrutura e perseguindo o percurso espiralado, cada conjunto encontra o seu lugar e os seus elementos vão ocupando gradativamente o espaço para fazer surgir os

insólitos efeitos de superfície resultantes do processo. Nesse espaço de distribuição nômade, afloram aspectos formais completamente novos e surpreendentes, singularidades configuradas em imagens que muitas vezes só são realmente reveladas e conhecidas ao término da montagem, interconectadas em uma superfície em constante expansão ou contração de devires que “são geografia, são orientações, direções, entradas e saídas” (DELEUZE, 1998, p. 10).

4.4 A descoberta concretizada em duas obras: *112 dominós* e *224 dominós*

Na sequência da pesquisa, ao experimentar a montagem de peças sobre o chão, descobri que 56 jogos de dominó (1.568 peças no total), se montados em espiral, formavam um quadrado “imperfeito”, pois a metade de uma única peça ficava extravasando os contornos do polígono, como um apêndice (ver figura 53).

Figura 53 - Quadrado imperfeito formado por 56 jogos de dominó



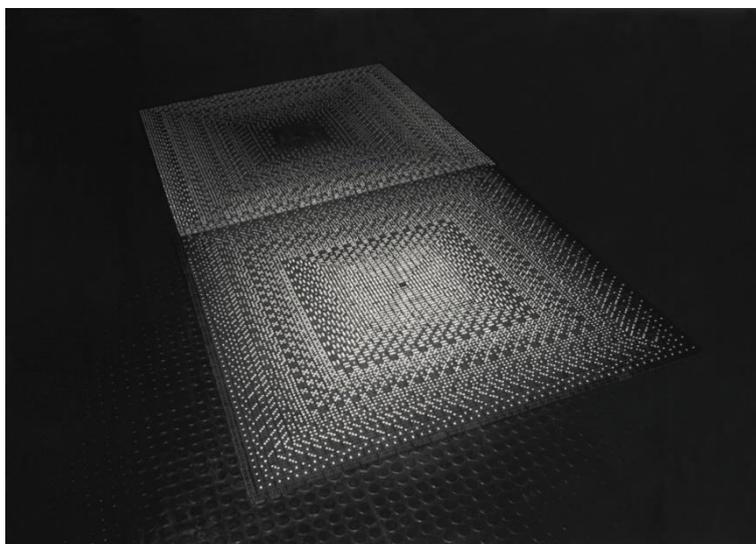
Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: O autor.

Decidi, então, criar dois quadrados como o apresentado acima, cada um com 56 jogos, e acoplá-los. Surgiu, assim, a obra que denominei *112 dominós* (1999).

A “meia peça” de dominó que sobrava em uma das arestas de cada quadrado correspondia exatamente ao pequeno quadrado vazado existente no centro da

estrutura. Se deslocadas para esse centro, as metades excedentes contribuiriam para formar dois quadrados perfeitos, sem lacunas. Preservado o vazio central, esse apêndice serviu para acoplar um quadrado no outro, criando uma estrutura de caráter complementar, perceptível no movimento das espirais em sentidos opostos, e determinado pela arrumação dos conjuntos de peças em uma ordem crescente/decrescente em cada um dos quadrados²⁹, como podemos observar na figura 54.

Figura 54 - **112 dominós**, 1999. 3136 peças de dominó de plástico, 125,5 x 246 cm



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: O autor.

Pela precisão com que se definiu a construção e o encadeamento das duas espirais que a compõem, *112 dominós* se mostrou fundamental à percepção da importância do Número e da imaginação matemática para o meu trabalho.

Ao levar em conta o código numérico presente nas peças do jogo, esse trabalho se constituiu como a primeira obra montada no chão, a utilizar concretamente o potencial expressivo dos dominós enquanto elementos carregados de significação e passíveis de funcionar em uma estrutura de linguagem.

Com as peças soltas, ordenadas uma a uma, *112 dominós* se apresentou, originalmente, como uma estrutura fragmentada, frágil e instável. As duas espirais

²⁹ As progressões crescentes e decrescentes são determinadas pela ordenação numérica das peças do jogo. Em um dos quadrados, a partir do centro, a espiral parte das peças zero/zero (ausência de pontos) e segue com as zero/um, sucessivamente, até chegar àquelas que apresentam a combinação seis/seis. No outro quadrado, ocorre o movimento inverso: das peças seis/seis, no centro da estrutura, às peças zero/zero, nas suas bordas.

criavam um movimento contínuo e articulado, baseado em ritmos complementares que se organizavam e se integravam. Um *Ying-Yang*. Seria este duplo uma representação do olhar? Ou do movimento de abrir e fechar da objetiva da câmera fotográfica?

No caso específico de *112 dominós*, o conhecimento de instruções precisas e a obediência a regras fixas, estabelecidas previamente, permite materializar a obra sem que haja espaço para variações da imagem ou efeitos do acaso.

Ao investigar, no ateliê, o processo de ordenação dos dominós coletados no trabalho de campo, teciam-se sequencialidades e ampliavam-se as lógicas constitutivas, apelando por novos empreendimentos.

No que pretendeu ser um “mapeamento nacional da produção emergente”, o programa Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 1999/2000 realizou uma pesquisa³⁰ acerca da arte contemporânea brasileira que resultou em uma seleção de nomes e obras de 84 jovens artistas e na realização de uma série de mostras itinerantes, dentre outras ações.

Na época do seu lançamento, a iniciativa do Itaú Cultural se mostrava como uma oportunidade promissora para a divulgação dos experimentos que eu vinha realizando com os dominós. A minha inscrição no programa, por meio da apresentação de portfólio, resultou na inclusão do meu nome na lista dos artistas que tomariam parte no projeto. Uma comissão curatorial selecionou *112 dominós* para participar das exposições itinerantes, patrocinadas pelo programa, realizadas entre os anos de 1999 e 2001, em diversos espaços institucionais.³¹

Ao ser deslocada para cumprir o calendário de exposições do projeto, a obra desprende-se do espaço privado do ateliê e de uma condição estática para afirmar, na dinâmica do processo, a sua mobilidade interna e estrutural, a sua dimensão nômade. No decorrer das exposições itinerantes, a experiência de exibir essa obra

³⁰ A comissão formada pelo Itaú Cultural, para realizar a pesquisa, reuniu três curadores-coordenadores: Angélica de Moraes, Daniela Bousso e Fernando Cocchiarale. Participaram como curadores-adjuntos, representantes de várias regiões do país: Carla Zaccagnini (SP), Cláudio de La Rocque (PA), Dodora Guimarães (CE), Jailton Moreira (RS), João Henrique do Amaral (PR), Marcos Hill (MG), Moacir dos Anjos (PE), Sérgio Cardoso (AM) e Viviane Matesco (RJ).

³¹ No âmbito do programa Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 1999/2000, *112 dominós* participou das seguintes exposições: Investigações: Rumos Visuais 2, Itaú Cultural, São Paulo (2000); Vertentes Contemporâneas, Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Fortaleza, e Fundação Joaquim Nabuco, Recife (1999); Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba (2000); Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (2001); O Plano Ampliado, Itaú Cultural Belo Horizonte (1999); Itaú Cultural Penapólis e Itaú Cultural Brasília (2000).

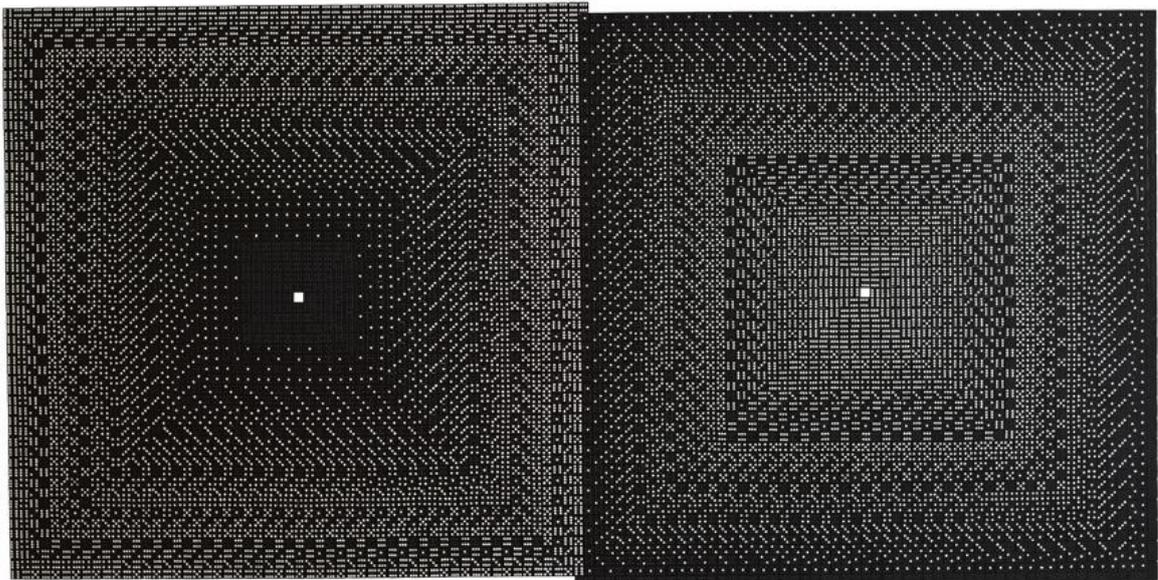
por vezes seguidas em espaços arquitetônicos diferenciados reforçou e amplificou questões importantes que se somaram ao potencial significativo de *112 dominós*, desdobrando-o.

A relativa complexidade envolvida nos trabalhos para a concretização da obra exigiu o meu deslocamento, a cada nova exposição, para coordenar, junto aos auxiliares indicados pelas instituições, o processo de montagem de *112 dominós*. O campo de significados que se constituiu encontrou referências na síntese perfeita de um jogo dialético que traduzia, de forma precisa, o equilíbrio dos opostos.

A estrutura se mostrou paradigmática, tão significativa e interessante do ponto de vista do seu poder de síntese, que me propus a repeti-la *ad infinitum*, na perspectiva de desdobramento da fórmula encontrada. Esse desdobramento material e conceitual do trabalho leva Herkenhoff a afirmar que “a finitude da conta de *112 dominós* propõe a hipótese numérica da infinitude” (HERKENHOFF, 2010, p. 30).

A mobilidade dos elementos componentes de *112 dominós* foi perdida quando fixei, em um suporte de madeira, peças do mesmo tipo utilizado na versão de chão, para criar a obra reproduzida na figura 55, o que possibilitou o seu deslocamento do piso para a parede.

Figura 55 - *112 dominós*, 2000. 3136 peças de dominó de plástico sobre madeira, 125,5 x 246 cm



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Flávio Lamenha.

Todas as obras que compõem a série *112 dominós* apresentam o “duplo” e possuem a mesma estrutura, que pode se mostrar sempre diferente em função da variedade dos dominós e de outros elementos utilizados para compor os trabalhos da série.³² Nas palavras de Paulo Sergio Duarte, “o problema não é mais a reprodução do mesmo; trata-se, agora, de, a partir do mesmo, produzir infinitos outros” (DUARTE, 2002, p. 8). Na figura 56 podemos ver algumas obras da citada série.

Figura 56 - Ateliê com obras da série **112 dominós** e outras produções realizadas entre 2000 e 2002.



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: O autor.

Na continuidade da pesquisa, com vistas à aquisição de novos tipos de dominós, verifiquei, nas áreas de comércio do centro do Recife, a existência de uma enorme variedade de jogos de dominó fabricados com materiais diversos – dos mais simples e precários, de papelão ou matéria plástica, aos mais sofisticados, feitos com resina ou madeira – apresentando formas, dimensões e cores variadas. Nessa busca, encontrei ainda diversos dominós produzidos artesanalmente, refletindo uma visualidade vinculada à cultura popular nordestina.

Essa variedade de produtos oferecida pela indústria de jogos, denota

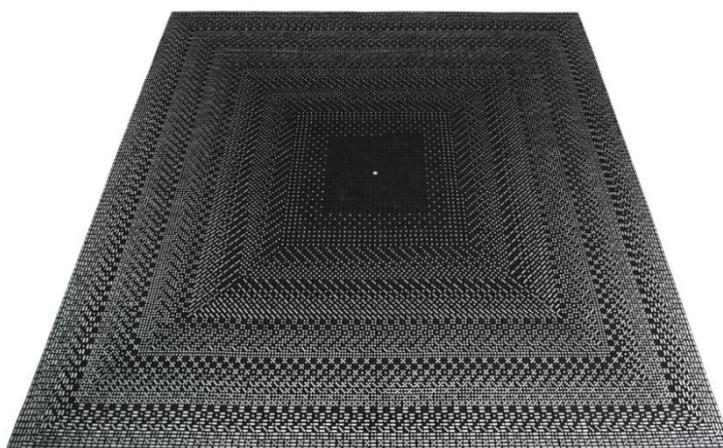
³² A primeira versão de *112 dominós* utiliza dominós de plástico preto com os pontos pintados de branco. As peças são montadas no chão, soltas, sem qualquer fixação. As demais obras da série *112 dominós*, surgidas posteriormente, são geralmente destinadas à parede e realizadas com peças de dominó de dimensões, cores e materiais diversos, além de utilizar uma grande variedade de objetos modulares como dados, cubos, contas, pregos, alfinetes e botões. Essas obras apresentam os seus elementos constituintes fixados em suportes de madeira, alumínio ou acrílico, dentre outros.

claramente a popularidade do dominó e a sua penetração em distintos extratos sociais. Ao personalizar e diversificar o design dos seus produtos, distribuindo-os algumas vezes em escala mundial, a indústria de jogos busca atender a uma demanda de mercado.

No Brasil, a produção industrial de dominós acontece de maneira irregular, tendo em vista as dificuldades de distribuição dos produtos e a incapacidade do mercado de absorver o volume de produção dos diversos fabricantes. Isso faz com que determinados modelos de dominó desapareçam do comércio, temporária ou definitivamente, em razão da desistência de alguns fabricantes de continuar produzindo-os, ou pela simples extinção das unidades produtoras, ou, ainda, no caso dos produtos estrangeiros, pela interrupção de importações.

Da busca por identificar as quantidades de jogos necessárias para formar quadrados perfeitos, surge, em seguida, a obra *224 dominós* (1999)³³, reproduzida na figura 57, como mais uma descoberta surgida da experimentação e da pesquisa empírica com os dominós. Trata-se de um projeto objetivo que prevê a construção de uma grande espiral composta por 6.272 peças de dominó de plástico preto, divididas em 28 conjuntos de 224 quatro peças iguais, ordenados segundo os princípios básicos que norteiam a construção de todos os outros trabalhos.

Figura 57 - **224 dominós**, 1999. 6.272 peças de dominó de plástico 250 x 250 cm, Coleção Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador (BA)



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Elpídio Suassuna.

³³ Em 1999, o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-Bahia), convocou artistas para se inscreverem no VI Salão da Bahia. A partir da minha inscrição, *224 dominós* foi selecionada para participar do Salão, onde recebeu um dos cinco prêmios aquisitivos. Atualmente a obra faz parte do acervo do MAM-Bahia e foi exposta por diversas vezes na própria instituição.

A obra é um desdobramento formal que encontra afinidades com 112 *dominós*, não só por utilizar o dobro de peças do mesmo tipo de dominó,³⁴ mas também por não deixar margem para a intervenção do acaso, por se constituir como uma estrutura de configuração fixa, que não muda a sua aparência a cada apresentação. Invariavelmente, essa obra apresenta uma progressão crescente, partindo de um quadrado vazio central, circundado pelo conjunto de peças zero/zero, até chegar às bordas da espiral com as peças que apresentam numeração seis/seis. Herkenhoff (2010, p. 47) considera que “esse deslizamento do zero no dominó para o zero no espaço é a passagem plástica para uma falta concreta e real para problematizar a essência do zero”.

O simbolismo do centro surge em 224 dominós, como também em muitas outras obras da minha produção, por meio desse pequeno quadrado – um *Axis mundi*³⁵ imaterial que liga simbolicamente a terra ao céu. A vacuidade inerente ao centro da espiral dá origem a um cosmos organizado e pode “ser comparada à sequência dos números que não têm como ponto de partida a unidade positiva ou negativa, mas o zero” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 928).

4.5 Acaso e nomadismo da cor: 280 Dominós coloridos

Ainda em 1999, em contexto de intensa experimentação com os dominós e acompanhando uma tendência à ampliação das estruturas, montei, no piso do ateliê, em caráter experimental, uma primeira versão de obra que utilizava 280 jogos de dominó. A quantidade de jogos arbitrada para compor a estrutura considerou a ideia recorrente de utilizar quantidades múltiplas de 28 e levou em conta a constatação de que os 280 jogos montados em espiral não formavam um quadrado perfeito: uma fileira com 28 peças, ao final da espiral, criava uma linha lateral no quadrado formado com 279 jogos, sugerindo a possibilidade de expansão da espiral.

³⁴ Além de ter sido o material básico para compor 112 *dominós*, os dominós de plástico preto com pontos brancos, produzidos pela empresa paulista 3M, foram utilizados na primeira versão de *Ars combinatoria* na exposição individual realizada no Centro Cultural de São Francisco (1999) e nas versões posteriores apresentadas na 8ª *Bienal de Havana* (2003), Cuba e na mostra *Postcards from Cuba: A Selection from the 8th Havana Biennial* (2004), no Henie Onstad Kunstsenter, Oslo, Noruega. Um outro tipo de dominó preto e branco, de madeira e com dimensão reduzida, foi utilizado para compor *Ars combinatoria*, na exposição *Pharos- TEN* (2008), no Pharos Centre for Contemporary Art, em Nicosia, Chipre.

³⁵ Expressão do latim que significa “eixo do mundo”.

Intitulada simplesmente *280 dominós* (1999)³⁶, a obra se diferenciava dos trabalhos anteriores, dentre outros aspectos que serão comentados adiante, pela utilização de dominós de plástico preto com pontos coloridos – adquiridos no comércio popular do Recife – da mesma tipologia dos que já estavam destinados a serem utilizados na versão colorida de *Ars combinatoria* (obra que se materializaria na exposição realizada no Mamam, entre os meses de setembro e outubro de 2000).

Ao encontrar esses dominós prontos, me chamou a atenção a inusitada combinação de cores usadas para indicar a numeração das peças. Uma análise mais detida me fez perceber que, naqueles jogos, a correspondência entre cores e números variava. Com exceção do zero, representado pela ausência de pintura no plástico preto, os seis números do dominó podiam ser representados, em cada um dos jogos, por qualquer uma das seis cores que compõem o código cromático-numérico utilizado como convenção pela indústria de jogos. A pauta cromática vem das cores prontas encontradas nos armazéns de material de construção. Normalmente, cada número encontra-se associado a uma cor, conforme especificado a seguir:

1 - Branco; 2 - Laranja; 3 - Azul; 4 - Verde; 5 - Amarelo e 6 - Vermelho.

Nas fábricas, o processo tradicional de produção em série desses dominós coloridos envolvia uma equipe de auxiliares para a pintura manual dos pontos, a qual consistia no preenchimento dos espaços côncavos das peças e era realizada com pincel e esmalte sintético – tinta popular por excelência, usada para pintar portas e grades. No Nordeste, sobretudo, esse esmalte é utilizado para pintar motivos geométricos em barracas, bancos e mesas de festas populares.

No caso dos novos dominós, para cada jogo a ser pintado era definido um código cromático-numérico específico, o que resultava em conjuntos de jogos com características cromáticas singulares, conforme se pode constatar na imagem reproduzida na figura 58.

³⁶ A obra *280 dominós*, elaborada com dominós coloridos, foi apresentada publicamente, pela primeira vez, na exposição *Nordestes* (1999), realizada no Sesc Pompéia, em São Paulo. Foi exibida em seguida no projeto do Grupo Rain, no âmbito da *8ª Bienal de Havana* (2003) e no Mamam, no Recife, como parte do Panorama da Arte Brasileira - *Desarrumado 19 desarranjos* (2004), com curadoria de Gerardo Mosquera.

Figura 58 - Caixas contendo conjuntos de dominós coloridos, selecionados de acordo com numeração e cores das peças

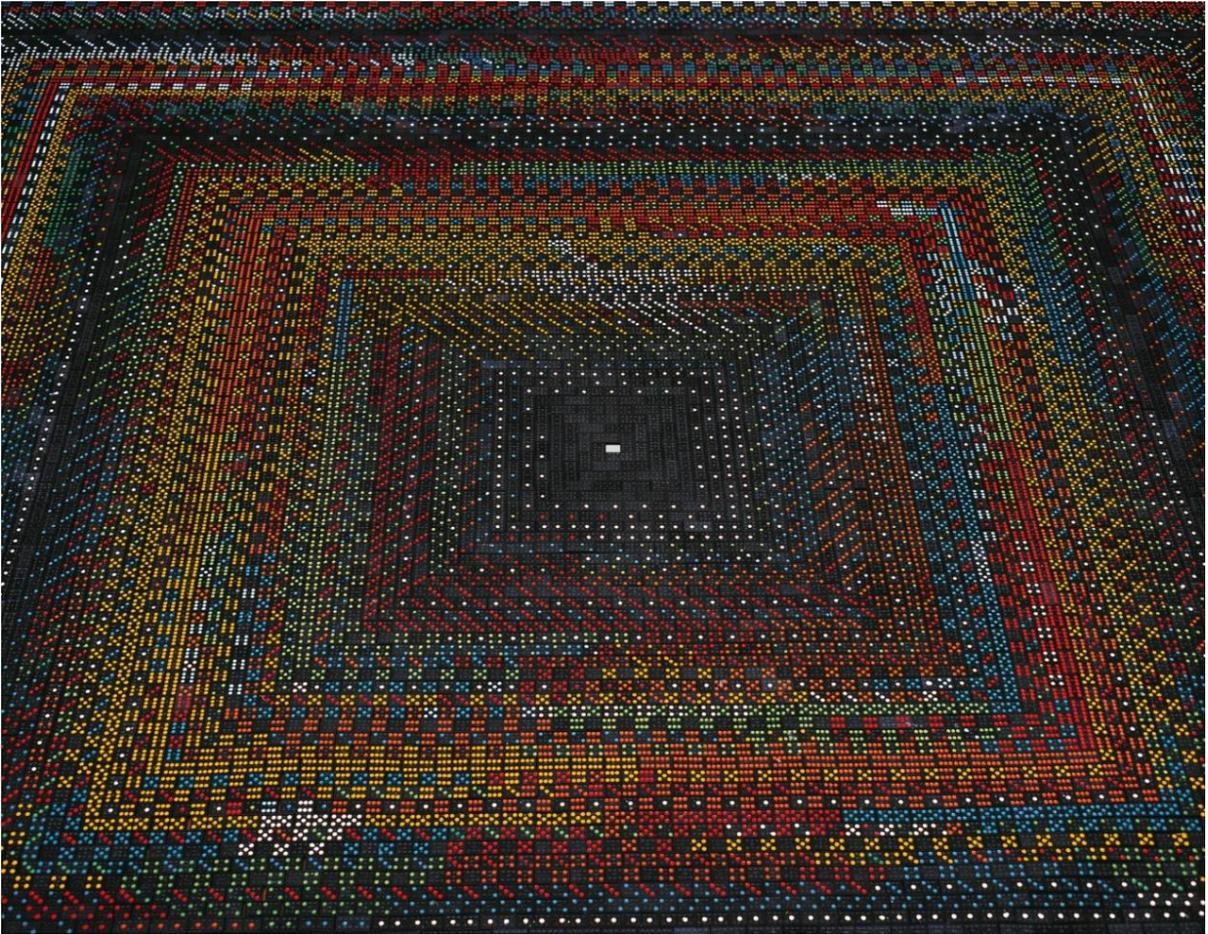


Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Flávio Lamenha.

A diversidade de códigos cromáticos dos jogos ampliou as possibilidades combinatórias e colaborou para incorporar, no processo de criação, um novo componente aleatório, reafirmando o extraordinário potencial dos dominós para o desenvolvimento de uma poética regida por critérios fortuitos e alicerçada em um sistema de signos pautado em insólitas combinações numérico-cromáticas.

Devido às variações cromáticas, ao término do processo de separação das peças para a obtenção dos 280 conjuntos que seriam utilizados em *280 dominós* coloridos, boa parte deles não apresentava homogeneidade de cores. O espaço de cada caixa era ocupado por 28 peças com numeração uniforme que apresentavam, todavia, coloração heterogênea, com dois e até mesmo três tipos de combinações de cores, em diferentes proporções. Na figura 59, percebe-se claramente o jogo cromático inerente a *280 dominós*, resultante dos aspectos referidos acima.

Figura 59 - **280 dominós**, 1999, 7.840 peças de dominó de plástico, 305 x 305 cm (detalhe)



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Flávio Lamenna.

Esse aspecto, como um novo referencial, representou uma contribuição significativa para a expansão e o desdobramento da pesquisa plástica, abrindo caminho para a afirmação do acaso e para o estabelecimento de uma poética do Número, na qual gesto e pensamento envolvidos no encadeamento das peças oscilam, paradoxalmente, entre razão e intuição, entre ordem e casualidade, na direção de uma complexidade estrutural crescente.

As regras para a montagem da versão colorida de *280 dominós* apresentam uma lógica diferenciada daquelas que presidiam a estruturação das obras anteriores. As 280 caixas, contendo cada uma delas peças de igual numeração, foram separadas em cinco conjuntos, cada um formado por cinquenta e seis jogos acondicionados em caixas de papelão numeradas de um a cinco. Como acontece normalmente no processo de montagem de outras obras, as peças vão sendo gradativamente ordenadas, acompanhando o movimento da espiral.

Os jogos da caixa “número um” são arranjados em torno do vazio central, em

ordem crescente (0/0 a 6/6) e, na sequência, os jogos da caixa “número dois” são montados na ordem inversa (6/6 a 0/0), e assim sucessivamente. Ao longo da montagem, as sucessivas escolhas realizadas para o posicionamento das peças permite agenciar aproximações cromáticas, criando campos de cor na superfície da obra, pela contiguidade e pela concentração dos pontos coloridos.

Nesse aspecto, ao comentar a série dos trabalhos com peças de dominó montadas no chão, Ligia Canongia, que havia entrado em contato com a primeira versão colorida de *280 dominós* montada no meu ateliê, a título de experiência, observa que

alguns ‘tapetes’ compõem mosaicos regulares, com ricos acordes do preto-e-branco e ampla exploração da luz. Outros, porém, normalmente os coloridos, vão sendo ‘tecidos’ ao sabor da união entre as cores, em articulações que parecem fazer a superfície se mover, sem definição de contornos ou separações nítidas entre as passagens das cores. [...] a ideia em foco é a do próprio jogo, dessa atividade tensa que busca burlar o imprevisível com o controle e vice-versa. [...] o artista conta com ele como instrumento da tessitura, permitindo que a imagem se crie pelos acidentes cromáticos do percurso (CANONGIA, 2000, p. 20).

4.6 Múltiplas sequencialidades: *280 dominós de resina*

Além de *Ars combinatoria*, a exposição realizada no Mamam incluiu *280 dominós* (2000), que se distinguia da obra homônima, concebida no ano anterior com dominós coloridos, por uma lógica de montagem peculiar e pelo fato de ser feita com 280 jogos de dominó de resina, um material diferenciado, utilizado pela primeira vez no processo de criação.³⁷

No Mamam, na mesma sala onde se encontravam expostas as obras de *Série negra*, a nova versão de obra com 280 dominós foi montada sobre um tablado de madeira revestido com a mesma matéria plástica do piso, uma espécie de emborrachado. A solução encontrada resultou na descontinuidade do plano, sem que houvesse descontinuidade da superfície, amenizando o efeito de interferência

³⁷ Versões dessa obra com dominós de resina foram apresentadas nas exposições individuais que realizei no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (Mamam), Recife (2000), e no Museu de Arte Contemporânea do Ceará, do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Fortaleza (2003), além de ter sido exibida na mostra coletiva *Políticas de la Diferencia - Arte Iberoamericano fin de siglo*, no Centro de Convenções de Pernambuco, Recife (2001). Seleccionada pelo curador Gerardo Mosquera, para participar do 28º Panorama da Arte Brasileira - (*Desarrumado*) *19 Desarranjos*, foi exibida ainda no Museu de Arte Moderna de São Paulo e no Paço Imperial, Rio de Janeiro (2003); no Museu de Arte Contemporâneo de Vigo (MARCO), Espanha (2005), e no Museo de Arte del Banco de la República de Bogotá, Colômbia (2008).

do suporte e conferindo uma relativa autonomia à estrutura de dominós. A obra apresentava-se como uma grande espiral de fundo monocromático, composta por 7.840 peças de dominó de resina de cor branco-amarelada, semelhante à do marfim, pontuada pelos signos numéricos pintados de preto.

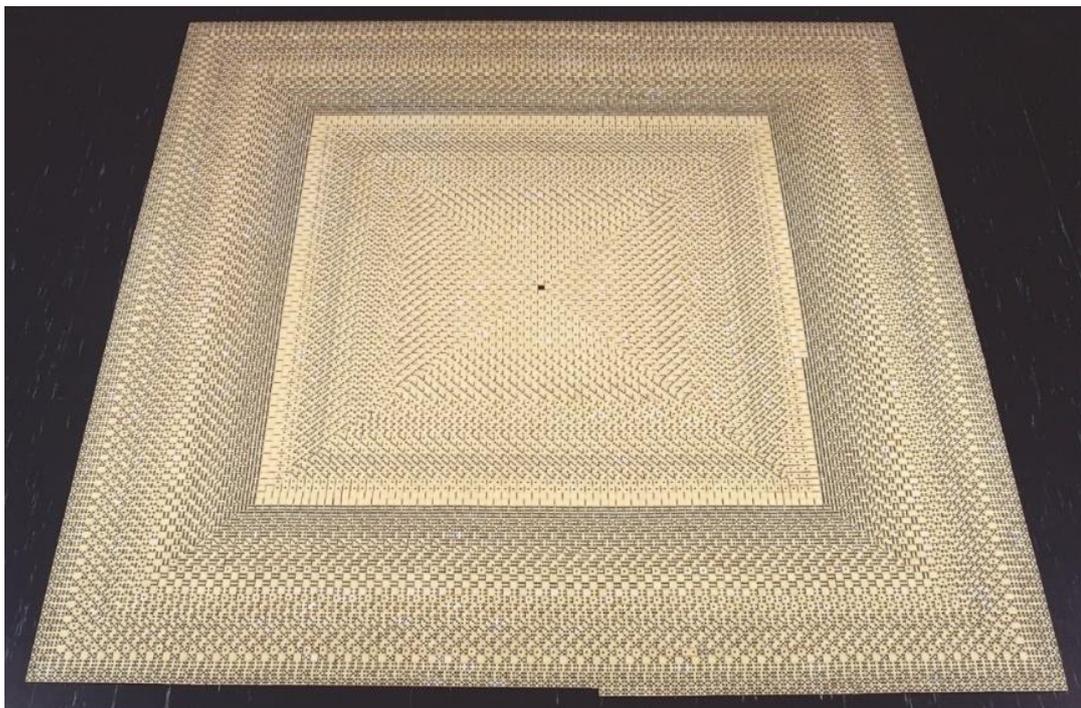
Em referência a *280 dominós*, Gerardo Mosquera salienta um aspecto formal e construtivo presente em minhas instalações com dominós, ao comentar que “na mais pura tradição do concretismo, estas estruturas são determinadas por uma fórmula matemática fixa estabelecida previamente pelo artista, que norteia o ordenamento de todas as obras” (MOSQUERA, 2004, p.69).

A obra *280 dominós* é uma estrutura serial que apresenta a possibilidade de ser organizada a partir de uma sequência aleatória para o posicionamento dos conjuntos de peças de dominó de resina. O trabalho prévio de separação dos 280 jogos resulta em 28 conjuntos, cada um com 280 peças iguais, distribuídas em dez caixas.

A partir do conhecimento das dimensões da obra (312 x 312 cm), se define a sua localização no piso do espaço de exposição. A distribuição das peças se inicia com a montagem de um dos conjuntos no centro de uma área demarcada. Em seguida, qualquer um dos conjuntos restantes poderá ser utilizado para continuar a linha que dá sequência à espiral que irá compor a obra, e assim sucessivamente, até que todos os conjuntos estejam posicionados. Como acontece com outras obras com dominós, os participantes da equipe de montagem, inclusive o próprio artista, desconhecem a aparência final da obra, que só se revela, na íntegra, ao final do processo.

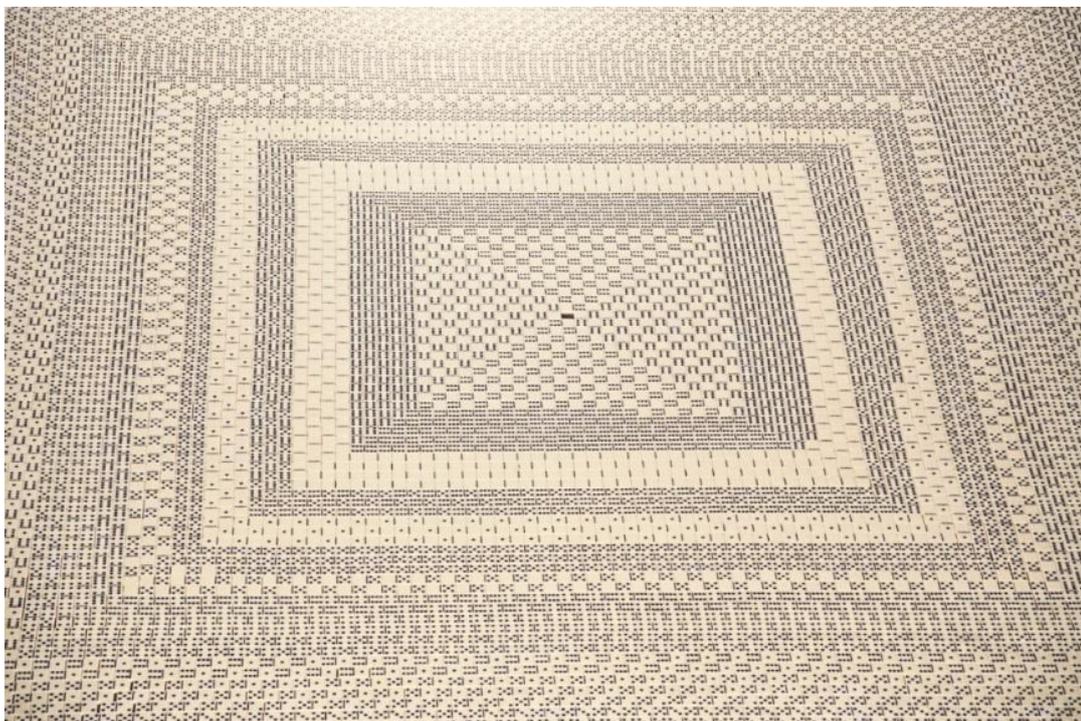
São muitas, porém finitas, as possibilidades de combinação dos 28 conjuntos de peças, como se pode observar nas figuras 60, 61 e 62. Algumas vezes sugiro um sorteio para definir a ordem de entrada dos 28 conjuntos.

Figura 60 - **280 Dominós**, 2000. 7.840 peças de dominó de resina, 312 x 312 cm, Coleção Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (Mamam)



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Flávio Lamenha.

Figura 61 - **280 Dominós**, 2000/2001. 7.840 peças de dominó de resina, 312 x 312 cm. Em exibição na mostra Políticas de la diferencia, arte ibero americano fin de siglo, Recife (PE)



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Flávio Lamenha.

Figura 62 - **280 Dominós**, 2000/2003. 7.840 peças de dominó de resina, 312 x 312 cm Em exibição no Museu de Arte Contemporânea do Ceará, do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Fortaleza (CE)



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Flávio Lamenha.

4.7 Vazio e progressão crescente: *Dominós*

Na sequência dos experimentos que envolviam diálogo com espaços arquitetônicos, apresentei, na III Bienal de Artes Visuais do Mercosul, uma outra obra de chão, intitulada *Dominós* (2001), na qual foram utilizados 1.120 jogos de dominó de resina idênticos (31.360 peças), para formar uma grande espiral em progressão numérica crescente.

As regras para a construção da obra, de acordo com os experimentos anteriores, levavam em conta o movimento estruturador da espiral. A separação das peças, realizada *in loco* por uma equipe de auxiliares (que também contribuiu com o processo de montagem), resultou em 28 conjuntos com 1.120 peças iguais, que foram pacientemente ordenados em ordem crescente, de zero/zero a seis/seis, até que todos os conjuntos estivessem posicionados. Montada diretamente no piso e extrapolando as dimensões das obras com espiral única até então realizadas, *Dominós* ocupou uma área de treze metros quadrados no imponente *hall* do Espaço Cultural Santander, em Porto Alegre.

A afinidade cromática entre os dominós e os ladrilhos hidráulicos que revestiam o piso do local estabeleceu um diálogo que resultou em harmoniosa

integração entre os elementos.

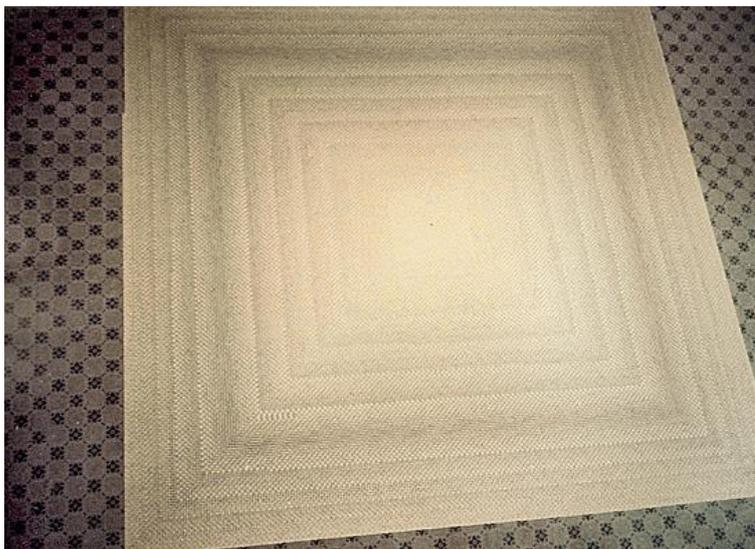
A partir do vazio central, se instaurou, no grande plano monocromático, um ritmo crescente, de vibração delicada e sutil, em grafismos formados pela sequência numérica cadenciada das milhares de peças de dominó, como se pode verificar nas figuras 63 e 64.

Figura 63 - **Dominós**, 2001. 1120 jogos de dominó (31.360 peças) montados sobre o piso do Santander Cultural- Porto Alegre (RS) (detalhe)



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: O autor

Figura 64 - **Dominós**, 2001. 1120 jogos de dominó (31.360 peças) montados sobre o piso do Santander Cultural- Porto Alegre (RS)



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: O autor.

4.8 O quadrado perfeito como ideia condutora da ocupação de espaços: *Expansão múltipla*

A exemplo de outras obras de chão, todos os trabalhos que mais tarde viriam a ser denominados *Expansão múltipla* (2004/2010) são ocupações efêmeras construídas com múltiplos de 28, ou seja, as 28 peças de dominó em um jogo. Contudo, a sua estruturação, diferentemente de *280 dominós*, por exemplo, se dá de forma compartimentada e pluridimensional.

Baseando-se na utilização de determinadas quantidades de conjuntos com 28 peças iguais, pode-se formar quadrados perfeitos e, ao mesmo tempo, obter uma inumerável variedade de padrões geométricos, por meio da livre distribuição dos signos numéricos sobre a malha reticulada formada pelos dominós. Lida-se com a relação entre a dimensão das peças, o número delas e a consequente dimensão do quadrado. A ideia do quadrado perfeito é regente. Trata-se de um conjunto de quadrados perfeitos. Como em *Ars combinatoria*, esses trabalhos adaptam-se aos espaços e assumem dimensões variáveis, de acordo com as circunstâncias encontradas a cada nova montagem.

Para compor *Expansão múltipla*, foram utilizados dominós de resina de tipologia diversificada, com tamanhos, formatos e tonalidades variadas, o que contribuiu para ampliar a variação nas dimensões dos quadrados e as interações cromáticas entre os elementos constitutivos. Desde o início da pesquisa com os dominós, muitos desses jogos passaram a ser adquiridos em buscas realizadas em diversas cidades e estabelecimentos comerciais e, pouco a pouco, foram sendo acumulados com vistas à sua futura utilização.

Em uma versão reduzida, intitulada *Dominós* (2004), *Expansão múltipla* foi exibida, pela primeira vez, na Galeria Mariana Moura, no Recife.³⁸ Para recobrir inteiramente o piso de uma das salas da galeria, se mostrou necessário, ao longo do processo de montagem, um constante exercício de cálculo para que os quadrados, com dimensões variadas se acoplassem uns aos outros, na tentativa de não deixar

³⁸ Depois desse primeiro ensaio na Galeria Mariana Moura, uma versão da obra foi denominada *Sem título* (2005) e exibida na exposição *Territoires Transitoires*, no *Palais de la Porte Dorée*, em Paris (França). Na mostra *Brasil Arte Contemporânea*, uma outra versão da obra, em pequena escala, foi apresentada, no estand da Galeria Mariana Moura, durante a realização, em Madrid, da feira de arte contemporânea *Arco 2008*. Ao ser instalada no octógono da Pinacoteca do Estado de São Paulo, no âmbito do Projeto Octógono Arte Contemporânea, a obra passou a ser denominada *Expansão múltipla* (2008).

espaços vazios entre eles. O arranjo organizado e compacto dos dominós sobre o piso impossibilitou o acesso dos visitantes à área ocupada, o que fez com que a obra pudesse ser visualizada unicamente através de uma abertura existente na entrada da sala, conforme apresentado na figura 65.

Figura 65 - **Dominós**, 2004. 16.352 peças de dominó montadas sobre o piso da Galeria Mariana Moura



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: O autor.

A informação cromática, presente nos dominós de resina como um componente de variação tonal, cria um campo que se expande e se define pelas relações internas que se estabelecem entre os quadrados de dimensões variadas e as diversas tonalidades das peças que compõem cada um deles. Há um requinte acentuado por matizes de branco, marfim e amarelo, criando-se áreas de sutil vibração cromática e gráfica, originada na distribuição regular dos pontos, invariavelmente pretos, marcados sobre as peças.

No ano seguinte, apresentei na exposição coletiva *Territoires Transitoires*, no *Palais de la Porte Dorée*, em Paris, a obra *Sem título* (2005), reproduzida parcialmente na figura 66. Tratava-se de uma segunda versão de *Expansão múltipla* que estabelecia um diálogo com o espaço da ampla sala onde foi montada. Para compor a obra, foram utilizados 584 jogos (16.352 peças) de quatro diferentes tipos de dominó.

Figura 66 - **Sem título**, 2005. 584 jogos de dominó de resina (16.352 peças) Exposição Territoires Transitoires, Paris, França



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: O autor.

De tamanhos variados, os quadrados feitos com dominós acompanhavam calculadamente os desenhos geométricos existentes no piso formado por tacos de madeira de cores contrastantes, criando espaços vazios entre eles e fazendo aparecer partes da madeira. Nesse caso, o piso, antes apenas suporte, participou como elemento formal, integrando-se à composição.

Em 2008, em mais uma exibição pública, atendendo ao convite do curador Ivo Mesquita, responsável, naquele momento, pelo Projeto Octógono Arte Contemporânea,³⁹ o trabalho finalmente se intitulou *Expansão múltipla*, instalado no octógono da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Simbolicamente, a forma octogonal é vista como intermediária entre o céu e a terra, entre o quadrado e o círculo, o que, de certa maneira, contribuiu para agregar significados à obra. No final da década de 1980, após as intervenções concebidas pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha para a renovação do prédio da Pinacoteca, o octógono, situado no interior do museu, tornou-se um espaço nuclear estratégico para a circulação dos visitantes, interligando vários espaços.

A consciência da precariedade e fragilidade estrutural da *Expansão múltipla* permitiu negociar a alteração da circulação no pavimento onde a obra seria

³⁹ Segundo o site da Pinacoteca, o Projeto Octógono Arte Contemporânea, iniciado em 2003, pretendia ser, no quadro de atividades do museu, um espaço de debate sistemático acerca da produção e das ideias que conformam a contemporaneidade nas artes visuais. Para tanto, são apresentados trabalhos inéditos, realizados especialmente para o local, bem como remontagens de obras importantes para o conhecimento e difusão da arte contemporânea.

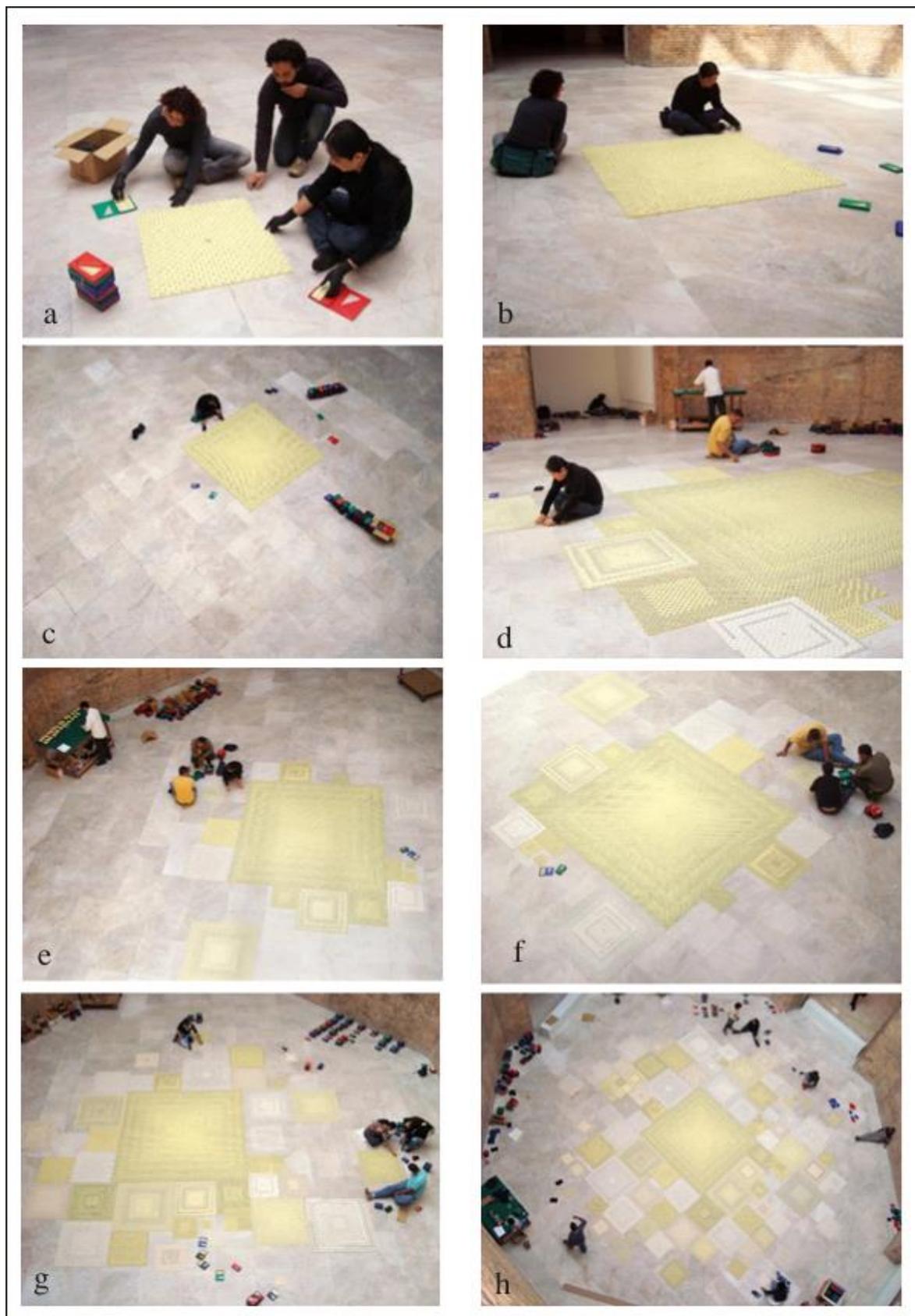
instalada. Pela primeira vez, desde a criação do projeto, a área do octógono permaneceu interdita ao fluxo do público durante todo o período em que a obra esteve em exibição.

Desse modo, a obra podia ser contemplada desde as aberturas (frontal e laterais) existentes nas extremidades do espaço octogonal, assim como das balaustradas do segundo andar do edifício, de onde se podia ver o trabalho por completo.

Para que a obra pudesse atingir uma escala condizente com as dimensões do piso do octógono e, por extensão, do seu entorno arquitetural, se mostrou necessário um aporte na quantidade dos dominós já existentes no ateliê. A partir de uma pesquisa de mercado realizada na cidade de São Paulo pela equipe de produção da Pinacoteca, foram adquiridos novos jogos que vieram a contribuir para enriquecer a obra, ao possibilitar a ampliação de suas dimensões e, ao mesmo tempo, incrementar a diversidade dos dominós.

A montagem da *Expansão múltipla* no octógono foi realizada sob minha coordenação, com contribuição de uma numerosa equipe de auxiliares. As figuras 67a a 67h dão uma ideia do desenvolvimento da montagem da obra no octógono da Pinacoteca. O processo se revelou complexo pela falta de familiaridade dos montadores com os procedimentos e o material apresentado e, sobretudo, pelo grande número e variedade de jogos que seriam utilizados para compor a estrutura. As regras de um novo jogo precisaram ser explicitadas, para que a montagem pudesse acontecer de forma satisfatória. Além da definição prévia da numeração e da quantidade de jogos necessários para compor cada quadrado, foi preciso guardar as caixas vazias de diferentes formatos nas suas respectivas caixas de papelão, para que, mais tarde, quando a obra fosse desmontada, elas pudessem ser reutilizadas para o acondicionamento das peças.

Figura 67a a 67h - **Expansão múltipla**, 2008. Peças de dominó de resina, Projeto Octógono Arte Contemporânea. Sequência da montagem na Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP)



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: O autor.

Como se pode ver na figura 68, ao término da montagem, no diálogo entre planos que pareciam flutuar no espaço delimitado do octógono, os dominós de *Expansão múltipla* integravam-se e confundiam-se com a cor de fundo esbranquiçada do mármore que reveste o piso, instaurando uma tridimensionalidade ambígua, relacionada à descontinuidade sutil do plano – causada pelas diferentes espessuras dos dominós.

Figura 68 - *Expansão múltipla*, 2008. Peças de dominó de resina, Projeto Octógono Arte Contemporânea. Pinacoteca do Estado de São Paulo



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: O autor.

Como um componente inédito nas obras de chão, a obra incorporou a dimensão sonora ao ser exibida tendo como “música de fundo”, o som de pedras de dominó sendo misturadas sobre uma mesa.⁴⁰ Esse registro auditivo, difundido a partir do octógono e perceptível antes mesmo da visualização da obra, anunciava a sua existência e afirmava uma situação paradoxal, onde o caos metafórico, aludido

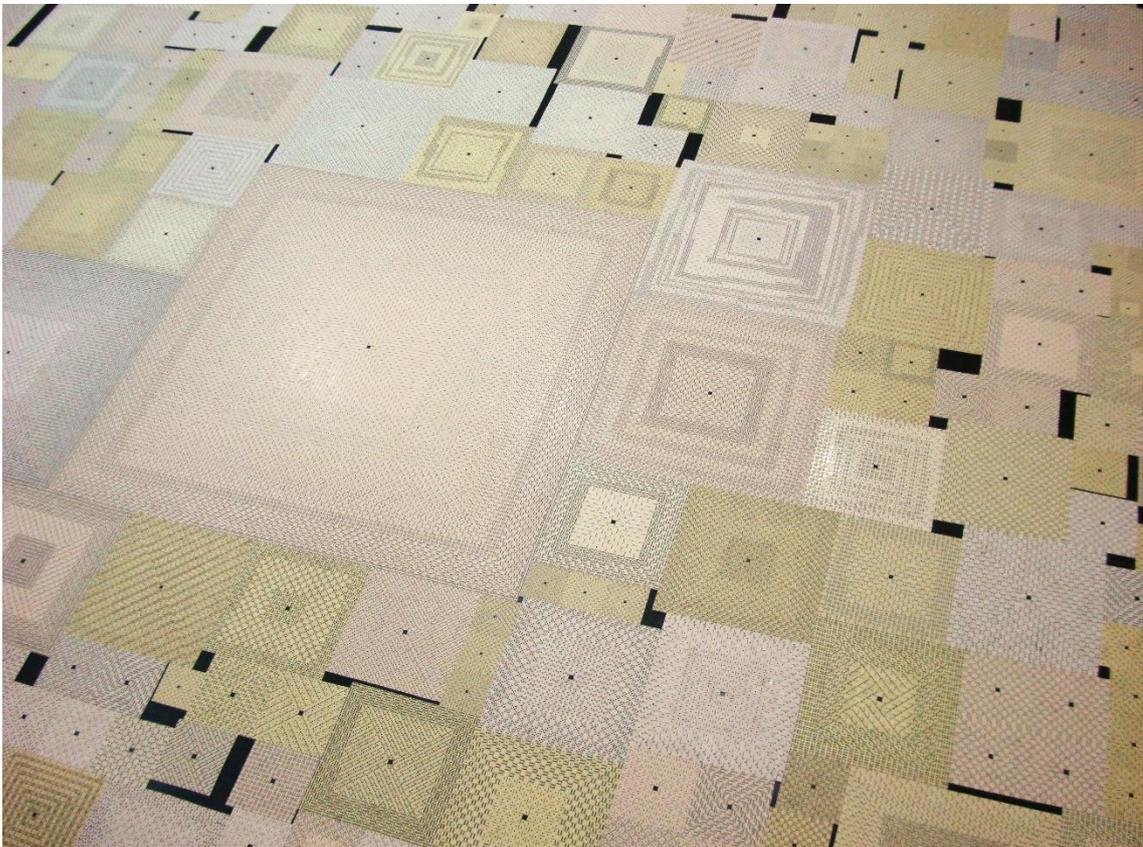
⁴⁰ A obra *Zero jogo* (2005), também recorreu à sonoridade durante exibição na Torre Malakoff, no Recife.

pela sonoridade, se contrapunha à ordem consolidada no grande plano formado pelos dominós montados sobre o piso, passível de se tornar caos pelo seu desmanche.

Referindo-se à luz natural que incidia diretamente sobre a obra através das vidraças encaixadas nas esquadrias quadriculadas do teto do octógono, Ivo Mesquita observou que “como um grande tapete [...] esse plano capta e reflete todas as luzes e sombras que se movimentam pelo interior da galeria, marcando brilhos, pontuando grafias, revelando a sutileza das cores” (MESQUITA, 2008, p. 1).

A mais recente montagem de *Expansão múltipla* ocorreu em 2010, durante a exposição individual que realizei no Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBN), em Fortaleza. Na figura 69, podemos ver um detalhe da obra no CCBN. Valendo-se dos mesmos procedimentos e regras arbitrados para a sua montagem na Pinacoteca do Estado de São Paulo e utilizando o mesmo conjunto de dominós, a obra atingiu dimensões consideráveis, ao ser instalada no grande *hall* do pavimento térreo do CCBN.

Figura 69 - *Expansão múltipla*, 2010. Peças de dominó de resina. Instalação no CCBN, Fortaleza (CE) (detalhe)



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: O autor.

Ao término de cada exibição, os dominós são encaixotados e esperam o seu destino. Montar e desmontar o jogo – causando estranhamento, ao transmutar, pela repetição, elementos banais em obras de arte – revelam-se atos renováveis de experimentação da criação e alimentam uma pesquisa estética que conduz à esfera da infinitude.

5 ARS COMBINATORIA

O brilho, o esplendor do acontecimento, é o sentido (DELEUZE, 2000, p. 152).

5.1 Os percursos da linguagem e a produção do sentido

Ao ver Alice, o Gato só sorriu. Parecia amigável, ela pensou; ainda assim, tinha garras *muito* longas e um número enorme de dentes, de modo que achou que devia tratá-lo com respeito. 'Bichano de Cheshire', começou, muito tímida, pois não estava nada certa de que esse nome iria agradá-lo; mas ele só abriu um pouco mais o sorriso. 'Bom, até agora ele está satisfeito', pensou e continuou: 'Poderia me dizer, por favor, que caminho devo tomar para ir embora daqui?' 'Depende bastante de para onde quer ir', respondeu o Gato. 'Não me importa muito para onde', disse Alice. 'Então, não importa que caminho tome', disse o Gato. 'Contanto que eu chegue a *algum lugar*', Alice acrescentou à guisa de explicação. 'Oh, isso você certamente vai conseguir', afirmou o Gato, 'desde que ande o bastante.' (CARROL, 2002 p. 62-63, grifo do autor).

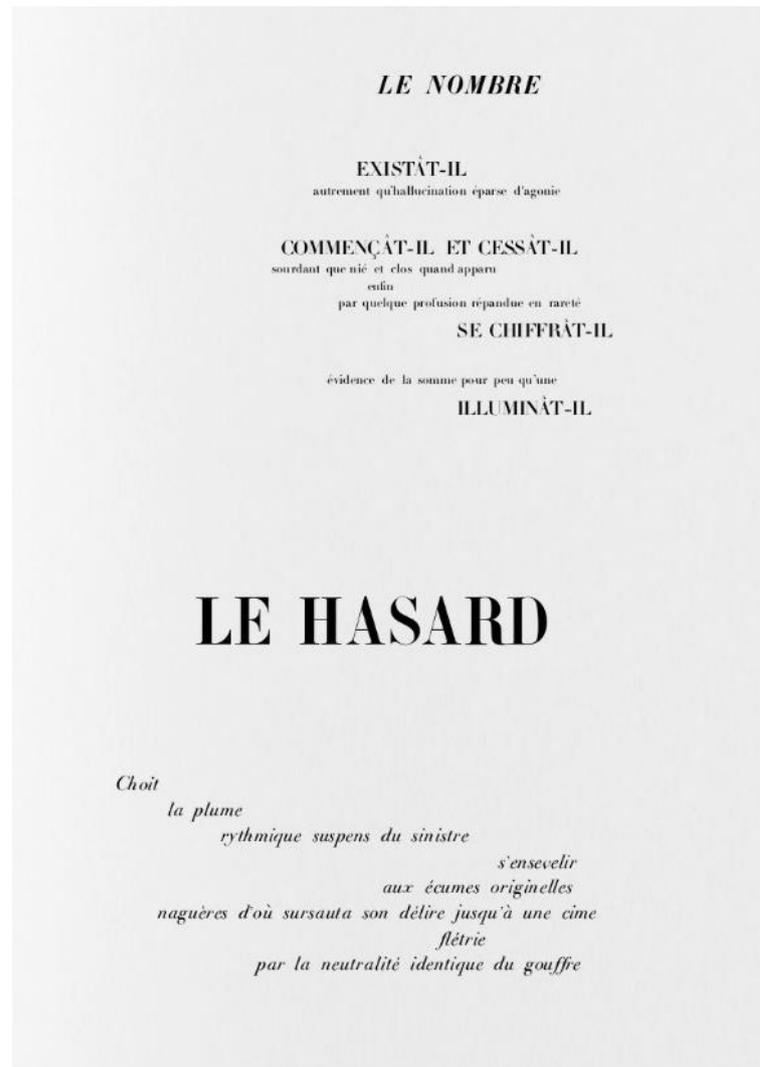
No cenário de um mundo extraordinário e paradoxal criado pela imaginação prodigiosa de Lewis Carrol, o diálogo que se estabelece entre Alice e o Gato de Cheshire parece não implicar conflito. Envolvida pelos argumentos do estranho felino e conformada com a possibilidade de chegar a algum lugar imprevisível, Alice, para ir embora dali, deve andar bastante.

Do mesmo modo, na prática artística, a invenção poética encontra-se muitas vezes vinculada a um campo de possibilidades que pode ser permeado pela neutralidade dos movimentos e pela aleatoriedade das escolhas.

Em 1897, ao distribuir livremente, no espaço da página em branco, os versos do seu famoso poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*,⁴¹ criando assim um dos primeiros poemas tipográficos da literatura francesa, Stéphane Mallarmé revolucionou a poesia (ver figura 70).

⁴¹ "Um lance de dados nunca abolirá o acaso" (tradução livre do autor).

Figura 70 - Stéphane Mallarmé, página extraída de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897



Fonte: Residency Programs, 2014.

Ao subverter a sintaxe, por meio do uso do acaso como recurso expressivo, integrado na composição de versos livres, no uso de tipografias diversas e na distribuição espacial das palavras, Mallarmé, “como um profeta, naquele instante luminar, prenunciava a função que os aspectos fortuitos teriam na determinação dos espaços poéticos, fazendo de seus versos um verdadeiro *statement* moderno” (CANONGIA, 2000, p. 18).

Em certo momento, esses aspectos fortuitos se mostraram decisivos à continuidade do meu trabalho. Ao possibilitarem experimentos plástico-visuais que conjugavam a precisão do Número à imprevisibilidade do acaso, as peças do jogo de dominó sobressaíram-se como material expressivo. Percebi que elas eram dotadas de extraordinário potencial para o desenvolvimento de uma poética na qual

“seriedade e jogo, rigor e desobrigação manifestam-se entrelaçados em cada obra de arte, mesmo que em graus muito cambiáveis de participação” (BENJAMIN, 2012, p. 43).

Grande parte das obras que realizei, desde então, passou a ser submetida a regras de elaboração claras e objetivas, constituindo-se, de modo paradoxal, por meio de ações e escolhas pautadas pela casualidade. Estas não são, muitas vezes, individuais ou pessoais e estabelecem, desse modo, distribuições e remanejamentos de singularidades, anônimas e nômades, distribuídas em uma superfície neutra, indiferente, o lugar do signo. Nessas obras, à medida que se forma a superfície, os signos, agrupados e articulados, são, então, providos de sentido: “a superfície é o lugar do *sentido*” (DELEUZE, 2000, p. 107).

No seu livro *Lógica do Sentido*, o filósofo francês Gilles Deleuze busca estabelecer uma teoria do sentido fundamentada no pensamento estoico⁴² e na obra de Lewis Carroll, que, segundo Deleuze, comporta “um conteúdo psicanalítico profundo, um formalismo lógico e linguístico exemplar [...] algo de diferente, um jogo do sentido e do não senso, um caos-cosmos” (DELEUZE, 2000, prólogo).

Ao defender como tese principal de *Lógica do Sentido* a ideia de que o sentido é uma entidade não existente, Deleuze (2000) salienta relações paradoxais entre o sentido e o não senso. O autor refere-se aos estoicos como fundadores de uma nova imagem do “filósofo” estreitamente vinculada à constituição paradoxal da teoria do sentido. Ressalta-se que um dos fundamentos do ensinamento estoico é a teoria dos signos, que constituiria o antecedente da semiótica moderna.

Ao contemplar as possibilidades de interpretação de uma proposição (afirmação/enunciação), Deleuze defende que “o sentido, embora não exista fora da proposição que o exprime, é o atributo de estados de coisas, e não da proposição” (DELEUZE, 2000, p. 26).

Acompanhando o pensamento deleuziano, podemos afirmar que o sentido é efeito de superfície, resultado de uma ação. Portanto, o sentido

⁴² “A filosofia estoica é a primeira da história a se considerar ‘sistemática’. A palavra sistema designava em grego a constituição de um organismo ou de uma cidade e foram os estoicos que a aplicaram, pela primeira vez, à filosofia, querendo significar que a sabedoria é um todo. [...] A física estoica concebe a ação física a partir da ação de um corpo que penetra em outro em sua plenitude. O *pneuma* [princípio de organização] atravessa a matéria para animá-la e converte-se, no momento mesmo em que a atravessa, em puro espírito.” Disponível em: (BRASIL ESCOLA, 2014).

não é nunca princípio ou origem, ele é produzido. Ele não é algo a ser descoberto, restaurado ou re-empregado, mas algo a produzir por meio de novas maquinações. Não pertence a nenhuma altura, não está em nenhuma profundidade, mas é efeito de superfície, inseparável da superfície como de sua dimensão própria (DELEUZE 2000, p. 75).

Para Deleuze, o acontecimento é o próprio sentido, além de pertencer essencialmente à linguagem, mantendo uma relação essencial com ela. No momento em que o acontecimento se efetua, consubstanciando-se como um estado de coisas, ele “não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera” (DELEUZE, 2000, p. 152).

O acontecimento se exprime por meio de proposições. Estas, por sua vez, apresentam aspectos que levam o autor ao questionamento sobre que relações seriam convenientes aos efeitos de superfície e aos acontecimentos. Deleuze identifica três relações distintas que se estabelecem entre a proposição e a designação, a manifestação e a significação. Só depois, ele apresenta o sentido como uma das partes de uma quarta relação possível, a qual foi descrita pelos estoicos associada ao próprio acontecimento. Assim, ele chega à conclusão de que “o sentido é o expresso da proposição, esse incorporal na superfície das coisas, entidade complexa irreduzível, acontecimento puro que insiste ou subsiste na proposição” (DELEUZE, 2000, p. 20).

5.2 Entre a regra e o acaso

Dos trabalhos concebidos com base nessas premissas, destaca-se *Ars Combinatoria* (1999-2012): uma série de instalações realizadas com peças de dominó montadas sobre o chão; uma ideia surgida no fluxo inicial da pesquisa com os dominós que apontava para uma espacialidade instauradora de novas relações estruturais e formais, pautadas pela ambiguidade.

Ars Combinatoria é obra híbrida que se situa em zona de interface entre a escultura e a pintura, um agenciamento de caráter fragmentário, mutável e efêmero que, por um lado, sintetiza aspectos fundamentais para a discussão do meu processo criativo e, por outro, constitui um repertório significativo de versões – originadas “de um ato passível de decomposição e recomposição” (BENSE, 2009, p. 64) – de uma mesma obra que se apresenta visualmente distinta a cada aparição.

Na versão inaugural de *Ars combinatoria*, utilizei dominós de plástico preto

com pontos brancos. Ela foi apresentada, pela primeira vez, em 1999, no Centro Cultural de São Francisco, em uma capela do convento franciscano de Santo Antônio, em João Pessoa (PB)⁴³, conforme se pode ver na figura 71.

Figura 71 - **Dominós**, 1999. 15.120 peças de dominó de plástico. Instalação no Centro Cultural de São Francisco, João Pessoa (PB)



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Roberto Coura.

No ano seguinte, na exposição individual *O Lugar instável*, que realizei no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (Mamam), no Recife, a obra ocupou uma área maior em relação à montagem anterior e, por meio da utilização de dominós de plástico preto com pontos coloridos, incorporou a cor à sua superfície, passando a ser, desse modo, definitivamente denominada *Ars combinatoria* (ver figuras 72 e 73).

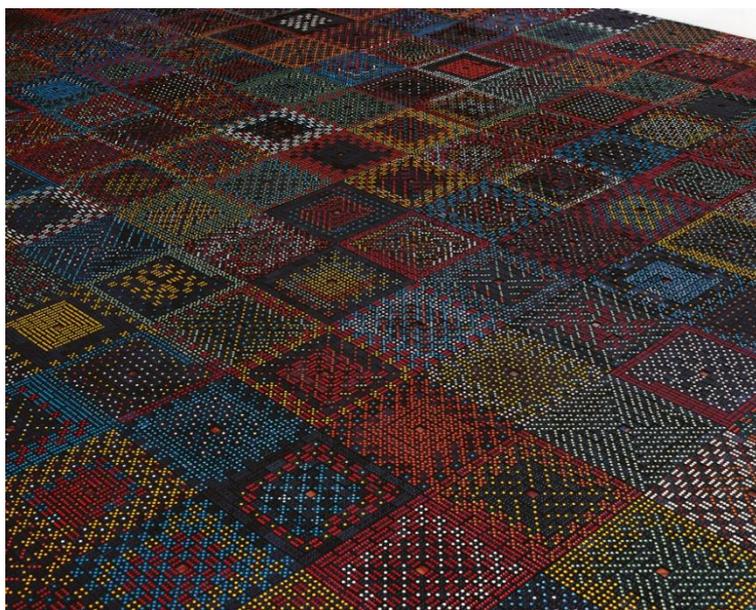
⁴³ Naquele momento, a obra que hoje chamo *Ars combinatoria* se intitulou *Dominós*.

Figura 72 - *Ars combinatoria*, 1999/2000. Dominós de plástico montados sobre o chão, Mamam, Recife (PE)



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Flávio Lamenha.

Figura 73 - *Ars combinatoria*, 1999/2000. Dominós de plástico montados sobre o chão, Mamam, Recife (PE)



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Flávio Lamenha

Por meio dessas aparições públicas iniciais, a obra afirmava sua autonomia, mostrando-se perfeitamente inserida na ideia de apropriação de objetos banais, presente em *Série negra*⁴⁴. Desde então, o trabalho passou a ser exibido sucessivamente em diversos espaços institucionais, no Brasil e no exterior, em renovados exercícios de composição formal.⁴⁵

Antes de continuar a abordagem de *Ars combinatoria*, faz-se pertinente, neste ponto, citar e comentar, ainda que brevemente, aspectos técnicos de *Sinapses* (2004), um trabalho de chão que apresenta estreitas afinidades com a obra em pauta (ver figura 74).

Para formar cada quadrado que compõe *Sinapses*, são utilizados três jogos de dominó completos, cada um de uma cor. Cada jogo possui 28 peças de mesma cor (preto, branco, azul, amarelo, verde ou vermelho) e é produzido com resina de poliéster.

A obra é composta por 300 jogos (50 de cada cor), e as peças são, invariavelmente, ordenadas em espiral e dispostas linearmente. Entretanto, como previsto nas regras do jogo, a concatenação das peças obedece a equivalência entre os números. Por outro lado, as combinações cromáticas se fazem pela sequência das cores dos três jogos escolhidos para formar os quadrados e pela contiguidade dos módulos no polígono onde se justapõem.

⁴⁴ Nas duas mostras citadas, *Ars combinatoria* foi exibida juntamente com um conjunto de obras de *Série negra*.

⁴⁵ Em seguida, a obra foi apresentada nas seguintes mostras individuais e coletivas: Paço Imperial, (Rio de Janeiro, 2001); Paço das Artes (São Paulo, 2002); Museu de Arte Moderna da Bahia (Salvador, 2002); Museu de Arte Contemporânea do Ceará do Centro Dragão do Mar (Fortaleza, 2003); Octava Bienal de la Habana (Havana, Cuba, 2003); Henie Onstad Kunstsenter (Oslo, Noruega, 2004); Carreau du Temple (Paris, França, 2005); Abbaye de Sylvacane, (Aix-en-Provence, França, 2005); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, (Madrid, Espanha, 2007); Instituto Tomie Ohtake (São Paulo, 2007); Sesc São José do Rio Preto (São Paulo, 2008); Pharos Centre for Contemporary Art (Nicosia, Chipre, 2008); Art HK Projects, Hong Kong International Art Fair (Hong Kong, China, 2012).

Figura 74 - *Sinapses*, 2004. Trezentos jogos de dominó de resina (8.400 peças), 0,5 x 290 x 290 cm, Coleção Gilberto Chateaubriand. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (RJ)



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: O autor.

Reunir as partes para formar um todo é uma ideia recorrente em meu trabalho. *Ars combinatoria*, assim como *Sinapses*, simboliza os conceitos de unidade e de totalidade, do conjunto do que é manifestado, resultado de uma ação criadora permanente. Trata-se de uma obra errante, em um processo de continuada metamorfose.

O título definitivo da obra surgiu como adequação perfeita às questões suscitadas pela sua instauração (arte, filosofia e ciência) e “implica uma vontade de constituição de uma arte de linguagem numérica” (HERKENHOFF, 2010, p. 28). Segundo Nicola Abbagnano, Leibniz define *ars combinatoria* como

o projeto, ou melhor, o ideal de uma ciência que, partindo de uma *characteristica universalis*, ou seja, de uma linguagem simbólica que atribuísse um sinal a cada ideia primitiva e combinasse de todos os modos possíveis esses sinais primitivos, obtendo assim todas as ideias possíveis (ABBAGNANO, 2012, p. 179).

Influenciado por Descartes, Leibniz refutou o mecanicismo cartesiano, conciliando o pensamento construtivo com a subjetividade: para além do lado prático da razão, do conhecimento do princípio matemático das coisas, existe, nos fenômenos mecânicos uma força de natureza metafísica cuja constante é a força viva, a energia cinética. Leibniz, desse modo, considera a *ars combinatoria*, ou ciência geral das formas ou da similaridade e dissimilaridade, um método universal,

fundamento de todas as ciências.

O conceito de “obra aberta”, proposto por Eco, considera a obra de arte como “uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante” (ECO, 1997, p. 22), e encontra fundamento no estudo das novas formas artísticas, no caráter aberto e aleatório da literatura, da música e da arte modernista, revelando uma gama de possibilidades de relação interdisciplinar no campo das artes.

Ao analisar as inter-relações entre arte e ciência, Umberto Eco identifica “na poética da obra ‘aberta’ [...] da obra que a cada fruição se apresenta sempre diferente de si mesma, as ressonâncias vagas ou definidas de algumas tendências da ciência contemporânea” (ECO, 1997, p. 56).

Ao se referir a certas criações artísticas, Eco ressalta que

do *Livre* de Mallarmé até certas composições musicais examinadas, notamos a tendência a fazer com que cada execução da obra nunca coincida com uma definição última dessa obra; cada execução a explica mas não a esgota, cada execução realiza a obra mas todas são complementares entre si, enfim, cada execução nos dá a obra de maneira completa e satisfatória mas ao mesmo tempo no-la dá incompleta, pois não nos oferece simultaneamente todos os demais resultados com que a obra poderia identificar-se (ECO, 1997, p. 57).

Citando o compositor Henri Pousseur, que define a natureza da sua composição *Trocas* falando de um campo de possibilidades, um convite à escolha, que torna possível grande variedade de resultados cronológicos (ECO, 1997), Eco ressalta o fato dos dois conceitos, considerados por ele extremamente reveladores, serem pegos de empréstimo à cultura contemporânea:

[...] a noção de campo lhe provém da física e subentende uma visão renovada das relações clássicas de causa e efeito unívoca e unidirecionalmente entendidas, implicando, pelo contrário, um complexo interagir de forças, uma constelação de eventos, um dinamismo de estrutura; a noção de possibilidade é uma noção filosófica que reflete toda uma tendência da ciência contemporânea, o abandono de uma visão estática e silogística da ordem, a abertura para uma plasticidade de decisões pessoais e para uma situacionalidade e historicidade dos valores (ECO, 1997, p. 56).

O pensamento de Deleuze se torna um intercessor no percurso de abordagem de *Ars Combinatoria*. Por extensão, como um referencial teórico importante, consideramos aqui, o conceito de *rizoma*, oriundo da teoria filosófica de Deleuze & Guattari (2011). Abrindo diálogo com *Ars Combinatoria*, o rizoma

conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não signos. [...] não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo [...] não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda [...] se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga [...] é um sistema acentrado não hierárquico e não significante (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 43).

Assim como ocorre com outras obras que se apropriam dos dominós para montá-los sobre o chão e para preencher o espaço, a construção de *Ars combinatoria* envolve a utilização de milhares de peças previamente separadas em conjuntos de 28 elementos com mesma numeração, intercambiáveis e submetidos a um princípio hierárquico para a sua disposição modular, caracterizado por “unidades agrupadas para formar unidades maiores que, por sua vez, podem facilmente se encaixar em todos maiores” (GOMBRICH, 2012, p. 8).

Deleuze (2009), por outro lado, estabelece uma distinção entre partilhar um espaço fechado e se repartir em um espaço aberto ilimitado ou sem limites precisos, para apontar, nessa segunda possibilidade, um processo de distribuição nômade no qual ocorre

uma distribuição de errância e mesmo de ‘delírio’ em que as coisas se desdobram em todo o extenso de um Ser unívoco e não-partilhado. Não é o ser que se partilha segundo as exigências da representação; são todas as coisas que se repartem nele na univocidade da simples presença (o Uno-*Todo*) [...] o Ser unívoco é, ao mesmo tempo, distribuição nômade e anarquia coroada (DELEUZE, 2009, p. 68-69).

O processo de ressignificação efetuado por meio da apropriação, da desconstrução e do deslocamento do jogo de dominó para o campo da arte, nos remete a Jean Baudrillard, uma vez que este defende que “convém conceber uma regra do jogo [...] que torne o jogo efetivamente possível, que permita devir; devir que é algo diferente da mudança e se acompanha da perda da identidade[...]” (BAUDRILLARD, 2009, p. 49).

Ars combinatoria é um sistema aberto, fruto de um projeto que submete o trabalho de montagem e toda ordem da composição dos seus padrões geométricos a uma fórmula matemática, fundada em critérios lógicos. No entanto, em contraponto a esse viés cartesiano, a distribuição nômade dos signos sobre a superfície da obra se define pela intervenção do acaso, representado pelas escolhas

anônimas que são feitas aleatoriamente no momento mesmo da montagem dos milhares de peças de dominó, variadas numérica e cromaticamente, como se pode ver na figura 75.

Figura 75 - *Ars combinatoria*, 2001. Paço Imperial (detalhe)



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: O autor.

Cada acontecimento, cada singularidade configurada no jogo do acaso de *Ars combinatoria* surge como uma resposta ao caos presente no jogo da vida real, como uma construção efêmera e frágil, sem referências e sem razão de ser, um repositório de possibilidades, “um cosmos no caos”. “O que está acessível à comunicação”, questiona Max Bense, “quando não se tem mais nada à disposição, mais nada para planejar, e tudo está entregue a um acaso previamente admitido?” (BENSE, 2009, p. 64).

O processo de construção de *Ars combinatoria* é coletivo, compartilhado pela equipe de montagem em um trabalho colaborativo, que visa a alcançar uma unidade estrutural em meio à complexidade envolvida no desdobramento da obra, uma composição de elementos que se constitui como um “exercício experimental da liberdade”, para usar a expressão cunhada por Mário Pedrosa. A sequência de imagens reproduzidas nas figuras 76a a 76h, apresenta o processo de montagem de

Ars combinatoria no Museu de Arte Contemporânea do Ceará.

Figura 76a a 76h - Processo de montagem de *Ars combinatoria* no Museu de Arte Contemporânea do Ceará (CE), 2003



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Flávio Lamenha.

Desse modo, a trama fragmentada, urdida com as peças de dominó por meio da combinação dos signos numérico-cromáticos, apresenta uma permanente

possibilidade de cisão e desmanche da construção, um iminente retorno ao caos. Nesse sentido, Baudrillard ressalta que “o fragmento mantém uma relação estreita com a fratura [...] Passa-se algo na falha das coisas, na brecha, e, portanto, em sua aparição” (BAUDRILLARD, 2003, p. 48).

Ordenadas de forma precisa, montadas uma a uma, soltas sobre o piso do espaço expositivo, as peças se organizam em um arranjo precário, um mapa que suscita instabilidade pela constituição fragmentada do plano e por uma superfície onde o sentido puro é produzido pelas “puras singularidades tomadas no seu elemento aleatório, independentemente dos indivíduos e das pessoas que os encarnam e os efetuam” (DELEUZE, 2000, p. 139).

Deleuze considera que um acontecimento ideal é uma singularidade, “ou melhor: é um conjunto de singularidades [...] um estado de coisas físico (DELEUZE, 2000, p. 55). Na investigação estética empreendida em *Ars Combinatoria*, as singularidades se avizinham e se comunicam no seio de um só acontecimento, passível de se rearticular *ad infinitum* em novas redistribuições, fazendo surgir o sentido em efeitos de superfície obtidos pela via fortuita da imprevisibilidade. Essas redistribuições, determinadas por escolhas aleatórias, impessoais e neutras, encontram-se em perfeita sintonia com o caráter experimental e imanente da obra e com o comentário de Deleuze, onde afirma que

a singularidade é essencialmente pré-individual, não pessoal, aconceitual. Ela é completamente indiferente ao individual e ao coletivo, ao pessoal e ao impessoal, ao particular e ao geral — e às suas oposições. Ela é neutra. Em compensação, não é “ordinária”: o ponto singular se opõe ao ordinário (DELEUZE, 2000, p. 55).

A linguagem universal dos números, capaz de exprimir realidades virtuais e abstratas, impessoais e neutras, preside a poética de *Ars Combinatoria*, fundada na casualidade e na efemeridade. Vinculada ao fragmento, ao devir, ao ambíguo e ao indeterminado, a obra encerra a possibilidade de oferecer ao nosso olhar, a cada nova montagem, múltiplos e variáveis resultados formais, configurados em um universo finito e efêmero de singularidades adjacentes, a ser fruído e conservado pela memória.

Em um jogo permeado pela aleatoriedade das escolhas, *Ars combinatoria* instaura um território semântico no qual os signos participam da construção de um campo aberto a novas relações que se estabelecem. Sobre a superfície desse

“mosaico” provisório, pautado pela regularidade da disposição das peças de dominó, os signos se interconectam em um fluxo rizomático. Nessa instância do trabalho, cada combinação é um acontecimento, no qual “o gosto da composição geometrizzante [...] tem como fundo a oposição ordem-desordem, fundamental na ciência contemporânea” (CALVINO, 1990, p. 83-84).

5.3 Sínteses cromático-numéricas

Ao comentar minha opção por montar as peças de dominó de *Ars combinatoria* no chão, soltas, sem fixação alguma, o crítico e curador Fernando Cocchiarale contrapõe esse procedimento àquele no qual as peças de dominó são fixadas a um suporte de madeira. Desse modo, torna-se possível expor uma composição com dominós na parede, qual um quadro. Sobre isso, Cocchiarale observa que

o que referencia um ou outro caso é seguramente a história da pintura, desde a invenção do quadro (a janela renascentista), até as diversas tentativas de romper com ele a partir do modernismo. Portanto, se a disposição dos mosaicos de *Ars combinatoria* nos pisos dos espaços em que são mostrados deriva de uma limitação de ordem técnica, não devemos esquecer que essa limitação foi decidida e assumida pelo artista como parte essencial do seu sistema. Essa intencionalidade nos autoriza a supor que o espaço construído por Patrício, nas instalações, busca o chão não somente por um imperativo técnico (pedras soltas), mas, sobretudo, para criar situações pictóricas em estado de ruptura com a janela renascentista. Talvez seja essa a mais decisiva pulsão desses trabalhos (COCCHIARALE, 2004, p. 61).

No texto de apresentação para a exposição que realizei, em 2002, na galeria Amparo 60, Paulo Sergio Duarte ressalta a oposição cromática que, em *Ars combinatoria*, “se impõe pela presença do fundo preto [...] o negro, como o invariante de toda a construção, determina o jogo de oposições [...] dando a impressão de fazer flutuar ou recuar, em diferentes alturas, os diversos tons” (DUARTE, 2002, [p. 4]).

A superfície negra de *Ars combinatoria* surge, então, como inusitado repositório de singularidades configuradas em surpreendentes combinações dos signos numéricos-cromáticos do dominó, como se pode ver na figura 77. A desobediência ao código cromático convencional do jogo ampliou as possibilidades

combinatórias, contribuindo para que a obra ganhasse em riqueza cromática⁴⁶.

Figura 77 - *Ars Combinatoria*, 1999/2002. Peças de dominó de plástico. Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador (BA)



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Márcio Lima.

Nesses agenciamentos, as sínteses cromáticas se realizam por contiguidade das áreas de cor, constituindo “uma experiência pictórica que não se realiza com tintas, pincel ou telas, e, sim com os pequenos módulos de dominó” (DUARTE, 2002, p. 6-7).

Em *Ars combinatoria*, a pintura é fragmentada. Não há uma continuidade da superfície recoberta com a tinta: a “pele” de tinta da pintura foi fracionada nas concavidades do suporte modular de plástico preto. A partir do arranjo dos módulos, cada fragmento de cor, cada pele de tinta se articula com outros fragmentos para criar efeitos óticos e cromáticos que remetem aos procedimentos pictóricos de Seurat – quando este, influenciado pelas teorias da cor de Chevreul e Rood, passou a justapor, sobre a superfície da tela, as cores primárias lado a lado, ponto por ponto, para que estas se fundissem umas às outras na retina.

⁴⁶ Para mais informações sobre o sistema de conversão do código numérico-cromático e os processos de produção e seleção dos dominós coloridos de *Ars combinatoria*, ver p. 105-106 do capítulo 4 desta dissertação.

Com os mesmos dominós utilizados em *Ars combinatoria*, realizei a obra intitulada *Pintura* (2001). As peças foram coladas em suporte de madeira, e todos os pontos que não se encontravam pintados tiveram as suas concavidades preenchidas com esmalte sintético, em seis cores diferentes, como se pode observar na figura 78.

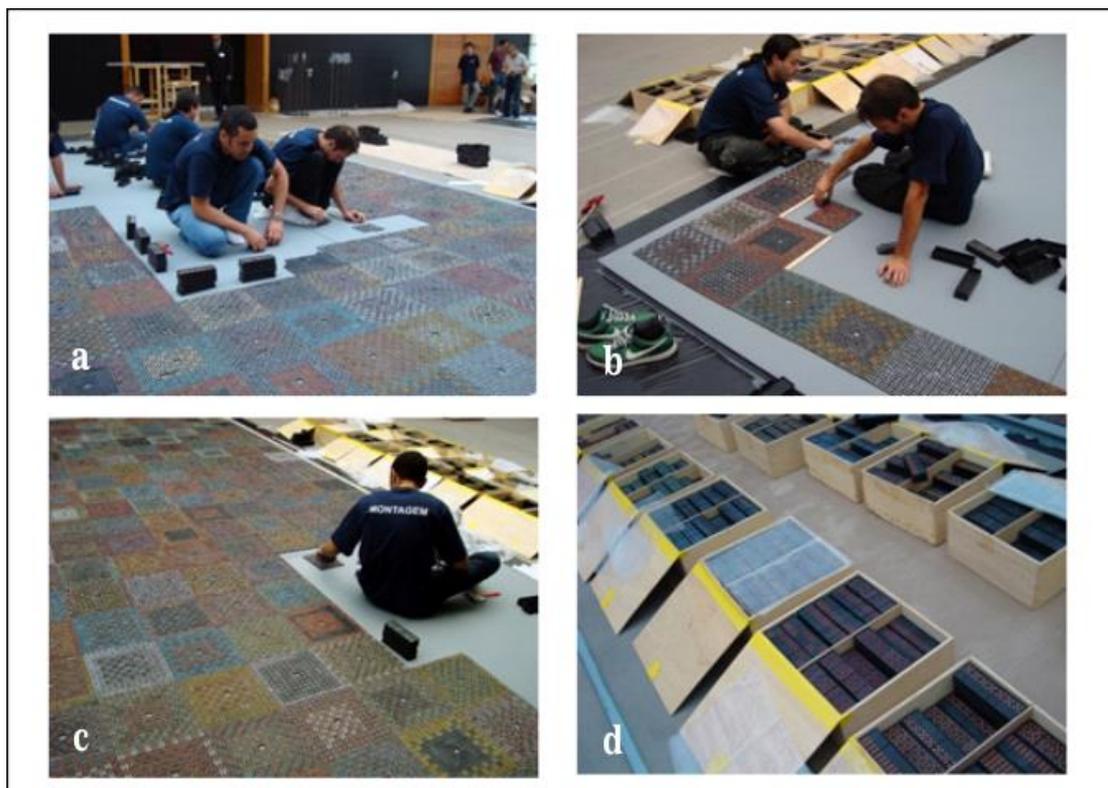
Figura 78 - *Pintura*, 2001. Esmalte sobre peças de dominó de plástico sobre madeira. 157,5 x 157,5 cm, Coleção particular, São Paulo (SP)



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Flávio Lamenha.

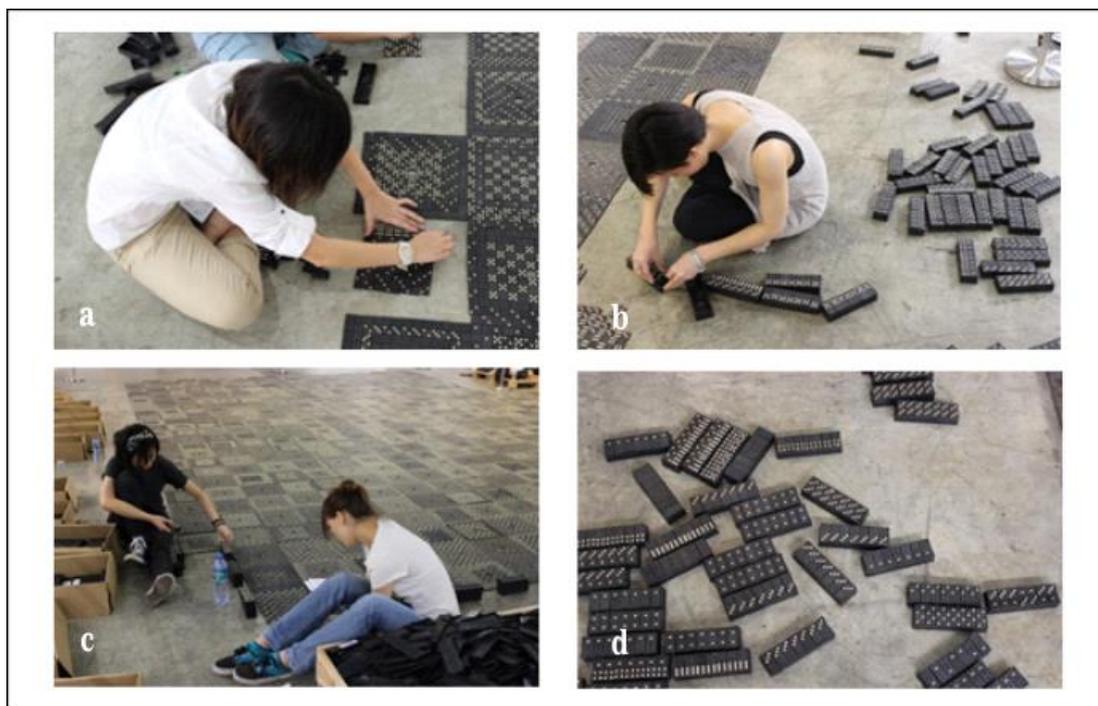
Dos experimentos efetuados em *Ars combinatoria*, resultam situações pictóricas – em bicromia ou policromáticas – engendradas na regularidade de uma malha modular, a qual permite que, pouco a pouco, por meio de um processo de criação compartilhada e do trabalho colaborativo da equipe de montagem, cada um dos quadrados, formados pela combinação de três conjuntos de 28 peças, se organize singularmente e se integre à estrutura (ver figuras 79a a 79d e figuras 80a a 80b).

Figura 79 a, b, c, d - Montagem de *Ars combinatoria* - Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2007



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: O autor.

Figura 80 a, b, c, d - Montagem de *Ars combinatoria* - Art HK Projects, Hong Kong, China, 2012



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: O autor.

A distribuição aleatória dessas combinações sobre o fundo negro de *Ars combinatoria* nos remete à questão formulada por Deleuze: “como o mundo das misturas não seria o de uma profundidade negra, em que tudo é permitido?” (DELEUZE, 2000, p. 134).

Desse modo, em um espaço tridimensional, sobre o sem fundo composto pelas peças de plástico preto, aflora o cromatismo dos padrões reticulados, livremente criados a partir do caos contido no conjunto. Surge, assim, uma superfície na qual os signos numérico-cromáticos não são submetidos a nenhuma hierarquização consciente. Entretanto, como são formados padrões geométricos, deve-se cuidar para que não se afirme categoricamente que inexistem hierarquias, uma vez que, “a maior parte dos padrões são construídos sobre hierarquias de ordens dentro de ordens” (GOMBRICH, 2012, p. 111).

Em *Ars combinatoria*, o plano se desdobra por meio de justaposições consecutivas das peças utilizadas para a formação dos quadrados que compõem a obra, os quais, por sua vez, são posicionados, casualmente, no chão, uns ao lado dos outros (ver figura 81).

Em pensamento, a área ocupada pela obra poderia crescer *ad infinitum*, gerando, ao longo do processo, um agenciamento no qual “a partir da unidade de base, como na aritmética, podemos fazer todas as operações que quisermos, estamos em um mundo operacional. Então, caímos na série, na viralidade serial, na clonagem” (BAUDRILLARD, 2003, p. 109).

Para Deleuze e Guattari (1995, p. 24), “um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões em uma multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões”. Nesse espaço randômico, onde se proliferam e se interconectam singularidades, a superfície é o produto das ações, ela “não é nem ativa nem passiva [...] Puro efeito, ela é no entanto o lugar de uma quase-causa, pois uma energia superficial, sem ser *da* superfície mesma, é devida a toda formação de superfície (DELEUZE, 2000, p. 129).

Figura 81 - *Ars combinatoria*, 1999/2003, dominós de plástico sobre o chão, VII Bienal de la Habana



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: O autor.

5.4 Ordem, caos e vacuidade

Ars combinatoria pode se expandir livremente, em uma malha contínua, ordenada regularmente, onde não há limites para as combinações e permutações entre os seus elementos constituintes, considerados como “dispositivos para a exploração sistemática de possibilidades” (GOMBRICH, 2012, p. 92), aspecto que se pode observar nas figuras 82 e 83.

Paradoxalmente, *Ars combinatoria* é um agenciamento que se estrutura segundo regras precisas, inventadas, aliadas a critérios de livre escolha e seleção aleatória, para a articulação dos dominós, permitindo que, à medida que a obra avança, a criação da imagem ocorra de maneira indeterminada e imprevisível, por vezes inconsciente, em um processo no qual a “liberdade ao acaso dentro de uma estrutura fixa de movimentos predeterminados” (GOMBRICH, 2012, p. 94) vem a contribuir para o desvelamento do caos.

Nos seus escritos, Antonin Artaud nos revela que

na cabala existe uma música dos números e esta música, que reduz o caos material a seus princípios, explica, por uma espécie de matemática grandiosa, como a natureza se organiza e dirige o nascimento das formas retiradas ao caos (ARTAUD, 1983, p. 99).

Para a Mitologia greco-latina, o estado primordial do mundo era o Caos. Segundo Cornelius Castoriadis, o ser é, simultaneamente, Caos e Cosmos e o modo de ser específico da arte, como potência de criação, é o “dar forma ao Caos”. Para o filósofo, a “grande arte” é

desvelamento do caos mediante um ‘dar forma’ e, ao mesmo tempo, a criação de um cosmos através deste dar forma [...] a arte não pode operar este desvelamento do caos senão mediante o dar forma. E este dar forma é a criação de um cosmos [...] uma grande obra de arte é absolutamente fechada sobre si mesma. [...] o que ela apresenta não é só ela mesma, não é só o caos, mas é também um cosmos no caos (CASTORIADIS, 2009, p. 104-105).

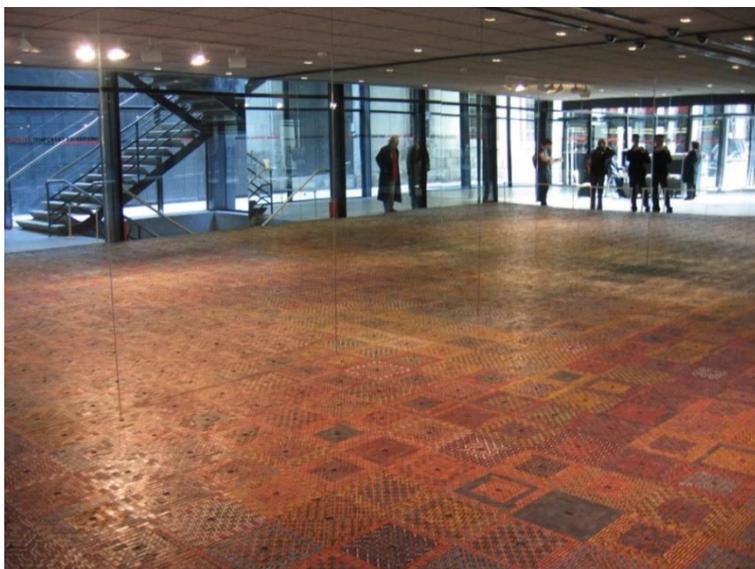
De modo contraditório, as ideias de ordem e caos coabitam, constituindo uma camada existencial sobreposta a *Ars combinatoria*. Trata-se de uma composição geometrizarante cujos resultados são, na prática, imprevisíveis ou aleatórios, ocorrendo ao acaso, como uma resposta ordenada que resulta, em último caso, em uma superfície fragmentada e potencialmente caótica.

Figura 82 - **Ars Combinatoria**, 1999/2007, montagem no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Exposição Los Cinéticos, Madri, Espanha



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: O autor.

Figura 83 - **Ars Combinatoria** 1999/2007. Dominós de plástico. Exposição Los Cinéticos, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madri



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: O autor.

Para Deleuze, não existe “nada de mais frágil do que a superfície” (DELEUZE, 2000, p. 85). Essa fragilidade da superfície se reveste de especial interesse pelo que representa para a compreensão da relação entre ordem e caos presente no meu trabalho. Para Herkenhoff, nessas estruturas potencialmente dissipativas,

a lógica absoluta se fixa provisória à mercê de um trauma, como um chute inadvertido que espalhe os dominós antes numericamente concatenados e reconstitua o caos e a hipótese lógica de reconfiguração do conjunto em obras como *Ars combinatoria* e *112 dominós* (HERKENHOFF, 2010, p. 29).

Além de *Ars combinatoria* e *112 dominós*, todos os outros trabalhos que utilizam as peças de dominó soltas sobre o chão apresentam a possibilidade de cisão desses cosmos criados por meio desse “dar forma”, citado por Castoriadis, conforme depreendemos do seguinte comentário de Gerardo Mosquera:

Os trabalhos de Patrício enfrentam a natureza de um jogo de sorte: não por desarranjar uma ordem existente, mas por provocar o desarranjo do acaso por meio do método. Expressam, por isso, uma ordem precária: parecem cosmos sob pressão, a ponto de explodir (MOSQUERA, 2004, p. 69).

O vazio é uma ideia abstrata que Herkenhoff (2010) identifica com a não cor, com o preto, com o zero. Pitágoras via o signo zero como se contivesse todas as coisas.

Ars combinatoria se apresenta como obra construída a partir do vazio e permeada de vazios. Deleuze considera que o vazio

é o lugar do sentido ou do acontecimento que se compõem com o seu próprio não-senso, lá onde não há mais lugar a não ser o lugar. O vazio é ele próprio o elemento paradoxal, o não-senso de superfície, o ponto aleatório sempre deslocado de onde jorra o acontecimento como sentido (DELEUZE, 2000, p. 139-140).

No que concerne à disposição espiralada das peças de dominó, o rigor geométrico exigido para a construção de cada um dos quadrados de *Ars combinatoria*, assim como de outras obras correlatas, comporta uma extrema redundância formal. Na superfície neutra e fragmentada, composta pelas peças de plástico preto, distribuídas em espiral, acomodam-se, simultânea e consecutivamente, o vazio e o signo.

Ao vazio, representado pela ausência de tinta nas concavidades existentes nas peças, vem se somar o espaço quadrado, vazio, pontualmente presente no centro de cada módulo, permeando, de modo regular, toda a extensão da superfície. Em ambos os casos, os vazios presentes em *Ars combinatoria* vêm contribuir para dar vazão à latência da forma – consubstanciada no agrupamento dos pontos coloridos pintados com esmalte sintético –, para nos trazer como resultado o acontecimento e a produção do sentido, tendo em vista “a multiplicidade dos planos

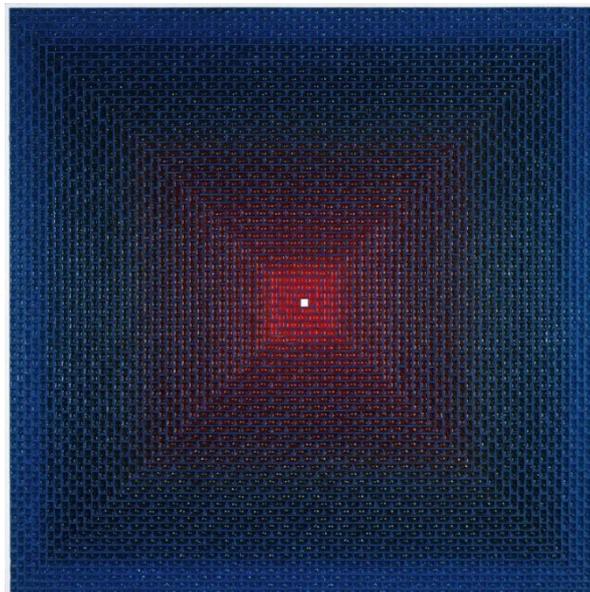
sobre o plano, e os vazios, que fazem parte do plano, como um silêncio faz parte do plano sonoro, sem que se possa dizer ‘falta algo’.” (DELEUZE, 1998, p. 110).

Em texto de apresentação para a exposição *Pintura numerosa* realizada, em 2008, na Galeria Nara Roesler, Michael Asbury comenta aspecto recorrente do meu trabalho, presente, de forma abrangente, em praticamente todas as obras que se estruturam a partir da espiral:

Em oposição a esse potencial voltado para o infinito, o artista baseia o trabalho sobre um ponto zero, o quadrado vazio, situado bem no centro da espiral, parecendo não só vazio, sem nenhum elemento constitutivo, mas de fato atravessando toda a estrutura de apoio da obra. Este espaço vazio está efetivamente emoldurado pelo trabalho, na medida em que cabe a questão se o trabalho não seria uma forma de moldura elaborada, potencialmente *ad infinitum*, que talvez procure capturar esse nada. [...] Em alguns trabalhos de Patrício, a moldura e a obra são uma coisa só, a pintura se volta para dentro rumo ao nada e para fora rumo a uma potencial infinitude e, como tal, ela (moldura/pintura) se absolve de seu papel inerente de separar a obra do mundo e busca, em vez disso, um sentido de totalidade” (ASBURY, 2008, [p. 5-7]).

No meu trabalho, considero pintura as obras que resultam da aplicação de tinta no lugar da falta, nas concavidades ou no verso das peças ocas dos dominós, nas interseções e nos espaços vazios dos suportes, criando, assim, o lugar da cor-signo, como se pode constatar na figura 84, que reproduz uma das obras da série *Pintura numerosa*, cujas peças são preenchidas com esmalte sintético.

Figura 84 - ***Pintura numerosa, permutas cromáticas II***, 2007. Esmalte sobre peças de plástico e pregos de metal sobre madeira, 148 x 148 cm



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Foto: Flávio Lamenha.

Herkenhoff (2010, p. 47) chama atenção para o fato de o vazio, inserido no centro de vários dos meus trabalhos, ser ocupado, muitas vezes, por matéria de pintura, preenchendo assim o espaço vago, o oco, a falta: “a visibilidade do zero seria, então, a visibilidade da pintura como a superfície de viscosidade em que pousam os dominós. A pintura é a sutura”.

5.5 O jogo e a afirmação do acaso

Ars Combinatoria nos leva a considerar aspectos pertinentes à relação evidente e direta entre arte e jogo. Isso ocorre por meio de associações entre as noções de totalidade, de regra e de liberdade presentes no trabalho e nos domínios do jogo, no qual reina “uma ordem específica e absoluta” (HUIZINGA, 2010, p. 13).

Em *Do Jogo Ideal*, décima série de *Lógica do Sentido*, Deleuze (2000, p. 61) comenta que Carroll não apenas “inventa jogos ou transforma as regras de jogos conhecidos [...], mas ele invoca uma espécie de jogo ideal [...]. Esses jogos [...] parecem não ter nenhuma regra precisa e não comportar nem vencedor nem vencido” (DELEUZE, 2000, p. 61).

Referindo-se, ainda, ao jogo ideal, o filósofo afirma que

ele só pode ser pensado e, mais ainda, pensado como não senso. Mas, precisamente: ele é a realidade do próprio pensamento. É o inconsciente do pensamento puro [...]. É cada pensamento que emite uma distribuição de singularidades. São todos os pensamentos que comunicam em um longo pensamento, que faz corresponder ao seu deslocamento todas as formas ou figuras da distribuição nômade, insuflando por toda parte o acaso e ramificando cada pensamento [...] só o pensamento pode afirmar todo o acaso, fazer do acaso um objeto de afirmação. [...] É, pois, o jogo reservado ao pensamento e à arte, lá onde não há mais vitórias para aqueles que souberam jogar, isto é, afirmar e ramificar o acaso, em vez de dividi-lo para dominá-lo, para apostar, para ganhar (DELEUZE, 2000, p. 63).

Em um jogo reservado à arte, que só existe como realidade do próprio pensamento, *Ars Combinatoria* vem se afirmar, por meio da sua efetuação espaço-temporal, como um estado de coisas submetido a um tempo infinitamente subdivisível, no qual o passado, o presente e o futuro formam duas leituras do tempo: de um lado, o presente sempre limitado (Cronos); de outro, o passado e o futuro essencialmente ilimitados (DELEUZE, 2000).

Em busca do conceito de jogo, deparamo-nos com o caráter polissêmico do termo e nos aproximamos do pensamento do historiador holandês Johan Huizinga,

que considera o jogo um universo à parte, constituindo uma realidade autônoma, exterior à vida cotidiana. No prefácio do seu livro *Homo Ludens*, lançado em 1936, fundamentado na noção de jogo como uma fonte por excelência de criação, “como um fator distinto e fundamental, presente em tudo o que acontece no mundo”, o autor procura integrar o conceito de jogo ao de cultura, buscando “determinar até que ponto a própria cultura possui um caráter lúdico” (HUIZINGA, 2010, prefácio).

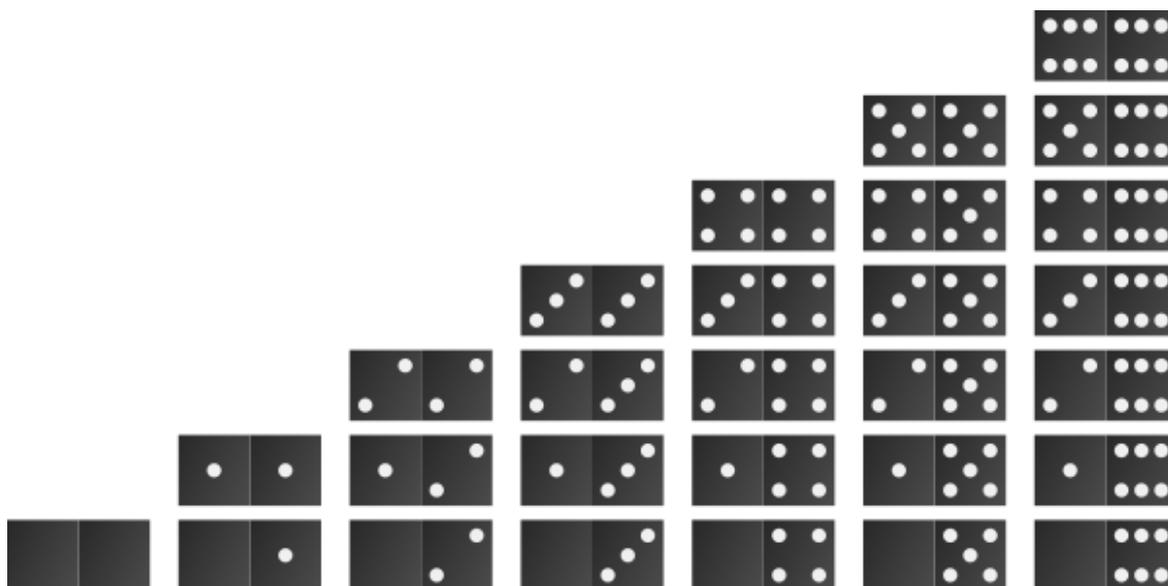
Essa ideia é reiterada pelo filósofo alemão Hans Georg Gadamer (1985, p. 38), quando ele afirma que o jogo “é uma função elementar da vida do homem, de tal sorte que a cultura humana, sem um elemento do jogo, é impensável”.

É uma função *significante*, isto é, encerra um determinado sentido. No jogo existe alguma coisa “em jogo” que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação [...] o simples fato de o jogo encerrar um sentido implica a presença de um elemento não material em sua própria essência. [...] Se verificarmos que o jogo se baseia na manipulação de certas imagens, numa certa “imaginação” da realidade (ou seja, a transformação desta em imagens), nossa preocupação fundamental será, então, captar o valor e o significado dessas imagens e dessa “imaginação” [...] por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras (HUIZINGA, 2010, p. 3-7, grifo do autor).

Conhecido em todo o mundo, o dominó, como todo jogo, exige a delimitação de um espaço, sendo comum encontrar os seus adeptos envolvidos com a sua prática em plena rua, cercados por espectadores curiosos, que tudo acompanham, participando também. Mais que meros observadores, são participantes do jogo, uma parte dele. O jogo “desconhece propriamente a distância entre aquele que joga e aquele que se vê colocado frente ao jogo” (GADAMER, 1985, p. 40).

A estrutura física do jogo de dominó se compõe por peças retangulares formalmente caracterizadas como hexaedros irregulares, paralelepípedos. A rigor, uma das faces da pedra é dividida em duas partes, dois quadrados emparelhados, cada um deles apresentando, geralmente, sete pontos côncavos que podem ser preenchidos com tinta para indicar os números de um a seis ou mantidos vazios para representar o zero. A soma de todas as combinações possíveis, em dupla, dos números entre zero a seis e resulta em 28 peças diferentes e constitui a forma clássica do jogo, como podemos verificar na figura 85.

Figura 85 - Esquema que apresenta as 28 peças do jogo de dominó



Fonte: Blog da Família e das Mães, 2013.

No início de uma partida de dominó, antes de serem distribuídas entre os jogadores, as peças que compõem o jogo repousam naturalmente sobre uma mesa e são, ruidosamente, embaralhadas com as suas faces voltadas para baixo. As regras do jogo são claras e objetivas: cada jogador recebe uma mesma quantidade de peças que, observadas as possibilidades de conexões numéricas entre elas, serão gradativamente ordenadas sobre a mesa até que um dos jogadores ganhe o jogo ao conseguir se livrar de todas as peças. Ao término de cada partida, tudo volta ao ponto zero: as peças são novamente misturadas e o processo se reinicia.

A prática do jogo de dominó comporta outras modalidades sem, contudo, prescindir de um conjunto de regras bem determinadas que devem ser obedecidas pelos jogadores.

Quanto a esse aspecto, Gilles Deleuze nos lembra de que “é preciso, de qualquer maneira, que um conjunto de regras preexista ao exercício do jogo e, se jogamos, é necessário que elas adquiram um valor categórico” (DELEUZE, 2000, p. 61).

Portanto, as normas do jogo, regidas pelo arbitrário, são convencionais e não necessitam de justificativas. Nesse sentido, Jean Baudrillard, ao considerar que o jogo é um universo finito, limitado e definido pela regra, afirma que

fora, nada é regulado a partir do jogo; e, no interior, tudo está submetido a essa regra. O espaço do jogo é uma singularidade que não tem outra regra além da sua. Ela não conhece a lei (BAUDRILLARD, 2003, p. 51).

A despeito de ser um jogo objetivamente estruturado a partir de princípios matemáticos, o dominó apresenta, em sua lógica, um forte componente de acaso. Por outro lado, requer concentração e imaginação dedutiva.

Fatores como a memória, o cálculo e a habilidade do jogador talvez sejam determinantes para o resultado final, o qual pode ser surpreendente, trazer alegria ou decepção. Cabe ao jogador aliar cálculo e previsibilidade em um confronto com a casualidade e o imponderável. Em vista desse aspecto contraditório, ganhar ou perder no jogo de dominó não depende exclusivamente da sorte, como acontece nos jogos de azar.

O jogo se caracteriza por ser uma atividade voluntária e improdutiva, com tempo e espaço próprios. Um entretenimento sem compromissos ou impedimentos maiores que tem por finalidade essencial a diversão e o prazer. O exercício do jogo envolve competição e sentimentos de tensão e expectativa, seguidos por um estado de distensão. Há, portanto, componentes emocionais que funcionam como atrativos para os participantes.

Na sua dimensão estética, a ação liberadora e salutar que nasce de cada jogo, em todo caso, é mais importante que o resultado.

É talvez devido a essa afinidade profunda entre a ordem e o jogo que este, como assinalamos de passagem, parece estar em tão larga medida ligado ao domínio da estética. Há nele uma tendência para ser belo. Talvez esse fator estético seja idêntico àquele impulso de criar formas ordenadas que penetram o jogo em todos os seus aspectos [...] o jogo lança sobre nós um feitiço: é ‘fascinante’, ‘cativante’. Está cheio das duas qualidades mais nobres que somos capazes de ver nas coisas: ritmo e harmonia (HUIZINGA, 2010, p. 13).

Se “em toda obra de arte, há sempre algo aberto” (DELEUZE, 2010, p. 77), *Ars combinatoria* apresenta uma abertura radical ao “inconsciente do pensamento puro”, consubstanciado nas ações coletivas que promovem, na superfície da obra, a intercomunicação entre singularidades anônimas e neutras. Deleuze coloca em questão o sujeito cartesiano ao declarar que procura em Freud “o prodigioso descobridor da maquinaria do inconsciente por meio da qual o sentido é produzido, sempre produzido em função do não senso” (DELEUZE, 2000, p. 75).

Seguindo o pensamento deleuziano, podemos afirmar que *Ars combinatoria* é a

máquina dionisiaca de produzir o sentido, e em que o não senso e o sentido não estão mais numa oposição simples, mas copresentes um ao outro em um novo discurso. Esse novo discurso não é mais o da forma nem muito menos o do informe: ele é antes o informal puro (DELEUZE, 2000, p. 110).

Manter a “máquina de produzir sentido” em funcionamento, por meio de consecutivas montagens de *Ars combinatoria* se mostra de fundamental importância para que o trabalho demonstre suas possibilidades e afirme suas potencialidades.

A concretização da ideia e a sua exposição ao público é o momento em que a obra, na sua existência efêmera, integra-se ao espaço arquitetônico e afirma o acaso, cumprindo o seu destino de envolver o espectador e com ele dialogar.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao cogitar me aventurar pelos caminhos da pós-graduação em artes visuais, fazia quase trinta anos que me encontrava distanciado da vida universitária e de qualquer experiência em pesquisa acadêmica. Pesquisar o processo criativo relacionado à minha produção artística se mostrava uma oportunidade de ampliar meu campo de atuação, instaurando uma nova prática no âmbito do conjunto da minha obra, ao mesmo tempo em que representou um desafio pessoal a ser enfrentado: a partir do meu percurso criador, discutir o meu próprio trabalho, ordenar e estruturar uma narrativa, articulando ação e pensamento a fim de estabelecer uma estratégia pautada no diálogo entre a práxis artística e a reflexão teórica.

A expectativa era de que esse processo pudesse contribuir, de forma abrangente, para que se ressaltassem as dinâmicas que envolvem a criação em arte contemporânea e, particularmente, para que houvesse melhor compreensão do meu processo criativo e do meu trabalho como um todo.

Indiscutivelmente, a pesquisa teve o mérito de potencializar as reflexões sobre a minha trajetória, levando-me a pensar sobre o papel do artista quando este se envolve em pesquisa acadêmica vinculada à sua produção pessoal. Esse foi um processo que implicou um movimento dialético, uma vez que justapôs o momento de criação por meio da intuição (*insight*) e a reflexão decorrente do processo que leva à concepção e concretização das obras, em constante diálogo com os referenciais teóricos encontrados.

Diante da tarefa a que me propus, a construção do texto foi um exercício de adaptação, um aprendizado, na medida em que foi preciso conciliar a rigidez da produção acadêmica com a liberdade inerente à construção da narrativa subjetiva da prática artística.

À medida que a pesquisa avançou, em um movimento de promover aproximações entre a minha obra e a teoria da arte, a filosofia e a ciência, o objeto de estudo desta dissertação ganhou amplitude e complexidade.

Dentre outros aspectos abordados nesta dissertação, o hibridismo foi percebido como elemento ambíguo que ora separa e ora integra as categorias artísticas na contemporaneidade, levando a uma instabilidade do olhar. Visto por esse ângulo, o hibridismo se expressa, na minha produção plástico-visual, na fronteira entre escultura e pintura, objeto e superfície, materiais e processos de

produção, indústria e artesanaria; enfim, entre modernidade e pós-modernidade.

O sentido contemporâneo peculiar a que se refere Cocchiarale (2004) remete à temporalidade do presente, no qual o contemporâneo se configura como atitude transformadora, que articula aspectos do tempo passado e da época atual, na busca pela resolução estética dos trabalhos. Para pontuar essa questão, intimamente relacionada à produção artística do nosso tempo, trago o comentário do filósofo italiano Giorgio Agamben, que considera a contemporaneidade

uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é *a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59, grifo do autor).

Referenciada na linha do tempo da minha produção artística, a narrativa tentou manter o foco no processo de criação, enfatizando questões teóricas, formais e conceituais que dizem respeito à concepção dos trabalhos e ao desenvolvimento dos processos que levaram à constituição das obras. No entanto, considero que, nesse aspecto, alguns esclarecimentos, de ordem geral, ainda se fazem necessários, tendo em vista que os trabalhos realizados com dominós, tratados nos capítulos 4 e 5, são regidos por lógicas de montagem diferenciadas, que implicam em procedimentos e regras específicas para a concretização de cada obra.

Vale lembrar que as instruções para a construção desses trabalhos comportam regras claras e objetivas, previamente fixadas, que envolvem aspectos antagônicos que se combinam, em diversas estratégias, para viabilizar, sob distintas condições, a concretização das obras. O processo de montagem pode ser executado, *a priori*, por quaisquer pessoas que, organizadas em grupo, poderão fazer, se a obra assim o exigir, as suas próprias escolhas para a combinação das peças e a criação dos padrões reticulados, sem que seja necessária a presença do artista para conduzir e controlar o andamento dos trabalhos. Considero que a enumeração que faço a seguir poderá contribuir para distinguir e esclarecer essas estratégias, nos seus aspectos mais significativos:

1. Em alguns casos, a obediência às regras desses “jogos de desarmar” conduzirá fatalmente a um resultado formal que se repete, sem variação, a

cada nova montagem, seja do ponto de vista da forma da estrutura que, apesar do seu caráter nômade e fragmentário, se mantém inalterada, ou, ainda, da aparência da imagem, formada pelo arranjo dos signos numéricos dos dominós, a qual será sempre a mesma, imutável. As obras *112 dominós* (1999), *224 dominós* (1999) e *Dominós* (2001) – apresentada na III Bienal do Mercosul – se inserem nesse caso;

2. Em outras obras, as regras fixas determinam que se mantenha inalterada a forma da estrutura, apesar de permitirem que o processo de formação da imagem se concretize vinculado à aleatoriedade das escolhas para o posicionamento dos conjuntos ou dos seus elementos, o que resulta em configurações visuais renovadas a cada montagem. O encadeamento contingente, observado para a distribuição espiralada das peças, não permite antever a imagem, que se estrutura pouco a pouco, ao longo do processo de montagem, a partir de sequencialidades e avizinhamentos fortuitos. Este é o caso das obras *280 dominós [coloridos]* (1999), *280 dominós [de resina]* (2000) e *Sinapses* (2004);
3. Por fim, uma terceira possibilidade permite que a distribuição espacial dos arranjos realizados com os dominós aconteça livremente, em estreita relação com o entorno arquitetônico onde se inserem, ocupando espaços pela justaposição de quadrados perfeitos, obtidos a partir de quantidades múltiplas de 28. As configurações resultantes são singularidades que refletem escolhas aleatórias, pautadas pelo acaso e pela imprevisibilidade, que em nada contrariam a aparência final das obras, mas, ao invés disso, contribuem para instaurar um surpreendente campo de possibilidades combinatórias, fundadas no anonimato e na perda da identidade, em que o sentido é elaborado coletivamente. Ao entrarem em um espaço de coexistência, livremente agrupados e associados, os elementos participam da formação da imagem, por meio da justaposição dos padrões criados e pela contiguidade dos arranjos. No plano assim constituído, as relações formais e cromáticas que se estabelecem são, para todos os efeitos, imprevisíveis e configuram uma superfície instável, rizomática. Incluem-se nessa conceituação, as obras *Ars combinatoria* (1999) e *Expansão múltipla* (2004).

Nesse ponto, chamo atenção, mais uma vez, para o conceito de rizoma, na intenção de evidenciar o caráter rizomático de todas as obras de chão, analisadas nessa dissertação, trazendo, para rematar essa questão, a recomendação de Deleuze & Guattari: “*É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe [...]*” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 21, grifo dos autores).

A natureza construtiva e a identidade instável dessas obras “abertas”, vinculadas a procedimentos que lidam com o fragmento, são características comuns a todos esses trabalhos e determinam a reversibilidade da estrutura. Consequentemente, condicionam uma existência efêmera, restrita aos períodos de exposição, o que implica reconhecer o nomadismo como um componente significativo para a análise do conjunto das instalações de chão.

“A metáfora do nomadismo”, afirma Michel Maffesoli, “pode nos incitar a uma visão mais realista das coisas: a pensá-las em sua ambivalência estrutural” (MAFFESOLI, 2001, p. 78). Para o sociólogo,

a errância pós-moderna é aquela mesma que pode permitir lançar uma ponte entre o mundo contemporâneo e os valores tradicionais [...] Seu denominador comum é exatamente o fato de que essas iniciações não se satisfazem com uma existência estável, funcional, puramente racional e instrumentalizada, mas usam a pluralidade da pessoa, pelo viés do fantástico, da fantasia, do imaterial ou de outros procedimentos imaginários [...] A errância, finalmente, é apenas um *modus operandi* que permite abordar esse pluralismo estrutural (MAFFESOLI, 2001, p. 112-113).

Em *Ars combinatoria*, o encadeamento de escolhas leva à composição de uma obra inacabada. Há uma vasta gama de possibilidades que podem se conjugar e se concretizar em um todo a cada montagem. A ação dos montadores reflete a tomada de decisões na vida em sociedade, em que todos se influenciam mutuamente. Desse modo, o trabalho abarca a possibilidade de aceitação incondicional de qualquer escolha feita por quaisquer pessoas – aqui representadas pelos montadores. No final, o trabalho sempre vai dar certo, porque ele é a composição em si, o arranjo fortuito dos elementos disponíveis. Arrematando esse pensamento, fazemos uso de uma citação de Deleuze que descreve esse dinamismo acolhedor:

É como na vida. [...] o charme [...] É o que faz apreender as pessoas como combinações e chances únicas que determinada combinação tenha sido

feita. É um lance de dados necessariamente vencedor, pois afirma suficientemente o acaso, ao invés de recortar, de tornar provável ou de mutilar o acaso. Por isso, através de cada combinação frágil é uma potência de vida que se afirma, com uma força, uma obstinação, uma perseverança ímpar no ser (DELEUZE, 1998, p. 13).

Por fim, faz-se pertinente uma reflexão sobre a existência concreta da obra de arte. Quando está montada e exposta, uma composição com dominós dispostos no chão denota sua expressividade estético-formal. Entretanto, quando as peças estão guardadas em suas caixas, a obra existe? Existe de modo potencial, enquanto latência, que carece de interação para se concretizar. Assim sendo, conclui-se que o componente relacional é decisivo para a materialização da potencialidade da forma, para a criação de um cosmos que se dá à contemplação.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ABOUT. **Gabinete de história natural**: object, 1934. Disponível em: <http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/jcsfmoma_1107/jcni_04.htm>. Acesso em: 21 fev. 2014.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGUILAR, Nelson. **A cor na arte brasileira**. Folder de exposição. São Paulo: Paço das Artes, 1990.

ANJOS, Moacir dos. Jogos de desarmar. In: O LUGAR instável. Catálogo de exposição. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, 2000.

_____. Quebra de regras. In: JOSÉ Patrício: Ars combinatoria/112 dominós. Recife: Programa Petrobras Artes Visuais, 2004. Edição independente, 2004.

ARAÚJO, Marco de. Reflexões sobre a prática artística pós-moderna brasileira. In: BARBOSA, Ana Mae; GUINSBURG, J. (Org.). **O pós-modernismo**. São Paulo, Perspectiva, 2005.

ARCHI NED. **Sala Proun, reconstituição do original de 1923 no Stedelijk-Van-Abbemuseum**. Disponível em: <<http://www.archined.nl/recensies/2010/juni/must-see-lissitzky/>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ARMAN STUDIO. **Mamma Mia, 1961**. Disponível em: <http://www.armanstudio.com/fernandez-arman-mamma_mia-574-3-38-eng.html>. Acesso em: 18 fev. 2014.

ARTAUD, Antonin. **Os escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre: L&PM, 1983.

ARTE DE TAGARELAR. **Porta-garrafas (1964)**. Disponível em: <<http://artedetagarelar.wordpress.com/2010/09/26/marcel-duchamp/>>. Acesso em: 21 fev. 2014.

ARTINTELLIGENCE. **Poster em ídiche, 1950**. Cartaz rasgado. Disponível em: <<http://artintelligence.net/review/?p=497>>. Acesso em: 21 fev. 2014.

ASBURY, Michael. **José Patrício pintura numerosa**. Folder de exposição. São

Paulo: Galeria Nara Roesler, 2008.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **O direito de sonhar**. São Paulo: Difel, 1986.

BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

_____. **Além da pureza visual**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

_____. **Considerações críticas sobre a nova pintura e alguns aspectos de sua emergência no Brasil, particularmente no Rio de Janeiro**. 1998. Monografia (Pós-graduação)–Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. **De um fragmento ao outro**. São Paulo: Zouk, 2003.

_____. Le fatal ou l'imminence reversible. In: HASARD: Figures de la Fortune. Traverses, n. 23. Paris: Centre Georges Pompidou, 1981.

_____. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.

BENSE, Max. **Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana**: Max Bense. São Paulo: Cosac , Naify, 2009.

BLOG DA FAMÍLIA E DAS MÃES. **Jogo de dominó: matemática fácil**. Disponível em: <<http://www.bigmae.com/jogo-de-domino-matematica-facil/>>. Acesso em: 15 fev. 2014.

BRASIL ESCOLA. **Os Estoicos**. Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/filosofia/os-estoicos.htm>>. Acesso em 20 fev. 2014.

BRETON, André. **Nada escapa ao delírio criativo dos surrealistas**. Disponível em: <<http://pt.euronews.com/2013/11/12/nada-escapa-ao-delirio-criativo-dos-surrealistas/>>. Acesso em: 14 fev. 2014.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANONGIA, Ligia. José Patrício e o lugar instável. In: O LUGAR instável. Catálogo

de exposição. Recife: Sistema de Incentivo à Cultura de Pernambuco, 2000.

CARROL, Lewis. **Alice**: edição comentada. As aventuras de Alice no País das Maravilhas – Através do espelho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

CASTORIADIS, Cornelius. **Janela sobre o Caos**. Aparecida: Ideias e Letras, 2009.

CATTANI, Icleia Borsa. Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e desdobramentos. In: CATTANI, Icleia Borsa (Org). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

CERAMICA MODERNISTA EM PORTUGAL. **Cadeau**. Disponível em: <<http://ceramicamodernistaemp Portugal.blogspot.com.br/2012/12/daily-life-cruzeiro-seixas.html>>. Acesso em: 21 fev. 2014.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2006.

COCCHIARALE, Fernando. **Vertentes Contemporâneas**. São Paulo: Itaú Cultural, 1999.

_____. Ars Combinatoria de José Patrício. In: JOSÉ Patrício: Ars combinatória /112 dominós. Recife: Programa Petrobras Artes Visuais, 2004.

COMUNICAÇÃO E ARTES. **Neoconcretismo**. Disponível em: <<http://comunicacaoeartes20122.wordpress.com/2013/01/24/neoconcretismo/>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

CONVERSATIONS. **Combine painting**. Disponível em: <<http://sauer-thompson.com/conversations/archives/2007/11/post-348.html>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

CÓRDULA, Raul. **José Patrício – Papel artesanal**. Folder da exposição José Patrício Papel artesanal, realizada na Galeria Espaço Alternativo da Funarte, 1986.

_____. Folder da exposição realizada na galeria Pasárgada Arte Contemporânea, Recife, 1990.

_____. **O papel e a arte de José Patrício**. Folder da exposição José Patrício Papéis artesanais, realizada na Oficina Guaianases, 1983.

COSTA, Marcus de Lontra. A festa acabou? A festa continua? In: CINTRÃO, Rejane; SANT'ANNA, Margarida (Org.). **2080**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003.

_____. **Onde está você, geração 80?**. Rio de Janeiro, Recife, Brasília: CCBB,

2004.

DECORART. **Copos e garrafa de suze, Picasso**. Disponível em: <<http://caixadecor-cartaoartesanal.blogspot.com.br/p/8-ano-unidade-turiacu.html>>. Acesso em: 23 fev. 2014.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

_____. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

_____.; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. 2, v. 1. São Paulo: Ed. 34, 2011.

DIAS, Antonio. **Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla**. Rio de Janeiro: Lacerda Ed.,1999.

DUARTE, Paulo Sergio. Sem risco de comer mosca. In: JOSÉ Patrício: 112 dominós. Catálogo da exposição realizada na Galeria Amparo 60, Recife, 2002.

DUPIGNET-DESROUSSILLES, François. La galaxie Tsai-Loun. In: Le Papier. **Traverses**, n. 27-28. Paris: Centre Georges Pompidou, 1983.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Paulinas, 2008.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. Sobre Arman. In: ARMAN. Paris: Edições do Jeu de Paume, 1998.

FRIENDSOFART. **Le Portugais 1912**. Disponível em: <<http://www.friendsofart.net/en/art/georges-braque/le-portugais>>. Acesso em: 20 fev. 2013.

GADAMER, Hans-Georg. **A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GHEERBRANT, Bernard. Une matière et ses signes. In: Le papier. **Traverses**, n. 27-28. Paris: Centre Georges Pompidou, 1983.

GOMBRICH, E. H. **O sentido da ordem: um estudo sobre a psicologia da arte decorativa**. Porto Alegre: Bookman, 2012.

HERKENHOFF, Paulo. **José Patrício: cogitações sobre o Número**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

_____. **José Patrício: o Número**. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2010a.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

JOT DOWN. **La Merzbau original**. Disponível em: <<http://www.jotdown.es/2013/01/merz-o-el-arte-del-todo/>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LIFE ART GROUP. **Cubismo 1907-1420**. Disponível em: <<http://lifeartgroup.wordpress.com/2012/10/05/cubismo-1907-1420/>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

LIMA, Joana D'arc de Sousa. **Cartografia das artes plásticas no Recife dos anos 1980: deslocamentos poéticos entre as tradições e o novo**. 2011. 499 f. Tese (Doutorado em História)-Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2011.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MESQUITA, Ivo. **Expansão múltipla**. Folder de exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008.

MILLIET, Maria Alice. O que resta da noiva? In: POR QUE Duchamp? São Paulo: Itaú Cultural: Paço das Artes, 1999.

MOMA. **Meret Oppenheim**. Disponível em: <<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/960>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

MOSQUERA, Gerardo. José Patrício. In: JOSÉ Patrício: Ars combinatoria /112 dominós. Recife: Programa Petrobras Artes Visuais, 2004.

MUNDO IMAGINADO. **Acumulação de despertadores em caixa de madeira**. Disponível em: <<http://mundoimaginado.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 18 fev. 2014.

MUSEU HOJE. **Ready made roda de bicicleta**. Disponível em: <<http://museuhoje.com/app/v1/br/arte/55>>. Acesso em: 18 fev. 2014.

NOSSOCP2. **TATLIN, Vladimir - Contra-relevo de Canto, 1914**. Disponível em: <<http://nossocp2.blogspot.com.br/2009/08/kandisky.html>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

OSTROWER, Fayga. Arte sobre papel: da gravura chinesa às imagens do computador. In: DOCTORS, Márcio (Org.). **A Cultura do papel**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra / Fundação Eva Klabin Rapaport, 1999.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp, ou, O castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PEREGRINO, Maria Graziela. **José Patrício, artesão e artista do papel**. Folder de exposição realizada na Universidade Federal da Paraíba, 1983.

PINTEREST. **Moped compression**. Disponível em: <<http://www.pinterest.com/pin/50172983322449056/>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

RESIDENCY PROGRAMS. **Stéphane Mallarmé**. Disponível em: <<http://residencyprograms.eu/read-more/stephane-mallarme-a-throw-of-dice-will-never-abolish-chance-1897-fr-pt-es-it-en>>. Acesso em: 10 mar. 2014.

RESTANY, Pierre. **Os novos realistas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ROTH, Otavio. In: O PAPEL dos papéis. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

SALLES, Cecília A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998.

SCOVINO, Felipe. **Clark**. São Paulo: Dan Galeria, 2004.

TRAVERSES n. 23 Revue trimestrielle - *Figures de la Fortune*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1981.

TUCKER, William. **A linguagem da escultura**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 1999.

WIKIPEDIA. Assemblage. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Assemblage>>. Acesso em: 14 fev. 2014.

WILNER, Renata. JOSÉ Patrício – Forma e conceito em múltipla expansão. In: PEDROSA, Sebastião (Org.). **O artista contemporâneo pernambucano e o ensino da arte**. Recife: Editora Universitária UFPE, 2011.

ZACCAGNINI, Carla. **O Plano ampliado**. Catálogo de exposição. São Paulo: Itaú cultural, 1999.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

APÊNDICE A – Referências consultadas

AMARAL, Aracy A. (Org). **Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

ARCHER Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e intelecto na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BRETT, Guy. **Brasil experimental. arte/vida: proposições e paradoxos**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

CARVALHO, Livia Marques. Os dominós: abrindo o jogo e (des)organizando as regras. **Scientia et spes**: revista do Instituto Camillo Filho, Teresina: ICF, a. 2, n.3, 2005. ISSN 1676-3815.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (Compiladores). **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas,SP: Papyrus, 2012.

_____. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2005.

_____.; GUATTARI, Felix. **O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DUCH, Leonhard Frank. **Leben und Arbeit/biography**. Disponível em: <<http://mailartists.wordpress.com/2009/02/06/leonhard-frank-duch/>>. Acesso em: 13 ago. 2012.

FEDRIGONI. **Il Progetto**. Disponível em: <<http://officine.fabriano.com/officine-fabriano/>>. Acesso em: 10 ago. 2012.

GULLAR, Ferreira. **Da construção à desconstrução**. São Paulo: Dan Galeria: 2006.

_____. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo**. São Paulo: Nobel, 1985.

_____. **Experiência neoconcreta: momento limite da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HERKENHOFF, Paulo. **Pincelada, pintura e método: projeções da década de 50**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

_____. **Poética da Percepção: questões da fenomenologia na arte brasileira**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

NAZÁRIO, Luiz; FRANÇA, Patrícia (Org.). **Concepções contemporâneas da arte**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

OITICICA, Hélio. **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

OLIVA, Achille Bonito. **La Transavanguardia internazionale**. Milão: Gian Carlo Politi, 1982.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2005.

PASTOUREAU, Michel. **Preto: história de uma cor**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

REZENDE, Antonio Paulo. **Ruídos do efêmero: histórias de dentro e de fora**. Recife: Editora Universitária UFPE, 2010.

SALLES, Cecília A. **Redes da criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2008.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Anotações sobre as cores**. Lisboa: Edições 70, 1987.