

**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
MESTRADO ACADÊMICO EM EDUCAÇÃO**

CARTOGRAFEMAS

FRAGMENTOS AUTOBIOGRÁFICOS DE UM ARTISTA-PROFESSOR



Jorge Leal Eiró da Silva



Belém
2009

Jorge Leal Eiró da Silva

CARTOGRAFEMAS

FRAGMENTOS AUTOBIOGRÁFICOS DE UM ARTISTA-PROFESSOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Mestrado Acadêmico em Educação, vinculado à Linha de pesquisa Currículo e Formação de Professores do Instituto de Ciências da Educação da Universidade Federal do Pará, como exigência para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora Prof^a Dr^a Josenilda Maria Maués da Silva.



Belém
2009

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP) –
Biblioteca Profª Elcy Rodrigues Lacerda/ Instituto de Ciências da Educação /UFPA, Belém-PA

Silva, Jorge Leal Eiró da.

Cartografemas: fragmentos autobiográficos de um artista-professor;
orientadora, Profª. Dra. Josenilda Maria Maués da Silva. – 2009.

Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade Federal do Pará, Instituto de
Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Belém, 2009.

1. Eiró, Jorge - Autobiografia. 2. Arte na educação – Belém (PA). 3. Professores
– Formação – Belém (PA). 4. Eiró, Jorge – Narrativas pessoais. I. Título.

CDD - 21. ed.: 920

CARTOGRAFEMAS

FRAGMENTOS AUTOBIOGRÁFICOS DE UM ARTISTA-PROFESSOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Mestrado Acadêmico em Educação, vinculado ao Instituto de Ciências da Educação da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Educação.

Banca Examinadora

Prof^ª Dr^ª Josenilda Maria Maués da Silva - UFPA
Orientadora

Prof^ª Dr^ª Sandra Mara Corazza - UFRGS
Membro

Prof^ª Dr^ª Sílvia Nogueira Chaves – UFPA
Membro

Prof^ª Dr^ª Ivany Pinto Nascimento - UFPA
Membro

Avaliado em: ____/____/____

Conceito:

Delicatessen – no tempo da delicadeza...

*Agora eu era o herói e o meu cavalo só falava inglês
A noiva do cowboy era você além das outras três...*

[Chico Buarque - “João e Maria”]

Em seu diário de bordo, o *Cartógrafo* anota:

O viajante, no transcorrer de sua eterna jornada errante,
precisa sempre ir muito longe para mirar através de um telescópio o que, de fato,
representa para si o precioso valor da vida: o amor da mulher amada.
Em meio a tantos deslocamentos, exílios, desterramentos, desterritorializações, *desertações*,
sujeito de naufrágios nos limbos de mares nunca dantes navegados,
rios inumeráveis, rios de janeiro, não-lugares,
Ilhas Desertas, *Lusiadas*, *Iliadas* e *Odisseias*,
o navegante exausto em suas *Paisagens da Solidão* reclama por um porto seguro.
Noturno, ao longe, à deriva na mais profunda escuridão,
ele avista um ponto fixo luminoso na linha do horizonte: o teu olhar, o teu amor.
A luz que é meu farol em alumbramentos a me iluminar,
menina do anel de lua e estrela do oriente
a guiar minhas mil e uma noites insones e solitárias.
Plantado junto a um coqueiro solitário em minha *Ilha Deserta*, “*La Speranza*” de Crusoé,
esse farol assinala meu *Paraíso Perdido*, minha *Ilha do Tesouro*, minha *Terra do Nunca*,
o lugar para onde eu sempre retorno e de onde eu talvez jamais tenha saído.
Depois de te perder, te encontro, com certeza, talvez num tempo da delicadeza.



Para Ana, minha Ilha, minha Terra.

Por mais distante, o errante navegante, quem jamais te esqueceria?

[Caetano Veloso – “Terra”]

Para Dona Cleonice, minha mãe, *ad perpetuam rei memoriam*.
Os olhos de *um azul celeste celestial*, meu firmamento.

Para Seu João, meu pai.
A lógica, a razão e o bom senso, de seu *humor científico*!

Para Denise, João e Marisa, meus irmãos.
Pontos cardeais em minha formação

E para *Dinha*, nossa madrinha de São Jorge, em *Ogum* lugar, nas encantarias.



Para Marina e Mariana

Minhas filhas
minhas ilhas dos Mares do Sul.

Cartografilhas Maravilhanas:
o arquipélago do arquiteto



*Duas velhinhas muito bonitas,
Mariana e Marina,
Estão sentadas na varanda.
Marina e Mariana.*

*“Ontem, eu era pequenina”, diz Marina.
“Ontem, nós éramos crianças”, diz Mariana.*

*Tomam chocolate, as velhinhas,
Mariana e Marina.
E falam de suas lembranças,
Marina e Mariana.*

[Cecília Meireles – “Marina e Mariana”]

Fig. I e II - Jorge Eiró: “Marina e Mariana” – bíptico, (2x) 26 x 40 cm, acrílica sobre tela, 2008.

Agradecimentos:

*Talvez quem sabe um dia
Por uma alameda do zoológico ela também chegará....
Ressuscita-me, porque sou poeta e ansiava um futuro...*
[Maiakovski – versão de Caetano Veloso]

O mundo se divide nos bons, nos maus e nos dez mais elegantes.
[Marina Lima]

Que a taça final seja amarga mas que não falte a elegância!
[João Bosco | Aldir Blanc]

A Josenilda Maués, minha *Bússola* nesta *Cartografia*



E para Ivany Pinto, Sandra Corazza e Sílvia Chaves
Astrolábios, sextantes, rosas-dos-ventos...
Gracias a la vida!

Jorge sentou praça na Cavalaria...
E agradece também

A todos os amigos de minha *Companhia**.
E são muitos, parceiros de longa data, meu *bando* nas cruzadas da vida,
personas-ilhas que partilham esta cartografia,
e que estão, de alguma forma, contemplados nestas páginas.
Como nomeá-los? Quem *é de Jorge*, o coração saberá!

Aos amigos da turma do Mestrado em Educação da UFPA – Turma 2007,
matilha-pesquisante, companheiros, mestres-sala nos mares desta cartografia.

E aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFPA,
pelo generoso acolhimento e apoio nesta jornada.

Eu estou feliz porque sou de sua Companhia!



* Companhia: do latim “*companis*”, com quem se compartilha o pão.

RESUMO

OPERA MUNDI

RITORNELOS

RIOS RIZOMAS

NARRATIVAS INVENTIVAS

ESCRITURA PINTURA

AUTOBIOGRAFIA AUTO-RETRATO

PALIMPSESTOS PLATÔS

CANÇÕES VERSÕES

INTENSIDADES INVISÍVEIS

DESEJOS DEVIRES

LABIRINTO LINGUAGEM

DELEUZE BARTHES

CARTOGRAFIAS BIOGRAFEMAS

CARTOGRAFEMAS

RESUMO

Esta pesquisa, de cunho narrativo autobiográfico, aborda a trajetória de vida do artista plástico e professor Jorge Eiró. A pesquisa propõe-se a investigar as articulações entre as atividades desempenhadas e suas implicações em seu processo de formação. Incorpora como referência plástica e conceitual a poética visual de sua obra associada às suas afinidades estéticas e culturais enquanto produção de subjetividade. Neste movimento, a composição da escritura narrativa configura-se em uma *cartografia* e assume o sentido de *função*, segundo o conceito de Gilles Deleuze e Félix Guattari, alinhando-se numa perspectiva teórica pós-estruturalista. Nessa concepção, sujeito e objeto da cartografia autobiográfica convertem-se em *superjecto*. A narrativa transcorre em relatos fragmentados, dispersos mas articulados entre si, elaborados na *forma* de *biografema*, segundo o conceito de Roland Barthes. A *função* da *cartografia* articulada com a *forma do biografema* constituem o amálgama narrativo de *cartografemas*. A escritura é atravessada por referências culturais, musicais (“trilha sonora”) e literárias (“lira literária”) da memória afetiva do autor. A problematização consiste no modo como se articulam e se refratam os componentes autobiográficos, enunciados nos biografemas. De metodologia bibliográfica, esta pesquisa apresenta como categorias fundamentais a autobiografia em educação, a arte e a docência em arte. Na composição deste *autorretrato*, o quadro teórico-metodológico da cartografia é traçado por linhas cardeais de referência dos seguintes autores: Nietzsche, Deleuze e Guattari conceituam a cartografia numa perspectiva pós-estruturalista; Barthes concebe a escritura narrativa na forma de biografemas; Larrosa e Rolnik alinham as coordenadas cartográficas para uma autobiografia em educação; Argan e Derdyk desenharam o campo da história e filosofia da arte; finalmente, Corazza e Silva coloream a composição com a filosofia da diferença em educação e a poética de uma escrita-artista.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa autobiográfica. Arte. Educação. Cartografia. Biografema. Cartografema.

ABSTRACT

This research is an autobiographical narrative that approaches the life career of the painter and professor Jorge Eiró. The research proposes to investigate the articulation between the activities performed and its implication in its process of formation. Incorporates as a plastic and conceptual reference the visual poetic of its work associated to its esthetic and cultural approximation while production of subjectivity. In this movement, the composition of the narrative writing figures in a *cartography* and assumes the sense of *function*, as the concept of Gilles Deleuze and Félix Guatarri, aligning itself in a post-structuralist theoretical perspective. In this conception, subject and object of the autobiographical cartography convert themselves in *superject*. The narrative elapses in piecemealed reports, scattered but articulated among them, elaborated in a *biographem*, as the concept of Roland Barthes. The *function* of the *cartography* articulated to the *form* of the *biographem* constitutes the narrative mix of *cartographems*. The writing is crossed by cultural references as musical (“soundtracks”) and literary (“literary lira”) from the affective memory of the author. The problematization consists in the ways that are articulated and rejected the autobiographical component, enunciated in the *biographems*. With a bibliographical methodology, this research presents as fundamental categories the autobiography in education, the art and the teaching in art. In the composition of this *self-portrait*, the theoretical methodological chart of the cartography is featured by cardinal lines of reference from the following authors: Nietzsche, Deleuze and Guatarri that conceptualize the cartography as post-structuralist; Barthes conceives the narrative writing in form of *biografemas*; Larrosa and Rolnik align the cartographic bearings to an autobiography in education; Argan and Derdyk draw the history and philosophy field of art; finally, Corazza and Silva colour the composition with the philosophy of difference in education and the poetic of an artist-writing.

KEY WORDS: Autobiographical Narrative. Art. Education. Cartography. Biographem. Cartographem.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

CCBEU - Centro Cultural Brasil-Estados Unidos

FAU - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (UFPA)

IAP - Instituto de Artes do Pará

ICED - Instituto de Ciências da Educação (UFPA)

ITEC - Instituto Tecnológico (UFPA)

JE - Jorge Eiró

MABE - Museu de Arte de Belém

MABEU - Museu de Arte do Centro Cultural Brasil-Estados Unidos

MEP - Museu do Estado do Pará

MUFPA - Museu da Universidade Federal do Pará

SECULT-PA - Secretaria de Cultura do Estado do Pará

UFPA - Universidade Federal do Pará

UNAMA - Universidade da Amazônia

LISTA DE FIGURAS

Fig. I - Jorge Eiró: “ <i>Marina</i> ”	vi
Fig. II - Jorge Eiró: “ <i>Mariana</i> ”	vi
Fig. III - Jorge Eiró: “ <i>Companhia de Jorge</i> ”	viii
Fig. 04 - Jorge Eiró: “ <i>Labirinto Líquido</i> ”	25
Fig. 05 - Jorge Eiró: “ <i>Pindorama</i> ”	38
Fig. 06 - Jorge Eiró: “ <i>Cartografias</i> ” (detalhe)	44
Fig. 07 - Jorge Eiró: “ <i>Cartografia Corazoon</i> ”	45
Fig. 08 - Jorge Eiró: “ <i>São Jorge Balneário Bar</i> ”	67
Fig. 09 - Jorge Eiró: “ <i>Chuva, estrada e poesia</i> ”	92
Figs. 10, 11, 12 - Jorge Eiró: “ <i>Na Estrada</i> ”	94
Fig. 13 - Jorge Eiró: “ <i>Opera Mundi</i> ” (detalhe)	99
Fig. 14 - Jorge Eiró: “ <i>Broke Black Mountain: Quase Cinema</i> ”	108
Fig. 15 - Paul Cézanne: “ <i>A Montanha de Saint-Victoire</i> ”	109
Fig. 16 - Paul Cézanne: “ <i>A Montanha de Saint-Victoire</i> ”	109
Fig. 17 - Paul Cézanne: “ <i>A Montanha de Saint-Victoire vista dos Lauves</i> ”	109
Fig. 18 - Paul Cézanne: “ <i>A Montanha de Saint-Victoire</i> ”	109
Fig. 19 - Jorge Eiró: “ <i>Cry me a River</i> ”	122

SUMÁRIO

1 OVERTURE	16
1.1 PORTO DE PARTIDA	17
1.2 COORDENADAS DE UMA CARTOGRAFIA	26
1.2.1 Rotas Conceituais	26
1.2.2 O <i>Cartógrafo</i> - Fragmentos de um Auto-Retrato	39
1.2.3 Sujeito + Objeto = <i>Superjecto</i>	42
1.2.4 De Cartografias e Labirintos	43
1.2.5 Breve Curriculum Vitae deste Sujeito-Objeto	47
1.2.6 <i>Terra Incógnita</i> – Problematizações	48
1.2.7 Desígnios: Desenhos Devires Desejos	52
1.2.8 Movimentos Metodológicos	53
2 INTERLÚDIO	57
2.1 DESENHANDO AS LINHAS DA TELA-TEMA – TRAMAS INICIAIS	58
2.2 CARTOGRAFIAS DO LABIRINTO LÍQUIDO	60
Prospecções Perspectivas – Cartografia Líquida de uma Terra Incógnita	60
Estética da Chuva	62
Clube de Jorge	63
Pontos de Fuga	64
Cadernos da Pérgula	65
A Tela-Tema	66
3 CARTOGRAFEMAS	68
3.1 FRAGMENTOS <i>TAKES CACOS CRASHES FLASHBACKS</i> RECORTES	
<i>RECORDIS</i> ESTILHAÇOS DE MEMÓRIA	69
<i>A Day in the Life</i>	72
A Escola de Arquitetura – Arquitetura do Ser	74
Breve mensagem aos colandos	78
O Atelier	80
<i>La Movida Mangueirosa</i>	83
Viagem ao <i>Fundo</i> dos Anos 80	88
Na Estrada com <i>Lolita Luna</i> – <i>The lonely and rainy Road</i>	91
Heceidade – <i>Quem vem lá?</i>	96
Curador-Educador: Curadorias	100
<i>Coisadorias</i>	102
<i>Quase Pintura</i>	107
<i>Pictória</i>	111
Linha do Equador	114
<i>Like a Rolling Stone</i>	116
<i>Finis Terra</i> – Saideira, por aí	118
RIOS DE REFERÊNCIAS	121
Jorge <i>Ex-Libris</i>	122

*Uma parte de mim é todo mundo:
outra parte é ninguém: fundo sem fundo.*

*Uma parte de mim é multidão:
outra parte estranheza e solidão.*

*Uma parte de mim pesa, pondera:
outra parte delira.*

*Uma parte de mim almoça e janta:
outra parte se espanta.*

*Uma parte de mim é permanente:
outra parte se sabe de repente.*

*Uma parte de mim é só vertigem:
outra parte, linguagem.*

*Traduzir uma parte na outra parte
- que é uma questão de vida ou morte -
será arte?*

[FERREIRA GULLAR, “Traduzir-se”]

*La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda
y como la recuerda para contarla.*

[GABRIEL GARCIA MÁRQUEZ, in “Vivir para contarla”]

1. OVERTURE

1.1 PORTO DE PARTIDA

*Os anos passam e são tantas as vezes que contei minha história
que não sei se a recordo de verdade ou se só recordo as palavras com que a conto.*
[JORGE LUIS BORGES]

“*Trate-me por Jorge...*”.

À semelhança do personagem *Ishmael*, o narrador do romance “*Moby Dick*” de Herman Melville, eu me anuncio. Assim, de modo simples e direto, assertivo como o narrador alter-ego de Melville se apresenta logo na primeira linha do romance, aqui estou, portanto: Jorge Eiró, este *Cartógrafo* que vos fala, lançado ao mar de encontro ao leviatã, na perseguição à baleia branca *Moby Dick*, na verdade, disperso em meio ao oceânico *labirinto líquido* que é pensar a vida, a esmo, errante, eu persigo a mim mesmo.

Trata-se, portanto, meu caro leitor, de uma expedição de pesquisa que apresenta como tema uma narrativa autobiográfica. Num flerte literário, atrevo-me de início a romancear este exame ao usar da metáfora de “*Moby Dick*”, na figura do homem em sua aventura ao autoconhecimento. Entretanto, e muito prudentemente, não ambicionamos atingir a dimensão colossal da empreitada de Melville, na qual, segundo Jorge Luis Borges, “página a página, o relato se agiganta até superar o tamanho do cosmos (...) e a perseguição que esgota os oceanos do planeta são símbolos e espelhos do Universo”¹. Não, senhores, dissimulando vãs pretensões literárias, não se trata exatamente de um romance. Minha vista é curta e míope e meu horizonte uma escotilha estreita. No máximo, consideremos apreciar este ensaio como fortuitos *fragmentos de um discurso amoroso*² de um artista plástico e professor universitário. Ao aventurar-me na investigação de minha trajetória artística e docente, restrinjo esta tarefa, no sentido de abonar e exemplificar minhas limitações, ao panorama circunscrito da cultura pop, ilustrando-a com a canção (desencantada, diga-se de passagem) de Bob Dylan: “Os grandes livros foram escritos e eu só quero pintar um quadro das coisas que se passam por aqui de vez em quando”³.

Sendo assim, na condição de artista-professor, este *Cartógrafo* aventura-se a examinar como se articula sua atuação nos campos das artes plásticas e da educação no desenho de sua trajetória profissional e de vida. A partir deste traçado, propõe-se a expor e analisar como

¹ www.cosacnaify.com.br/noticias/mobydick/release.asp - acessado em 23 abr. 2008.

² Roland Barthes, 2003.

³ Bob Dylan - texto presente no álbum “*Bringing it all back home*”, 1965.

estas articulações e seus processos de subjetivação implicam em sua formação. Nessa constituição subjetiva dos entrelaçamentos do artista com o professor, adota como referências estético-pedagógicas o processo de criação artística de sua poética visual e sua atividade na docência em arte. Esta cartografia constituiria, assim, um desenho teórico, plástico e conceitual do ofício de um artista-professor, de sua obra e de sua professoralidade, enquanto produção de subjetividade.

Dessa forma, a arte e a docência em arte correspondem às duas dimensões-coordenadas desta cartografia, como as linhas de meridianos e paralelos entrecruzados a demarcar um mapa. As interseções dessas linhas-vetores demarcam os diferentes percursos deste *Cartógrafo*, artista-professor, em sua trajetória profissional desenvolvida ao longo destes vinte e cinco anos de carreira, no contexto artístico e cultural da cidade de Santa Maria de Belém do Grão-Pará. Por sua vez, o tema desta dissertação ancora-se na linha de pesquisa de *Currículo e Formação de Professores: Memória e narrativas autobiográficas e produção de subjetividades em suas relações com a linguagem e a cultura*, do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Ciências da Educação da Universidade Federal do Pará.

A forma de investigação narrativa autobiográfica tem se mostrado um artifício recorrente em estudos contemporâneos sobre a experiência educativa. Clandinin *et* Connelly (1995, p.11) apontam razões para o uso da narrativa na pesquisa educacional e em questões de currículo e formação de professores ao enfatizarem que “los seres humanos somos organismos contadores de historias, organismos que, individual y socialmente, vivimos vidas relatadas”. Esta concepção é magnificamente ilustrada por Gabriel Garcia Márquez em “*Vivir para contarla*” (2007), um romance autobiográfico em que esse escritor colombiano, Prêmio Nobel de Literatura, narra suas memórias encadeadas com passagens de sua obra literária. Dele, eu empresto a epígrafe nesta narrativa: “La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y como la recuerda para contarla”. Desse ponto de vista geral, da narrativa como exame de uma experiência de mundo, Clandinin *et* Connelly (p.12) filtram do expediente literário a tese pedagógica de que “la educación es la construcción y la re-construcción de historias personales y sociales”.

Neste diapasão, como já assinalamos, esta pesquisa acadêmica projeta-se a desenhar um *autorretrato*⁴ deste artista-professor com linhas, tintas e texturas de uma narrativa

⁴ Na nova ortografia da língua portuguesa, esta palavra, anteriormente grafada *auto-retrato*, foi alterada para *autorretrato*. Nesta nova forma, sugestivamente, aglutinou *autor* e *retrato*, embora, esteticamente, eu prefira a antiga grafia.

autobiográfica. O relato delinea-se teoricamente numa perspectiva teórica pós-estruturalista, segundo o princípio de uma *cartografia*, conceito desenvolvido por Gilles Deleuze *et* Félix Guattari (1997, p. 47), “latitude e longitude são os dois elementos de uma cartografia”. Deleuze (1992, p. 48) acentua: “numa cartografia, pode-se apenas marcar caminhos e movimentos, com coeficientes de sorte e de perigo. É o que chamamos de ‘esquizoanálise’, essa análise de linhas, dos espaços, dos devires”. Guattari, por sua vez, comenta o método cartográfico e suas relações com os meios de produção de subjetividade:

Entretanto, não considero minhas “cartografias esquizo-analíticas” como doutrinas científicas. Assim como um artista toma de seus predecessores e de seus contemporâneos os traços que lhe convêm, convido meus leitores a pegar e rejeitar livremente meus conceitos. O importante nesse caso não é o resultado final, mas o fato de o método cartográfico multicomponencial coexistir com o processo de subjetivação e de ser assim tornada possível uma reapropriação, uma autopoiesi, dos meios de produção da subjetividade [1992, pp. 23-24].

As coordenadas desta cartografia procuram demarcar, portanto, as relações entre as linhas de força da (cri)ação artística e da docência em arte na composição do desenho curricular deste sujeito-objeto. No conceito de Deleuze, este desenho, cuja composição amalgama sujeito e objeto, configura-se como um *superjecto*. O que resulta como um quadro de *artistagens*⁵ interdisciplinares dos campos da arte e da educação, colorido com as referências plásticas, estéticas e culturais a produção poética visual deste artista-professor.

Em sua concepção formal, esta narrativa apresentar-se-á como uma composição de relatos fragmentados, dispersos, mas articulados entre si, elaborados na forma de *biografemas*, conceito idealizado por Roland Barthes. Este autor nos informa que da extensão biográfica de um sujeito é possível destacar pormenores, lembranças, fragmentos, passagens, gostos, inflexões, instantes ou breves memórias dispersas, extraviadas. Aspectos considerados “insignificantes” de uma trajetória existencial a que chamou de *biografemas*, que escapam à perspectiva informativa, situando-se na dimensão do afetivo e do imaginário, passam a ser enunciados como relevantes em uma narrativa biográfica. Delineados como partículas interativas, fluxos de memória intercambiantes, os biografemas sugerem que “a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro” (BARTHES, 1979, p. 14).

Ancorados neste exposto, as coordenadas teórico-metodológicas desta pesquisa esboçam o seguinte traçado: em Deleuze *et* Guattari o princípio de *cartografia* representa uma

⁵ Sandra Corazza: “*Artistagens: Filosofia da diferença e educação*”, 2006.

Função e, em Barthes, o *biografema* assume o caráter de *Forma*. De acordo com essa *forma-função* conceitual, e sob a ousadia da licença poética, aventuramo-nos a cunhar um neologismo: *cartografemas* - com a finalidade de conceituar os fragmentos de nossa composição narrativa. Deleuze *et* Guattari (1997, p. 13) nos amparam asseverando que “a filosofia, mais rigorosamente, é a disciplina que consiste em criar conceitos”. Associada às coordenadas temáticas da arte e da educação, esta afirmação provoca este artista a aplicar uma atitude criadora de conceitos:

Os conceitos não nos esperam inteiramente feitos, como corpos celestes. Não há céu para os conceitos. Eles devem ser inventados, fabricados, ou antes criados, e não seriam nada sem a assinatura daqueles que o criam. Nietzsche determinou a tarefa da filosofia quando escreveu: “os filósofos não devem mais contentar-se em aceitar os conceitos que lhes são dados, para somente limpá-los e fazê-los reluzir, mas é necessário que eles comecem por fabricá-los, criá-los, afirmá-los, persuadindo os homens a utilizá-los” [DELEUZE *et* GUATTARI, 1995, p. 14].

Nesse sentido, invocando Nietzsche (um filósofo que operava com personagens conceituais - Zaratustra, Dioniso,...), Deleuze *et* Guattari adiantam que “os conceitos, como veremos, têm necessidade de personagens conceituais que contribuam para sua definição” (1997, p. 10). Então, tratando-se de uma *Cartografia*, esta pesquisa apresenta, de saída, seus personagens conceituais: este *Cartógrafo*, Jorge Eiró, este autor que vos fala, e sua *Bússola*, Josenilda Maués, orientadora desta expedição-dissertação de mestrado, sujeitos protagonistas desta narrativa-*desertação*.

Estendendo a aplicação de tais fundamentos à forma de biografema proposta por Barthes, ressaltamos a autonomia do método biográfico e a forma como este se harmoniza com o fenômeno estético enquanto expressão singular da subjetividade humana originado da criação artística. A obra de arte, deste modo, representaria um componente estético-cultural de uma sociedade, pois, segundo o crítico de arte Frances Vicens (1979, p. 140) “a arte sempre foi uma atividade criadora do homem e para o homem. As ações e objetos criados, quando entram em contato com seu destinatário se convertem em algo vivo, com um conteúdo de consciência onde se concentra uma experiência vital da realidade.”

Na medida em que o corpo de uma obra de arte está impregnado de substâncias pessoais, sociais e culturais, concebida por uma *memória-matéria-prima* particular de seu agente criador, o artista. Nesta concepção, a obra, produto da criação humana, traduziria, por meio de suas diversas formas de expressão, um sentimento coletivo atravessado pela experiência sensorial do público que a contempla, uma vez que

ao longo de toda a história, a experiência estética constitui um componente necessário da experiência global da realidade. A imaginação (potencial mental de imagens) é uma necessidade da criatividade humana, e se as técnicas e linguagens artísticas se sucedem é porque o homem continua ávido de imagens significativas. Por isto, uma das avaliações mais profundas formuladas sobre a arte é a enunciada por Paul Klee com estas palavras tão simples: “A arte não expressa o visível, mas torna visível” [VICENS, 1979, p. 141].

No que se refere, especificamente, a minha produção no campo das poéticas visuais, considero que meu interesse em torno de concepções (auto)biográficas atribui-se à constatação de que meu processo de criação revela-se saturado dessa *matéria-memória* de minha história pessoal. *Eu ando pelo mundo prestando atenção em cores que eu não sei o nome, cores de Almodóvar, cores de Frida Kahlo, cores...*⁶. Imagem-memória, matéria-prima do artista. Minha *opera-memoriae-prima*. Henri Bergson, em seu célebre texto “*Matéria e Memória*”, menciona estes elementos como componentes de um universo pessoal:

Há um sistema de imagens que chamo minha percepção do universo, e que se conturba de alto a baixo por leves variações de uma certa imagem privilegiada, meu corpo. Essa imagem ocupa o centro; sobre ela regulam-se todas as outras; a cada um de seus movimentos tudo muda, como se girássemos um caleidoscópio. Há, por outro lado, as mesmas imagens, mas relacionadas cada uma a si mesma, umas certamente influenciando sobre as outras, mas de maneira que o efeito permanece sempre proporcional à causa: é o que chamo de universo. [BERGSON, 1999, p. 20].

Sob esta inspiração, posso avaliar que a *memória-prima* que caracteriza meu trabalho e que eu costumo intitular de *pinturas-escrituras, palavras pintadas* ou ainda *pintura falada* é, ao mesmo tempo, extrato e reflexo subjetivos de minhas vivências pessoais. E, porque também, vivência é invenção, simbiótico palíndromo. Posso assegurar, apropriando o conceito barthesiano, que estas invenções constituem exemplos de biografemas deste artista. A seu modo e momento, elas comporiam uma espécie de *portrait d'acteur* (retrato do autor), referindo-me a um comentário do saudoso marchand e crítico de arte paraense Gileno Chaves acerca de minha produção artística:

As palavras pintadas de revelações acumuladas que se conciliam com “*Pour Mémoire*”, recriam uma espécie de arqueologia da alma e do sentimento. “*Portrait d'Acteur*” de um Eiró, para quem a arte é gostar das coisas, inová-las e devolvê-las à sociedade de consumo [CHAVES, 1996, p. 25].

Compreendo que esta referência, ao caráter intimista de meu trabalho, reporta-se à expressão de uma paisagem interior própria de todo e qualquer artista. Aquilo que se projeta como seu paraíso perdido e que o leva a manifestar sua leitura de mundo inspirada na sua experiência existencial, a qual, por meio da expressão artística, produz o efeito de representar

⁶ Adriana Calcanhoto - “*Esquadros*”, 1993.

as aspirações de outros homens. No sentido em que Nietzsche (2007, p.44) afiança, uma vez que, “na medida em que o sujeito é um artista, ele já está liberto de sua vontade individual e tornou-se, por assim dizer, um *medium* através do qual o único Sujeito verdadeiramente existente celebra a sua redenção na aparência”. O filósofo sublinha a relação existencial entre a vida e a arte na forma de um magistério sublime: “pois só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo justificar-se eternamente” (2007, p. 44). Ainda na visão de Nietzsche, o artista, “um perito em singularidades”, seria um sujeito “capaz de expressar a beleza do particular, do incomparável”, afirmando que “somente os artistas odeiam este indolente deixar-se ir por força do convencionalismo e opiniões prestadas, e descobrem o secreto, a má consciência de cada um. Saber que cada homem é um mistério único” (NIETZSCHE apud LARROSA, 2005, p. 57). Estas intensas relações entre a vida e a arte “é o que Nietzsche descobria como a operação artista da vontade de potência, a invenção de novas ‘possibilidades de vida’” (DELEUZE, 1992, p. 123).

A Arte Moderna, ao longo do século XX, criou e apresentou ao mundo uma multifacetada produção sem precedentes na história da expressão humana, exibindo-se pródiga em conceitos e formas que privilegiavam uma complexa variedade de intenções, sentidos e significados. Notadamente, nas artes plásticas e na arquitetura, esta avassaladora potência estética, muitas vezes perturbadora e caótica, refletiria a imagem nietzschiana da *destruição criativa* e da *criação destrutiva* característica do espírito da modernidade. Para Nietzsche, segundo Harvey (2006, p. 25), ser moderno corresponderia a uma energia vital, uma vontade de viver e de poder, num mar de desordem, anarquia e destruição. Um ser *destrutivamente criativo* e, ao mesmo tempo, *criativamente destrutivo*, ou seja, o autêntico super-homem moderno, demasiado moderno, simulado pela figura mitológica de Dioniso, na visão de Nietzsche.

[Pausa para uma breve reflexão deste artista-professor: dentre outras disciplinas, especialmente no ministério de Estética e História da Arte, ainda hoje, se revela excitante a visão filosófica nietzscheana que anuncia o advento da arte moderna: *destruição criativa x criação destrutiva*. Recordo, lá dos idos anos 80, nos primeiros tempos de minha trilha artístico-docente, quando a musa Marina Lima cantava “*pátrias, famílias, religiões e preconceitos, quebrou?, não tem mais jeito. Se tudo caiu, que tudo caia, pois tudo raia e o*

mundo pode ser seu!”⁷, eu evocava o espírito do lendário e velho roqueiro, *assim tocou Zaratustra*, solando minha guitarra imaginária...].

O cenário mundial das artes visuais, neste início de século XXI, continua a explorar, de forma inexaurível, a herança das vanguardas modernas de Pablo Picasso, Marcel Duchamp e companhia ilimitada. No panorama atual, a arte contemporânea mostra-se cada vez mais flexível e permeável à apropriação dos mais diferentes estilos, meios e suportes de expressão artística. As obras, nos dias de hoje, são criadas quer utilizando formas e suportes tradicionais como o desenho, a pintura e a escultura, quer empregando os recursos imagéticos das mídias contemporâneas como vídeos, performances e instalações. Mais ainda, efetuando operações em meios não convencionais à arte e apropriando-se de recursos de outros campos do conhecimento, o artista hoje realiza proposições e eventos em um contexto onde o clássico termo “obra de arte” tornou-se obsoleto ou, no mínimo, inadequado. Arriscando-se em investigações formais, conceituais e filosóficas como reflexões e inflexões multidisciplinares, estéticas e/ou políticas, sobre o mundo e a sociedade que (não mais) o cerca, o sujeito artista desmancha as fronteiras e elege posturas e caminhos os mais diferenciados:

A obra dobra a borda...

Nessa complexa paisagem contemporânea, em meio a tantos *desdobramentos* e *transbordamentos*, em que condição situa-se o pobre professor de artes plásticas?... Onde se escondeu o professor Jorge?... Bem, meu paciente leitor, esta indagação traz à baila a mais inquietante problematização deste estudo. Trata-se, ao mesmo tempo, de um mote para um *biofragmento* deste *cartógrafo* no próximo capítulo. De qualquer modo, antecipo algumas considerações: a docência em arte, frente à diversidade das novas poéticas visuais, acerca-se oportunamente das concepções não rígidas de forma e conceito das operações artísticas dos tempos atuais. Um domínio, como se sabe, não exclusivo do campo estético e artístico, onde a própria noção de “obra de arte”, há muito, expandiu-se, rompendo fronteiras e, em diversos momentos, adquirindo contornos indefinidos. O clássico termo “obra”, pedra de conceito acadêmico secular, viu-se conduzida, na iconoclastia da Arte Moderna, a conceder espaço no jogo de xadrez dada-duchampiano.

Neste movimento, procurando perscrutar a sintonia estética de seu tempo, este artista-professor projeta sua pesquisa narrativa como experimento de um relato autobiográfico na forma de uma composição não linear. Um desenho interminável, tecido dia a dia, em contínuo

⁷ Marina Lima e Antônio Cícero – “*Pra começar*”, 1995.

fluxo criativo. Uma construção em que o que há de permanente é o próprio processo. Tal como uma *obra aberta*⁸, elástica, plástica, esta *escritura-pintura* desdobrar-se-ia num movimento constitutivo da paisagem interior do sujeito contemporâneo, descentrado, em constante passagem. Um projeto de escritura orgânica, em desenvolvimento, ininterrupta, de (auto)formação, em (in)formação, sob (trans)formação, para (des)construção do sujeito. A edificação da *arquitetura de interior* do próprio artista em constante devir. Uma arquitetura do ser, concebida com múltiplas entradas e saídas na forma de um *rizoma*, segundo o conceito de Deleuze *et* Guattari:

O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói (...). Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação [DELEUZE *et* GUATTARI, 1995, p. 22].

Suely Rolnik (2006), a partir de sua “*Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*”, nos abastece com aportes conceituais nesta expedição cartográfica, diagramada com matizes de uma escritura-pintura da subjetividade contemporânea. Uma fragmentária cartografia de minhas vivências, arquitetura de afetos, meu desenho, desejo, desígnio:

Paisagens psicossociais são também cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo em que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos [ROLNIK, 2006, p. 23].

Não obstante o sentido psicanalítico do termo *paisagens psicossociais*, reporto-me à Rolnik mais precisamente quanto à configuração estético-filosófica de seu texto, como texturas-pinturas para a composição de mat(r)izes conceituais destas coordenadas cartográficas. Mat(r)izes estas que se encontram, de alguma forma, implícitas no trabalho plástico deste artista-professor. Nessa concepção, no circuito das ideias mencionadas acima, apresento a seguir um trabalho de minha autoria elaborada como uma concepção plástica e conceitual que alude a uma *cartografia rizomática*, segundo a idéia de Deleuze *et* Guattari:

⁸ Umberto Eco – “*Obra Aberta*”, 1976. O autor enfoca de forma atualizada os problemas de estética, da teoria da informação, da linguagem, servindo à reflexão teórica e à realização prática no campo das artes plásticas, da literatura, do cinema, entre outros.

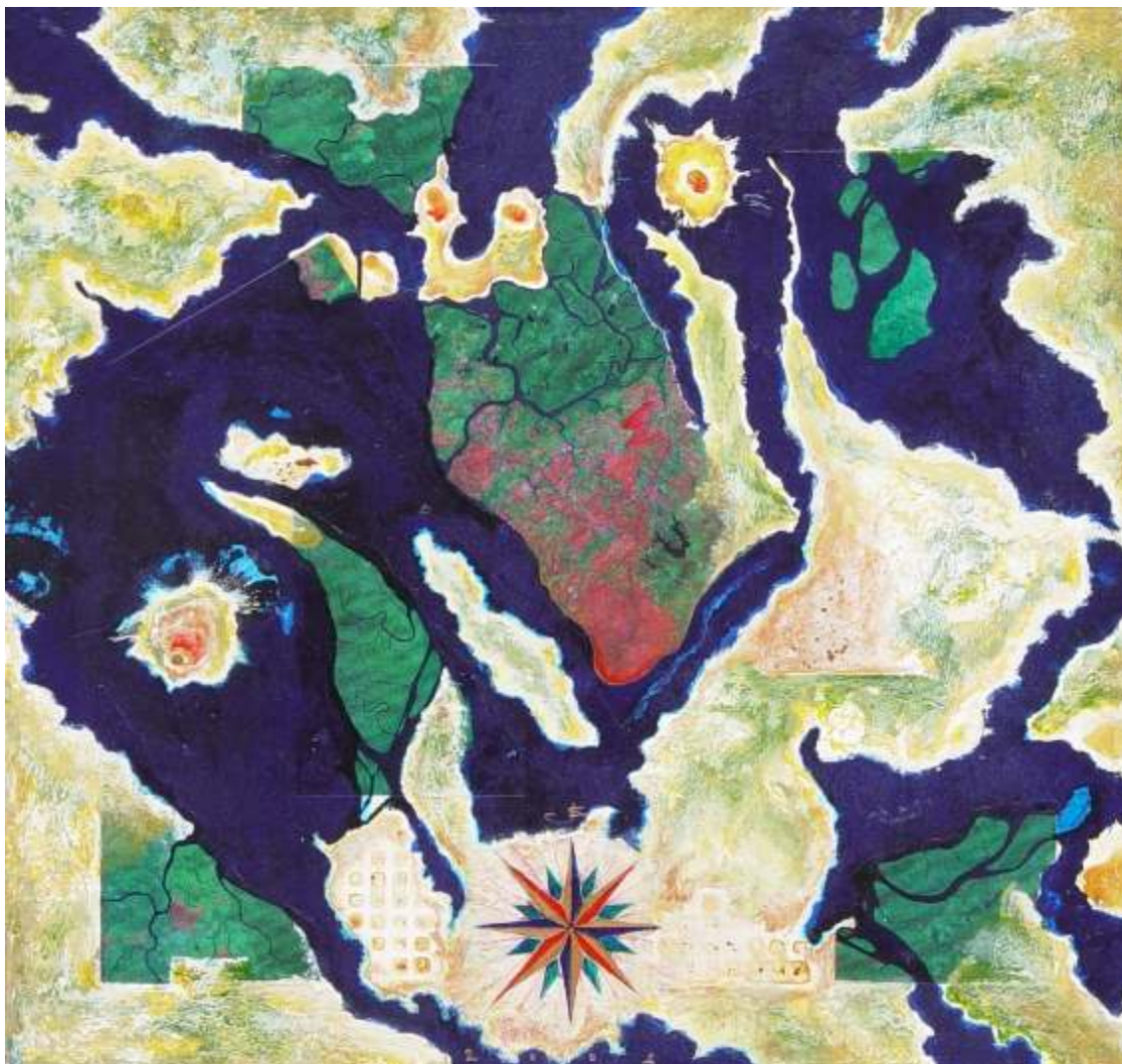


Fig. 04 - Jorge Eiró: “*Labirinto Líquido*” – tinta acrílica e colagem sobre MDF, 90 x 90 cm, 2002 - da série “*Cartografias*” - Acervo: Lígia Simonian. Intervenção pictórica sobre cópias digitais de um mapa de satélite da região metropolitana de Belém. Esta tela apresenta o mapa de um (não)-lugar recortado, reconfigurado e interferido com tinta acrílica. A desconstrução do mapa o desmancha como representação de um lugar, enquanto sua posterior reconstrução pictórica sugere, em minha concepção, o deslocamento de espaços-tempo que simula universos paralelos como projeção de novos territórios possíveis da utopia (*Um pouco de possível, senão sufoco!* – DELEUZE, 1985, p. 221). Esta obra, uma *operação plástica* como prefiro, na pintura contemporânea corresponderia ao princípio de *Cartografia e Decalcomania* concebido por Deleuze e Guattari em “*Mil Platôs*”:

Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter múltiplas entradas; (...) Um mapa tem múltiplas entradas; os mapas podem ser copiados, reproduzidos. O inverso é a novidade: colocar o mapa sobre as cópias, os rizomas sobre as árvores, possibilitando o surgimento de novos territórios, novas multiplicidades [DELEUZE et GUATTARI, 1995, p. 22].

1.2 COORDENADAS DE UMA CARTOGRAFIA

*Dai-nos de novo o astrolábio e o quadrante
 Velas ao vento, venha a partida...
 Há sempre um bojador perto e distante
 É nosso destino navegar para diante
 Dobrar o cabo, dobrar a vida
 Dai-nos de novo a rosa e o compasso
 A carta, a bússola, o roteiro, a esfera
 Algures dentro de nós há outro espaço
 Chegaremos ainda ao outro lado
 Lá onde se espera
 O inesperado.
 [MANUEL ALEGRE]*

1.2.1 Rotas Conceituais

Uma cartografia em movimento se inscreve em que princípio teórico? Que artifícios utiliza em seu traçado fluido e disperso? Nesta operação, estabelecer coordenadas pode parecer, de saída, uma indicação contraditória, incompatível com o desenho em dispersão a que esta escritura se projeta. Pois, o conceito clássico de coordenada remete ao sistema cartesiano de meridianos e paralelos que representou os *Novus Mundus* da era moderna. Portanto, antes que estas noções possam parecer conflitantes com nossos desejos, atualizemos nossos conceitos. Numa perspectiva contemporânea, conforme já anunciamos sob a guarda de Deleuze *et* Guattari (cf. p. 14), o conceito de cartografia descola-se de sua *forma* convencional de mapa estável e mobiliza-se como *função*. Nesta dinâmica, as coordenadas de latitude e longitude *funcionam* como linhas de força da cartografia. Vetores conceituais que atravessam e articulam a composição fragmentária da narrativa desestabilizam-na de sua configuração fixa para animá-la na forma de uma escritura funcionando em *work in progress*, um trabalho em progressão. Esta cartografia projeta-se, enquanto narrativa autobiográfica, como um processo em que os fluxos e refluxos das marés da memória deste cartógrafo demandam uma trama de fragmentos intercambiantes dos seus diferentes trajetos. Lascas, centelhas narrativas que atuam, sistematicamente, na reconfiguração não linear dos espaços e estações de uma existência e suas respectivas articulações entre os diferentes tempos e lugares da escritura.

“Tudo isso deve ser considerado como dito por uma personagem de romance – ou melhor, por várias”, salvaguarda-me Roland Barthes na nota introdutória de seu ensaio autobiográfico “*RB/RB*”, imagem que para ele se constitui como “a cota de prazer que o autor

oferece a si mesmo” (2003, p. 13), e que nos arrasta a uma singular percepção do experimento (auto)biográfico:

Não há biografia a não ser da vida improdutivo. Desde que produzo, desde que escrevo, é o próprio Texto que me despoja (felizmente) da minha duração narrativa. O Texto nada pode contar; ele carrega meu corpo para outra parte, para longe da minha pessoa imaginária, em direção a uma espécie de língua sem memória que já é a do Povo, da massa insubjetiva (ou do sujeito generalizado), mesmo se dela ainda estou separado por meu modo de escrever. [BARTHES, 2003, p. 14].

Essa espécie de desterro da *pessoa imaginária*, “a fissura do sujeito que não pode dizer nada” (p. 13), aflora mais adiante no biografema “*O livro do Eu*”, no qual Barthes nos arremessa no labirinto do imaginário: “Pois o imaginário, matéria fatal do romance e labirinto de redentes nos quais se extravia aquele que fala de si mesmo, o imaginário é assumido por várias máscaras (*personae*), escalonadas segundo a profundidade do palco (e no entanto *ninguém* por detrás)”. O possível território do imaginário (potencial de imagens) em que a narrativa do sujeito se projeta, a escritura autobiográfica revela-se como exame autocrítico, pois esta, conclui Barthes (p. 136) “funciona por alternância, avança por lufadas de imaginário simples e de acessos críticos, mas esses mesmos acessos nunca são mais do que efeitos de repercussão; não há imaginário mais puro do que a crítica (de si)”.

Nesta expedição cartográfica, adentramos o fascinante território da arte, labirinto do imaginário, campo de invenção de “novas possibilidades de vida”, reafirmando a dobradinha Nietzsche-Deleuze... Entretanto, ainda ouço um rumor arcaico ecoando lá do fundo da velha sala de aula: “Alto lá, *seu cartógrafo!* Isto é uma dissertação de mestrado! Não misture a subjetividade da arte com a objetividade da ciência”, os guardiões da sagrada academia esbravejam em nome, supostamente, do rigor científico. Ora, ora, eu responderia num estalo, sacando uma carta da manga: “Essa antiga dualidade – arte e ciência – se encontra atualmente reformulada de modo muito menos radical, menos mutuamente exclusivo. Desde que Einstein mostrou que ‘toda descoberta é de essência combinatória’, o conceito de *descoberta* (e com ele o conceito de ciência) transformou-se completamente” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 21). E acrescentaria, realçando nas tintas, a estreita relação contemporânea entre ciência e arte, amalgamada na invenção e na criatividade: “Para os cientistas de hoje, descobrir não é mais desvendar algo que estava encoberto na realidade, mas *inventar* novas relações entre dois conceitos científicos. Nesse sentido, o grande cientista não é um descobridor, mas um criador, como o grande artista” (ibid).

Artista-cientista. Arte-ciência. Invenção: vivência. Arte-vida.

*A vida é amiga da arte, é a parte que o sol me ensinou*⁹, encanta-me Caetano Veloso. A vida em plenitude, como obra de arte aberta. A ser lida e vivida, interpretada e escrita em variantes formas e concepções. E assim, com a liberdade possível, experimentada e ficcionada pelo homem nas mais distintas linguagens e expressa em múltiplas possibilidades de apresentação. A vida imita a arte, a arte imita a vida, eis um velho clichê. Tomada como um ministério existencial, a vida, qualquer vida, vale a pena, vale tudo, vale uma novela, uma canção, um retrato... Uma dissertação de mestrado, até! Uma escritura-escândalo para a academia-decadência: “O perpétuo escândalo de R.B. é a escritura. A escritura ‘embaralha as cartas’, diante dela recuam os literatos, os cientistas, os pedagogos, os membros de partido” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 134). Qualquer que seja seu objeto de estudo ou de estado, seus objetivos determinados, sua circunscrição em qualquer perspectiva teórica, sob análise dos procedimentos metodológicos os mais diversos e referendada por bibliografias babélicas as mais estranhas e estrangeiras. Muito embora *a coisa mais certa de todas as coisas não valha um caminho sob o sol*, o estado de estudo sob a vigília da investigação permanente, a vontade solar de saber nos ilumina e abre caminho, nos chancela a interpretar e a *cartografar* o mundo, e a melhor viver a vida. *Viva la vida!*

Frente às múltiplas perspectivas que possibilitam desenhar uma cartografia de vida (pessoal e profissional), a escolha por uma determinada rota teórico-metodológica configura-se, de forma decisiva, a partir dos desígnios traçados por este *Cartógrafo* e sua *Bússola* e, portanto, em sintonia com suas afinidades eletivas conceituais, seus estilos de vida, suas estéticas (estratégias) de existência. *Navegar é preciso!*

Sob esta compreensão, e de modo específico acerca de aspectos filosóficos relacionados à teoria da educação, a questões estéticas da linguagem plástica, às referências literárias em sua concepção narrativa e à pluralidade interdisciplinar da criação artística com a docência em arte, esta aventura narrativa autobiográfica elege como *carta náutica* conceitual o pensamento filosófico pós-estruturalista. Portanto, partindo deste ponto de vista teórico-metodológico, traçaremos a seguir algumas linhas de considerações gerais.

Os movimentos filosóficos do estruturalismo e do pós-estruturalismo floresceram na França na virada dos anos 50 e 60 e, *a posteriori*, expandiram-se a outros países. O estruturalismo desenvolveu suas teorias fundamentais através dos trabalhos de Claude Lévi-Strauss na antropologia, Jacques Lacan na psicanálise, Louis Althusser nos estudos marxianos

⁹ Caetano Veloso - “*Força Estranha*”, 1977.

e Roland Barthes na literatura e na lingüística. Barthes, num primeiro momento, fixou seu estudo na análise semiótica dos sistemas dos signos, dos símbolos e das representações (PETERS, 2000, p. 24). Mais tarde, na última fase de sua obra, o próprio Barthes anteciparia a perspectiva pós-estruturalista “na qual o campo de análise da significação tornar-se-ia mais incerto, mais instável e mais aberto, rompendo com alguns pressupostos estruturalistas que davam à significação seu caráter rígido, fechado, determinado, definitivo” (SILVA, 1999, p. 38). Barthes desenvolveria o conceito de texto “escrevível”, em oposição ao apenas “legível”, que aplicaria à idéia de biografema, assinalando a multiplicidade de redes (rizomas, poderíamos acentuar) de significados:

O texto escrevível é um presente perpétuo (...), o texto escrevível é a “mão escrevendo”, antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como jogo) seja cruzado, cortado, interrompido, plastificado por algum sistema singular (Ideologia, Gênero, Crítica) que venha impedir, na pluralidade dos acessos, a abertura das redes, o infinito das linguagens (...). Nesse texto ideal, as redes são múltiplas e se entrelaçam, sem que nenhuma possa dominar as outras; este texto é uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significados; não tem início; é reversível; nele penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma possa ser considerada principal. [BARTHES, 1992, p. 39].

Conseqüentemente, o pós-estruturalismo deve ser visto como uma “resposta filosófica específica às pretensões científicas do estruturalismo, (...) como uma crítica feita a partir de seu interior, interpretando o ‘pós’ da expressão como algo que vem depois e que procura expandi-lo” (PETERS, 2000, p. 9). O pós-estruturalismo é, marcadamente, inspirado no trabalho de Friedrich Nietzsche e Martin Heidegger. O movimento assinala de forma decisiva o acolhimento de Nietzsche por parte dos filósofos franceses do pós-guerra, especialmente a partir da interpretação dele por parte de Heidegger. Em sua primeira geração, destacam-se os nomes de Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard e Jean Baudrillard, entre outros. Estes filósofos desenvolveram, a partir dos anos 60, formas singulares e originais de análise e de conceitos como *genealogia* (Foucault), *diferença* (Deleuze) e *desconstrução* (Derrida), e contribuíram para a teorização crítica em uma variada gama de disciplinas. De forma especial, eles produziram profícuas reflexões no campo das artes, com diversos trabalhos nos segmentos da literatura, das artes plásticas e do cinema. Esses trabalhos exerceram profunda influência no pensamento ocidental nas últimas décadas.

Em meio a tantas contaminações interdisciplinares, “o pós-estruturalismo não pode ser reduzido a um conjunto de pressupostos compartilhados, a um método exclusivo, a uma única teoria ou até mesmo uma única escola” (PETERS, 2000, p. 29). A característica interdisciplinar do pós-estruturalismo reforça a opção teórica desta pesquisa por conta da

articulação almejada entre os dois eixos temáticos da narrativa, os devires arte e educação como vetores de formação deste sujeito cartográfico. Nesta corrente, Peters sublinha o pós-estruturalismo como

um *movimento de pensamento* – uma complexa rede de pensamento – que corporifica diferentes formas de prática crítica. O pós-estruturalismo é decididamente interdisciplinar, apresentando-se por meio de muitas e diferentes correntes. [PETERS, 2000, p. 29].

Peters (2000) argumenta ainda que “o pós-estruturalismo pode ser caracterizado como um modo de pensamento, um estilo de filosofar e uma forma de escrita” (p. 28). A “virada lingüística” empreendida pelo pós-estruturalismo motivou uma mesma compreensão teórica entre a linguagem e a cultura, intensificando as inter-relações simbólicas entre os elementos que as constituem. As relações interdisciplinares destes dois campos passavam, então, a ser consideradas tanto quanto fenômeno como método crítico de análise, um expediente que sublinhava a ideia que Barthes, inclinado às concepções pós-estruturalistas, adotaria. Por estas razões, um ponto de vista que corresponde, específica e diretamente, a minha pesquisa. O pensamento pós-estruturalista inspirado na literatura exhibe, pois, uma sensibilidade textual e uma complexidade de estilo tanto na filosofia quanto nas ciências humanas (incluindo, em nosso caso, a arte e a educação). Peters assinala que

os pós-estruturalistas desenvolveram estratégias e abordagens filosóficas altamente inovadoras e sofisticadas para a análise de textos e de artefatos históricos e culturais que podem ser vistos, em um sentido mais amplo, como “textos”. [2000, p. 37].

Os artifícios de linguagem, nos movimentos e conexões entre filosofia e literatura das concepções pós-estruturalistas, que privilegiavam a estética do texto, concorreram para determinar a expansão e a valorização da teoria narrativa e da narratologia como métodos de análise. Desta forma, esta narrativa cartográfica pode ser abordada em qualquer porto de entrada do texto “escrivível” e experienciada como um exercício, um ensaio, no campo de uma escritura estética. A opção por uma perspectiva pós-estruturalista assenta-se de forma pertinente no sentido desta proposição funcionar como uma rede de conexões entre as dimensões temáticas (arte e educação), bem como entre as demais referências estéticas e culturais que entrecortaram e amalgamaram a formação deste pesquisador. A trama pós-estruturalista articula, portanto, as coordenadas cartográficas da narrativa, permitindo um fluxo cambiante entre pontos de convergência. Desta forma, a narrativa movimenta-se nos princípios característicos desta concepção cuja formulação indica que a realidade é construída

discursivamente, enfatizando que, nos termos mais radicais do pós-estruturalismo, todos os textos são “escrevíveis” (SILVA, 1999, p. 40).

No propósito de realçar as relações entre a arte e a educação na percepção pós-estruturalista, recorremos a Nietzsche e a Deleuze, porque ambos sustentaram a filosofia não como um pensamento que se constrói no vazio, mas a partir de conceitos criados na intersecção da filosofia com as artes e as ciências. “Assim, nada mais intenso do que pensar a educação na transversalidade com literatura e imagem. Cinema e artes visuais em geral, assim como a literatura, podem ser potentes focos para uma educação criativa”, considera Sílvio Gallo (2006) em *“Educação e singularidade: entre Nietzsche e Deleuze”*. Reforçando esta compreensão, Paola Zordan sobrepõe que “junto a filósofos com Nietzsche e Deleuze, a arte pode constituir os movimentos de uma pedagogia dionisiaca; prática que não se preocupa em emitir juízos de valor, separar a arte da produção mundana, apontar o que é divino e o que é demoníaco, dizer que a arte é isso e não aquilo” (2005, p. 262). Em *“O nascimento da tragédia”*, Nietzsche contrapõe os dois deuses da arte grega, Apolo e Dionísio, para ilustrar como a polaridade e o atrito entre os impulsos das duas entidades concorrem para a criação da obra de arte:

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção lógica mas à certeza imediata da introvisão [*Anschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisiaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações. [NIETZSCHE, 2007, p. 24].

O emparelhamento dos impulsos apolíneos e dionisiacos, como sugere Nietzsche, parece encadear-se nas relações entre a criação artística e a atividade docente, provocando, por força do atrito, nossas possibilidades interativas entre a arte e a educação. O que resulta na “operação artista da vontade de potência” como já apontamos em Nietzsche-Deleuze, com o propósito da invenção de novas possibilidades de existência por meio das relações intensivas em a arte e a vida. Zordan insufla essa *vita nova* da arte na dimensão pedagógica reiterando: “o que é importante para o campo educacional é a função que a arte tem no acontecimento da aprendizagem.” (2005, p. 264).

Como podemos observar sob a perspectiva pós-estruturalista, a apropriação de textos e imagens, o jogo de múltiplas referências e citações, as conexões livres entre técnicas e linguagens, o deslizamento de sentidos e os deslocamentos de significados são procedimentos empregados com muita frequência no processo de criação artística contemporânea. Como

decorrência natural desse processo, não é difícil supor que o ensino da arte identifique-se e aproprie-se desse procedimento para o alvitre de novas práticas docentes. Sublinhando a plasticidade da concepção artística contemporânea, Tomaz Tadeu da Silva é bastante didático ao comentar os artifícios que operam na composição desses genuínos “documentos de identidade” que caracterizam a arte de hoje, pois esta

privilegia o pastiche, a colagem, a paródia e a ironia (...) a mistura, o hibridismo e a mestiçagem – de cultura, de estilos, de modos de vida. (...) rejeita distinções categóricas e absolutas entre “alta” e “baixa” cultura (...), dissolve as rígidas distinções entre diferentes gêneros: entre filosofia e literatura, entre ficção e documentário, entre textos literários e textos argumentativos. [SILVA, 1999, p.114].

Escutada por Silva, portanto, esta expedição cartográfica pode ser empreendida sob múltiplos pontos de vista. É certo que, nesse caso, Silva discute o tema currículo. Mas, ao mesmo tempo, ele sintetiza uma concepção de currículo circunscrita em uma perspectiva subjetiva, afirmando que currículo é autobiografia e que constitui nossa vida, nosso *curriculum vitae* e que nele também se forja nossa identidade.

Sob o signo dessa miscigenação criativa que nos constitui como vida e obra na contemporaneidade, destacamos o ensaio “*Linha de horizonte: por uma poética do ato criador*”, da artista plástica Edith Derdyk, professora titular da Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo. Ela discute as contaminações que se intensificaram entre distintos domínios do conhecimento, até então resguardados em instâncias acadêmicas refratárias a trânsitos interdisciplinares, e que promoveram

O contrabando de sinais que transitam entre os territórios da vida e da arte, da natureza e da cultura, da experiência e do conhecimento, da ética e da estética, do profano e do sagrado, tornam as fronteiras porosas, abertas, suscetíveis: invasões territoriais em ambos os lados. São destas passagens, destas regiões incertas, informes e indeterminadas que portais se abrem para a navegação em territórios desconhecidos. [DERDYK, 2001, p. 22].

Nesses territórios, que emergem de movimentos de desterritorialização e reterritorialização dos sentidos, Derdyk demarca que, no istmo da existência, na “passagem afunilada por onde concorrem diversos afluentes, o ato criador realiza um secreto e suspeito acordo entre nós e o mundo” (2001, p. 18) e assinala que

As inumeráveis interpretações, traduções, apropriações, contaminações e constantes ressignificações a respeito do ato criador fazem com que a existência da forma feita se sustente para além de sua circunscrição histórica, para além de sua configuração material [DERDYK, 2001, p. 33].

Como já havíamos destacado, as vanguardas da arte moderna nas primeiras décadas do século passado, principalmente em decorrência dos empreendimentos criativos de Pablo Picasso e Marcel Duchamp, mobilizaram-se com a intenção de apagar as fronteiras entre a obra e seu entorno, deslocando o espectador de sua condição meramente contemplativa para a interação com a ambiência artística. Uma admissível e frutífera permeabilidade de propostas que tem irrigado o diálogo entre o conhecimento científico e a criação artística e, dessa forma, infiltram-se nas porosas fronteiras (se ainda *las hay*) entre domínios diversos.

Neste caleidoscópio de múltiplos matizes, referenciais do espaço multifacetado e polifônico de nossa contemporaneidade, o reconhecimento e a valorização de práticas subjetivas mostram-se como estratégias apropriadas a configurações de identidades, no sentido de uma estética da existência. O artista, este “perito em singularidades”, conforme Nietzsche, constitui-se, sobretudo, como um genuíno artífice gerador de subjetividades, de formas singulares de existência. Promove “operações de feitiçaria”, como Argan (1992, p. 342) observou nas in(ter)venções de Picasso. A cartografia deste artista-professor, portanto, desenha-se atravessada também por linhas de ação crítica, esboçada como uma “tática” micropolítica de existência/resistência estético-cultural, segundo Rolnik (2006, p. 25), que define a prática do cartógrafo no que diz respeito às estratégias de formação do desejo no campo social.

A análise do desejo, desta perspectiva, diz respeito, em última instância, à escolha de como viver, à escolha dos critérios com os quais o social se inventa, o real social. Em outras palavras, ela diz respeito à escolha de novos mundos, sociedades novas. A prática do cartógrafo é, aqui, imediatamente política [ROLNIK, 2006, p. 23].

O desejo como jogo político-pedagógico, estratégias da sedução:

O escritor, persistindo através de todas essas metamorfoses, continua seduzindo os que buscam, para além das questões referenciais, militantes ou metodológicas, o fundamental engajamento com a linguagem (“langagemente”, dizia Jean Tardieu) [PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 134].

Desejo-desenho: minha tática é estética, minha plástica é política.

O desejo latente de um caminho possível que dê passagem ao imperativo do homem contemporâneo de dispor e fruir de uma produção de subjetividades. *A gente nunca sabe o lugar certo onde colocar o desejo...*, pois, *todo corpo em movimento está cheio de inferno e céu*¹⁰. Movimentos de resistência e recriação do sujeito. Movimentos de desterritorializações e

¹⁰ Caetano Veloso – “*Pecado Original*”, 1977.

reterritorializações. “O ser contemporâneo é fundamentalmente desterritorializado” (GUATTARI, 1992, p. 23). O deslocamento de seu *topos* etológico implica em uma permanente reconstituição de sua ótica particular sobre a vida, uma incessante recriação de sua singularidade individual e coletiva. “Essa subjetividade em estado nascente – o si mesmo emergente -, cabe a nós reengendrará-la constantemente” (ibid). Criar a vida:

Criar não é comunicar, mas resistir. Há um liame profundo entre os signos, o acontecimento, a vida, o vitalismo. É a potência de uma vida não orgânica, a que pode existir numa linha de desenho, de escrita ou de música. São os organismos que morrem, não a vida. Não há que não indique uma saída para a vida, que não trace um caminho entre as pedras [DELEUZE, 1992, p. 179].

Frente à vertiginosa demanda de contingências globalizantes que competem entre si e concorrem para o estilhaçamento da identidade, compete ao artista, como criador, e ao professor, como formador, investir como um *guerrilheiro cultural* para explorar, demarcar e legitimar cartografias de singularidades. Exercícios de criação para uma existência estética. Esta vocação Nietzsche, em seu famoso ensaio “*Schopenhauer como educador*”, define como uma missão pedagógica sublime, pois:

No fundo, todo homem sabe muito bem que só está uma vez, enquanto exemplar único sobre a terra, e que nenhuma casualidade, por singular que seja, reunirá novamente, em uma única unidade, essa que ele mesmo é, um material tão assombrosamente diverso [LARROSA, 2005, p. 56].

Deste juízo, constrói-se um artifício que salvaguarda os valores interiores diante de determinações exteriores e tendências homogeneizantes da mercantilização global da cultura. O que, por outro viés e de forma simultânea, permite fluir as diferenças e diversidades da expressão artística, alimentada, antropofagicamente, pela *Opera Mundi* contemporânea. Na seqüência do banquete, contempla-se o extraordinário potencial criativo das mil e uma aldeias da *Babel* que o mundo atual comporta. Podemos compreender esta atitude como função social do artista e a função pedagógica da arte nesses tempos de avassaladores contágios culturais: a pintura de paisagens subjetivas como afirmação de identidades e como impressão indelével da existência individual e coletiva na cena planetária.

Numa sociedade de cultura de massa, o pensamento e a memória da arte também poderão ser, se estiver salvaguardada a liberdade dos indivíduos, os impulsos criativos que, provindos das profundezas da história, haverão de gerar uma experiência individual recapituladora, porém não destruidora, da experiência coletiva [ARGAN, 1992, p. 593].

Operações que concedam ao homem contemporâneo vislumbrar o universal no local, no sentido em que “o homem é capaz de se ver a si próprio somente quando os artistas o

ensinam a olhar-se à distância” (NIETZSCHE apud LARROSA, 2005, p. 28). Ou seja, o artista-professor nos convida a ver e pintar as mil e uma aldeias que habitamos na mesma tela em que a vê e pinta o mundo, da forma como sugeriu Fernando Pessoa. No sentido desta proposição, como tarefa cartográfica para este artista-professor, Rolnik recomenda:

Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias [ROLNIK, 2006, p. 23].

Em seguida, Rolnik proclama: “O cartógrafo é antes de tudo um antropófago vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, *transvalorado*. Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias!” (ibid). Esta *Cartografia de Jorge*, uma espécie de autorretrato que eu componho em uma *tela-tema*, um palimpsesto de imagens verbais e visuais como biografemas, converte-se em uma auto(carto)fagia. Antropofagias de si, *self-portraits* que projetam a utopia do artista na formação e na fabulação de sua *obra-vida*. *Bildung* do arquiteto, construção do eu, arquitetura do ser. Criação de si mesmo:

Justifica-se, portanto, o dizer que o que fazemos depende daquilo que somos; mas é necessário acrescentar que somos, em certa medida, aquilo que fazemos, e que nos criamos continuamente a nós próprios. Esta criação de cada um por si próprio é, aliás, tanto mais complexa quanto mais se pensa naquilo que se faz [BERGSON apud DERDYK, 2001, p. 19].

Então, este cartógrafo-antropófago, antenado aos fenômenos da existência humana que ele prospecta, vive de se “apropriar, expropriar e devorar afinidades eletivas” (ROLNIK, 2006, p. 23), elaborando estratégias para captura dos desejos no campo social que ele acolhe, transforma e devolve ao mundo. Afinal, “a linguagem, para o cartógrafo, não é um veículo de mensagens-e-salvação. Ela é, em si mesma, criação de mundos” (ibid).

Eis aqui, portanto, uma certificação teórico-metodológica da possível relevância pessoal e social e, como foco principal, da dimensão artística e educacional desta pesquisa. As linhas coordenadas dessa cartografia procuram delinear em que perspectivas conceituais se articulam as intenções e o porquê deste projeto, como aspectos estreitamente vinculados às atividades deste *Cartógrafo*, um artista-professor. Mas, diante de todo esse roteiro conceitual, o que importa a teoria para o *Cartógrafo*?

Do mesmo modo, pouco importam as referências teóricas do cartógrafo. O que importa é que, para ele, **teoria é sempre cartografia** - e, sendo assim, ela se faz juntamente com as paisagens cuja formação ele acompanha (inclusive a teoria aqui apresentada, naturalmente) [ROLNIK, 2006, p. 23, grifo meu].

As paisagens teóricas que se descortinam a este sujeito-objeto da pesquisa, projeta-o na figura do *Cartógrafo*, um personagem conceitual na concepção deleuzeana, que funciona como um articulista-narrador de sua cartografia pessoal. Um artista-articulista que opera uma composição em *linhas de escrita* de agenciamentos conceituais entre a arte e a educação: “No pensamento esquizoanalítico de Deleuze e Guattari – a geo-educação é uma prática artística, embora não restrita ao plano de composição da arte” (CORAZZA, SILVA *et* ZORDAN, 2006, p. 81). Em seu processo de criação, o *Cartógrafo* atua alinhado a seus intercessores, às entidades referenciais em seu percurso, exemplificadas pela parceria preferencial com Deleuze e Guattari:

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso formar seus próprios intercessores. É uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. Eu preciso de meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê. E mais ainda quando é visível: Félix Guattari e eu somos intercessores um do outro [DELEUZE, 1992, p. 156].

Portanto, sob a guarda das entidades intercessoras da criação, eu desejaria esta *cartografia* na forma de uma *pintura-escritura*, como palavras pintadas no coração, *labirinto líquido* onde pulsa a vida. Uma coleção de fragmentos cuidadosamente catados no *fundo de gaveta* de meus guardados e perdidos. Vestígios arqueológicos prospectados por este arquiteto, artista plástico e professor e que compõem seu vitral-vital, mosaico caleidoscópico de referências e desejos. *Os tais caquinhos do velho mundo*, acervo de meu museu pessoal, pois cada indivíduo constitui seu próprio *eu-museu*. Dessa forma, desenho esta cartografia como uma espécie de tratado estético de minha memória afetiva. Em sintonia com esta concepção, rememoro a intercessão de Gileno Chaves no texto de apresentação de minha exposição individual “*Exegese – Palavra Pintada*”, realizada em 1996:

As *Palavras Pintadas* no “Paraíso” resultam de uma laboriosa arqueologia da alma e do sentimento. Retratos do autor, portanto. E de um pintor, como Jorge Eiró, que não divide nada com a transpiração, na medida em que tudo é pensado e executado como o desejado. Sua pinturas são as mais recentes palavras complementares pintadas para testar as reações do mundo ocidental neo-contemporâneo [CHAVES, 1996, p. 25].

Gileno, crítico de arte e galerista, foi uma espécie de *bússola* para toda uma geração de artistas plásticos paraenses que despontou nos anos 80, projetando o trabalho desses jovens artistas a partir das exposições realizadas na Galeria Elf, de sua propriedade. Nos anos 90,

tornou-se curador do Museu de Arte de Belém (MABE) e do Museu de Arte do Centro Cultural Brasil-Estados Unidos (MABEU). Dessa fase, recordo a visita de Gileno ao meu atelier, situado no bairro do Telégrafo, com o propósito de apreciar algumas telas já então executadas para a “*Exegese*” e realizar uma entrevista comigo, no sentido de embasar o texto de apresentação do catálogo da exposição. A seguir, reproduzo do texto de Gileno (1996) um fragmento desta conversação:

Nas *Águas de Março* do *Telégrapho*:
 No dia 28, para chegar nos finalmentes, mesmo sem molhar as palavras, jogamos conversa fora...
 Gileno: - Esse conjunto será chamado de...
 Eiró: - Possivelmente de “*Palavra Pintada*”, ou “*Exegese*”, ou “*Cartografia*”...
 G: - Uma proposta, em suma...
 E: - Para quem quer ver pintura pura. Uma *exegese* da minha pintura...
 G: - Ainda na sessão nostalgia?
 E: - Talvez. Memórias do passado, lembranças do futuro... (risos). Estampas de revelações acumuladas.
 G: - Como as interferências no mapa?
 E: - Também, mas com a intenção consciente de criar novos mapas, subverter as imagens. [...] Nesta fase há um *novelho* visual de uma antiga *camisa de surfista*.

Observo, hoje, como o jogo das *palavras pintadas* / *pinturas faladas* configuravam a *memória-prima* do meu trabalho e, àquela altura, já anunciavam as *cartografias*. Uma espécie de narrativa pictórica autobiográfica que Gileno captava com fina sensibilidade e cumplicidade:

As *Palavras Pintadas* foram arrancadas do passado para a continuidade da construção de um discurso sobre a vida. Palavras primárias que abrigam vontades efêmeras dissipadoras da dor; memórias de alegrias apressadas ou letras de boleros ainda não cantados por Caetano Veloso. Ainda, palavras secundárias exorcizando lembranças pequenas, médias e grandes. Ou, palavras complementares de ironias visuais para testar as reações auditivas e degustativas do observador. “*Pindorama*” (acrílica sobre tela) realiza as intenções: nada em comum com a *Bad Painting*. É uma proposta para quem quer ver (boa) pintura; o mapa já foi uma camisa,... e as palmeiras (trincheiras?) da minha terra não gorjeiam como lá [CHAVES, 1996].

“*Pindorama*”, um dos trabalhos mais representativos dessa série, ilustra as observações de Gileno:



Fig. 05 - Jorge Eiró: “Pindorama” – tinta acrílica e colagem sobre tela, 90 x 90 cm, 1996 – da série “Exegese – Palavra Pintada”. (Acervo Marco Eluan). Apropriação, recorte e colagem do tecido de uma camisa minha, velha roupa colorida. A costa da *camisa de surfista*, recortada *coast to coast*, trazia a estampa de um antigo mapa que, colada sobre a tela, foi interferida com tinta acrílica. (Os *fashionistas* hoje diriam que a *t-shirt-tela* foi “costumizada”). O título “Pindorama” (“terra das palmeiras”, em tupi) sugeria uma terra fantástica, um lugar imaginário, território da utopia. Considero este trabalho a gênese da série “Cartografias” que eu viria desenvolver logo depois.

1.2.2 O *Cartógrafo* - Fragmentos de um Autorretrato

*Imagino a Expedição de um homem só.
Há muito se prepara para partir.
Construiu durante anos a Nau que hoje parte.
Vai ao encontro de si mesmo.
Com suas Alegorias Pictóricas riscou o percurso...*

*Nos altos do prédio do Telegrapho, traçou a Rota Labiríntica.
Quadratura entre suas coleções de Desejos e Lembranças.
Das Imagens constituídas nos desejos, organizou a Cartografia,
As Lembranças, Ele vai guardá-las.*

*Na proa, havia uma inscrição em azul ultramarino e dourado, lia-se:
Ad Perpetuam Rei Memoriam [Para a Perpétua Lembrança das Coisas]
e o desenho de uma Rosa dos Ventos.*

Lançou-se ao Mar...



No texto de apresentação de minha exposição individual intitulada “*Labirinto Líquido*”, em 2004, a pesquisadora em arte Fabize Muinhos, curadora-adjunta da mostra, dedicava-me o ensaio-poema transcrito acima. Com refinada percepção e sensibilidade poética, seu texto parecia antecipar o que viria a ser a solitária aventura deste artista em sua narrativa autobiográfica. Esta *cartografia* que esboça um *autorretrato* do artista plástico e professor Jorge Eiró foi elaborada na forma de uma composição de elementos autobiográficos de natureza memorialística de suas referências artísticas, docentes e culturais. À semelhança do personagem central do conto “*A ilha desconhecida*” de José Saramago, que parte em busca de uma ilha imaginária que ele jamais conheceu e que nenhum mapa localiza, à luz da verdade, o *Cartógrafo Jorge* lança-se ao mar à procura de si mesmo...

[Tsss..., tsss... Ora, Jorge, de antemão, sabemos que jamais nos encontraremos. Isso tudo não passa de um alibi para mais uma de suas aventuras. No fundo, tudo é apenas literatura, “tudo é ficção”, segundo Rorty. Como esta dissertação, por exemplo, (má literatura, que seja), mais uma aventura, escapada, “desertação”, exílio de si mesmo. O escritor espanhol Henrique Vila-Matas, em “*O mal de Montano*” ilustra magnificamente este embate ancestral com nosso eu desconhecido, referindo-se à figura de *Monsieur Teste*, alter-ego de Paul Valéry:

Na era do pacto autobiográfico, numa época em que predomina o romance do eu, um senhor chamado Teste, levantado antes da aurora, de pijama, com os ombros cobertos por um xale, anota: “**É o que trago em mim de desconhecido que me faz eu**” [VILA-MATAS, 2005, p. 205 – grifo meu].

Grifo aquilo que poderia ser, muito apropriadamente, a epígrafe de qualquer autobiografia sincera. “*Mentiras sinceras me interessam...*” – disse-me a *Bússola*. Ao menos para compor um sincero autorretrato esquivo...].

Autorretrato? *Anti-retrato*:

No campo da pintura, um autorretrato é habitualmente compreendido como uma autorrepresentação fidedigna do objeto-sujeito retratado. Historicamente, este procedimento obedece ao paradigma clássico da forma de representação da realidade por meio da perspectiva renascentista que predominou na pintura ocidental até o século XIX. O pintor, mediante essa metodologia de representação, operava como uma espécie de historiador visual de seu tempo. Com o advento da arte moderna no início do século XX, especialmente a partir do cubismo, a primeira ação de ruptura das vanguardas artísticas modernas, segundo Argan (1992, p. 422), quebrou-se a convenção da perspectiva renascentista e atirou-se a pintura no espaço fragmentário da modernidade. Formulado principalmente por Picasso e Braque, por volta de 1907, a partir das lições de Cézanne, o procedimento cubista visava o objeto sob múltiplas perspectivas, desmontando o espaço convencional da clássica representação acadêmica. Sob esta compreensão, é possível esboçar uma analogia com a Teoria da Relatividade que Einstein desenvolveu no mesmo período, ao considerar que o cubismo de Picasso e Braque igualmente relativizou a relação tempo-espaço na composição pictórica.

Este paralelo entre a arte e a ciência modernas certifica o que o pensamento de Nietzsche prenunciara, ao situar a realidade sob múltiplas perspectivas interpretativas. Na análise de Harvey (2006, p. 25), seguindo Nietzsche, a visualidade cubista trata de uma percepção do caráter fragmentário da era moderna como um espaço-tempo simultâneo de “criação destrutiva” e “destruição criativa”. Esta imagem nietzschiana da modernidade como uma energia vital, uma vontade de viver e de poder, de uma incessante criação e destruição, seria personificada nas artes plásticas do século XX pela potência iconoclasta de Picasso. Numa aguda percepção de seu tempo o próprio artista confirmava esta sentença ao dizer que “só acreditava em iconoclastas que sabiam construir”.

Sob esta moldura, nosso ensaio, este autorretrato, portanto, distinto de uma concepção clássica e fidedigna de representação, configura-se mais próximo de uma composição cubista.

Fragmentada, imagem distorcida, deformada, rachada, esta narrativa autobiográfica desenha-se sobre variáveis pontos de fuga. Espelho de narciso que você, num certo dia entediado, esmurra e estilhaça, espelho multifacetado que, ao mesmo tempo, reflete e refrata a poliédrica subjetividade que nos constitui. *Anti-retrato*, de Max Martins: “Flechas ferindo-se no espelho – reflexos” (1992, p. 152). Uma cartografia cubista composta de mapas móveis de memória, pedaços de acontecimentos fluídos e fugazes que eu aproprio (ctrl+t), recorto (ctrl+c) e colo (ctrl+v), num exercício de escrita existencial. Uma composição que remonta à fase do cubismo sintético, em cujo procedimento o pintor incorporava a apropriação e colagem de elementos diversos adicionados a sua fatura pictórica. Portinari, que aplicou a fórmula cubista em sua pintura, num *insight* poético, autorretrata-se assim, espelhando-se espantalho:

*Vim da terra vermelha e do cafezal
As almas penadas, os brejos e as matas virgens
Acompanham-me como o espantalho,
Que é meu auto-retrato.*¹¹

No plano literário, o artifício da apropriação e colagem de imagens e textos, alude à concepção de *cartografia* em Borges, quanto ao sentido de uma intuição espaço-temporal de mapas reais/imaginários: “Naquele Império, a Arte da Cartografia atingiu tal perfeição que o mapa duma só Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do Império, toda uma Província, que tinha o tamanho do Império e coincidia ponto por ponto com ele”¹². Ao mesmo tempo, a narrativa remete às “*Cidades Invisíveis*”, de Italo Calvino, livro de cabeceira deste *cartógrafo*. Nele, o explorador Marco Polo relata ao imperador Kublai Khan suas viagens aos confins do império, descrevendo as inúmeras cidades do vasto domínio mongol. Numa especulação sobre as cidades e a memória, Khan indaga Polo: “Você viaja para reviver o seu passado? (...) Você viaja para reencontrar o seu futuro?” Polo responde com uma metáfora relacionando lugares, viagens e existência: “Os outros lugares são espelhos em negativo. O viajante reconhece o pouco que é seu descobrindo o muito que não teve e o que não terá” (CALVINO, 1998, p. 29).

Nesta vereda literária, como já anunciado, esta narrativa composta por *biografemas*, segundo a concepção de Barthes, associa-se ao conceito de *cartografia* de Deleuze et Guattari e, também destes, incorpora o imperativo filosófico de criação de conceitos. Desta aglutinação

¹¹ Cândido Portinari – in Bardi, Pietro Maria. *O Modernismo no Brasil*. São Paulo: Sudameris, 1978; p.163.

¹² Suárez Miranda: *Viagens de Varões Prudentes*, livro quarto, cap. XIV, Lérida, 1658. [Fragmento selecionado por Jorge Luis Borges, “Do Rigo na Ciência”, in “História Universal da Infância”, tradução Flávio José Cardozo, Porto Alegre, Globo, 1978].

de idéias, logo nos arriscamos a gerar por interseção, portanto, um novo conceito: ***Cartografema***. Resultante deste atrevimento conceitual, um neologismo, integra-se ao termo *composição* no sentido de “produção literária ou artística”, uma linguagem artística, como artifício de organização e articulação dos componentes deste sujeito/objeto. A escritura/pintura alinha-se à ideia deleuziana na forma de composição artística:

Composição, composição, eis a única definição da arte. A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte. Não confundiremos todavia a composição técnica, trabalho do material que faz frequentemente intervir a ciência (matemática, física, química, anatomia) e a composição estética que é o trabalho da sensação. Só este último merece plenamente o nome de composição, e nunca uma obra de arte é feita por técnica ou pela técnica [DELEUZE, 1992, p. 247].

Uma escrita artista, deste modo, que funciona como plano de composição alinhando-se de forma conceitual ao plano de imanência da filosofia que intercalam-se e articulam-se, permitindo-se infiltrar por outros planos. Desta forma “operada como obra de arte, ela é um compósito de afectos e perceptos, (...) paisagens pedagógicas nas quais os pesquisadores-artistas devem se perder para que possam ver com novos olhos-artistas” (CORAZZA, SILVA *et* ZORDAN, 2006, p. 39). O plano de infiltração da arte na educação resulta, neste caso - caos:

A arte e a filosofia recortam o caos... (...) A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos. (...) O plano de composição da arte e o plano de imanência da filosofia podem deslizar um no outro, a tal ponto que certas extensões de um sejam ocupadas por entidades do outro. [p. 88].

1.2.3 Sujeito + Objeto = *Superjecto*

Nesta ordem, o sujeito pesquisador constitui-se como o próprio objeto da pesquisa. Abalizado pela concepção pós-estruturalista de Deleuze *et* Guattari, o sujeito-objeto converte-se no conceito de *superjecto*. Este já não é simplesmente uma *forma*, mas, ao mesmo tempo, assume uma *função*:

O conhecimento não é nem uma forma, nem uma força, mas uma *função*: “eu funciono”. O sujeito apresenta-se agora como um “ejecto”, porque extrai dos elementos cuja característica principal é a distinção, o discernimento: limites, constantes, variáveis, funções, todos esses functivos ou prospectos que formam os termos da proposição científica. [DELEUZE & GUATTARI apud GALLO, 2003, p. 95].

Aportando outra concepção similar, “sujeito e objeto se desfazem em *subjétel*, que não é nem um nem outro. Artaud usou o termo “subjétel” sempre que escreveu sobre seus desenhos.” A concepção de subjétel, portanto, onde o *EU* (*JE*, em francês) permanece sutil como o desenho de uma quimera estabelecendo uma semelhança total entre o subjetivo e o

projétil, volta a aflorar na acepção de Derrida *et* Bergstein (1998), no ensaio “*Enlouquecer o subjétil*” (CHNAIDERMAN, 2007, p. 295).

Na corrente pós-estruturalista em que a linguagem, a partir de Barthes, assume uma importância determinante na construção da escritura, Derrida (apud SKLIAR, 2005, pp.12 e 13) nos diria que “todo texto é autobiográfico e que não se trata de passar da não-autobiografia à autobiografia, senão que sempre se está, sempre se é, sempre se escreve na autobiografia”. Skliar (p. 13) menciona, ainda, um texto de Derrida sobre uma exposição no Museu do Louvre intitulada “*Memoire d’aveugle*”, ao qual acrescenta que “todas as pinturas que não são auto-retratos acabam por ser exatamente isso” e, desta forma, são expressões autobiográficas. Mas, no final das contas, Deleuze *et* Guattari (1995, p. 11) sugerem como sujeitos-autores “chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados.”

1.2.4 De *Cartografias e Labirintos*

O título primeiro deste trabalho, “*Cartografias do Labirinto Líquido*”, inspirava-se, em nomenclatura e conceito, em trabalhos de pesquisa e criação artística desenvolvidos por mim, a partir de 1996, e que resultaram em duas exposições individuais realizadas nos anos de 2002 e 2004. A primeira, “*Cartografias*”, exposição de pinturas, resultou de um processo de pesquisa que se estendeu de 1996 a 2002 e foi apresentada na Galeria de Arte do CCBEU (Centro Cultural Brasil-Estados Unidos), em Belém, 2002. No catálogo da mostra, as “*Cartografias*” são apresentadas pela curadora Jussara Derenji como

...resultado de uma abordagem temática sobre o universo dos mapas como representação gráfica de um lugar. Sua expressividade plástica é adotada pelo artista como suporte para experimentações de sua poética visual. Tais cartografias remontam à época das grandes navegações e transcorrem até nossos dias. Estes mapas, reconfigurados através de programas digitais contemporâneos, compõem uma cartografia do imaginário do artista. Refletem conceitos globalizantes do homem no 3º Milênio, que opera em busca de novos sítios/sites, tais como espaços virtuais, universos paralelos, paraísos artificiais e *não-lugares*, desenhando territórios possíveis para uma nova utopia [DERENJI, 2002].

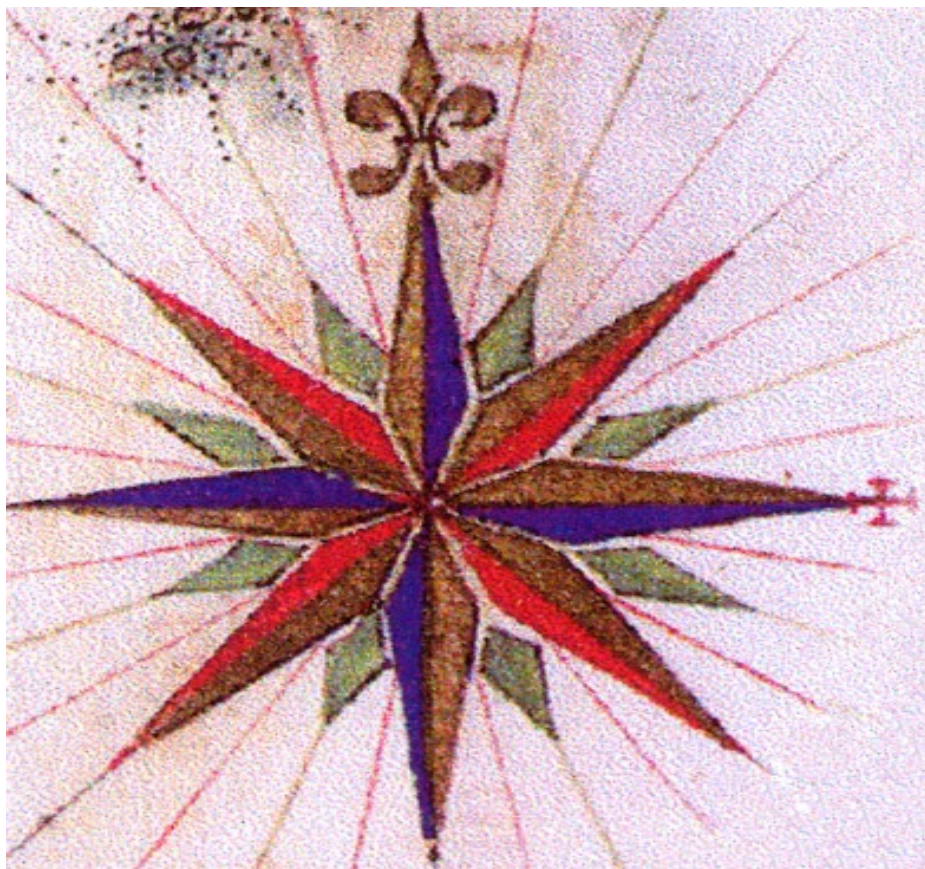


Fig. 06 - Jorge Eiró: “*Cartografias*” (detalhe). Cartografia: [de carto + grafia] S.f. 1. Arte ou ciência de compor cartas geográficas. 2. Tratado sobre mapas.

O segundo trabalho, “*Labirinto Líquido*”, mostra de pinturas e vídeo-instalação, foi apresentado no Museu do Estado do Pará (MEP), Belém, 2004, como resultado do projeto da Bolsa de Pesquisa, Experimentação e Criação Artística, ofertada anualmente pelo Instituto de Artes do Pará (IAP) por meio de concurso público. A iniciativa da referida bolsa enfatizava o caráter de pesquisa em arte e a experimentação própria do fazer artístico, valorizando conceitos teórico-filosóficos nos procedimentos de criação e privilegiando a adoção de novas tecnologias visuais empregados na produção artística contemporânea. Na apresentação da mostra, este artista-pesquisador assim conceituava seu “*Labirinto Líquido*”:

Origina-se na pesquisa deste artista sobre imagens de satélite de mapas da Amazônia. A *viagem* visual do artista percorre e cartografa o percurso dos rios dessa região. Posteriormente processadas através de programas gráficos digitais, essas imagens, são transfiguradas em sua cor e textura e editadas em vídeo. A projeção no ambiente expositivo acontece sobre imagens de outros mapas impressos nas paredes da galeria, convertendo a instalação artística em um “*labirinto líquido*” de imagens. Traduz-se como uma versão tecnológica da série “*Cartografias*” do artista, pois a exploração das propriedades de cor-luz das imagens digitalizadas constitui-se dessa forma como uma nova matriz para sua pintura [EIRÓ, 2004].

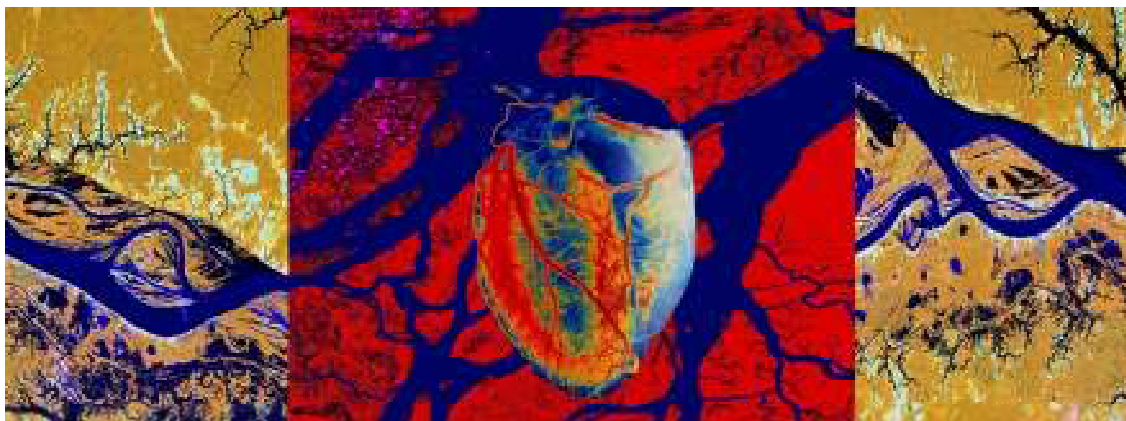


Fig. 07 - Jorge Eiró: “*Cartografia Corazoon*” – gravura digital, 150 x 50 cm, 2004 – da série “*Labirinto Líquido*”. (Acervo do artista).

De acordo com uma perspectiva teórico-conceitual, o título deste estudo aglutina o conceito de *cartografia* à imagem do *labirinto* como metáfora de (auto)conhecimento e espaço de investigação. O *labirinto*, por sua vez *líquido*, enuncia e intensifica o sentido dinâmico - móvel, não-estável – da narrativa em seu do fluxo fluido, conforme o pensamento pós-estruturalista.

Entendemos a configuração arquitetônica do *Labirinto* como um espaço metafórico de construção do conhecimento. A ideia milenar de labirinto, uma edificação idealizada pela mitologia grega, é explorada no famoso romance “*O Nome da Rosa*” do escritor italiano Umberto Eco (1983), que usa do complexo desenho do labirinto para dar forma à biblioteca de um mosteiro da Idade Média onde se passa a trama. A biblioteca do mosteiro guardaria um segredo: oculta, justamente em seus espaços labirínticos, um conhecimento secreto que poderia desafiar os dogmas da Igreja. O artifício literário utilizado por Eco ilustra o labirinto como espaço do conhecimento. No personagem de nome *Jorge*, o monge-diretor da referida biblioteca, Eco faz uma clara reverência literária ao escritor argentino Jorge Luis Borges e sua conhecida fixação por bibliotecas e labirintos:

Um labirinto é uma casa edificada para confundir os homens; sua arquitetura, pródiga em simetrias, está subordinada a esse fim. No palácio que imperfeitamente explorei, a arquitetura carecia de fim. Abundavam o corredor sem saída, a alta janela inalcançável, a aparatosa porta que dava para uma cela ou para um poço, as inacreditáveis escadas inversas, com os degraus e a balaustrada para baixo [BORGES, 1998, p. 598].

No entendimento comum, o labirinto representa um lugar onde o sujeito está destinado a se perder, desorientando-o em sua vã procura por uma saída do complexo espaço. Invertendo o raciocínio, porém, o labirinto pode, ao mesmo tempo, estimular o encontro com

o conhecimento, simulando o ambiente científico-artístico de um laboratório-atelier e, dessa forma, proporcionar um campo oportuno de exploração, investigação e experimentação. De acordo com este pensamento, fazemos referência à imagem do labirinto como uma apropriada metáfora do conhecimento, o que para este artista-pesquisador constitui-se em um campo fértil para seu exercício de criação artística como experiência de autoconhecimento. Assim configurado, torna-se um espaço profícuo para a reflexão sobre seu fazer/fruir/fluir e suas implícitas relações e articulações com as atividades da docência no campo da arte e da arquitetura. De certo modo, este raciocínio arquitetural manifesta minha forma de conceber o espaço/tempo e sua relação com minha práxis docente. Destarte, explorar os caminhos tortuosos da metáfora mitológica do labirinto revela-se como uma proveitosa fonte de inspiração para a pesquisa de criação artística: com a licença poética do neologismo, o labirinto-laboratório funde-se e converte-se em um *labirintório-atelier*.

Por sua vez, a terminologia *Líquido* refere-se às águas dos caudalosos rios amazônicos com seus percursos sinuosos cortando a selva densa e desenhando um imenso labirinto aquático na planície. Um desenho hidrográfico, um *espelho líquido*¹³ na gigantesca tela da floresta que um dia vislumbrei da janela do avião durante um sobrevôo sobre a região de Santarém, oeste do Estado do Pará, observando o encontro dos rios Amazonas e Tapajós. Era 2001 (aquele que seria o ano da *Odisséia*, de Stanley Kubrick). Naquele momento, realizávamos o Projeto “*Expedições*”, um programa de extensão artístico-cultural da Universidade da Amazônia que objetivava interiorizar as ações artísticas dessa instituição em parceria com municípios do Estado do Pará. Eu, juntamente com os artistas plásticos Geraldo Teixeira e Emanuel Franco, idealizei o projeto com a intenção de elaborar uma cartografia da arte contemporânea no Pará. Na qualidade de idealizadores e professores-oficinistas do referido projeto, estávamos a caminho de Santarém, um dos pólos de ação do projeto, para ministrar um módulo do curso “*Instrumentalização Técnica e Estética para Artistas e Artesãos*”. Àquela altura, a milhares de pés acima da planície, eu observava o serpentear do labirinto líquido amazônico, enquanto o sistema de som a bordo tocava no ar um Caetano *cartógrafo*:

...Foi quando eu vi pela primeira vez as tais Cartografias...
Terra, Terra, por mais distante, o errante navegante,
quem jamais te esqueceria?¹⁴

¹³ Referência ao título da dissertação de mestrado de Josenilda Maués, 1996.

¹⁴ Caetano Veloso – “*Terra*”, 1977.

“*A Terra é azul*”, exclamou Neil Armstrong ao avistar da Lua o nosso planeta. Azul, pois coberto por $\frac{3}{4}$ de água que, refletida pela luz solar reverbera todos os matizes da cor azul. Coisas de pintor. Nesta concepção, esse azul *líquido* confere um especial efeito de fluidez ao *labirinto*, dissolvendo sua forma-conceito e expandindo sua potência metafórica, como se diluísse sua arquitetura em paredes voláteis. Imagino esse caleidoscópico autêntico labirinto pós-moderno arquitetado com paredes de plasma, em LCD (*Liquid Cristal Display*), aquele dispositivo similar ao das telas digitais da alta tecnologia contemporânea. Neste sentido, o termo *líquido* harmoniza-se à concepção de pós-modernidade empregada pelo sociólogo polonês Zygmunt Bauman. Um dos principais popularizadores do termo nos meios acadêmicos, Bauman (2001, p. 9) considera a pós-modernidade uma consequência sociológica inevitável da modernidade - uma realidade fluída, ambígua, multiforme, a que ele prefere designar de “líquida”, com a intenção de atualizar a clássica expressão marxiana em que “ser moderno é viver em um mundo onde tudo o que é sólido desmancha no ar”. Ao dar uma extensão contemporânea à célebre frase, Bauman intensifica seu sentido e expressa sua ideia acerca deste liquificado espaço-tempo em que vivemos.

1.2.5 Breve *curriculum vitae* deste sujeito/objeto

*É inacreditável que a perspectiva de ter um biógrafo
não tenha feito ninguém renunciar a ter uma vida.* [CIORAN, o otimista].

*Em setembro, se Vênus me ajudar, virá alguém.
Eu sou de Virgem e só de imaginar me dá vertigem...
Minha pedra é ametista, minha cor o amarelo,
Mas sou sincero, necessito ir urgente ao dentista
Tenho alma de artista...*
[JOÃO BOSCO & ALDIR BLANC – “Bijouterias”].

Sou tímido e espalhafatoso, torre traçada por Gaudí.
[CAETANO VELOSO – “Vaca Profana”].

Jorge Leal Eiró da Silva. Belém do Pará, 9 de setembro de 1960.

Arquiteto, graduado pela UFPA em 1983. Iniciou-se como artista plástico em 1982, participando do *I Salão Arte-Pará*. A partir de então, realizou sete exposições individuais e participou de importantes mostras nacionais e internacionais, obtendo menções especiais e premiações, dentre as mais importantes *Salão Arte-Pará* (Belém), *Salão Nacional de Artes Plásticas* (Rio de Janeiro), *Art in Paradise* (Miami e Washington), *Pará Hoje* (Brasília), *Dentro-Fora* (São Paulo). Ainda no início dos anos 80, integrou o grupo literário “*Fundo de*

Gaveta”, formado por jovens aspirantes a poeta. Em 1990, recebeu o 1º Prêmio Literário SECULT pelo livro de poemas *“Quintais do Tempo”*. É professor dos cursos de Artes Visuais e Tecnologia da Imagem, de Arquitetura e Urbanismo e de Bacharelado em Moda da UNAMA (desde 1990). Na UFPA, ingressou como programador cultural do Museu da UFPA, em 1993 e, posteriormente, em 1995, prestou concurso para professor do antigo Departamento de Arte, onde atuou até 2005 quando, em razão da reformulação regimental da UFPA, transferiu-se para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Como técnico cultural da SECULT-PA, coordenou o Salão Paraense de Arte Contemporânea (SPAC) entre 1992 e 1995, juntamente com Geraldo Teixeira. O programa de ação educativa executado nesse salão foi tema de sua monografia *“Visita orientada ao SPAC: Uma experiência em educação estética”*, no Curso de Especialização em Ensino Superior realizado na UNAMA. Nos últimos anos, executou várias ações em artes visuais, na qualidade de curador independente e como integrante do conselho-curador de diversas instituições culturais do Pará, entre elas: Galeria de Arte da UNAMA, CCBEU, Fundação Ipiranga e Instituto de Arte do Pará. Em 2006 lançou o livro *“Escritura Exposta – Palavra Pintada / Pintura Falada”*, uma coletânea de artigos, ensaios e crônicas da arte contemporânea paraense. Na condição de professor-pesquisador, exerceu o cargo de coordenador-técnico da Casa da Memória do Núcleo Cultural da UNAMA no período de 2000 a 2008. Integrou várias comissões julgadoras de salões de arte em Belém, destacando a participação no júri do *XXVII Salão Arte-Pará*, em 2008. Atualmente cursa o Mestrado em Educação do Programa de Pós-Graduação do ICED da UFPA. Em *“Traços e transições da arte contemporânea paraense”*, algumas referências acerca de seu trabalho artístico:

Jorge Eiró fez incursões pela poesia e foi criador e editor do *“Fundo de Gaveta”*, que em 1981 reunia uma coletânea de jovens poetas paraenses. Esta preocupação com a palavra transparece nos títulos inventivos, em suas telas, que apresentam uma convergência de linguagens, incorporando o verbal à visualidade cromática. Eiró faz ainda incursões pela construção de objetos [*objetos*] como *“Idade Média”*, que associa o mármore, material nobre, às banais lentes escuras, fabricadas em série [BRITTO *et* MOKARZEL, 2006, p. 24].

1.2.6 Terra Incógnita – Problematizações

“Não esqueça que esta é uma pesquisa no campo da educação...”, disse-me a Bússola.
Eu disse a ela: *“Não esqueça que esta é uma dissertação de artista...”*.

Imagino o que deva ser um *leitmotiv* para todo artista, e de modo geral, para qualquer homem, aquilo que o movimenta, que o formula e o fabula. Na minha crença, a reflexão sobre

meu ser e estar no mundo foram, desde sempre, minha criação e meu credo. O homem submetido a um estado permanente de benefício da dúvida sobre sua vida. O *Ecce Homo* nietzschiano - sujeito de inquietações e objeto de investigação – ao se indagar “como alguém se torna aquilo que se é?” Como? O quê? Porque? Pois, “cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é”, na voz de Caetano Veloso: saber-se ser, para o bem e para o mal, “meu vício, desde o início - meu bem, meu mal”. O ser ou não ser na inquietação existencial hamletiana de Shakespeare, muito embora “um Hamlet contemporâneo não segure a caveirinha, não”, na provocação de Fausto Fawcett. O artista e sua obra desdobrados sobre si mesmo. Fonte de inspiração, laboratório de investigação, campo de criação, labirinto da invenção. Rememoro um antigo “poema-problema” de minha própria lavra, intitulado “*Estro*”¹⁵, presente em meu livro “*Quintais do Tempo*”. Aprendiz de arquiteto, eu, aos vinte e poucos anos, indagava-me, afinal, sobre este ser e estar no mundo:

*Em que arquitetura
construir-se criatura
dos aços dos ossos?*

*Num espaço de tempo
Ser de um lugar
O lugar de um ser.*

[EIRÓ, 1989, p. 71]

Usando de textos e imagens que o biografam, o *Arquiteto* edifica seu próprio *Labirinto* de espelhos. Neste espaço, ele se reflete, se encontra e se projeta. E, ao mesmo tempo em que se retrata, se refrata e, neste caleidoscópio, se dispersa, se perde e se estilhaça. Constrói e desconstrói seu *bildung*, seu *building*, constructos de sua formação, edifícios de sua escritura-estrutura. Na *escrivência* de sua *cartografia-dissertação* ele se pergunta:

De que modos se articulam os componentes autobiográficos de sua formação como artista plástico e professor?

O *Cartógrafo* traça, ainda, questões específicas dirigidas:

Ao artista: que referências artísticas e estéticas matizam o processo de criação do artista enquanto produção de subjetividade?

Ao professor: que linhas teóricas do campo educacional conectam e entrecruzam os pontos desta cartografia?

¹⁵ *Estro*: s.m. 1. Engenho poético; imaginação criadora, inspiração, talento. (...) 2. Desejo sexual (v. *cio*). [FERREIRA, 1998, p. 729].

Como pontuamos anteriormente, os processos de criação artística contemporânea e o campo da docência em arte deslizam entre si como planos de composição de um sistema de conhecimentos multiculturais, polireferenciais e transdisciplinares. De acordo com esta idéia, fundamentamos nossa pesquisa nas concepções pós-estruturalistas. Nesse quadro, esta pesquisa e seus vetores de articulação (devir-arte, devir-educação) convergem ao paradigma rizomático concebido pela cartografia de Deleuze *et* Guattari, em sintonia com seus respectivos princípios de *multiplicidade*, *singularidade*, *devires*, *hecceidade*, *platôs*, *decalcomania*, *territórios*, *desterritorializações*...

Os princípios característicos das *multiplicidades* concernem a seus elementos, que são *singularidades*; a suas relações, que são *devires*; a seus acontecimentos, que são *hecceidades* (quer dizer, individuações sem sujeito); a seus espaços-tempos, que são espaços e tempos *livres*; a seu modelo de realização, que é o *rizoma* (por oposição ao modelo da árvore); a seu plano de composição, que constitui *platôs* (zonas de intensidade contínua); aos vetores que as atravessam, e que constituem *territórios* e graus de *desterritorialização* [DELEUZE *et* GUATTARI, 1995, p. 8].

Os devires da pesquisa (arte e educação) são, nesta linha, compreendidos como os liames de um rizoma, articulados de forma mais fluída. Operam de forma semelhante aos circuitos integrados do cérebro, num *sistema de incerteza probabilística* em estado caóide já comprovado pela ciência (e pela arte) contemporânea.

Numa palavra, o caos tem três filhas segundo o plano que o recorta: são as Caóides, a arte, a ciência e a filosofia, como formas do pensamento ou da criação. Chamam-se de caóides as realidades produzidas em planos que recortam o caos [DELEUZE *et* GUATTARI, 1992, p. 267].

Ao romper com o sistema arbóreo hierarquizante da modernidade, o paradigma rizomático permite um novo modelo de abordagem, pois “no rizoma são múltiplas as linhas de fuga e, portanto, múltiplas as possibilidades de conexões, aproximações, cortes, percepções, etc...” (ibid, p. 95). Desta forma, a perspectiva rizomática apontaria para uma *transversalidade* entre os vários campos do saber e, no caso desta investigação, como a trama/teia que conecta e articula de *forma funcional* os devires arte e educação, extrapolando a arcaica fragmentação histórica dos saberes:

A transversalidade rizomática aponta para o reconhecimento da pulverização, da multiplicação, para a atenção às diferenças e à diferenciação, construindo possíveis trânsitos pela multiplicidade dos saberes, sem procurar integrá-los artificialmente, mas estabelecendo policompreensões infinitas [GALLO, 2003, p. 97].

No aporte dessa configuração rizomática, os devires arte e educação funcionam como “latitude e longitude que são os dois elementos de uma cartografia” (DELEUZE, 1997, p. 47).

Correspondendo a essa perspectiva pós-estruturalista uma composição de linhas e matizes teórico-conceituais desenham e colore a cartografia deste artista/professor. Corazza (2006), em suas *Artistagens* para uma filosofia da diferença em educação, nos fornece *linhas de uma escrita-artista* para esta pesquisa deslizante entre os campos da arte e da educação. Desloca o pensamento educacional em direção ao espaço da literatura, convertendo-o numa escrita de criação artística, como artimanha singular de uma cultura que produz novas maneiras de acontecer no mundo. Artistagens-estratagemas:

Escrever sobre escrita-artista em educação produz posturas diferentes daquelas produzidas pela escrita sobre didática, currículo, metodologia, fundamentos, planejamento, avaliação, etc. Estilos de literatura educacional? Uma **obra de arte**, desde que a superfície física das ações e paixões cotidianas ceda lugar à metafísica em que aparecem os eventos educacionais puros [CORAZZA, 2006, p. 27 – grifo meu].

Seguindo as *linhas de escrita* de Corazza, Silva et Zordan (2004, p. 80), o cartógrafo alinha-se à *geo-educação* “como arte de compor paisagens existenciais, (...) traçadas numa profusão de forças que se compõem entre si. Parte da idéia grega, adotada por Nietzsche e trazida até nós pelos estudos de Foucault, que trata de fazer da vida uma obra de arte, ou seja, extrair da própria existência uma *virtuose*”. Em seguida, os autores complementam: “No pensamento esquizoanalítico de Deleuze e Guattari – a geo-educação é uma prática artística, embora não restrita ao plano de composição da arte” (ibid, p. 81).

Com o propósito de atizar as problematizações desta pesquisa no campo da narrativa autocartográfica, Rolnik nos provoca assinalando os efeitos da singularidade das forças que atravessam um determinado momento histórico: “o problema, para o cartógrafo, não é o do falso-ou-verdadeiro, nem o do teórico-ou-empírico, mas sim o do vitalizante-ou-destrutivo, ativo-ou-reativo. O que ele quer é participar, embarcar na constituição de territórios existenciais, constituição de realidade” (2006, p. 22). Na sequência, a autora instiga neste cartógrafo algumas outras inquietações;

Que políticas de subjetivação estão sendo inventadas pelos movimentos de criação individuais e coletivos através das quais a vida liberta-se de sua cafetinagem? O que terá levado, em cada caso, ao rompimento da crença no paraíso? Que outros possíveis se anunciam? Como concretizá-los? [ROLNIK, p. 22].

Para Rolnik, tantas especulações não anseiam um entendimento: “Aliás, ‘entender’, para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar. O que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua

travessia: pontes de linguagem.” (ibid, p.22). “Vida toda linguagem!” Salve, Mário Faustino! Salve, Guimarães Rosa entre os enigmas do eu:

*Tenho de me recuperar, deslembrar-me, excogitar
– que sei? – das camadas angustiosas do olvido.
Como vivi e mudei, o passado mudou também.
Se eu conseguir retomá-lo [...] eu; eu?*
[GUIMARÃES ROSA]

1.2.7 Desígnios – Desenhos Devires Desejos...

Um Desígnio

Na forma de uma narrativa autobiográfica, expor e analisar como se constituem as articulações entre os componentes da formação deste artista-professor.

Em nuestro trabajo, nosotros vemos las narrativas de los profesores como metáforas para las relaciones de enseñanza-aprendizaje. (...). Las narrativas de vida son el contexto en el que se da sentido a las situaciones escolares. La importancia educacional de esta línea de trabajo reside en que aporta ideas teóricas sobre la naturaleza de la vida humana (en tanto que “vivida”) que pueden aplicarse a la experiencia educativa (también en tanto que experiencia “vivida”), [CLANDININ et CONNELLY, 1995, p. 16].

Desígnios desdobrados:

Do artista: Inspeccionar seu movimento de formação a partir de reflexões sobre seu processo de criação como campo de produção de subjetividades. A arte contemporânea, como uma manifestação de caráter conceitual, impõe ao artista o compromisso de investir-se pesquisador. Ser, estar artista, *artistar-se*, significa investigar-se. Não somente o domínio das técnicas de expressão, mas a prospecção conceitual e teórica revela-se um instrumento indispensável para a reflexão intelectual sobre o seu fazer artístico. Sendo a arte atual uma articulação de conceitos e técnicas, a *práxis* investigativa teórica torna-se um instrumento indispensável para o artista “pensar” seus processos de criação. Nesta concepção, além da expressão do domínio e fatura das técnicas de composição artística, a arte é discurso, pensamento, um meio de expressão visual como artifício de apreensão, reflexão e recriação do mundo. Há muito, Leonardo da Vinci já afirmava que a “*Arte é cosa mentale*”;

Do professor: Analisar a constituição de sua *práxis* docente na forma de uma narrativa memorialística autobiográfica. A pesquisa bibliográfica está estreitamente relacionada à *práxis* docente. A pesquisa em arte fornece o manancial teórico para a

(in)formação do professor e sua conseqüente aplicação nos domínios do ensino e da extensão. Disciplinas como *Atelier de Pintura, Representação e Expressão, Estética e História da Arte e da Arquitetura, Linguagem Visual, Design, História da Moda* que este professor ministra nos cursos de Artes Visuais, Arquitetura e Moda, exigem uma permanente atuação de pesquisa. Do mesmo modo, a aquisição de um consistente referencial teórico-conceitual é requisito indispensável à práxis pedagógicas e às conexões interdisciplinares.

Esta pesquisa de cunho bibliográfico, portanto, pretende arquitetar em torno de seus objetos e objetivos um lastro teórico-conceitual que forneça subsídios para a construção narrativa autobiográfica deste artista-professor. Esse empreendimento teórico funcionaria, de forma rizomática, como linhas conceituais em movimento na composição cartográfica conectando, formulando e fabulando os biografemas da narrativa. Um “livro-rizoma”:

Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação [DELEUZE *et* GUATTARI, 1995, p. 11].

As rotas estão traçadas. Não necessariamente segui-las à risca. Muitas vezes melhor riscá-las. Arriscar-se. Atirar-se às encruzilhadas narrativas errantes. Destarte, mãos à obra.

...pensar o impensável, fabricar o infabricável, ainda que o faça nos limites regulados pela própria realidade, no terreno espiritualizado da “criação”. Assim, a arte contemporânea perfaz-se enquanto arte, constrói ilusões de verdade e destrói as ilusões da Verdade [BRITO, Ronaldo. In: BASBAUM, Ricardo (org.). 2001, p. 215].

1.2.8 Movimentos Metodológicos

A dinâmica metodológica desta pesquisa em arte e educação, reiteramos, opera na forma de uma narrativa em que os focos de interesse são o processo de criação e a experiência docente em arte. Aliadas aos mecanismos metodológicos, as vivências pessoais do arquiteto, artista, professor e produtor cultural constituem os elementos autobiográficos da narrativa. Movimentando-se nesta maquinação, as linhas de força vital que a entrecorta funcionam tanto como método quanto fenômeno da pesquisa:

Es igualmente correcto hablar de “investigación sobre la narrativa” o de “investigación narrativa”. Entendemos que la narrativa es tanto el *fenomeno* que se investiga como el *método* de la investigación. La narrativa está situada em uma matriz de investigación cualitativa puesto que está basada em la experiencia vivida y

em las cualidades de la vida y de la educación [CLANDININ *et* CONNELLY. 1995, pp. 12 e 16].

O processo de criação da obra de arte e suas diversas relações interdisciplinares atravessam o campo da pesquisa narrativa e, do mesmo modo, incorporam-se como método e fenômeno da composição cartográfica. Nesse sentido, recorreremos ao método da *Crítica Genética*, formulado pela pesquisadora em arte Cecília Almeida Salles. Esta metodologia assiste à compreensão do processo criativo, a partir acompanhamento do jogo da criação artística, desde sua gênese até sua forma final. Esta escritura é um ato de criação, a própria *criatura* deste *Cartógrafo* – sujeito-objeto desta investida. Portanto, o movimento do percurso criativo que se constitui como o *leitmotiv* da crítica genética dinamiza o jogo desta cartografia:

Ao longo de uma pesquisa de Crítica Genética, convive-se, na verdade, com o que há de mais particular no ser humano: o desenvolvimento daquilo que é sua busca estética. Esta procura vai se revelando, por exemplo, nos critérios que regem as opções com as quais o artista vai se defrontando ao longo do seu processo de criação [SALLES, 2000, p. 30].

Um considerável e diversificado acervo que abriga meus arquivos pessoais e outros fragmentos memoriais que, há muito, eu prospecto, organizo, consulto e processo é também fonte de pesquisa. Esta prospecção de minhas *gavetas de guardados*, de minhas ruínas e despojos, acerca-se de toda sorte de dados e instrumentos: bibliográficos, memorialísticos, catalográficos. Cartografias, autobiografias, cadernos de artista, catálogos de exposições, agendas do professor, diários de bordo, cartas náuticas, cartas de amor, livros de cabeceira, poemas, mensagens, imagens, fotografias, pinturas, escrituras, artigos, ensaios e crônicas da arte. Inventários, invenções, fabulações, canções..., simulando uma *pesquisa empirista transcendental* que

utiliza-se de múltiplas linguagens - tais como pintura, música, literatura, ciência, cinema, poesia, imagens, figuras, emoções, gestos, corpos, séries de silêncio e de repouso, movimentos divergentes, etc., (...) que engendram vários movimentos da pesquisa que, embora heterogêneos, se afectam uns aos outros. [CORAZZA, SILVA *et* ZORDAN, 2004, p. 10].

Portanto, minha *Opera Mundi* de *Cartógrafo* compõe-se de:

Lira Literária - Jorge Ex-Libris: Minhas referências da poesia e da literatura. Mais do que um “escrevinhador” eu sempre fui um leitor voraz. Das coleções de “*O Tesouro da Juventude*” e de “*O Mundo da Criança*”, na infância, da “*Enciclopédia Britânica*”, na adolescência, às aventuras poéticas juvenis junto ao grupo “*Fundo de Gaveta*”. As

expedições aos labirintos das bibliotecas de Borges, Melville, Proust, Miller, Calvino, Max Martins..., as letras que me (in)formam, os textos que nos lêem e lêem outros textos e que traçam linhas de fuga nesta cartografia.

Trilha Sonora - Notas musicais: A escritura é “sonorizada” por trechos de letras de canções que compõem minha memória musical afetiva. As linhas musicais entrecortam o texto “sampleando-se” (justapondo-se) à narrativa, aludindo a passagens/paisagens histórico-biográficas. *Takes* sonoros, *recordis* que “trazem ao coração” fragmentos musicais biografemáticos tocando nossa memória em *ritornelos*. Canções que “fizeram a minha cabeça” e, certamente, a da minha geração. E que continuam a reverberar: os clássicos da MPB (Caetano, Chico, Marisa Monte, Adriana Calcanhoto...), as mitologias do Pop-Rock (Beatles, Bob Dylan, Rolling Stones,...) e todas aquelas “musas músicas” que, *a day in the life*, tocaram nossos corações e mentes. À guisa de referência, o filósofo contemporâneo alemão Theo Roos em seu livro intitulado “*Vitaminas Filosóficas*”, sampleia filosofia com música pop e, bingo!, faz uma dobradinha entre Deleuze e Dylan. Segundo Roos, Dylan era o cantor pop preferido de Deleuze:

Como professor que sou, desejaria muito dar uma aula do mesmo jeito que Dylan compõe uma canção. Eu precisaria começar como ele, com uma batida, com sua máscara de palhaço, com aquela arte na qual todos os pormenores se sintonizam, apesar de improvisados. [DELEUZE apud ROOS, 2006, p. 139].

Nesta mixagem, Roos (ibid, p.140) toma “Deleuze como músico e Dylan como filósofo. Dylan pensa enquanto Deleuze canta”:

Uma palavra, uma melodia, uma história, uma frase,
Chaves ao vento destrancando pensamentos.
[DYLAN, in “*Eleven outlined epitaphs*”, 1965].

Deleuze-Dylan. Desejo ser este professor-artista conceitual!

Recomendações ao leitor-viajante: ler com indispensável bom humor para aguçar a criatividade, invocando os “*espíritos livres*” do bom e velho Nietzsche. De preferência, apreciar *no embalo da rede* com o *veneno antimonotonia* de Cazuza. O esforço de guerra do mestrado já é, por si só, bastante árduo. Aconselho, ainda, viajar ao meu “*labirinto particular*” ouvindo Marisa Monte:

*Eis o melhor e o pior de mim
O meu termômetro o meu quilate
Vem, cara, me reparte
Não é impossível, eu não sou difícil de ler
Faça sua parte, eu sou daqui eu não sou de Marte [sou da Arte!]*

Vem, cara, me repara
Não vê? Tá na cara! Sou porta-bandeira de mim
Só não se perca ao entrar
No meu infinito [labirinto] particular
Em alguns instantes
Sou pequenino e também gigante
Vem, cara, se declara
O mundo é portátil pra quem não tem nada a esconder
Olha minha cara, é só mistério não tem segredo
Vem cá, não tenha medo
A água é potável, daqui você pode beber
Só não se perca ao entrar
No meu infinito particular.

[Arnaldo Antunes/Marisa Monte/Carlinhos Brown - “*Infinito Particular*”, 2006]

Os dados estão lançados para, então, tentar decifrar (em vão) na “posta-restante” de uma dissertação de mestrado “o eco de antigas palavras, fragmentos de cartas, mentiras, retratos, vestígios de uma estranha civilização”¹⁶... Devir d’alma: *obra d’obra*. Este *Cartografema*, eu oferto, como uma arqueologia sentimental dos labirintos de minha memória afetiva. Aqui, *ecce homo*, eis o artista! *Déjame que te cuente...*

Cuéntate a tí mismo tu propia historia. Y qué mala em cuanto la hayas escrito. No seas nunca de tal forma que no quieras ser también de outra manera. Acuérdate de tu futuro y camina hacia tu infancia. Y no le preguntes quién eres al que sabe la respuesta, ni siquiera a esa parte de ti mismo que sabe la respuesta, porque la respuesta podría matar la intensidad de la pregunta y lo que tiembla en esa intensidad. Sé tu mismo la pregunta.

Quizá los hombres no seamos otra cosa que um modo particular de contarnos lo que somos. Y para eso, para contarnos lo que somos, acaso no tengamos otra posibilidad que recorrer de nuevo las ruínas de nuestra biblioteca para intentar recoger ahí las palabras que nos nombren, las palabras que nos digan [LARROSA, 1995, pp. 218 e 219; p. 192].

¹⁶ Chico Buarque - “*Futuros Amantes*”, 1993.

2. INTERLÚDIO

2.1 DESENHANDO AS LINHAS DA TELA-TEMA – TRAMAS INICIAIS

*“Jorge, puxe apenas uma linha dessa trama das suas cartografias”
[A Bússola, na primeira conversa cardeal com este Cartógrafo]*

A recomendação acima se referia ao projeto de dissertação apresentado no processo de seleção ao Programa de Pós-graduação em Educação da UFPA, no qual eu pretendia realizar uma cartografia da produção em arte contemporânea no Pará, a partir da década de 1980. A pesquisa “delimitava-se” a analisar a produção das artes plásticas, em Belém do Pará, nas décadas de 1980 e 1990, efetuando um levantamento histórico e uma avaliação crítica dessa produção. Afora isso, propunha-se a inspecionar seus meios de difusão no âmbito local e sua relação com o contexto nacional, evidenciando o papel educativo das artes plásticas contemporâneas na sensibilização e formação do pensamento crítico do público.

As artes plásticas, geradas no contexto cultural paraense, intensificaram sua produção, a partir da década de 1980, com o surgimento de uma nova geração de artistas. O grupo emergente ficou conhecido como “*Geração 80*”¹⁷, termo, historicamente, perpetuado para designar esses novos artistas. No efervescente contexto artístico e cultural dos anos 80, na capital paraense, integrei um grupo de jovens artistas que desempenhou intensa atuação naquele cenário. A produção artística, estimulada por promoções culturais como o *Salão Arte-Pará*¹⁸, caracterizou-se pelo caráter de contemporaneidade na arte paraense, ao implementar novos conceitos, técnicas, materiais e meios de difusão.

Ambiciosa pesquisa, aquela cartografia revelou-se inviável logo na primeira avaliação do pré-projeto, pois, sua estatura enciclopédica não apresentava garantias de delimitar um tema de dimensões tão diversas quanto complexas. A amplitude histórica, teórica, crítica e educacional que aquele esboço de pesquisa projetava mostrava-se de tal porte e abrangência que uma dissertação não comportaria. Além disso, dada à diversidade do tema proposto, os procedimentos metodológicos apresentados no planejamento se mostravam insuficientes e inadequados.

Diante desta avaliação, efetuada já nos estudos da disciplina Seminários de Dissertação I, ministrada pela professora Dr^a Josenilda Maués, o projeto desta dissertação se

¹⁷ Originalmente, este termo intitulava uma exposição de jovens artistas emergentes realizada em 1985 no Rio de Janeiro, sob a curadoria do crítico de arte Marcos Lontra.

¹⁸ Mostra de artes visuais promovida anualmente pela Fundação Romulo Maiorana, em Belém do Pará, e que se encontra em sua vigésima sétima edição.

reformulou. Especialmente, o alinhamento conceitual entre suas duas dimensões principais, arte e educação, eixo temático deste estudo. Haveria eu, então, de demarcar e delimitar com mais precisão o território da pesquisa para efetuar as “estratégias de conquista do objeto do desejo” (ROLNIK, 2006, p. 23) desta cartografia-dissertação.

Atento às exigências da metodologia da pesquisa acadêmico-científica - objetiva e racional -, mas também consciente por se tratar de uma pesquisa em arte - subjetiva e ficcional -, me atirei à liberdade poética de recorrer aos artifícios da criação literária para, metaforicamente, desfiar a tela-tema da pesquisa. Nas reflexões para reformulação do projeto, pareceu-me apropriado utilizar a imagem do labirinto, uma das mais instigantes narrativas mitológicas da Antiguidade Clássica, como forma de ilustrar o procedimento de recorte da investigação. Assim, correspondendo à trama mitológica, eu procederia conforme Teseu ao adentrar o labirinto, imaginando que teria eu de amarrar o fio de Ariadne como estratégia de orientação, uma linha-guia da pesquisa para a expedição cartográfica. Uma linha do tempo nos espaços sinuosos do labirinto.

Inspirado pela mitologia clássica, nos rastros de Teseu, eu recolhi algumas anotações de meus diários de bordo, diários de classe, alfarrábios, memoriais de pesquisa e elaborei um ensaio temático. Uma espécie de “carta náutica” redigida por um mestrando-náufrago, à deriva nas marés de divagações e incertezas próprias da “odisséia” de construção da dissertação. O texto, na forma de um ensaio *insight*, simulava de forma mista, real e ficcionalmente, a definição e a delimitação do tema e do objeto de minha pesquisa. Intitulei o ensaio de “*Cartografias do Labirinto*”, inspirada nos manuscritos das “*Sagradas Escrituras de Jorge*”, e mixando os conceitos de duas recentes exposições realizadas por mim. Tempos depois, observei que aquela escritura representava, sem que eu soubesse àquela altura da expedição, os primeiros *biografemas* desta narrativa autobiográfica. Inseri cuidadosamente a mensagem numa garrafa digital e a enviei à *Bússola* através de um e-mail atirado ao info-mar:

De: **Jorge Eiró** jorgeeiro@terra.com.br
 Data: domingo, 25 de março de 2007 12:57
 Para: **Josenilda Maués** jomaues@ufpa.br
 Assunto: Enviando e-mail: ***Cartografias do Labirinto Líquido***

Jô
 Eis um **ensaio|insight** para o tema.
JE

A seguir, o texto anexado ao e-mail.

2.2 CARTOGRAFIAS DO LABIRINTO LÍQUIDO

Quem escreve? Ora, um Desdobrado, cuja palavra passa a constituir um espaço de transgressão, em que tudo que é fixo se torna móvel, as verdades são abaladas e vêm-se desmanchadas as dicotomias interior/exterior, sujeito/objeto, eu/mundo. Esplendor de um escrevinhador impessoal... [CORAZZA, 2006, p. 28].

**EIRÓ ACHO QUE NÃO CABE INICIAR COM I, MAS COM 2.2.1, E
CONSTAR A NUMERAÇÃO E O TÍTULO NO SUMÁRIO. OU TU
ENUNCIARES EM UM PARÁGRAFO DO QUE SE TRATA AS PARTES
I, II, III...**

2.2.1 Prospecções Perspectivas – Cartografia Líquida de uma Terra Incógnita [das “*Sagradas Escrituras de Jorge*” – *my psychedelic poetic pictures*]

Escrevo do exílio. Escrevo no escuro, entre o sonho e a vigília, na tremeluz da aurora a pena de orvalho deslizante no papel... O Mestrado é um exílio, voluntário, mas um exílio. Uma ilha: *Ítaca, Iliada. My Lonely Island. Isola mia. Mi Isla Bonita. Dans mon Ile*. Uma ilha deserta para Ulisses e sua odisséia da dissertação: *desertação*.

Era uma vez, *ars* de uma nova era

Houve um tempo...

Pintores principiantes que pichavam telas. Autistas plásticos, desenhistas diletantes, *Picassos Falsos*, jovens bárbaros da floresta da chuva sonhavam *star* na metrópole longínqua do Sul maravilha. *Ingênuos da Pintura*, nativos *naïfes*, todos deslumbrados com a possibilidade de vir a ser, como dizia minha avó, “o que a folhinha não marca”. Naquela “década perdida”, longe vai, no embalo do new rock’n Rio de “*Como vai você, Geração 80?*”, instaurava-se *ars* de contemporaneidade nos parapeiros bem ao Norte de Pindorama. Olhares críticos do Centro-Sul, ávidos por quimeras e quitutes *avant-garde* no Eldorado de uma visualidade amazônica, incursionaram à floresta da última fronteira.

Tempo de abertura nos *grandes sertões e veredas tropicais*, descentralidades, deslocamentos de culpa político-cultural, *armações ilimitadas* de programas de expansão e expedições *interland arts* de um *bye-bye Brazil* pós-ditadura. Salões nacionais de arte:

prêmios de “viagem a um país profundo”. Vieram os homens brancos da Corte em missão artística à remota Província de *Berlim* do Grão-Pará para realizar expedições transamazônicas de curadorias etnográficas na *pictoresca* Hiléia. Nessa excursão pós-colonial, numa espécie de banquete antropofágico às avessas, os delirantes viajantes, imersos num exótico transe de entropia tropical, devoraram alguns *abaporus* paraoaras que se deixaram seduzir por espelhos. Hipnotizaram outros bárbaros com suas curanderias canibalescas. Alguns poucos, caboclos desconfiados, resistiram: “*Porque eu tenho que deixar que um estrangeiro venha me dizer o que eu tenho que pintar?*”, bradou HB, num surto heróico de vã resistência contra-hegemônica, em defesa de sua identidade cultural pós-colonial como bom selvagem do Sul do Equador. E disparou veneno com sua língua de curare: “*Eu sei! Vocês não vão saber. Hay que enriquecer-se, pero no perder la pintura jamás*”.

Era uma vez o *fim das energias utópicas* dos *tristes trópicos* gentis de Parádorama. Então, os últimos românticos selvagens recolheram-se de volta ao aquário de seus signos, mergulhados numa Atlântida-Amazônia: “*Seremos sempre aquilo que os de fora querem que sejamos?*”. Dito isso, um pequeno bando disperso de artistas infantis recolheu suas armas e retirou-se de cena. Adeus mundinho cruel dos salões de arte, *au revoir* ao glamour fugaz dos vernissages, fim de festa na floresta. *Vá, se mande, junte tudo que você puder levar / Ande, tudo que parece seu é bom que agarre já... Seus marinheiros mareados abandonam o mar / Seus guerreiros desarmados não vão mais lutar...* Veio, então, o urubu de um Poe paraíba e cagou na cabeça dos estrangeiros: “*Nunca mais!*”. E o bardo Bob da corte bradou: “*It’s all over now, baby blue. An acid rain is a-gonna fall over the forest!*”.

II

Estética da Chuva

Não citarei nomes dos nativos. Mas eles estão aí, ocultos pelas densas nuvens plúmbeas da chuva, e, mesmo sem mais arriscar uma única pincelada que lhes valha a vida, serão sempre artistas. Os Artistas. *Estética da Chuva*. Mas não suportando mais sobreviverem apenas como artistas, transmutaram-se em arquitetos, professores-pintores, designers, produtores culturais e, pasmem, curadores. Como artistas, simplesmente, encontram-se em exílio voluntário: a pós-graduação pós-tudo. Eterno recesso para a pesquisa e experimentação artística. Ócios para o ofício criativo da docência em arte. Ensaaios de novos movimentos em planos de imanência. Recusam-se a sair de suas casinhas-atêlies fíncadas no útero materno, lá no fundo dos *Quintais do Tempo*. São guardiões de uma cidadela invisível, hermitages. Ermitões erigindo suas ermidas, fortalezas da solidão, *pallazzos* palafitas. De vez em quando, aventuram-se pelas mil e uma noites de *Cosa Nostra*. Rasga-mortalhas, zumbis, ciganos, matintas, a figura do velho Peter Pan que se recusou a crescer, solteirões envelhescentes, playboys em divina decadência, *strangers in the night* dançando mambo e perambulando na madrugada quente do Equador. Aí, uma voz rouca e anasalada vem e sussurra: “*Bring all that boys back home, baby...*”. Eu sei, Dylan: “*How many roads must a man walkin’ down like a rolling stone?*” Antes que nos tornemos super-homens e a definitiva alvorada desponte em Latino-América, a resposta está soprando na chuva. (Esquizo)analiso essa gente estranha. Estranho-a nesta esquisita escrita. Na alvorada dessa *sonífera ilha*, um velho radinho de pilha ecoa na praia deserta e chuvosa, tocando “*O Estrangeiro*” de Caetano: “*O pintor Paul Gauguin amou as luzes na Baía do Guajará / O compositor Cole Porter adorou as luzes na noite dela... O antropólogo Claude Levy-s Strauss detestou a Baía de Guajará... / E eu menos a conhecera mais a amá-la...*”.

III

Clube de Jorge

Em certas manhãs luminosas nós, vampiros pintores-póstumos que adoram o sol e o Sal, compartilhamos a pérgula à beira da piscina de azul-cobalto acrílico para conspirarmos contra a *Academia Decadência*, gargalhando do mundo lá fora: irreverência *avec élégance*. *Rexistência: Clube da Luta, Clube da Lua. Clube da Aquarela na Assemblage Paraense*. Articulados, fundam o *Grêmio Recreativo Esotérico Artístico e Cultural Companhia de Jorge*. Em uma feliz e total contradição, uma outra academia? Currículo transcendental: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e da chuva. Se eles vierem, que venham armados com o churrasco e a cerveja! “*Para chatear os imbecis, porque você não faz cinema ao invés do mestrado?*” Currículo em movimento: Cinema Deleuze.

Região solar, lentes escuras no *Buena Vista Lonely Club*: atrás daqueles óculos espelhados não verás país algum. Apenas a linha do horizonte nas paisagens da solidão... *My Lonely Landscapes. IsLandscapes...* Escapadas. Wally Salomão: “*A memória é uma ilha de edição*”.

IV

Pontos de Fuga

Pontos de fuga dispersos na linha do mar. Dispersões, dissertações. Entre os olhos uma ilha. A “*EX-Ilha*” ecoando de um dia anterior. A tão desejada *Ilha Desconhecida*. Sobem ao mirante do farol. Espiam a paradisíaca paisagem marinha, 360° graus, somente o oceano. Um transatlântico em cruzeiro passa distante ao largo. Fazem planos de retomada do continente. Traçam intrincadas rotas de fuga em *Labirintos Líquidos*. Nas *Cartografias* de seus diários de bordo anotam algumas coordenadas metodológicas: recolhem dados, livros de cabeceira, mapas de *idades invisíveis*; talvez algumas entrevistas, pesquisas de campo, diálogos, papos-cabeça, cartas náuticas, cartas de amor, muitas imagens, *artistagens*, pura viagem, conversa fiada de artista. Palavras pintadas, pinturas faladas, escrituras-pinturas expostas numa hipertela-texto. *Nowhere Men*, elaboram mapas de lugar nenhum: *Não-lugares*. Riscam roteiros em pranchetas de utopias, cavaletes da ilusão. Estratégias escritas num livro de areia da praia – as ondas dissolvem a escritura e se tornam pinturas no plasma marinho, assim como toda essa insólita narrativa se desmanchará no mar. Arriscam-se a fugir nadando naquela aquarela azul-turquesa. Prudentes preguiçosos, desistem. Não há porque, ao menos no momento, retomar a direção das faculdades mentais nos áridos e paranóicos ambientes burocrático-administrativos da *nomenklatura* universitária. As patrulhas ideológicas policiais da *intelligentsia* acadêmica jamais permitiriam. Nem mesmo (re)voltar às celas de aula do atelier de artes e ofícios em defesa de uma suposta professoralidade artística. Aos *cadernos do cárcere*, os artistas preferem os *cadernos da pérgula*. Pois todos nós estamos mortos em *Lost Landscape*... Somos anjos naufragos nas paisagens dos nossos próprios paraísos perdidos.

V

Cadernos da Pérgula

Faltava abandonar a velha escola, tomar o mundo feito coca-cola...

E muita cerveja. Melhor adotar o currículo pervertido das micro-revoluções cotidianas. Professores-artistas subvertem o programa e agenciam lindas lolitas alunas para atuarem como *bonitoras* de biquíni numa ação estético-educativa na pérgula do piscinão. Escraviárias do desejo docente nos GT's de currículo-corpo, elas se entregam de corpo e alma ao mestre com carinho: *"We don't no education. Hey, teacher, my body is on the table!"*. Arte como vontade de potência: isso é que é estética da existência! Mora nessa filosofia de vida como *"expressão das vivências genuínas e pessoais - a experiência estética como uma espécie de êxtase e redenção"*. Filosofia para uma educação *ars-vita, ars poética, ars* grafada por uma escrita-artista. Aulas performáticas-deformáticas, palestras na pérgula, conferências na areia da praia, seminários em balneários, debates na beira do rio, oficinas no igarapé, colóquios etílicos no boteco, enfim, programação pedagógica pé-na-estrada, *outsider*, em qualquer lugar bem longe da cela de aula. Currículo-mundi, *vagamundo*. Artistas andarilhos na companhia do professor Nietzsche e suas alunas Salomés, do profeta-pedagogo Zaratustra, do mestre Sade, Rimbaud, Van Gogh, Artaud, Borges, Foucault, Deleuze, Barthes, Nabokov, Bacon, Bukovski, Bispo do Rosário e quantos outros mestres malditos, bem-vindos, *loucos de cara*, aparecerem para bagunçar o solar de aula ao ar livre, para espíritos livres.

VI

A Tela-Tema

Ao cair da tarde, surge a Sereia e seus cavalos-marinhos. Miram, admiram a Musa que os encanta, trilha sonora para uma *telenovela* “*The Lonely and Rainy River*”, roteiro para um romance-road, úmido-movie, *nouvelle-vague by the sea*. Elaboram personagens conceituais, criam enredos reais – qualquer *simulacro/simulação* com a fantasia é pura realidade. Escrevem apenas o primeiro capítulo da narrativa. Fim-de-tarde. Interrompem a escrita, pois é *happy hour* no Balneário Bar.

Anoitece e, no lusco-fusco do crepúsculo, as imagens/miragens lentamente vão sumindo/surgindo no papel. Nasce a “*Noite estrelada*” de Van Gogh e uma grávida lua-cheia resplandece no plasma estrelado da Via-Láctea. Observo o desenho de um mapa astral no veludo azul da tela estelar: Constelação de Virgem com ascendência em Escorpião. Escoltado por donzelas e dragões, o cavaleiro Jorge aparece no grande display de cristal líquido azul-ultramarino do céu digital.

Eis o tema: um texto-tela. É um autorretrato!



Jorge Eiró

EX-Ilha, sexta-feira, 23 de março de 2007.

N.A. - Este ensaio (uma “carta náutica naufraga”) foi escrito por este *Cartógrafo* no lusco-fusco da alvorada do dia 23 de março de 2007 e enviado por e-mail à *Bússola*. Posteriormente o texto foi expandido para ser apresentado à professora Sandra Mara Corazza, em sua passagem por Belém, em abril de 2008. Sandra, no dia 1º de abril de 2008, “dia da mentira”, aceitou ler meus *textículos* de *desertação*: *É tudo verdade!* Dessa forma, estaria definido o tema e o objeto desta pesquisa: um autorretrato do artista-professor como um biografema temático. A seguir uma tela, um exemplar de uma obra da série *psicodelic poetic picture* biografemática a ilustrar o ensaio:

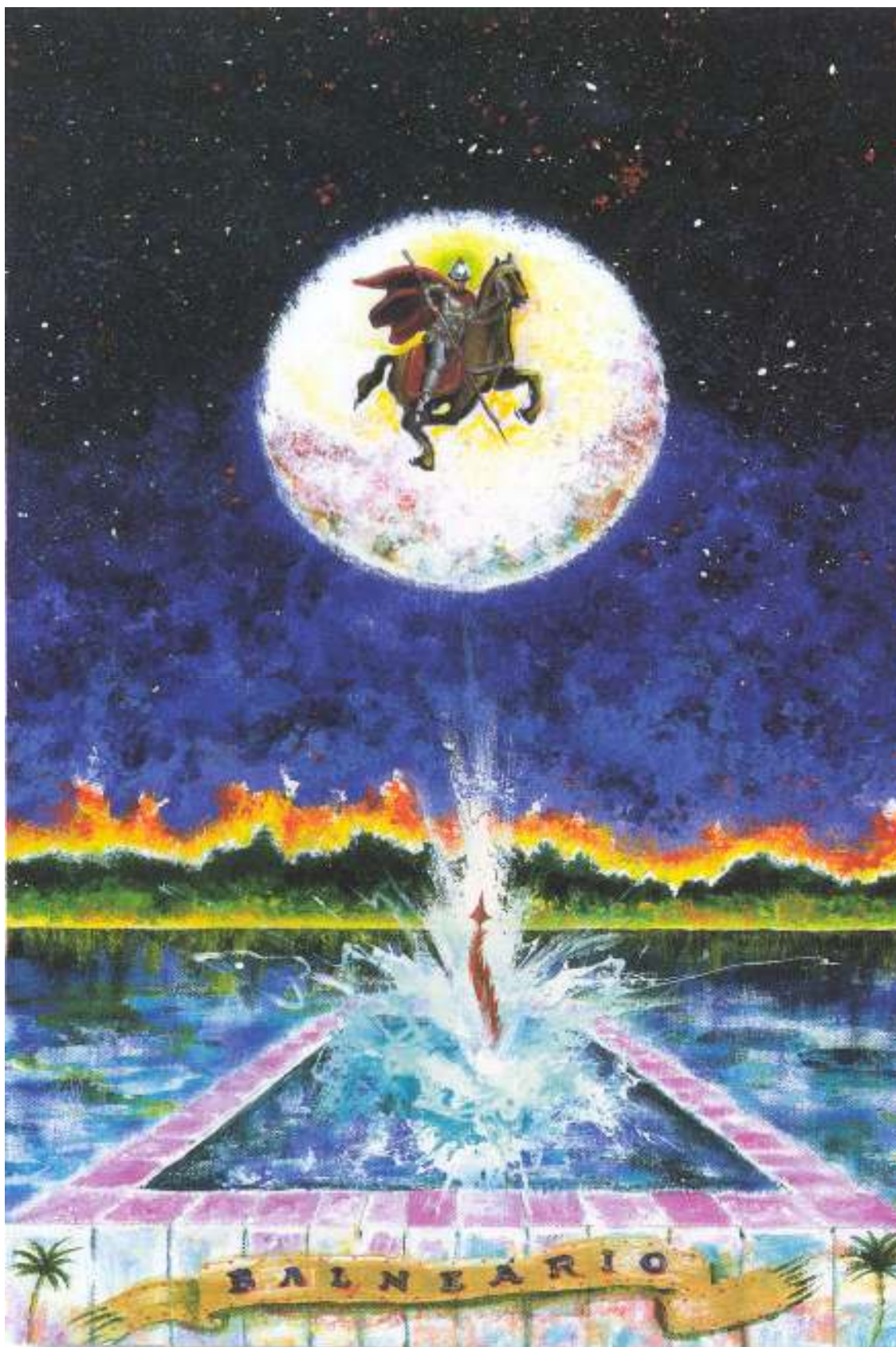


Fig. 08 - Jorge Eiró: "São Jorge Balneário Bar" – acrílica sobre tela, 26 x 40 cm, 2005/2006.

3. CARTOGRAFEMAS

3.1 FRAGMENTOS TAKES CACOS CRASHES FLASHBACKS RECORTES RECORDIS ESTILHAÇOS DE MEMÓRIA...

*Alguma coisa explodiu, partida em cacos.
A partir de então, tudo ficou mais complicado. E mais real.*
[CAIO FERNANDO ABREU - “Transformações”, in “Morangos Mofados”].

*“O rei está nu”, mas eu desperto porque tudo cala frente ao fato de que o rei é mais bonito nu...*¹⁹ Cantando Caetano, minha *Bússola*, depois de apreciar meu projeto de dissertação que anunciava esta narrativa autobiográfica, me intimidou e me intimou: *“Tá tudo muito bom, tá tudo muito bem, mas, afinal, quando é que tu vais começar a contar essa história?”* Eu pensei: *OK!, você venceu: batata frita...*²⁰ Tô frito!, eu pensei. Inventei essa história e agora, o que é que eu vou dizer em casa? Vou ter que me inventar...

Como já anunciei, *replay*: A narrativa transcorrerá em relatos fragmentados, dispersos mas articulados entre si, elaborados conforme o conceito de *biografema* de Roland Barthes. Barthes nos informa que da biografia de uma pessoa é possível destacar pormenores, lembranças, gostos, inflexões. Aspectos considerados “insignificantes” a que chamou de *biografemas*, que escapam à perspectiva informativa, ganham espaço significativo na narrativa pela relevância atribuída à esfera do afetivo e do imaginário:

O biografema nada mais é do que uma anamnese factícia: a que eu empresto ao autor que amo. O biografema instaura o *prazer do texto*. [BARTHES, 2003, p. 114].

Delineados como partículas, Barthes acrescenta que os biografemas sugerem que “a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro” (p. 14). Essas marcas de si e do corpo presentes nas narrativas, esses pequenos biografemas barthesianos

teriam como objeto pormenores isolados, que comporiam uma biografia-destino, onde tudo se liga fazendo sentido. Por seu aspecto sensual, o biografema convida o leitor a fantasmear; a compor, com esses fragmentos, um outro texto que é, ao mesmo tempo, do autor amado e dele mesmo - leitor. [PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 15].

Ao adotar uma espécie de escritura postulada de barthesiana, o autor, fragmentando-se em recortes de si, confecciona uma narrativa em ladrilhos de espelhos que refletem e rebatem a imagem de acontecimentos de sua vida. Estes *labirintos líquidos* espelhados, diluídos e

¹⁹ Caetano Veloso – “*O Estrangeiro*”, 1989.

²⁰ Blitz – “*Você não soube me amar*”, 1982.

espalhados na *cartografia* inspiram-se nos “*Fragmentos do discurso amoroso*”, livro no qual Barthes, logo no preâmbulo, tece um apelo:

A necessidade deste livro funda-se na consideração seguinte: o discurso amoroso é hoje de uma *extrema solidão*. Tal discurso talvez seja falado por milhares de sujeitos (quem pode saber?), mas não é sustentado por ninguém; é completamente relegado pelas linguagens existentes, ou ignorado, ou depreciado ou zombado por elas, cortado não apenas do poder, mas também de seus mecanismos (ciência, saberes, artes). Quando um discurso é assim lançado fora de toda gregariedade, nada mais lhe resta além de ser o lugar, por exíguo que ele seja, de uma *afirmação*. Esta afirmação é em suma o tema do livro que ora começa. [BARTHES, 2003, p. xv – grifos do autor].

Recordo que, no início dos anos 80, os “*Fragmentos*” de Barthes representavam uma espécie de “cartilha” para nós, jovens universitários. Os *discursos amorosos* funcionavam como uma arma quente na batalha das paqueras no circuito acadêmico. Nada mais estratégico do que sacar o livro de debaixo do braço, descolar um *fragmento* e engatar uma conversa recheada de charme poético, fingindo ares de intelectual com a presa emboscada. Afora o artifício da sedução literária, Barthes muito didático, explicava metodologicamente “como é feito este livro”:

Tudo partiu deste princípio: que não se devia reduzir o amante a um simples sujeito sintomal, mas antes fazer ouvir o que há em sua voz de inatual, quer dizer, de intratável. [...]. Substituímos, pois, a descrição do discurso amoroso por sua simulação e devolvemos a esse discurso sua pessoa fundamental, que é o *eu*, a fim de pôr em cena uma enunciação, não uma análise. É um perfil, por assim dizer, que está sendo proposto; mas esse perfil não é psicológico; é estrutural: oferece à leitura um lugar de palavra, o lugar de alguém que fala de si mesmo, amorosamente, em face do outro (o objeto amado), que não fala. [BARTHES, 2003, p. xvii – grifo do autor].

Esta é a mesma concepção de biografia extra obra literária que reforça os conceitos apresentados por Roland Barthes em seu texto “*A Morte do Autor*”, presente no livro “*O Rumor da Língua*” (2004). Ao propor que através do biografema não se busquem acontecimentos “importantes” ou justificativas biográficas para as obras, Barthes declara que, mais do que o autor em si, aquilo que biologicamente ou geograficamente ele foi, o que importa é o que é o autor em função de sua obra - quem é o autor *na* sua obra. A escritura agrega, portanto, o autor.

Fragmentos, takes, cacos, crashes, flashbacks, recortes, *recordis*, estilhaços de memória, aqui estou, desmoronado, com os escombros da modernidade sobre meus ombros (*Hey, Jorge, don't carry the world upon your shoulders...*), desmanchado, despedaçado, *oh! pedaço de mim*. Liquidificado, dissolvido, efervescente, fluido, escorrendo rio abaixo. O rio que nem mais é o mesmo rio, nem eu o que já não sou:

O rio que eu sou eu não sei, ou me perdi...

*E somos só esta vã escrita
nosso riso-risco contra um espelho, praia
que nos inverte e desescreve
dissolvENDO-NOS.*

[MAX MARTINS - “Viagem” e “Escrita”].

Servido em biofragmentos orgânicos, biodegradável, ficcionado, transgênico: Jorge *à la carte* servido *à la Barthes* no banquete antropofágico do mestrado. *Autobiograficção!* Biografemas que compõem uma cartografia: **Cartografemas**.

3.2 *A Day in the Life*

*I read the news today, oh boy,
about a lucky man who made the grade...*²¹

Dezembro de 1980. John Lennon havia sido assassinado dois dias antes. Naqueles melancólicos dias pré-natalinos, a programação das rádios tocava incessantemente as músicas do ex-Beatle, executando um réquiem para Lennon. “*Imagine*”, eu não agüentava mais ouvir *all the people living for today...*, pois, naqueles tempos loucos dos vinte anos de todos nós, eu andava mais para “*Lucy in the sky with diamonds*”, embalado na lisérgica egotrip autobiográfica de John, *picture yourself on a boat on a river...*, embora ele nem fosse meu Beatle predileto. Preferia George, “*While my guitar gently weeps*”, com a guitarra de Eric Clapton que eu jamais aprendi a tocar, meu maior defeito. Ao invés da arquitetura, das artes plásticas, de ter me tornado professor universitário, se eu tivesse tido a coragem de meter o pé na estrada *like a rolling stone* e feito um pacto com o diabo numa encruzilhada, empunhando uma guitarra, um *guitar hero* Hendrix, talvez não estivesse aqui, vivo, para contar essa história. Qual nada! Keith Richard continua na estrada *like a Rolling Stones* e já anunciou que vai escrever sua autobiografia (“Só não consigo lembrar de nada!”, declarou o *old junkie*).

Mas, ainda lembro, na noite anterior, *naquela noite em que ficamos sozinhos com Yoko*, quando os tiros estouraram o peito de John, o sonho acabou definitivamente e *alguma coisa explodiu, partida em cacos*. Então, eu e HB²² decidimos que era a hora de fazer uma “revolução” em homenagem a John, *you say you wanna a revolution wherever you go, well you know, we all want to change the world...* Saímos de casa dispostos a mudar o mundo.

²¹ The Beatles (Lennon & McCartney) - “*A day in the life*”, 1967. Canção do álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*. Lennon teria concebido a letra a partir de recortes do noticiário de um tablóide inglês, compondo os trechos da canção em fragmentos *à la Barthes*.

²² Haroldo Baleixe – Artista plástico, professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFPA.

Começamos, portanto, inventando uma peregrinação pelo *underground* da cidade, perambulando pelos bares mais bizarros e bebendo todas em memória de John. Acabamos amanhecendo, tomando uma sopa fria, lá no Mercado de São Braz em companhia de uns mendigos *habitués* do local, filosofando sobre a condição humana. *Imagine...*

No dia seguinte, uma chuva fina no início da tarde ajudava a aliviar a ressaca. [Engraçado, preste atenção: nessas horas sempre *chove nos campos de cachoeira*, só para conferir um clima de suspense, nostalgia, ambiência de filme *noir*, “úmido *movie*”, fumaça, teto baixo, persiana quebrada, ventilador em *slow-motion*, bares sórdidos e um sax ao fundo improvisando um solo de *rainy road song*. Naquele tempo nem se sonhava com o *i-pod*, mas um sax desafinado insistia em zunir no meu labirinto, enquanto *the raindrops keep falling on my head...*]. Eu estava ali no cruzamento da Avenida Governador José Malcher com a Travessa Castelo Branco, esperando o ônibus para ir à aula na UFPA. Cursava o quarto semestre de Arquitetura e a universidade acabava de sair da primeira grande greve de professores e funcionários que havia se arrastado por quase dois meses. Nos três anos seguintes, as greves nas universidades federais brasileiras aconteceriam sistematicamente no segundo semestre letivo, forçando a reposição das aulas nos meses de janeiro e fevereiro. O ônibus da linha *Universidade*, que fazia o trajeto do centro ao campus, passava lotado naquele horário de pique e nem parava naquele ponto. O recurso, então, era pedir carona, coisa que eu freqüentemente fazia, pois sempre havia um colega estudante motorizado solidário. Polegar em riste, mochila na costa, régua T na outra mão, lá adiante pára um fusquinha branco, bem sambado. Era o Zezinho Age de Carvalho, também estudante de Arquitetura e já fazendo o oitavo semestre, que passava por ali a caminho da faculdade. Durante a carona ele me contou que acabara de sair da gráfica com os primeiros exemplares de seu livro de poemas “*Arquitetura dos Ossos*”. Ao chegarmos à “gaiola das loucas”, como era conhecido o atelier de Arquitetura, Age me agradeceu com um exemplar devidamente autografado. Recém-saído do forno, o livro ainda cheirava à tinta gráfica. No memorial, o jovem poeta anunciava-se em letras autobiográficas:

*Aqui estou, em meu corpo de passados,
perante a todos os acontecimentos da vida.
Desvendado em minha própria lembrança,
total sob as máscaras do tempo, aqui estou,
indefeso, lançado em mim mesmo para o abismo do que sou.*

*Só e absoluto,
na luta surda que travo dentro da memória,
dentro de meu corpo atravessado de ocorrências
- cada homem é a história de sua sobrevivência -,*

*penso na vida e na morte,
no abstrato arco da existência.*

Aqui estou, portanto.

[AGE DE CARVALHO, 1980, p. 9]

Este memorial que agora revejo, revela-me uma espécie de genealogia de minha formação: arquiteto, artista plástico, professor, como tantos outros personagens de minha geração que, com sua história e geografia, agora preenchem esta cartografia.

3.3 A Escola de Arquitetura – Arquitetura do ser

*A arquitetura como construir portas,
de abrir; ou como construir o aberto;
construir, não como ilhar e prender,
nem construir como fechar secretos;
construir portas abertas, em portas;
casas exclusivamente porta e teto.*

[JOÃO CABRAL DE MELO NETO - “Fábula de um Arquiteto”]

A alusão ao poema de João Cabral não é gratuita. Cabral é freqüentemente qualificado como um arquiteto da palavra, senhor de um engenho poético (*estro*), um refinado artesão do verso, embora tantos adjetivos jamais tenham sido suficientes para dar conta de sua obra, talhada em linhas puras de rigorosa geometria textual. O poeta Ferreira Gullar considera que a relação poética de Cabral com a arquitetura e as artes plásticas se evidencia em alguns de seus poemas em que versa sobre a obra de artistas como Pablo Picasso, Piet Mondrian, Oscar Niemeyer, Franz Weissmann, Rêgo Monteiro, entre outros. Gullar lembra ainda o estudo feito pelo poeta nos anos 50 sobre a obra do pintor catalão Joan Miró, de quem se tornou amigo quando serviu como diplomata na Espanha naquele período. "A afinidade de João Cabral com as artes visuais me parece clara na sua própria concepção poética e sensibilidade", acrescenta. O próprio Ferreira Gullar, além de sua profícua produção poética, executou diversos ensaios críticos sobre arte e arquitetura, dentre os quais destaco um fragmento em que ele faz referência ao arquiteto Oscar Niemeyer como quem

*Nos ensina a sonhar, mesmo se lidamos com matéria dura:
o ferro o cimento a fome da humana arquitetura.*

[GULLAR, in “Lições da Arquitetura”, 2003, p. 157]

Fábulas e lições poéticas para versar e refletir sobre a importância da contribuição da Escola de Arquitetura da UFPA na formação de uma extensa geração de artistas e professores

no cenário artístico, cultural e educacional do estado do Pará em quase meio século. O curso de graduação em arquitetura da UFPA foi criado em 1964 com sede no Chalé de Ferro (atualmente sede do Núcleo do Meio-Ambiente) na Av. Almirante Barroso, endereço atual do Clube Monte Líbano. O corpo docente inaugural era constituído por egressos da UFRGS, entre eles Bohdan Bujnowski, Hélio Veríssimo e Jorge e Jussara Derenji. A primeira turma de arquitetos da Universidade Federal do Pará – “Turma Fernando Lunard”, graduada em 1966, era constituída por engenheiros recém-formados com complementação de mais três anos de estudos para obtenção do título profissional de arquiteto. Dessa primeira geração, destacaríamos os nomes de Alcyr Meira, Roberto de La Roque e Rui Meira, que se tornariam professores do curso e viriam a fazer carreira como artistas plásticos no Pará. Nos primeiros anos, 1964 e 1965, o curso contava com a turma de profissionais já graduados em engenharia e, simultaneamente, com turmas de formação em arquitetura para cinco anos, cuja estrutura perdurou até 1990.

Já nos anos 70, uma segunda geração viria confirmar a tendência do curso de arquitetura como um espaço acadêmico de gestação de novos artistas. É a geração representada por Dina Oliveira, Emmanuel Nassar, Osmar Pinheiro Jr. e Valdir Sarubbi, que despontariam como artistas plásticos de larga projeção no panorama nacional nas décadas seguintes. Estes, juntamente com Fernando Pessoa, Henrique Penna, Madalena Coimbra e Neder Charone, formados no mesmo período, foram os professores fundadores do curso de Educação Artística na UFPA em 1976. Outros nomes dessa geração de arquitetos merecem destaque como Aurélio Meira, Daniel Campbell, Jaime Bibas, Nestor Bastos, Paulo Cal e Paulo Chaves que, de formas diversas, também incursionaram no território das artes visuais. Nestor e Chaves participaram da Bienal de São Paulo, como representação regional. Chaves tornou-se professor do curso de Comunicação Social da UFPA e foi Secretário de Cultura do Pará, promovendo um amplo trabalho de restauração do patrimônio arquitetônico da cidade de Belém. Bibas, Cal e Campbell, por sua vez, tornaram-se professores do curso de Arquitetura da UFPA. Bibas incursionou pelas artes plásticas e, hoje, responde pela direção do Instituto de Artes do Pará. Cal firmou-se como um professor de perfil intelectual, de atilado senso crítico capaz de instigantes reflexões sobre o engenho arquitetônico e, como um articulista polêmico, hoje produz artigos e ensaios sobre arte, cultura, arquitetura e urbanismo. Campbell foi pioneiro no ensino e difusão do desenho industrial em nosso estado – quando aluno, foi com Daniel que eu apreendi os primeiros conceitos de *design*. Daniel Campbell e Paulo Cal são duas referências especiais no processo da minha formação profissional, sobretudo no

sentido da reflexão sobre o processo de criação da arquitetura como ciência humana e tecnológica, como também na compreensão das relações entre arquitetura, arte e design. Aurélio Meira, professor do curso de Arquitetura e Urbanismo da UNAMA, colecionador, é dono de um significativo acervo de arte paraense. Na qualidade de curador do Museu de Arte do CCBEU, realizei, recentemente, a curadoria de uma exposição intitulada “*Arquitetura do Afeto*”, com obras de seu acervo. Neste contexto, alguns desses profissionais têm atuado como membro de comissões curadoras de diversos salões de arte no estado, como Jussara Derenji e Marisa Mokarzel, arquitetas da mesma geração. Ambas destacam-se como docentes na área da história, crítica e curadoria de arte. Derenji dirige hoje o Museu da UFPA e Mokarzel, professora do curso de Artes Visuais da UNAMA, integra a comissão curadora do Instituto Itaú Cultural.

Não obstante a criação do curso de Educação Artística no final da década de 1970, o curso de Arquitetura da UFPA, ao longo dos anos 1980, consolidou-se como referência acadêmica mais relevante no aspecto da revelação de novos valores no cenário artístico paraense. Alexandre Sequeira, Alixa, Emanuel Franco, Luciano Oliveira, Lobo Soares, Luiz Braga, Jorge Eiró, Mário Barata, Ronaldo Moraes Rêgo, Rosângela Britto, Ruma, são alguns dos principais nomes que constituíram a “*Geração 80*” das artes visuais paraenses. Luciano Oliveira e Ronaldo Moraes Rêgo tornaram-se professores do Departamento de Artes da UFPA, ainda nos anos 80. Conforme a organização departamental do antigo regimento da UFPA, o DEARTE reunia professores das matérias práticas e teóricas da área das artes e, deste conjunto, ofertava disciplinas para os cursos de Educação Artística e Arquitetura. Em 1995, esse departamento promoveu novo concurso público e aprovou para o quadro docente, por ordem de classificação, os nomes de Eiró, Alixa, Sequeira, Barata e Britto, promovendo uma geração de arquitetos-artistas ao ofício da docência na área de artes visuais.

A opção pela carreira docente inspirava-se na trajetória de artistas-professores de uma primeira geração como Dina, Nassar e Osmar que, naquele momento, deslanchavam bem-sucedidas carreiras artísticas com o *background* do salário de professor caindo todo final do mês na conta bancária. Sejam pragmáticos, nobres colegas professores: a atividade acadêmica numa instituição de ensino superior, apesar dos salários acachapantes (não é hora para choro, Jorge!), acenava com, ao menos, uma sólida e segura carreira no âmbito do funcionalismo público federal. Meus pais, funcionários públicos a vida inteira, me advertiam: “Arte não dá camisa pra ninguém. Está na hora de procurar uma profissão, um emprego!” Mas, ao escolher a arquitetura, esta me deu régua e compasso, literalmente, e tintas e pincéis

para pintar o sete com a minha vida, atirando-me definitivamente à aventura (prefiro assim) artística e, posteriormente, à estrada (melhor assim) docente.

Leyla Perrone-Moisés ilustra as preocupações paternas com a carreira dos filhos, em *“Por amor à arte”*, conferência que proferiu na Academia Brasileira de Letras, onde contava de sua trajetória de crítica literária:

Eu teria preferido ir para a Escola de Belas-Artes, mas meus pais me disseram: "Pintora não é profissão!" Eles se enganavam muito porque, se eu fizesse sucesso, ganharia muito mais do que como professora de Letras. Então disseram: "Pagamos o curso de pintura, mas faça um curso que dê uma profissão, você gosta de literatura, então faça Letras". [PERRONE-MOISÉS, depoimento dado durante o III Ciclo de Conferências "Caminhos do Crítico", na Academia Brasileira de Letras, em 24 de maio de 2005].

Já arquiteto, atuei na profissão e ganhei alguma grana, mas o caminho acadêmico continuava a me seduzir, sinalizando com a perspectiva de aprofundamento na pesquisa em artes visuais. Embora, na época, houvesse um slogan mordaz que dizia “adote um artista antes que ele se torne professor”, eu considerava que tanto a investigação teórica quanto a experimentação prática, proporcionadas pela instância acadêmica, promoveriam o bom desempenho da práxis docente. Ao mesmo tempo, oxigenaria os processos de criação e de produção do artista e garantiria sua sobrevivência. Atelier e academia, portanto, funcionariam sintonizados com as atividades concomitantes do artista-professor, em uma desejada e perfeita harmonia, e operariam em conjunto na formação e consolidação do trabalho desse profissional. O que, de fato, se concretizou. De acordo com esses dados, a extensa lista de profissionais da arquitetura que hoje atuam nos campos da arte e da docência em arte, provoca certos questionamentos sobre este fenômeno, como:

1. Que circunstâncias teriam sido determinantes para a configuração desse quadro acadêmico histórico?
2. Sob que aspectos o curso de Arquitetura teria contribuído para a formação deste elenco de profissionais?
3. Que fatores determinariam uma espécie de desvio na formação original do arquiteto?
4. No desenho da composição curricular, que aspectos seriam indicadores desta possível distorção?

Questões que se desenham atravessando esta cartografia, que traçam novas linhas de fuga e sinalizam para outras extensões de pesquisa. Linhas que se expandem e exigem uma investigação mais aprofundada, quiçá como tema de pesquisa em um futuro doutorado.

3.4 Breve mensagem aos colandos

Ao apagar das luzes na escrita desta dissertação, fui convidado a ser o paraninfo da turma de colandos de 2009 da FAU-UFPA. Uma honrosa distinção até então inédita em minha carreira docente. Pode parecer piegas reportar-se a isso, mas, em se tratando de uma turma muito especial, com a qual experimentei alguns dos instantes mais marcantes de minha trajetória, este fato ganha um relevo considerável. Momentos memoráveis que transcorreram num delicado período de transição em minha vida docente que culminou com minha opção pela transferência do antigo Departamento de Arte para esta Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFPA. Uma acertada e feliz escolha de minha parte, agora, coroada pela indicação do meu nome como paraninfo dessa distinta turma e que coincide com os trinta anos de meu ingresso no curso de Arquitetura da UFPA. Naquele tempo, aos meus dezoito anos, eu me impunha questionamentos existenciais acerca de minha formação, indagando-me: *Em que arquitetura construir-se criatura dos aços, dos ossos?...* Investigações poético-existenciais que hoje jazem no *Fundo de Gaveta* dos meus *Quintais do Tempo*, mas que eu, pretensamente, já procurava responder em versos-vôos hamletianos-concretistas: *Num espaço de tempo, ser de um lugar o estar de um ser*. A academia de arquitetura revelava-se como escola de vida: a arquitetura do ser. Neste sentido, a *bildung* (do alemão, “construção de identidade”) do arquiteto, do artista, do homem, enfim.

Como já mencionei, historicamente, esta escola foi responsável pela formação de uma geração de arquitetos-artistas, a qual me orgulho integrar. A reconhecida vocação do curso de Arquitetura enquanto espaço acadêmico de gestação de novos artistas reacende questões que hoje procuro investigar em minha pesquisa de mestrado, analisando as relações entre a arte e a arquitetura e suas implicações na minha práxis docente. Nessa averiguação, ao refletir sobre seu ofício, este artista-professor-paraninfo pergunta-se qual seria, afinal, a contribuição mais significativa da escola para a formação desses jovens arquitetos? Se, de alguma forma, minha experiência no campo artístico reflete-se em minha prática docente, esta cancha eu atribuo à crença na qual o desenvolvimento da sensibilidade estética e do potencial artístico representa um componente indispensável para a constituição humana e, em nosso caso, para a formação

integral do arquiteto. Esta concepção expressa a sensível afinidade entre a arte e a vida, pois, evocando Nietzsche, “só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente”. Dessa forma, se conseguimos que a relação *ars/vita* se estabeleça nas prazerosas aulas, nas oficinas e nos seminários de técnicas, linguagens e conceitos artísticos, nós obtemos a salutar sensação do dever cumprido. E, se mais ainda, esta saudável (e já saudosa) experiência estética nas memoráveis aulas da disciplina *Representação e Expressão* proporcionou momentos criativos e, sobretudo, divertidos a estes jovens arquitetos, teremos, certamente, a projeção de uma arquitetura mais bela, humana e sensível. Finalmente, e ao mesmo tempo, se esse conhecimento se aplicar, efetivamente, nos projetos e destinos desses graduandos, como queria Le Corbusier, tal consequência resultará na minha mais feliz avaliação docente: a de que, algum dia, o professor Jorge Eiró ensinou seus alunos a sonhar.

La vida es sueño.

3.5 O Atelier

Para D. Cleonice, sob a luminosidade do azul celestial de seus olhos.
Mãe, e só porque não estais, mas brilhas no que sou... [CAETANO VELOSO, “Mãe”]

No início de tudo era aquela “casinha” lá no fundo dos “*Quintais do tempo*”. Lá, onde por certo nasceu este artista, arquiteto, professor e o que quer que hoje eu seja, ou que, porventura, ainda venha a ser. Uma pequena edificação construída por meus pais em algum momento, no início dos 70, para funcionar como espaço de estudo para os filhos, que se resumia a uma sala de, mais ou menos, 5 x 6 metros de dimensão, com um pequeno banheiro ao lado. Ao centro ficava uma grande mesa de estudos (em muitas outras horas, de ping-pong) com alguns tamboretas de madeira ao redor. Duas cadeiras de balanço, daquelas tramadas com “macarrão” de plástico colorido, embalavam as conversas fiadas. Ao fundo uma estante: enciclopédias como “*O Mundo da Criança*”, “*O Tesouro da Juventude*” e a “*Enciclopédia Britânica*”, lastreando alguns outros livros. Arquivado em um dos armários dessa estante, um pacote de correspondências da família amarradas por uma liga de borracha – dentre estas, muitas cartas do jornalista e poeta Mário Faustino, amigo de meu pai e seu colega no jornal “*A Folha do Norte*”. Certo dia, um súbito incêndio doméstico se encarregou de incinerar parte dessa memória familiar, consumindo o pequeno acervo cultural que, hoje certamente, as cartas de Faustino representariam.

Além de “gabinete de estudo” (nome por demais pomposo, mas que meu pai insistia em empregar para algo mais parecido com uma espelunca), a “casinha” era também um lugar de recreação. Havia um aparelho de som, um toca-disco, para as concorridas audições da “patota” dos meus irmãos mais velhos ouvindo Beatles, Stones, Pink Floyd e muita MPB. Guardo até hoje, como relíquia, muitos daqueles velhos LP’s tão riscados pelo uso. Naqueles tempos, em inúmeras ocasiões, a “casinha” transformava-se em uma pequena boate improvisada para promover os *embalos de sábado à noite* naqueles *dancin’ days* dos anos 70. *A primeira coca-cola..., aquela dama da noite..., aquela mancha e a fala oculta que no fundo do quintal morreu, foi, me lembro bem agora, nas asas*²³ daquele inferninho. Um dançarão enjambrado que tentava imitar, com lâmpadas fluorescentes envoltas em papel crepon roxo, a “luz negra” da boate “Papa Jimi”, famosa casa noturna da Belém daquela época. *Cerveja que tomo hoje é apenas em memória dos tempos* daquelas precárias in(ter)venções ambientais adolescentes e que hoje me parecem essas mirabolantes instalações artísticas contemporâneas. *Descobri que minha arma é o que a memória guarda dos tempos* daquele quintal.

Mas aquele espaço sagrado de nossa juventude viria mesmo a se consolidar como um espaço de criação. João, meu irmão, dois anos mais velho, antes mesmo de ingressar no curso de Engenharia Civil, adquiriu, numa pechincha, uma prancheta de arquiteto. A “casinha” passava a almejar, então, o status de “atelier” e tornava-se um espaço de criação que passava a contar com o auxílio luxuoso daquela “prancheta de utopias”. Tornar-se-ia um espaço de formação, *el taller de arquitectura como modelo formativo*, conforme Donald Schön (1992, p. 48). Um ambiente de mediação a operar como *espaço de formação social*, na idéia de Christine Josso, sob o qual

formamo-nos quando integramos na nossa consciência e nas nossas atividades, aprendizagens, descobertas e significados efetuados de maneira fortuita ou organizada, em qualquer espaço social, na intimidade conosco próprios ou com a natureza”. [JOSSO, 1988, p. 44].

Ampliando esse espaço sob o conceito de Deleuze, o atelier para nós guardaria também uma atmosfera de transcendente espiritualidade, pois “não se pode objetar que a criação se diz antes do sensível e das artes, já que a arte faz existir entidades espirituais, e já que os conceitos filosóficos são também *sensibilia*” (DELEUZE, 1992, p. 13). Um retiro espiritual, portanto, capela e *refugium peccatorum*, meu *não-lugar* primordial, *escondido do*

²³ Milton Nascimento e Fernando Brandt – “*Nas asas da Panair*”, 1970.

tempo na infinita sombra dos quintais. Um jardim secreto das *entidades espirituais* da criação. Na forma como Jean Genet expressa em seu texto “*O atelier de Giacometti*”:

Sonhamos então, nostálgicos, com um universo em que o homem, em vez de agir com tanta fúria sobre a aparência visível, se dedicasse a desfazer-se dessa aparência, não somente recusando qualquer ação sobre ela, mas desnudando-se o bastante para descobrir esse lugar secreto, dentro de nós mesmos, a partir do qual seria possível uma aventura humana de todo diferente. Mais precisamente moral, sem dúvida. Mas, afinal, é talvez essa condição inumana, a esse agenciamento inelutável, que devemos a nostalgia de uma civilização que procuraria se aventurar fora do que é mensurável. [GENET, 2000, p. 11]

?

Tempos depois, já casado com Ana, construímos um espaço para o atelier nos altos de nossa casa no bairro do *Telegrapho*. Curiosamente, esse ambiente parece reproduzir o mesmo *lay-out* da velha “casinha” que ainda resiste lá no fundo do quintal da casa de meus pais.

Meu corpo só está livre de todo imaginário quando reencontra seu espaço de trabalho. Esse espaço é, em toda parte, o mesmo, pacientemente adaptado ao prazer de pintar, de escrever, de classificar. [BARTHES, 2003, p. 50].

Estive lá no velho atelier, recentemente. Há muito eu não visitava aquele lugar. Adentrei a “casinha”, cerrei os olhos e respirei fundo como que tentando aspirar algo de um tempo passado. Em seguida, *todo o meu passado iluminei* e observei, atentamente, os móveis e objetos, ainda os mesmos, que pareciam também me espreitar, talvez em reconhecimento mútuo. Numa parede de fundo, submetida às infiltrações, detectei uma pequena escoriação na pintura já bastante desgastada. A mancha juntamente com o descamado da tinta parecia configurar um desenho semelhante a um mapa – talvez uma cartografia de lugar-nenhum, o mapa do tesouro ou da “*Terra do Nunca*”, meus lugares imaginários perdidos na remota memória da infância. Na falta de uma espátula adequada, usei da chave do carro para prospectar aquela falha na pintura, retirando com cuidado as lascas das diversas camadas de tinta e massa que haviam recoberto aquela parede. Interessei-me em saber quantas, enfim, haviam se sobreposto à demão primordial daquela velha construção. Comecei, então, a escavar a pintura, a prospectá-la com o cuidado científico de um arqueólogo, descascando-a delicadamente, algumas vezes com minha própria unha, para tocar, roçar, acariciar, coisa de pele, aquela parede. Eu executava ali uma incisão, uma espécie de (re)corte autobiográfico: “Todas as narrações autobiográficas relatam, segundo um corte horizontal ou vertical, uma práxis humana” (Ferrarotti, 1988, p. 26). Até que, por último, antes do reboco se mostrar ao

fundo, esboçou-se um matiz de um azul esmaecido, um azul de muito outrora, *um azul quase inexistente azul que não há, azul que é pura memória de algum lugar*²⁴. Um azul que teria sido, algum dia, um luminoso azul, como era o incandescente azul celestial dos olhos de minha mãe. Um tom de azul, lembro agora, que havia sido preparado, como era comum (e mais barato) naqueles tempos duros, com um pigmento de pó *Xadrez*, misturado com cal e tinta branca, para executar a primeira demão de pintura naquela parede. Debaixo das várias camadas daquela “pátina do tempo”, eu descobria um azul original, como se eu mesmo descamasse também minhas várias idades e peles. Como se revelasse (se possível fosse) a marca original, essencial, de minha formação.

Imerso naquela retrovisão das várias capas de uma memória que se descortinavam diante de mim, eu me perguntei, afinal: quantas camadas nos recobrem, quantas cascas nos escondem, quantas máscaras? Cartografia arqueológica da memória da pele do desejo...

3.6 *La Movida Mangueirosa*²⁵

*Ela chegou poderosa naquela noite a bordo de um bordado lycra negra transparente, pintura cibernética na face, e pousou no balcão daquele bar overnight, fumaça, teto baixo e dry-martini blue...*²⁶

Muitos anos depois daquela espetacular aterrissagem triunfal no balcão do *old bar* Cosanostra, eu encontro o antológico *avião* Claudinha FM no Café da Sol Informática, desta vez bem sóbria, junto a um perfumado cappuccino aquecendo aquele final de tarde invernal. Galeria de arte, música instrumental da melhor qualidade, coisa fina, sax solando um jazz *for a raining road*... De repente, enquanto eu cruzava o ambiente do café para ir ao encontro dela, me bateu aquela estranha sensação quando pressentimos que “lá vai começar tudo de novo...”. *Quando eu atravessava aquela rua, morria de medo de ver o teu sorriso e começar um velho sonho bom. E o sonho fatalmente viraria um pesadelo, ali bem mesmo em frente a um certo bar Leblon...*²⁷ Ainda mais quando a cumprimentei e senti no ar a indefectível fragrância de *Paloma Picasso*, o perfume mais sedutor, erótico, pornográfico até, que ela sempre usava em nossas mil e uma noites de um passado que eu preferia deletar. Mas, num átimo de segundos,

²⁴ Caetano Veloso – “*Trem das cores*”, 1982.

²⁵ *La Movida Madrilena*, termo como ficou conhecida a agitada cena intelectual, cultural e artística da cidade de Madri nos anos 80, motivada pela abertura política pós-ditadura franquista na Espanha, da qual o cineasta Pedro Almodóvar é expoente. Adaptei livremente o termo para designar, de forma similar, a efervescência cultural em Belém do Pará, nossa cidade “*mangueirosa*”, na mesma década.

²⁶ Fragmento de “*Um vôo sobre o zôo de HB*”, de minha autoria. Texto de apresentação da exposição “*Designatum*”, de Haroldo Baleixe, 1994.

²⁷ Alceu Valença - “*A tesoura do desejo*”, 1992.

aquele aroma hipnótico acionou minha memória olfativa e *reloaded* todo o nosso filme, projetando-o alucinadamente no *brilho eterno de minha mente sem lembranças*. Memória do aroma, aroma do amor...

– *Surprise FM!*? – dois beijinhos pra lá e pra cá.

– Hello, *old boy* Jorge – ela ronronou em frequência modulada, sorrindo, cínica como sempre, com sua voz rouca e sensual de locutora de rádio FM (daí o codinome que eu clipei para sempre em seu Cláudia, *the shiniest cloud of my blue sky*). As ondas sonoras mornas e amorosas de sua fala sedutora sintonizavam novamente o rumor *The Voice* timbrando de seus lábios Angelina Jolie. *Lábios que eu beijei*, a boca mais espetacular da cidade, a boca-sofá *Mae West* de Dali que me aconchegava por inteiro, dona do melhor *fellatio* de todos os tempos. Claudinha, *garganta profunda*, “*A Rainha do Boquete*”²⁸, dominava *todas* as línguas e cantava “*I’ve got you under my skin*”, “*Dans mon ille*”, “*Soy loco por ti America*”, todas as canções de amor e protesto, enfim, *guerrilheira*, *manequim*, *ai de mim*, assim, bem baixinho, uma ninfa-diabinha *sussuaround* ao pé do meu ouvido eternamente apaixonado... Porra, Caetano!!! Protesto: *Por que é que fazem sempre tantas canções de amor?*²⁹

Ah, Claudinha... Mais de vinte anos depois, aquela *tigresa de unhas negras e íris cor de mel, uma mulher, uma beleza que me aconteceu*³⁰, ainda era capaz de me assombrar. Ela continuava deslumbrante e, oh! clichê, os anos pareciam não ter passado para ela, embora ela já não parecesse, em nada, aquela jovem aluna maluquete do curso de Comunicação, engajada no movimento estudantil universitário (*a UNE somos nós, nossa força e nossa voz...*, por favor, não!, esse refrão não cabe mais na nossa trilha sonora!). A garota mais gostosa da nossa geração e que usava, como todas, naqueles nossos ingênuos anos rebeldes retardados, umas roupas ripongas, *um girassol da cor do seu cabelo* ao vento, sem lenço nem documento, muito menos sutiã e calcinha por baixo dos panos, com seus empinados peitinhos de menina-moça teimando em espetar o tecido fino do vestidão largado *a la* Bardot. Minha deusa doidivana, *dona de divinas tetas*, “*Vaca Profana*” de Caetano, “*Kátia Flávia*” das falanges louras de Fausto Fawcett, *ela foi a minha guia quando eu era alegre e jovem. Nosso ritmo, nosso estilo*, Claudinha foi uma espécie de *Patty Diphusa* paraense na “*Movida Mangueirosa*” da Belém do Grão-Pará nos frenéticos anos 80. E eu, que a inventei, era seu próprio Almodóvar da boca do lixo: ela, todos os filmes da minha vida, minha “*Lei do*

²⁸ “*A Rainha do Boquete*” – título de um objeto de minha autoria da série “*Idade Mídia*”, 1994.

²⁹ Caetano Veloso - “*Canção de Protesto*”, 1985.

³⁰ Caetano Veloso - “*Tigresa*”, 1976.

desejo”, meu “*Labirinto de paixões*”, “*A flor do meu segredo*”, ela era todas as minhas “*Mulheres à beira de um ataque de nervos*” que agora, desnortado, completamente sem bússola, parecia não acreditar que estava reeditando naquele *remake* “*Volver*” a ela. Mas como se percebesse meu espanto diante do novo figurino da personagem *totalmente demais*, repaginada, ela, em sua “*La mala educación*”, tratou de se explicar. “*Fale com Ela*”:

– Cansei de ser comunista. Hoje eu sou consumista! – disparou à queima roupa, mostrando que, ao menos, a metralhadora giratória verbal continuava sendo sua mais letal arma de guerra. Em seguida, explodiu numa sarcástica gargalhada que, de tão debochada, chegava a ser sedutoramente imoral. Depois, como se penitenciasse em sua bipolaridade, sapecou, emulando uma suspeita seriedade, uma referência em que mixava Marx e Nietzsche:

– “O consumo serve para pensar. Consumir é tornar inteligível um mundo onde o que é sólido se evapora. É uma vontade de poder a dar vazão ao fluxo errático dos desejos.”³¹

E continuou atirando com sua habitual pontaria:

– Hoje, meu bem, a chinesa veste Prada! Aquela velha túnica estilo Mao, *meu casaco de general, honey baby*, saiu de moda há muito tempo. A não ser que, na próxima coleção, ele ressurja repaginado na forma de um pretinho básico Armani. O dragão chinês é hoje um consumidor voraz e quer devorar o mundinho da moda. Como já disse o fashionista André Lima, nosso velho amigo dos bons tempos, ‘o design é a minha melhor arma para mudar o mundo’, baby –. (Oh, *Giselle, my belle*, eu pensei: *You say you wanna a revolution. But if you go carrying pictures of Chairman Mao, you ain't going to make it with anyone anyhow. It's alright. Design is a warm gun!*).

Naquele momento, Zeca Baleiro baixou duas vezes ao mesmo tempo, cantando “*Balada para Giorgio Armani*” (*O medo é a moda desta triste temporada... quando um dia enfim findar este outono eterno, eu quero que você me aqueça com sua coleção de inverno*), e “*Vapor Barato*”, de Jards Macalé e Wally Salomão. *Oh! Minha honey baby!* Para quem queimava sutiãs em praça pública, tingia velhas roupas coloridas e arrancava a etiqueta dos jeans para não parecer vestida como uma burguesinha, ela, realmente, estava muito, mas muito mudada. Seu novo modelito era a vitrine reluzente de uma mulher sofisticada e glamourosa que agora vestia aquele corpo que, *um dia, me deixou louco de tanto prazer*. Ligeiramente mais recheada, o que, numa vista rápida, realçava sua exuberância, Cláudia

³¹ CANCLINI, 1999, p. 83

(naquele *corpicho* não cabia mais Claudinha) mostrava-se ainda suculenta na maturidade dos seus quarenta e poucos anos.

– Fui todos os clichês da minha geração. Fiz mestrado, doutorado e pós-doc, e investi em uma carreira acadêmico-docente com a ilusão de que nós seríamos capazes de mudar o mundo. Você sabe, eu fui exilada para a França, pois naquela época barra-pesada meu pai andava sendo perseguido politicamente. Agora, precisei voltar a Belém depois da morte dele porque tenho de resolver algumas questões relativas à herança da bolsa-ditadura que ele recebeu por bons motivos prestados à resistência contra os milicos. Afinal de contas é uma boa grana e eu vou ter muito trabalho para gastá-la na minha infatigável e heróica cruzada consumista nos shopping centers da vida.

Ela me conta sem muita certeza tudo o que viveu, que gostava de política em 1983.... Balela! *Que é isso, companheira?* Àquela altura do campeonato, já havia acontecido a tal da abertura política, os exilados estavam voltando e você, na contramão, foi para Paris num exílio dourado, porque o teu pai, um ex-professor catedrático da universidade, era um grande advogado e havia ganhado muito dinheiro defendendo seus companheiros presos políticos. OK! O velho Vladimir, um sujeito muito bom de papo, adorava discorrer sobre a utopia socialista e hipnotizava a todos nós, jovens “revolucionários de boteco”, com sua verve marxista. Mas, no fundo, o cara não passava de um grande burguesão com charme de comuna que só militava entrincheirado atrás de uma dourada garrafa de malte 12 anos. Cassado pela ditadura militar e aposentado forçosamente de suas atividades acadêmicas, o velho comuna vivia recolhido em um exílio (dourado) voluntário, confortavelmente instalado no aparelho ideológico de sua aristocrática mansão. Uma *hermosa hacienda* encravada numa espécie de bucólica *Sierra Madre* em plena Braz de Aguiar, a rua das boutiques de luxo da cidade, uma “Oscar Freire” de Belém. (Dialética da sociologia urbana... Estudei isso na FAU-UFPA, objeto de um seminário, que saco, ainda lembro). Acossado pela especulação imobiliária, o socialista *sociallight* Vlad não vendia aquele *paradiso* por nada neste mundo. Mas, afinal, quem estaria especulando?...

Na verdade, os movimentos da esquerda só funcionavam para trazer à sua mão os charutos cubanos de primeira linha que alguns camaradas *muy amigos* lhe enviavam da *Isla Bonita*. Tudo contrabandeado, lógico, pois a abertura de mercado no Brasil só se daria na década seguinte. Bons momentos aqueles, para nós, reles estudantes universitários, que só tínhamos alguns cruzeiros (seria essa a moeda na época?) para tomar cachaça barata. Cerveja, então, era artigo de luxo. Por isso, havia uma causa nobre e justa: aquelas conspirações

noturnas na casa de Claudinha brindavam nossos desvários revolucionários com doses capitais de escocês legítimo em disputa étlico-ideológica com coquetéis *molotov* de vodca russa e run cubano. Vez em quando, o comandante Vlad liberava umas porções de *soviet caviar* (coisa fina da *nomenklatura*) para rechear a roda de poesia engajada que se formava entre os patéticos poetinhas porres. De quebra, recitava Maiakovski, só para ilustrar a *delira literata* de um manifesto surrealista-socialista. (Pode?). E haja panfletagem poético-alcoólica! *Hay que enriquecerse...*

Bom, mas naqueles tempos de abertura política, sem a censura nas costas, Chico Buarque já não cantava mais *apesar de você, amanhã vai ser outro dia* e, sim, *vai passar nessa avenida um samba popular*. Naquela manhã do dia 21 de abril de 1985, enquanto eu desembarcava do ônibus no terminal rodoviário de volta do *Rock'n Rio I*, como um filho pródigo, desempregado e sem um puto no bolso, o presidente eleito Tancredo Neves acabava de morrer em Brasília. Na contracorrente, no dia seguinte, data do “Descobrimento do Brasil”, você embarcava para o Rio de Janeiro e de lá para a Europa com o desejo não mais de mudar, mas de descobrir o mundo. A ascensão do socialista François Mitterrand, ao governo da França, havia motivado seu papai, o velho filósofo Vlad (um bom ateu, que Deus o tenha!), a voltar à cidade-luz para fazer um pós-doc na Université Sorbonne Paris VIII, desta vez nos seminários de Gilles Deleuze, Roland Barthes e companhia pós-estruturalista. Muito pós-moderno esse camarada Vlad, não?

You must remember this: Eu me larguei, àquela altura ainda desesperadamente apaixonado, para me despedir de você lá em Val-de-Cans, com a vã esperança de fazer você desistir da viagem. Qual nada! Bem sábia foi você ao seguir os conselhos do Tom (*minha alma canta*) que dizia ser o aeroporto a única saída para o Brasil. No “*Samba do Avião*” rumo ao Rio de Janeiro e de lá para Paris, você partia para um exílio cheio de glamour no velho continente. Na hora da partida, você me abandonou em todas as línguas possíveis contidas naquele beijo de adeus. Canções da despedida: “*Adios, nonino. Au revoir, mon amour. Bye-bye, Brazil...*”. Naquele momento, você foi minha *Ilsa Lund* deixando para trás e para sempre seu “*Rick Blaine*”, nas asas de uma aeronave ideológica que poucos anos depois se espatifaria no Muro de Berlim.

Completamente desorientado, nem a torre de controle do aeroporto seria capaz de me fornecer coordenadas para a minha vida. Pobre cartógrafo sem bússola. Nessas horas, o único refúgio é um bom e velho boteco, *a igreja de todos os bêbados*. Ao cair da noite, segui para o *Maracaibo*, um piano-bar reduto da artistagem paraense naquele tempo. Numa mesa logo à

entrada, observei os poetas Ruy Barata e Max Martins discutindo, afinal, quem era o dono do rio: - “Esse rio é minha rua!”, dizia o Ruy. – “O rio que eu sou eu não sei, ou me perdi!”, respondia o Max. Achei aquilo o máximo, o que me serviu de alento naquela noite perdida. Pedi um dry-martini duplo com um toque de *curaçao blue* para dar um tom de *tristeza de néon* naquele drink no inferno. Walter Bandeira cantava “*As time goes by*”....

Play it again, Jorge.....

Peço a conta do café e ela intervém: “Deixa que eu pago!” Melhor assim, as mulheres assumindo o comando. “Vamos nos ver?”, ela pergunta. “Claro!”, eu respondo, e trocamos celulares. Acabo digitando o número errado (de propósito?). Dois selinhos no canto da boca e “*tchau, my darling, au revoir, Paris-Belém, asta la vista, baby...*”.

Oh, please! Não toque essa música de novo, *Sam*.

3.7 Viagem ao *Fundo* dos anos 80

As garras da felina me marcaram o coração, mas as besteiras de menina que ela disse, não. Eu corri para o computador num lamento e enviei um e-mail ao Celso Eluan e ao Vasco Cavalcante, relatando o encontro para relembrar os velhos e bons anos 80. Os dois, amigos de longa data, ex-aspirantes a poetas e sobreviventes do grupo “Fundo de Gaveta”. Celso é hoje um empresário bem-sucedido, sócio-proprietário da Sol Informática, um grande magazine de computadores e produtos eletrônicos. Vasco, por sua vez, comanda a galeria de arte do espaço cultural da referida loja, vitrine do programa de responsabilidade social do empreendimento. Lá, de vez em quando, eu opero umas “curanderias” nas exposições de arte que acontecem na galeria. Hoje, um projeto cultural dessa ordem me parece tudo o que restou de nossos sonhos juvenis de mudar o mundo com a vontade de poder da arte. Recorda Dylan? Os grandes livros foram escritos, e eu só quero poder pintar um quadro das coisas que se passam aqui de vez em quando...

Depois do desconcertante encontro com Claudinha FM, uma espécie de alter-ego de nossa desencantada geração, impossível não nos reportar aos intrépidos anos 80 (afinal, estes não foram a década perdida?). Parafraseando Ernest Hemingway, de uma outra “Geração Perdida”, na Paris dos anos 20: “Nós éramos muito pobres, mas muito felizes”. *Porque se chamavam homens, também se chamavam sonhos, viagem de ventania...* Celso, você lembra

quando queríamos mudar o mundo? A poesia faria a revolução. A literatura era uma arma quente. Hummm..., não foi bem assim... O publicitário Washington Olivetto, quando revela porque se tornou publicitário, tem uma explicação mais sincera: “Percebi que, com esse papo de publicitário, eu poderia pegar umas menininhas”. O charme que envolve a criação publicitária também contaminava a vontade de ser artista e aqueles jovens “bocas-de-poeta” sacaram que, com uma conversa fiada de poesia, eles poderiam pegar mais facilmente as menininhas nos *bailes da vida*, oh, *coração de estudante*. Obrigado, Manuel Bandeira! Vocês lembram (os mais antigos) daquele velho anúncio, no qual um garoto cantava uma gata recitando versos do Bandeira? *Quanta violência, mas quanta ternura* (Mário Faustino). Quanta inspiração, mas quanto oportunismo, seu cara-de-pau! Mas uma insuspeita franqueza nos redime no momento em que o cartunista Caco Galhardo, recordando a antológica revista “*Chiclete com Banana*”, do Angeli, nos dá pistas de como se alicerçou nossa “sólida” formação acadêmico-intelectual no caldeirão cultural daquela década. Ele destaca, com muita franqueza e sensibilidade, alguns de nossos referenciais mais influentes:

Eu devia ter uns 18 anos. A faculdade era chata e todo aquele papo de Barthes e Baudrillard me dava no saco. Então eu comprava uma “*Chiclete*” e ia para o bar. E todo mundo enchia a cara e passava horas dissecando as HQs do Angeli. Minha formação acadêmica foi só isso aí: cerveja no bar e a revista “*Chiclete com Banana*”. Houve só uma coisa que bateu isso: a “*Playboy*” da Cláudia Ohana. Esta sim, a grande influência, o troço que literalmente mudou minha vida. Nos anos 80, a competição era brava. [GALHARDO - Revista VIP, junho 2008, p. 182].

Na farra acadêmica dos movimentos estudantis, nos bares (centros) acadêmicos e nos forrós universitários, vestia-se uma camisa com a estampa do Che Guevara e bastava sussurrar uns poemas do Maiakovski (super moda na época) nos tímpanos ingênuos de uma gata para emplacar a noite e ainda amanhecer com a fama do artista-cabeça-sensível-e-engajado-que-vai-mudar-o-mundo. *Clareia, manhã... Acorda, Alice!* Em geral, era mais fácil despertar com a lata na vala, cheia de cachaça, e a cabeça uma bigorna latejando de ressaca. Bons tempos daquela “guerrilha cultural” dos 80, no turbilhão de milhares de revoluções por minuto eclodindo nas trincheiras artísticas estudantis. *Faltava abandonar a velha escola, beber o mundo feito Coca-Cola / Fazer da minha vida sempre o meu passeio público e, ao mesmo tempo, fazer dela o meu caminho só, único... We don't need no-education, hei, teacher, leave all kids alone...* Tempos pós-modernos, póstumos. *Últimos Românticos, Picassos Falsos*, poetas malditos, gênios incompreendidos, matilhas de artistas aspirantes, *Vacas Profanas, Punks da Periferia*, enfim, todos os *Loucos de Cara*, moviam-se naquela atmosfera delirante da *Movida Mangueirosa* de Belém do Pará. Em sintonia com a cena local,

o cineasta espanhol Pedro Almodóvar através de seu alter-ego *Patty Diphusa*, uma personagem pop pós-moderna simbólica na abertura da Espanha pós-Franco, reencarna o *zeitgeist* daqueles trepidantes anos 80:

Do meu ponto de vista, os anos 80 foram anos intrépidos em que o tempo rendia muito. Não apenas éramos mais jovens e mais magros, como a nossa pouca experiência fazia com que nos lançássemos a tudo com alegria. Não sabíamos o preço das coisas, nem pensávamos no mercado. Não tínhamos memória e imitávamos tudo o que nos agradava, com muito prazer ao fazê-lo. [ALMODÓVAR, 2007, p. 9].

Nesse cenário de abertura política e de loucura poética do início daquela década, um bando de jovens desocupados formou um grupo intitulado *Fundo de Gaveta* (o que nós chamaríamos hoje de “coletivo”) que se articulou para publicar uns textos cujos autores consideravam, pretensiosamente, poesia. Dentre seus principais “articulistas” destacavam-se o Celso Eluan, Vasquinho Cavalcante, Yru Bezerra, Zé Minino e este escriba que vos fala. Os escritos dessa turma traziam o frescor e a liberdade daquele tempo, o descompromisso com tudo, inclusive com a própria sintaxe, apesar do argumento desse grupo de realizar estudos de poesia (pobre dela) sob a pena daqueles irresponsáveis garotos. Órfãos da “Geração Mimeógrafo”, após o desbunde dos anos 70, o *Fundo de Gaveta* da “Geração Xerox” dos 80 publicou apenas três edições nos anos de 1981, 82 e 83. E olha que já foi muito! Quando nos demos conta que o princípio de tudo era mesmo o verbo e que nós teríamos que assinar embaixo, então, deixamos de fingir que éramos poetas. “Vai trabalhar vagabundo”, disse alguém mais sensato. Menos sensível, é certo, mas sensato. Depois disso o grupo se desfez, deixando milhares de fãs inconsoláveis chorando nos varais vazios de vã poesia lá na Praça da República.

Depois de formados, quando precisamos “ganhar a vida”, aquela aventura poética recolheu-se ao fundo das gavetas sem fundo quando, o dia amanhecendo, a vida cobrou a conta e todos aqueles garotos foram obrigados a rumar de volta pra casa. Mais do que escritores, para o bem da humanidade, talvez nos tenhamos tornado melhores leitores. Sendo assim, sob a salvaguarda de Barthes, nos resta a rendenção remota de que todos os textos são escrevíveis, ou seja, na medida em que lemos melhor as coisas do mundo nós escrevemos de forma mais precisa o nosso destino. Isso tudo me parece um acerto de contas geracional com os anos 80. Feito *um poeta vagabundo lendo Maiakovski numa loja de conveniência*, folheio um texto de Denilson Lopes, escritor e professor da UNB, um pesquisador que trabalha com narrativas autobiográficas:

Não tenho escolha. Só consigo escrever sobre algo que tem um sentido existencial e sempre me incomodaram textos científicos sem sujeito, sem afetividade, descritivos e assépticos. Apesar de poder ser considerado narcisista, sempre achei importante explicitar de onde falo e o que penso calcado na minha experiência como escritor, leitor, professor e pessoa. Mas creio que cheguei num certo impasse que ainda não resolvi. Estou cansado um pouco de escrever em primeira pessoa, gostaria de escrever mais fragmentos poéticos, como paisagens para contemplação. [LOPES, 2008].³²

3.9 Post-scriptum pós-80

Alta madrugada, insone, abro o lap-top e envio um e-mail ao Celso e ao Vasquinho, perguntando a eles: afinal, nós, ex-integrantes do aparelho lítero-etílico “*Fundo de Gaveta*”, um grêmio artístico-cultural de jovens estudantes universitários armados de caneta *Bic* e papel mimeógrafo, órfãos do movimento de militantes alternativos de poesia marginal dos remotos anos 80, não teríamos igualmente direito garantido a uma bolsa-ditadura?

[Maio de 2008, de lá do *fundo da gaveta*, 25, 40 anos depois de Paris].

3.10 Na Estrada com *Lolita Luna* – *The lonely and rainy road*

Se você pretende saber quem eu sou, eu posso lhe dizer...
[ROBERTO CARLOS et ERASMO CARLOS – “*As curvas da Estrada de Santos*”]

3.10.1 Aula de Pintura

Cem anos de solidão depois, o velho professor-pintor *Humbert Hopper*³³, no exílio da velhice, haveria de recordar suas atividades extra-classe na Academia de Belas-Artes, ocasião em que ele escapava das “celas de aula” para “pintar ao ar livre”, durante o período em que ministrava a disciplina *Atelier de Pintura*. O pintor-professor forjava, sob aquela histórica motivação impressionista de pintar ao ar livre, um programa de extensão *on the road*... Uma *pic-nik picture beatnik*. “*Le dèjeuner sur l’herbe*”, à maneira de Manet, *sur la route*.

3.10.2 Plano de aula, plano de fuga:

³² www.aeroplanoeditora.com.br/sala_homem_q_amava_entrevista.html: acesso em 24 ago. 2008.

³³ Personagem conceitual deste *Cartógrafo* numa colagem-montagem: *Humbert* (do personagem *Humbert Humbert*, o professor da *Lolita* de Nabokov) + *Hopper* (de Edward Hopper, o pintor das “paisagens da solidão” norte-americanas).

Justificativa: precisava-se de ar fresco, ar puro para uma pintura pura. Ir-se! Meter o pé na estrada *like a rolling stone* em busca da luz, pois, como já ensinava Chaucer, “longa é a estrada que leva das trevas à luz”. O pintor em busca de um *refugium peccatorum – pictorum*. Purificação dos pecados através da pintura nua e crua. (Longe. *So far away* da *Academia Decadência*, como ele costumava se referir ao ambiente acadêmico, debochando, mesmo que de forma ingrata, das modorrentas instalações das clausuras docentes);

Metodologia: operações de deslocamento. Logo bem cedinho, aproveitando a bela manhã de uma sexta-feira ensolarada, deslocar-se rumo à Estrada do Mosqueiro, na boa companhia de sua aluna-musa *Lolita Luna*, para executar uma pesquisa de campo.

Objetivo: efetuar um registro de imagens a serem utilizadas como referência imagética em uma série de pinturas intitulada “*Paisagens da Solidão*” (in english: my “*Lonely Landscapes*”). Percebam, senhores, a luxuosa sonoridade do título convertido para o inglês). Uma pintura sonora emulando a maneira magistral como Vladimir Nabokov, logo no primeiro parágrafo, apresenta sua *Lolita*:

... luz de minha vida, labareda em minha carne. Minha alma, minha lama. Lo-li-ta: a ponta da língua descendo em três saltos pelo céu da boca para tropeçar de leve, no terceiro, contra os dentes. Lo. Li. Ta. [NABOKOV, 2003, p. 11].

Argumentação: preferia a educação pela sedução, a lógica da sensação, a didática erótica, a estrada da pedagogia perdida...

Aqui se cruzam alguns dos temas clássicos da arte de todos os tempos (a paixão, a juventude, o amadurecimento) com questões mais típicas da modernidade, como as ambivalências eróticas e o exílio – que é tanto uma questão de geografia quanto da linguagem e do coração. [CONY, 2003 – falando baixinho, em *off*, na *orelha* de “*Lolita*”].

Procedimentos: as imagens seriam registradas em rápidos esboços e aquarelas e também captadas por meio de uma câmera digital em diversas paragens ao longo da estrada. À maneira dos mestres da pintura paisagística impressionista, interessava ao pintor-professor e seus alunos um estudo das reverberações da cor e da forma sob a incidência da luz solar. Experimentações pictóricas relativizadas no tempo e no espaço, para a captação de *afectos e perceptos* no plano de imanência de suas telas de pintura...

Tela-tema: pintura-problema. No meio do caminho, algumas questões a enfrentar. Sob o peso de 500 anos de pintura na história da arte a partir do Renascimento, qual seria, ainda, a pertinência da pintura na arte contemporânea? Uma questão que confrontava o pintor-professor em meio a um súbito temporal na estrada, como se a locomotiva da história viesse à

sua frente no quadro “*Chuva, vapor e velocidade*”, de William Turner (1848), projetando-se no pára-brisa en chuvescido do carro.



Fig. 09 – Jorge Eiró: “*Chuva, estrada e poesia*” – fotografia manipulada digitalmente, 2006. *Take* do vídeo “*Na Estrada*”, 2006.

Muitos anos mais tarde, o professor de pintura haveria de recuperar aqueles trabalhos para novos estudos. Suas autobiográficas “*Paisagens da Solidão*” permaneciam, nostálgica e obsessivamente, como temática recorrente em suas investigações pictóricas e nas aulas da disciplina *Atelier de Pintura*. De tal forma que, conceitual e tecnicamente, as reminiscências dessa matéria-memória, *pour memoire de l’amour*, voltariam a servir como base de estudo para a produção de uma nova série de pinturas. Jovialmente inspirado, sentia-se revigorado como um Picasso quando se apaixonava por uma nova amante. Ao mesmo tempo, motivado pelas inúmeras possibilidades experimentais que as tecnologias digitais concediam ao tratamento da imagem, o pintor-professor investiria na criação de um vídeo experimental. O propósito de sua inserção na linguagem da vídeo-arte seria o de provocar um diálogo entre as técnicas pictóricas clássicas e as modernas tecnologias digitais da imagem. Para o *velhinho* pintor-professor, é bem verdade, tratava-se de um encontro entre um passado longínquo e um futuro incerto. *Tecnostalgias* da pós-modernidade...

A edição do *vídeo-clip* foi executada com a montagem de uma série de imagens de diferentes estradas do mundo. Desenhos, pinturas e fotografias realizadas durante as viagens daquelas aulas na extensão do horizonte. Registros anexados a vários outros recortes de

imagens de diversos caminhos, auto-estradas, veredas, picadas, enquadramentos elaborados sob a perspectiva de outros artistas que possuíam afinidade estético-eletiva com este pintor-professor. Edward Hopper, Oswaldo Goeldi, Abbas Kiarostami, “*La Strada*” de Fellini, fotógrafos anônimos, distintas imagens-viagens dos mais variados autores reuniram-se à *the long and winding road* do artista. Depois de digitalizadas, programas específicos executaram o tratamento das imagens, promovendo a alteração de cores, texturas, contrastes, dentre outras propriedades. Posteriormente as imagens foram ordenadas conforme uma determinada sequência narrativa. Dispostas em uma vertiginosa sequência de *takes* em *flashback*, essas imagens resultaram em uma montagem que simula um percurso fictício, de tal modo que as imagens da estrada se sucediam como se observadas através do retrovisor de um carro em movimento. Na projeção, as imagens surgiam, alteravam sua cor e aos poucos se afastavam como miragens, até sumirem nas linhas de fuga da estrada, sendo sucedidas por outra imagem de alguma estrada qualquer. A trilha sonora do vídeo trazia a mais linda e melancólica melodia dos Beatles, “*The long and winding road*”, que por sua vez demarcava o tempo do *clip*, os exatos 3’33” da composição de Lennon e McCartney (1969). Legendando as imagens, o vídeo trazia um texto narrativo no qual o artista recorda sua musa numa viagem solitária. A seguir, uma seleção de *takes* do vídeo e, na sequência, o referido texto:





Figs. 10, 11, 12 – Jorge Eiró: sequência de takes fotográficos “pintados” digitalmente e que compõem o vídeo “Na Estrada”, 2006.

Na Estrada - The lonely and rainy road³⁴

Depois de tanto tempo, mesmo quando dirigia sozinho naquela estrada, eu ainda podia sentir a presença dela ali ao meu lado. Recordava nossas aventuras on-the-road, de vento e velocidade, quando eu passava a mão em suas pernas apalpando aquelas coxas roliças que saltavam da mini-saia, deixando minha mão repousar no calor da sua virilha. Ela apenas cerrava os olhos esboçando um leve sorriso e, então, ficávamos em silêncio, ouvindo aquelas baladas apaixonadas de uma trilha sonora road-movie que sempre levávamos a bordo. Noutro momento, quando parávamos para abastecer em algum postão da BR, ela estalava duas latinhas e nós “brindávamos cerveja como se fosse champagne”. Era a vez dela, então, estalar uma sonora gargalhada, da mais excitante super-felicidade. E nós

³⁴ Este vídeo-instalação foi apresentado no XXV Salão Arte Pará, em Belém, 2006.

ríamos, como dois amantes a caminho do paraíso... E nós íamos e íamos e íamos... Para bem longe. Para onde? Para sempre...

Algumas vezes, porém, viajando na mais absoluta solidão eu procurava (em vão) por ela em todas aquelas músicas. Talvez, sim, à procura de uma nova musa, revirando o dial da FM, trocando os cd's e nada. Como companhia apenas as imagens das placas enferrujadas de sinalização de trânsito, dos outdoors, das indicações de motéis baratos, dos botecos de beira de estrada que passavam velozmente e ficavam para trás na linha de fuga do retrovisor. Aquelas visões lembravam-me Borges (que muitas vezes ela ia lendo em voz alta no carro). Lembro, especialmente, do início de "O Aleph":

Na candente manhã de fevereiro em que Beatriz Viterbo morreu, (...) observei que os painéis de ferro da Praça Constitución tinham renovado não sei que anúncio de cigarros vermelhos; o fato me desgostou, pois compreendi que o incessante e vasto universo já se afastava dela e que essa mudança era a primeira de uma série infinita. [BORGES, 1998, p. 686].

Assim, as imagens da musa para mim iam se tornando cada vez mais rarefeitas, across that lonely and rainy road, se distanciando num ritmo veloz e implacável como galáxias que se afastam num universo em permanente expansão.

3.11 Hecceidade – *Quem vem lá?*

O pintor-professor Bacon-Beckett³⁵ engendra um jogo entre perceptos e afectos: Hecceidades no espaço-tempo pictórico-literário. Expõe uma pintura-problema, sob a *lógica da sensação* do *surfista plástico* Gilles Deleuze. Bacon diante da tela-tema esboça-ensaia um drama Beckett: *Como escapar da representação na pintura?*³⁶ Bacon-Beckett, ele próprio um personagem-paisagem-em-passagem, aponta que o sujeito prostrado no crepúsculo do "eu" não suporta mais sua configuração na forma de um autorretrato como representação, ilustração ou narrativa. A desfiguração da imagem desse sujeito indica que "a pintura deve extrair a Figura do figurativo" (DELEUZE, 2007, p. 17), para aludir à composição de um *anti-retrato* em sua tela plana, plena de imanência. No transcurso da arte moderna, à medida que a fotografia assumiu a função ilustrativa e documental, a pintura eximiu-se do compromisso de historiadora visual da realidade. Entretanto, se no jogo ateu da arte moderna ainda resiste a Figura e esta é uma opção do pintor, resta-lhe "opor o figural ao figurativo"

³⁵ Personagem conceitual: colagem-clonagem de Francis Bacon, o pintor + Samuel Beckett, o dramaturgo.

³⁶ Segundo Roberto Machado, "a questão presente em todas as páginas deste livro" in "*Lógica da sensação*", ensaio de Deleuze sobre a pintura de Bacon.

(LYOTARD apud DELEUZE, *ibid*, p. 12). “Conjurar o caráter *figurativo, ilustrativo, narrativo* que a Figura necessariamente teria” (*ibid*) constitui-se, para o pintor Bacon, um tratado de impessoalidade: uma pintura de hecceidades, pois “há um modo de individuação muito diferente daquele de uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou uma substância. Nós lhe reservamos o nome de hecceidade.” (DELEUZE, 1997, p. 47).

A utilização da figura humana na operação pictórica da desfiguração de Bacon parece aniquilar, portanto, qualquer tentativa de sublimação do sujeito moderno. Giulio Carlo Argan, crítico de arte italiano, contesta o enquadramento da pintura de Bacon na corrente artística denominada de *Nova Figuração*, posto que “é absurdo falar em ‘nova figuração’ para a deliberada e atroz desfiguração de Bacon, a qual invoca a ‘figura’ apenas para depreciá-la, aviltá-la, desfazê-la sob os olhos espantados do espectador”. E traça uma analogia com a obra de Beckett, pois “descobrir na pintura de Bacon um renascimento da figura seria como apontar um ‘novo humanismo’ nos romances ou nas peças de Beckett, o qual, em certo sentido, pode ser considerado como seu paralelo literário” (ARGAN, 1992, p.489). Deleuze confirma: “Beckett e Bacon nunca estiveram tão próximos, e se trata de um passeio à maneira das caminhadas dos personagens de Beckett, que também se deslocam aos trancos, sem deixar sua área redonda ou seu paralelepípedo”. E convoca ao jogo ateu um outro maldito: “Segundo a lei de Beckett e Kafka, para além do movimento há a imobilidade, para além do ser em pé há o ser sentado; e para além do ser sentado, o ser deitado, para finalmente se dissipar. O verdadeiro acrobata é aquele que permanece imóvel na área redonda” (2007, p. 48), emoldurando “o quadro comum dos Personagens de Beckett e das Figuras de Bacon: a área isolante, o Despovoador” (*ibid*, p. 56).

O corrompimento da imagem clássica do sujeito universal evidencia-se nos procedimentos desfigurativos de Bacon que parecem acelerar a desagregação do “eu” da figura humana, retirando-lhe o ar e bloqueando-lhe qualquer perspectiva, muitas vezes passando um pano na pintura fresca, para desfigurar os rostos. Argan, um intelectual comunista de alta patente, ironicamente critica o olhar sócio-politizado das esquerdas do século XX sobre o homem de Bacon, “É quase inacreditável que as esquerdas intelectuais tenham considerado revolucionária (*a pintura de Bacon*) e que, apenas por divisarem um fantasma de figura, tenham saudado como restauração da pintura figurativa o que, ao contrário, é sua desapiedada derrisão” (*ibid*, p. 560).

Na paisagem niilista que se esboça, uma questão lateja: quem virá depois do sujeito? “- *Quem vem lá?...*”, pergunta Estragon, um dos personagens da peça *Esperando Godot* de

Beckett. “- *Nada a fazer!*”, ele sentencia. Mas não se trata de representar o ocaso do sujeito moderno, muito menos a “morte da pintura” em cenários niilista-minimalistas da arte contemporânea. Sem nada a representar, nenhuma metanarrativa a ilustrar, neste aparente vazio se instala a potência da pintura baconiana, ao redefinir o que Deleuze define como um novo funcionamento da pintura: “A célebre fórmula de Paul Klee, ‘não apresentar o visível, mas tornar visível’, não significa outra coisa. A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis.” (DELEUZE, 2007, p. 62). Bacon pinta as forças que vêm do *fora*. Despojado de suas vestes morais e religiosas, sem mais o peso dos escombros da modernidade sobre seus ombros, o *Homo Baconianus* eclode transfigurado, *despintado* de sua uno-identidade, um “eu” sem rosto, impessoal, (re)tratado em pura carne e espiritualidade. “Retratista, Bacon é pintor de cabeças, e não de rostos. Em vez de correspondências formais, a pintura de Bacon constitui uma *zona de indiscernibilidade, de indecidibilidade* entre o homem e o animal.” (ibid, p. 28). Hecceidade com a potência pictórica da sensação pura, um devir-animal do homem, suprimido os traços de sua rostidade configurados em traços de animalidade da cabeça. “Piedade para com a vianda!”, clama a pintura de Bacon. “A vianda é a zona comum do homem e do bicho, sua zona de indiscernibilidade, é o ‘fato’, o próprio estado em que o pintor se identifica com os objetos de seu horror ou de sua compaixão. (...) A cabeça-vianda é um devir-animal do homem!” (DELEUZE, 2007, pp. 31 e 35).

Operações de transvaloração agenciadas por meio da pintura e da literatura. Bacon e Beckett em seus movimentos nietzsche-deleuzeanos “espalham o ‘homem velho’ para além da ilusão de seu ser pessoal”³⁷. Para além do humano, para além do bem e do mal. Hecceidades nômades em permanente combate e à caça de novas possibilidades de vida, à vista de uma estética da existência. Um quadro de alegre energia imanente vital, riso zombeteiro, gargalhada ecoando em deboche a nossas sedentárias identidades: “Deve-se render a Bacon, tanto quanto a Beckett ou a Kafka, a seguinte homenagem: Eles deram à vida um novo poder de rir extremamente direto” (DELEUZE, 2007, p. 69).

À primeira vista, a obra desses três artistas parece evocar um pessimismo niilista, desesperançoso: “- *Isso está ficando cada vez mais insignificante*” (Vladimir). “- *Não o suficiente. Ainda*” (Estragon). Nada a fazer? Muito a fazer, ainda: As figuras de Bacon e Beckett nos fornecem impulsos a como tornar visíveis forças invisíveis. Um mergulho mais acurado do olhar, uma retina mais nervosamente otimista, “de um otimismo que só acredita na

³⁷ Caetano Veloso - “*O homem velho*”, 1984.

vida” (DELEUZE, 2007, p. 50) nos seduz a “acreditar, não em um outro mundo, mas no liame entre o homem e o mundo, no amor ou na vida, acreditar nisso como no impossível, no impensável, que, no entanto, só pode ser pensado: ‘Um pouco de possível, senão sufoco’.” (1997, p. 221). Deleuze, uma vida, nos convida a um exílio em sua *Ilha Deserta* para surfar em ondas de imanência e a nos *escrever* na areia semovente de suas praias.

Enquanto isso... *Jorge*, este *Cartógrafo*, de bubuia, boiando, surfando em telas de imanência...



Fig. 13 - Jorge Eiró: detalhe do bptico “*Opera Mundi*”, acrílica sobre tela, 150 x 200 cm, 2003. (Acervo Fundação Ipiranga).

...O ímpeto do homem em direção às ilhas retoma o duplo movimento que produz as mesmas ilhas. Sonhar com ilhas, pouco importa se com angústia ou alegria, é sonhar que se separa, que já se está separado, longe dos continentes, que se está só e perdido – ou então é sonhar que se volta à estaca zero, que se recria, que se recomeça. A ilha seria somente o sonho do homem, e o homem a pura consciência da ilha. [DELEUZE, in “Causas e Razões das Ilhas Desertas”, anos 50].³⁸

³⁸ DELEUZE, Gilles. “Causes et raisons des îles désertes”, *L’île déserte et autres textes*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002, pp. 11-17. Texto manuscrito dos anos 50, inicialmente destinado a um número especial consagrado às ilhas desertas pela revista *Nouveau Fémina*. Este texto jamais foi publicado. Ele figura na

A memória é uma ilha de edição! [WALLY SALOMÃO].³⁹

3.12 Curador-Educador: Curadorias

Minha atuação no campo da curadoria em artes visuais resultou em um desdobramento direto de minha experiência acadêmica docente e de meu trabalho como artista plástico. O artista plástico e professor, de sua qualidade natural enquanto pesquisador em artes visuais, converteu-se na figura do curador. Uma curadoria nada mais é que uma pesquisa com todos os seus componentes teórico-metodológicos, tema, objeto, objetivos, problematizações, cronogramas, etc... E o curador, este pesquisador, portanto, exerceria uma espécie de direção geral de uma exposição de artes visuais, executando diversas funções concernentes à realização da mostra. Articula a definição de seu arco temático, elege seus objetos de desejo (artistas e obras), realiza a pesquisa teórica (histórica, estética, filosófica,...) e elabora os textos conceituais que referendem seu raciocínio curatorial. Opera, ainda, na produção executiva de aspectos técnicos como da arquitetura do espaço expositivo, montagem, divulgação, design gráfico da mostra, etc... O curador, enfim, age também como um produtor, um “agitador” cultural.

Em termos conceituais, uma curadoria de artes visuais deve, a priori, eleger artistas e selecionar obras, alinhados ao raciocínio temático da mostra. Propostas artísticas que, enfim, estabeleçam uma relação pertinente entre si e confirmem unidade, harmonia e coerência ao conjunto, estimulando o diálogo entre as obras e possibilitando interfaces que ampliem seus sentidos. Neste diapasão, provoquem a expansão de seus conceitos próprios, multipliquem seus significados e instituem novas ressonâncias e reverberações das obras entre si e outros contextos. Até aí tudo bem...

Por outro lado, o que nos seduz a tornar uma operação de curadoria mais instigante e desafiadora, é a ousadia de tentar subverter sua habitual unidade conceitual coerente e harmônica (e muitas vezes excessivamente didática e, daí, monótona, previsível, chata! “um museu de grandes novidades”, Cazuzu). Portanto, esta atitude pode se revelar tentadora com a perspectiva de, em se flexionando a linha conceitual com propostas que apresentem rupturas com o eixo temático, dado o confronto e o contraste entre as obras, potencializar o conceito

bibliografia esboçada por Deleuze em 1989 sob a rubrica «Diferença e Repetição» (ver apresentação). www2.unijui.tche.br/~aslemos/cc/deleuze.htm – acessado em 09 set. 2007.

³⁹ “A frase do poeta Wally Salomão vale não apenas para as lembranças daquilo que vivemos, mas também do que sonhamos” (Carlos Nader, jornalista). www.revistatrip.uol.com.br/revista/172/colunas/a-memoria-e-uma-ilha-de-edicao.html - acessado em 1º abr. 2008.

geral da mostra. Obra aberta, curadoria expandida, dinamizada por cisões, escapadas, fissuras com a linha temática da amostragem. Movimentos aleatórios no espaço-tempo histórico da mostra ou confrontos estéticos e estilísticos operam para dilatar as possibilidades de diálogo entre o conjunto e multiplicar os significados de leitura das obras, a partir de ruídos, fissões e rupturas provocados por cortes epistemológicos na concepção da curadoria. Oposições por contrastes muitas vezes funcionam exatamente para polarizar ideias e fortalecer contrapontos, sublinhando, ressaltando ou mesmo demarcando as linhas conceituais que uma curadoria propõe operar.

As coordenadas de uma curadoria em arte contemporânea são móveis. O movimento acontece por conta de um sistema rizomático de forças cambiantes que atuam na concepção, na apresentação e na apreciação das problematizações artísticas contemporâneas. Não mais a estática contemplação do espectador de outrora, mas a fruição, o atrito, a interface, a interação do sujeito-fruidor com o objeto-obra. A instauração, instalação, de uma nova concepção ética-estética no espaço-tempo expositivo da contemporaneidade. Neste panorama, as operações deste sujeito artista, professor, curador, pesquisador deixam implícita a dimensão pedagógica da ação curatorial nas artes do nosso tempo. As coordenadas de uma curadoria norteiam o olhar do público e, por meio de uma educação/orientação estética, o atravessa a um plano de imanência. A um estado transcendente que a arte projeta e que encanta e enfeitiça o homem. Curadoria é “operação de feitiçaria”, das encantarias: *curanderias*. Ora, curadoria é cartografia!

3.13 Coisadorias

O mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome e para mencioná-las se precisava apontar com o dedo...;
“As coisas têm vida própria, tudo é questão de despertar a sua alma”.
 (Melquíades, o cigano).
 [GABRIEL GARCÍA MARQUES - “Cem anos de solidão”].

Por intermédio de um programa de extensão em artes, eu fui convidado a ministrar uma oficina de “materiais expressivos”. Julgando redundante o termo, argumentei: “Mas todo material é expressivo! As coisas estão plenas de inferno e céu. Basta despertar-lhes a alma”. Aquela proposta me parecia mais uma versão daquelas famigeradas “oficinas de arte com materiais recicláveis”, um experimento que, na década passada, havia se disseminado em diversos circuitos acadêmicos e culturais, na onda de uma suposta preocupação ecológico-ambiental. Na maioria das vezes, o resultado final só acabava gerando mais lixo. Trabalhar com materiais e técnicas não-convencionais da produção artística aponta sempre um risco de se requestrar velhos clichês ou de se confeccionar peças com um resultado estético, no mínimo, duvidoso... e poluente.

Escaldado por esse vale-tudo das proposições contemporâneas, eu resolvi convocar meus designados arteiros-alunos-oficineiros para converter o curso proposto em uma operação de feitiçaria. Revolvendo os pixels-poções do meu computador-caldeirão na formulação de meu plano de oficina, das estações estético-esotéricas do cyber-espço baixou um Xamã-Duchamp com sua cátedra de curandeiro-curador. Ali, bem ali, no *refugium pictorum* do atelier deste artista-professor-oficinista, eu juro que vi o ectoplasma digital do *ready-made-man*ⁱ dadaísta. *Enter*: dei passagem. Executei o download, incorporei sua professoralidade profana e formulei um curso-curadoria empregando o “material expressivo” das palavras e das coisas.

3.13.1 Apropriações, Coleções, Deslocamentos: *Artistagens...*

A oficina-curadoria-bruxaria resultou numa exposição-instalação de objetos que apresentava uma coleção de coisas coletadas em pesquisas de campo e de casa efetuadas pelos alunos aprendizes de feiticeiro. Nessa prospecção arqueológica, essas distintas coisas são escolhidas criteriosamente por afinidades estéticas eletivas de seus coletores-

coleccionadores. Ao se deslocarem de seu lugar de origem sob a direção do olhar deste oficinista-curador, *os tais caquinhos do velho mundo* adquirem um caráter de objetos estéticos. Trata-se de uma “operação plástica” conhecida como *deslocamento* (de lugar e de sentido) e que constitui uma *artistagem* recorrente e característica da arte contemporânea. Ante a visão luminar de Santa Luzia Poltergeist, padroeira dos curadores, essa linha-de-passe configura-se, assim, como um *traslado*.

3.13.2 Traslados | Translatos

Traslado: do Aurélio = *mudar de um lugar para outro; transferir; transportar*.

Porque o termo evoca um sentido místico, religioso, na medida em que as coisas, quando transferidas de um lugar para outro, deslocando-se de seu habitat natural, adquirem um forte sentido simbólico, transcendente. De sua condição inerte, de seu lócus inanimado, convertem-se em *Ícones*, transformando-se em *Imagens*. Porque “as coisas guardam em si um conflito interno” (Hegel). “As coisas não têm paz!” (Arnaldo Antunes).

O acontecimento: sucede um reencantamento das coisas e elas se transmutam em fetiches, relicários do caos, coleções do acaso, deslocamentos do desejo, de um devir a ser. Seduções, traduções, traições, sedições intermediadas pelas afetividades do olhar. As coisas jazem ali em sua inércia ancestral, mas aguardando de bubuia, espiando a espreita, à espera que alguma visão sensível atribua-lhes um novo e distinto significado, anunciando-lhes uma descoberta: terra à vista!

*Os olhos formando as formas,
As formas olhando os olhos*
[JE, ainda no “Fundo de Gaveta”, 1982]ⁱⁱ

*Fragmentos de estranha civilização*ⁱⁱⁱ que emergem de prospecções, expedições, garimpagens, achados, percursos perdidos, caminhos errantes, bisbilhotagens, pilhagens, butins, espiações, raptos, arrastões, capturas. Coletas de coisas oriundas de secos e molhados, depósitos de fundo de quintal, beira de estrada, mercearias do fim-do-mundo, do arco-da-velha, arquivos-mortos-vivos, feiras livres lá de onde o diabo perdeu as botas. Um legítimo bestiário bachelardiano de coisas. A propósito, um autêntico *coisário*!

Fazem-se na concordância entre os nossos órgãos oníricos e o nosso *coisário*. Assim, nosso *coisário* nos é precioso, oniricamente precioso, pois nos oferece os benefícios dos devaneios ligados. Que prova de ser, reencontrar numa fidelidade de devaneio tanto o seu eu sonhador como o próprio objeto que acolhe nosso devaneio. São ligações de existência... O cogito difuso do sonhador de devaneios recebe dos

objetos de seu devaneio uma serena confirmação de sua existência. [BACHELARD, “*Poética do Devaneio*” - 1988, p. 160].

Ou, ainda: *Translatos* (*trasladado; metafórico, figurado; uso de palavras no sentido translato, mutável*), porque tais objetos trasladados e “arrumados” em instalações intercambiantes sofrem mutações de significados, subvertem seu próprio sentido e adquirem novo ânima, convertendo-se de objetos em *subjetos* (JE, 1994, in “*Idade Mídia*”^{iv}). Ou seja, pelo efeito de uma operação plástica de Dada-Duchamp^v para Derrida-Deleuze, ao deslizar de seu lugar original, as coisas desterritorializam-se como objetos e reterritorializam-se como *subjetos*. Cria-se uma cartografia de coisas, coisas-conceito. Assim, *una cosa es otra cosa*, e suas resignificações evocam uma questão de sobrevivência, uma exigência de status, uma atitude de *reexistência*. “Mexe qualquer coisa dentro doida, já qualquer coisa doida dentro mexe” (Caetano Veloso, “*Qualquer coisa*”).

3.13.3 Coisadorias de Foucoisas^{vi}

No prefácio de “*As palavras e as coisas*”, o filósofo francês Michel Foucault afirma que “este livro nasceu de um texto de Borges”, aludindo a um texto do escritor argentino em que este cita “uma certa enciclopédia chinesa” tratando de uma taxonomia que enumera e classifica todos os animais pertencentes ao zôo do imperador chinês. No embalo da referência de Borges por Foucault, tomamos o conceito de apropriação para, então, procurar ordenar uma curadoria e classificar um conjunto de coisas translatas. Operando com os instrumentos da taxonomia como ciência da classificação, nosso *coisário*, rosário de coisas, abecedário-(Deleuze)-imaginário, poderia assim catalogar suas coisas:

01. *Aquelas que foram perdidas há muito tempo;*
02. *Os achados na beira da estrada;*
03. *Aqueles que evocam saudades de uma estação;*
04. *Um que vale 1 milhão de dólares;*
05. *Los olvidados no fundo da gaveta;*
06. *Objetos do desejo – achados e perdidos;*
07. *Aqueles que foram atirados ao mar;*
08. *Os que vieram dar na praia;*
09. *Destroços, rescaldos, despojos, vestígios de naufrágios;*
10. *Os que reagem à luz da lua;*
11. *Inclassificáveis, anônimos, irreconhecíveis;*
12. *Aquelas coisas que o velhinho guardou pra você;*
13. *Os que exalam o perfume da mulher amada;*
14. *Os que foram abandonados à própria sorte;*
15. *Aqueles que levam jeito pra coisa;*
16. *Cosita linda de mama;*
17. *Os que se dissimulam no espelho;*
18. *Os que não fazem idéia do que são;*
19. *As coisas que você guardou para mim, baby;*

- 20. *Os que foram trocados por outros;*
- 21. *Os que jazem no fundo do baú;*
- 22. *Aqueles que foram apanhados no lixo;*
- 23. *Todos que se desmancham no ar de tão sólidos;*
- 24. *Os que ainda não chegaram;*
- 25. *Os que precisam ser sonhados para existir;*
- 26. *Outros, dispersos...*

Eis aqui, portanto, uma cartografia de coisas-conceito, apenas uma pequena relação de algumas espécies já curadas e catalogadas. Nosso alfabeto não daria conta de classificar esses estranhos objetos que se apresentam a nossa vista, oferecem-se num outro significado distinto e acolhem um novo sentido. Mas, esquivos, escapam, transmutam-se, fluidificam-se. Impossível capturá-los e submetê-los a nossa vã sistematização científica. Muitos ainda nos são desconhecidos. Eles nos observam, mas nós, por uma deficiência natural dos nossos sentidos, não somos capazes de percebê-los. Outros ainda aguardam um sopro de reconhecimento e, portanto, uma possível nova classificação ou algo que os valha. Rejeitados pela sociedade de consumo, tais objetos, quando ainda eram “produtos”, foram condenados à obsolescência programada, descartados e atrofiados pelo desuso. Agora rechaçam o rótulo de produto. Aliás, ser produto lhes dá preguiça. Ser produto implicaria maquiá-los com um design “atraente” e escravizá-los a uma função. Ou seja, prostituí-los. Não, essas coisas são inúteis, não suportam qualquer finalidade, não servem para nada e nem querem servir às exigências funcionais de qualquer manual de instrução. *Do it yourself, plug-and-play*, se prestar a isso, pra quê? Essas coisas reivindicam apenas o prazer do ócio criativo, a transcendência do êxtase estético, como obra de arte, bela e inútil. Regozijam-se na sua futilidade e inoperância e gargalham dos aparelhos multifuncionais “dez em um”. Acolhem-se no estado da *diferença*.

Em sua nova condição, trasladados e curados como objetos-obras, essas coisas esnobam o mercado que as desprezou. Exibem-se em grandes mostras e debocham do sistema que um dia as abandonou à própria sorte. Objetos do desejo super-valorizados por colecionadores, galerias e museus, hoje se permitem especular nas bolsas e leilões de arte e gozam do próprio metabolismo esquizofrênico do capital. Valem 1 milhão de dólares. A operação translativa que as apropriou, as deslocou e as instalou, culminou com sua integração à grande coleção da arte. Tornaram-se inestimáveis.

Notas:

ⁱ *Ready-made-man: ready-made* (objeto artístico criado por Marcel Duchamp, um conceito dadaísta que significa algo feito como “bate-pronto”) + *self-made-man* (o homem que se faz por si só);

ⁱⁱ Fragmento do poema “*Um instante depois do orgasmo*”, de Jorge Eiró, 1982, presente na edição nº 2 do Fundo de Gaveta, publicação de um grupo de jovens poetas paraenses no início da década de 80.

ⁱⁱⁱ Fragmento da canção “*Futuros amantes*”, de Chico Buarque, no disco “*Paratodos*”, 1993.

^{iv} “*Idade Midia*”, exposição individual de Jorge Eiró, em 1994, concebida com os tais *subjetos*.

^v A arte nunca mais foi a mesma, desde aquele dia remoto em 1913 quando Marcel Duchamp apresentou como obras de arte numa exposição dois objetos industrializados - um *Porta-garrafas* e uma *Roda de Bicicleta* colocada sobre um tamborete -, atribuindo a esses objetos o status de *obra de arte* pelo simples fato de tê-las assinado. Toque de Midas. Criava a concepção de *ready-made* (numa tradução livre: objetos concebidos de *bate-pronto*). Mais tarde, em 1915, Duchamp apresentou no Salão de Artistas Independentes de Nova York um urinol de louça – produto industrial feito em série – com o título de “*Fonte*” e assinado com o pseudônimo de R. Mutt. O objeto, evidentemente, foi rechaçado com indignação pelo júri do salão. Entretanto, quando Duchamp (que integrava o referido júri) revelou ser o autor da “obra” a polêmica se acirrou. A confusão ficou maior ainda, mas o objeto sendo aceito e exposto. O artista com aquela atitude colocava em xeque conceitos tradicionais de ética e estética que até então prevaleciam no campo das artes. Tempos depois, o mesmo Duchamp pintou bigodes numa reprodução da “*Monalisa*” de Leonardo da Vinci, considerada a obra mais valiosa da História da Arte, com o propósito de questionar a obra-prima como valor, ridicularizando a contemplação passiva e conformista que lhe tributa a opinião geral. É necessário recordar que àquela época, a Europa vivia o conflito da 1ª Guerra Mundial e, nesse contexto, o movimento dadaísta questionava os valores tradicionais da arte, subvertendo seus conceitos e decretando a morte da arte diante dos horrores da guerra. Portanto, proclamavam: *se nada mais é arte, então tudo é arte!* A operação duchampiana dadaísta não tratava de expor “trabalhos artísticos”, mas de obrigar a refletir sobre a própria essência da arte. Ao retirá-los de um contexto onde tudo o que é utilitário não pode ser considerado estético, lograra incorporá-los numa nova dimensão, na qual pode ser estético tudo o que não é utilitário. Em outras palavras: consideramos artísticas as coisas não por causa do processo que se usou para realizá-las, mas por conta de uma *atitude diferente* em nossas relações com a realidade. Em última instância, todas as nossas vivências podem ser convertidas em material estético, se soubermos adotar a atitude correspondente: a arte é a vida. Depois de tantas atitudes a arte jamais foi a mesma e fez do Dadaísmo o movimento de vanguarda mais influente do que viria a ser a arte do século XX. Pouco depois, Duchamp retirou-se da cena artística, preferindo passar o resto de sua vida jogando xadrez. Mas isso já é outra história da arte...

^{vi} *Coisadorias de Foucoisas* é uma combinação de neologismos que significa uma *curadoria de coisas*, inspirada livremente pelo prefácio do texto “*As palavras e as coisas*”, de Michel Foucault.

Quase Pintura

Título de uma exposição realizada com a curadoria do fotógrafo Orlando Maneschy, “*Quase Pintura*” foi um evento integrante de um fórum nacional de pesquisa em artes visuais, em Belém, 2006. Orlando, doutor em semiótica pela PUC-SP e professor do curso de Artes Visuais da UFPA, convidou um grupo de artistas-professores para integrar a mostra. O tema da curadoria pretendia investigar a pertinência e o lugar da pintura na arte contemporânea e suas interfaces com as novas tecnologias da imagem.

[Hummm... Esse modo de argumento curatorial muitas vezes me parece mais uma artimanha elegante de perguntar se a boa e velha pintura está morta. “Como vai você, Digníssima Senhora Pintura? A morte lhe cai bem...”. Bem, o mercado mundial de arte sinaliza que não, mas isso é matéria para outro quadro...].

Eufemismos conceituais à parte, Orlando ao me convidar talvez guardasse a expectativa de que este pintor apresentasse seu trabalho em técnica e formato convencionais, uma “pintura em tinta acrílica sobre tela”, por exemplo. Mas, ao invés de uma pintura, para esquentar o debate em torno do “cadáver” da pintura, decidi que apresentaria um objeto. Então, recuperei a concepção que eu havia explorado na série “*Idade Média*”, em 1994, na qual adotava a pedra como matéria-prima dos trabalhos. Executados em mármore ou granito, essas peças representavam “lápides” que funcionavam como suporte nobre para outros materiais não nobres, efêmeros, descartáveis até.

Sendo assim, se “a pintura já morreu”, com esse artifício eu faria uma lápide para a velha dama das artes plásticas, um objeto-réquiem em sua honrável memória. Então, apropriei um pedaço de granito preto que jazia, há muito, no atelier. O que me atraía naquela pedra era sua textura que trazia uma imagem-mancha similar a uma paisagem, que esboçava a silhueta de uma montanha. Ou seja, vários elementos de composição de uma pintura. Saquei o título: “*Broke Black Mountain*”⁴⁰: *Quase Cinema*”. De quebra, inventei que aquele era um objeto da série “*Paramount Pictures*”:

⁴⁰ Tradução livre: “Um pedaço de granito preto quebrado que é *quase* cinema”.



Fig. 14 – Jorge Eiró: “*Broke Black Mountain: Quase Cinema*”, objeto, 30 x 40 cm, 2006.

E para tentar responder, afinal, à dúvida se a pintura, “remota” forma de expressão artística, ainda pulsa, incorporei como suporte conceitual o antológico texto “*A dúvida de Cézanne*”, de Maurice Merleau-Ponty.

Eram-lhe necessárias cem sessões de trabalho para uma natureza-morta, cento e cinquenta de pose para um retrato. O que chamamos sua obra não era, para ele, senão o ensaio e a aproximação de sua pintura. [MERLEAU-PONTY, 2004, p. 123].

Dentre os exaustivos estudos pictóricos de Paul Cézanne, a montanha de Saint-Victoire, nos arredores de Aix-an-Provence, onde ele nasceu e, muitos anos mais tarde, instalaria seu atelier, tornou-se uma obsessão para o pintor. Cézanne a pintou exaustivamente ao longo dos últimos anos de sua vida, realizando mais de uma centena de esboços, desenhos, aquarelas e óleos. Tentava, como afirmou, “penetrar o que se vê diante dos olhos” e capturar a alma daquele rochedo de granito negro, sombrio e imponente, que se mantinha impávido à sua obsessão pictórica.



Fig. 15



Fig. 16

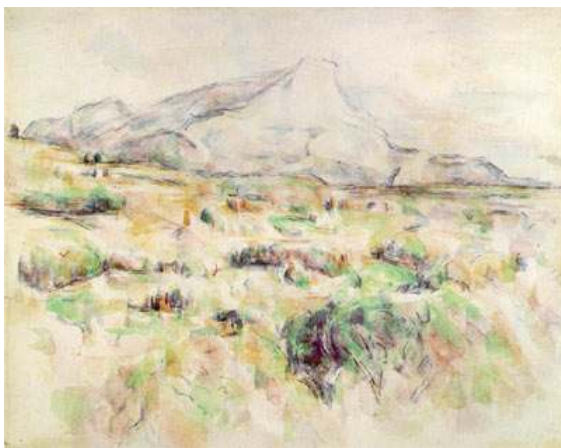


Fig. 17



Fig. 18

- Fig. 15 - Paul Cézanne: “*A Montanha de Saint-Victoire*”, óleo sobre tela, 1900. (Acervo: Museu Puchkin, Moscou). *Situs* espacial de cada elemento contido na paisagem;
- Fig. 16 - Paul Cézanne: “*A Montanha de Saint-Victoire*”, óleo sobre tela, 1904. (Acervo: Museum of Art, Philadelphia). Processo simplificador: manchas multicores dos componentes;
- Fig. 17 - Paul Cézanne: “*A Montanha de Saint-Victoire vista dos Lauves*”, aquarela, 1904-6. (Acervo: Musée d’Ixelles, Bruxelas). Traços descontínuos: desmaterialização do espaço;
- Fig. 18 - Paul Cézanne: “*A Montanha de Saint-Victoire*”, óleo sobre tela, 1904-6. (Acervo: Galeria Beyeler, Basileia). Abstração da paisagem: Cézanne quase não *situa* objeto algum.

No decorrer de um longo período de labuta, que resultou em mais de uma centena de obras, os exaustivos esforços do pintor impressionista demonstravam que aquela portentosa montanha aos poucos ia desaparecendo de suas telas. A cada ensaio do pintor, a forma compacta da enorme rocha parecia esvaír-se ao fundir sua massa (des)manchada na paisagem abstraída pelo artista. Um poderoso exercício pictórico de abstração que parecia ilustrar a máxima marxiana na qual diz que “ser moderno é viver em um tempo em que tudo que é sólido desmancha no ar”. A sua maneira, Cézanne exprimia com sua pintura o espírito fragmentário da Modernidade, levando às últimas conseqüências o princípio do movimento

pictórico impressionista. Deleuze assim se reporta a esse esforço brutal do pintor – Cézanne, o pintor das forças:

E não seria esse o gênio de Cézanne, o de ter subordinado todos os meios da pintura a esta tarefa: tornar visíveis a força de plissamento das montanhas, a força de germinação da maçã, a força térmica de uma paisagem, etc.? [DELEUZE, 2007, p. 63].

Seu histórico experimento estético anunciou a crise da representação na pintura e abriu caminho para a Arte Moderna no início do século XX. Cézanne, com sua paleta paradigma, é considerado seu grande precursor. A pintura, por conta da influência de seu trabalho, logo se libertaria da função de “retratista” da realidade, tomaria outros rumos de expressão e provocando o surgimento das vanguardas artísticas modernas. Aquela pesquisa pictórica nos arrabaldes de Saint-Victoire instaurou “a dúvida de Cézanne”, conforme Merleau-Ponty assinalaria meio século depois. Para o pintor, aquela aventura-pintura na montanha era, na sua percepção, uma “quase paisagem” que, por sua vez, era “quase pintura”.

Pictória

Cada pintor resume à sua maneira a história da pintura
[GILLES DELEUZE - “*Francis Bacon – lógica da sensação*”].

Estimulado pelo debate provocado na exposição-seminário “*Quase Pintura*”, resolvi conduzir as inquietações para a disciplina *Atelier de Pintura*, que eu ministrei no curso de Artes Visuais e Tecnologia da Imagem na UNAMA. Estabeleceria a seguinte tese: Pintura-problema - a tela-tema como fatura-fratura. *Um fantasma ronda* o artista: sob o peso de 500 anos de pintura na história da arte a partir do Renascimento, retomaria a velha-nova questão: qual a pertinência da pintura na arte contemporânea?

Partindo desta fantasmática que confronta o pintor com seu ofício e o assombra desde o alvorecer da modernidade, as oficinas práticas de *Atelier de Pintura* teriam como suporte conceitual o panorama histórico da arte moderna, percorrendo o movimento evolutivo da pintura nesse período. Pintura e História: *Pictória*. Aos aprendizes-pintores, essa metodologia teórico-prática se converteria no *leitmotiv* inspirador das oficinas e seria ilustrada por obras icônicas de cada segmento histórico da pintura na modernidade. Essa práxis intencionava, portanto, provocar uma tempestade cerebral no sentido de “pensar” a pintura ao “pintá-la”. Pintura-pensamento: *Ars cosa mentale*.

Primeira imagem-ícone, uma paisagem-tempestade: o impacto da locomotiva da história, um *zeitgeist*-fantasma, surgindo impávida e veloz à frente do pintor. Representado pelo emblemático quadro “*Chuva, vapor e velocidade*” (1844), de William Turner (), o espectro histórico que ronda o pintor projeta-se na angústia de sua tela em branco. *Angústia da influência*: como enfrentar o dilema em torno do estatuto da pintura na atualidade se, há mais de 150 anos, a quase abstrata paisagem de Turner já parecia anunciar o caráter fragmentário da modernidade? Um espetacular ensaio de abstração pictórica que ilustra o esvaecimento característico da paisagem moderna, um cenário que Karl Marx magistralmente sintetizaria, logo depois, como pertinente a uma era em que “tudo o que é sólido desmancha no ar”?

Claude Monet, três décadas depois de Turner, inauguraria o Impressionismo com a tela “*Impressão: Sol nascente*” (1874), e a representação naturalista da realidade através da pintura tornar-se-ia, então, apenas uma “impressão de pintura”. Mais tarde, Paul Cézanne radicalizaria a lição pictórica impressionista, pintando exaustivamente, durante anos, a “*Montanha de Saint-Victoire*” (1904/06) a se “desmanchar no ar”. Ao cabo de sessenta telas,

Cézanne diluiria aquele sólido e imponente bloco de granito em manchas fragmentadas na tela. Conforme Merleau-Ponty (2004, p. 123), a pintura daquela montanha assinalaria “a dúvida de Cézanne: o que quer um quadro?”. Eis o problema. Giulio Carlo Argan acrescenta: “A arte não é efusão lírica, é problema, e Cézanne era totalmente problemático” (1992, p. 423).

Uma questão que, certamente, não perturbaria Pablo Picasso, pois, segundo o próprio, “eu não procuro, eu encontro!”. A tirada mais amoral de Picasso para quem, segundo Argan, “a arte é intervenção resoluta na realidade histórica e, portanto, o quadro deve ser uma ação que se realiza” (1992, p. 424). Levando às últimas consequências o legado de Cézanne, Picasso, com suas “*Mademoiselle d’Avignon*” (1907), anunciaria o Cubismo. Com isso, colocaria em crise a tradição figurativa da arte e desmontaria a perspectiva clássica como método de representação do espaço por meio de suas “operações de feitiçaria” (ibid, p. 342).

Mas essa metodologia da perspectiva espacial ainda persistiria na representação recorrente dos sonhos na pintura onírica do Surrealismo, como em “*A persistência da memória*” (1931), de Salvador Dalí. René Magritte, também pintor surrealista, em uma de suas composições pintaria um cachimbo, mas intitularia o quadro afirmando “*Isto não é um cachimbo!*” (1939), questionando o sentido tradicional de representação da realidade na pintura. Esta imagem-metáfora de Magritte mais tarde serviria como mote de inspiração para Michel Foucault em seus “*Ensaio sobre Magritte*” e em “*As palavras e as coisas*”.

Edward Hopper, na primeira metade do século XX, flagrou a vasta solidão norte-americana pintando o isolamento do ser humano nas paisagens rurais e urbanas de uma América em meio a um incessante processo de modernização. Vide a “nostalgia da modernidade” em “*Nighthawks*” (1942). Hopper restaurou o vigor da pintura com um cromatismo solar e um registro quase fotográfico, abordando aspectos da modernidade americana cuja temática seria precursora da Pop-Art.

A própria fotografia, uma invenção de meados do século XIX, contribuiu para desincumbir o pintor da missão de historiador visual da sociedade. Hoje, com a evolução dos processos de apreensão e tratamento da imagem através das novas tecnologias digitais, apresenta-se como linguagem em interface com a boa e velha pintura.

E quanto ao solene quadro da figura humana? Bacon apropriou-se obsessivamente dessa temática, deformando-a e descarnando-a até desfigurá-la impiedosamente: “*Três estudos para uma crucificação*” (1962). “Pintar as forças. A tarefa da pintura é definida como

a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis” (DELEUZE, 2007, p. 62), como um *corpo sem órgãos*, um *figural* não figurativo numa derrisão total da figura, neutralizando a ilustração e a narrativa pictórica como tentativa de escape da representação na pintura.

“*São tantas as questões*” (1993), diria Leonilson. Para revigorar o estatuto da pintura na cena contemporânea, Tassinari sinaliza com uma perspectiva de “não mais os horizontes outrora longínquos da paisagem naturalista, mas uma nostalgia da paisagem” (2001, p. 125), exemplificada em “*A Via Láctea*” (1987), de Anselm Kiefer. A pintura e sua fatura como fratura exposta na arte contemporânea: um bloco de sensações em seus *afectos* e *perceptos*, sob a lógica de Deleuze (2007). A crise da pintura como obra em *dobra*.

Por enquanto, na medida em que a pintura se mostrar capaz de *criar* problemas, mais ela expressará sua potência vital no contemporâneo. Tarefa dos artistas nas *Ilhas Desertas* de seus ateliês-labirintos. Ofício de expiação e exílio do pintor. A lição de pintura, ainda, como resistência e redenção.

Linha do Equador

Não tenho dinheiro, recursos nem esperança. Sou o homem mais feliz do mundo. Há um ano, há seis meses, achei que era artista. Não acho mais, eu *sou*. Tudo o que era literatura se soltou de mim. Não há mais livros a serem escritos, benza Deus. [HENRY MILLER - “*Trópico de Câncer*” - 2006, p. 7].

Há dois anos, quando apresentei meu projeto de dissertação de mestrado, achei que era artista e professor. Não acho mais, eu *sou*. Tudo o que era literatura *colou* em mim. Não há mais narrativas autobiográficas a serem escritas, benza Deus...

Descarada apropriação do sagrado-maldito Miller, uma colagem para ensaiar a conclusão de uma pesquisa (autobiográfica) que agora vai, por ora, se encerrando. Mas, àquela altura do caminho, depois de vinte e cinco anos de estrada, ainda restava alguma dúvida, Jorge? Seria essa sua deslavada problematização? Ser ou não ser, era a velha questão?

– Sai dessa, Jorge. Um Hamlet contemporâneo não segura a caveirinha não –, me advertiu Fausto Fawcett, quando dei de cara com ele tomando um chopinho num sórdido bar em Copacabana naquele longínquo final-de-tarde de verão carioca. Fausto, poeta e compositor, constrói narrativas superlotadas de bizarros personagens (conceituais) habitantes da Babel dos inferninhos de Copa. Ele próprio, uma figura carioquíssima, estava escoltado por sua musa Kátia Flávia, uma “louraça belzebu, louraça lucifer...” - *Fausto* e sua *Gretchen*, de um *Goethe* do gueto. Enfiados naquele *bas-fond* enfumaçado do “Rio Babilônia”, estávamos “aquecendo” antes de seguir para o show dos Rolling Stones, logo ali, na praia de Copacabana. Ele me contou de sua pesquisa sobre narrativas autobiográficas na literatura contemporânea e grifou seus autores prediletos: Bukowski, Nabokov e Miller, só gente fina. Naquele momento, ele portava um surrado exemplar de “*Trópico de Câncer*”, repleto de anotações. Mais tarde, ao chegarmos ao show dos Stones, ouvimos os rifes diabólicos da guitarra de Keith Richards nos primeiros acordes de “*Sympathy for the Devil*”. Ele entrou em transe, num êxtase demoníaco, pulando, dançando e depois sumiu na escuridão, evaporando no meio da fumaça. Levou junto sua *Gretchen* Kátia Flávia, “*Godiva do Irajá*”, mas deixou o tal livro comigo. Desde aquele estranho encontro nós nunca mais nos esbarramos. Aquele sujeito seria mesmo Fausto?..., ou Mefisto?...

.....

Sandra C. tinha razão quando anotou em minhas cartografias que preferia *Trópico de Câncer* ao de *Capricórnio*, a pervertida e deliciosa narrativa autobiográfica do santo devasso Miller, um americano na Paris dos anos 30, quando era ainda um escritor miserável e desconhecido. Recentemente, eu recuperei o exemplar que Fausto havia deixado comigo, depois do incêndio ocorrido em meu atelier. Após o rescaldo, o bendito livro encontrava-se mais sovado que antes, recoberto de fuligem e todo encharcado. Bastou folheá-lo e uma breve leitura para ele voltar a respirar... e me inspirar. Quando leio Miller me irrompe uma tara de escrever, escrever, escrever. E gozar escrevendo, um orgasmo escritural! “Mudei a máquina de escrever (*meu lap-top*) para a sala ao lado onde posso me ver no espelho enquanto escrevo” (MILLER, 2006, p.10). “Temos tanta coisa em comum que é como eu me visse num espelho quebrado” (ibid, p.14). Escritura autobiográfica. *Anti-retrato. Espelhismos inúteis. Espelho* (labirinto) *líquido*, Jôse. Sandra, se em Porto Alegre existisse praia, para lá eu iria fazer meu doutorado nas ondas da educação da diferença, alegremente. Deu praia? Tô na onda! *Deu pra ti? Vou pra Porto Alegre, tchau!* Bem, não tem beira-mar, mas tem Beira-Rio, que em Belém também tem. Pontes paralelas Guamá-Guaíba? Linha do Equador. *Tristes?* Não! Portos Alegres, Trópicos de Câncer ou de Capricórnio. Novas *Composições*, outras *Cartografias*. *Voilà!*

Like a Rolling Stone

Preciso colocar um ponto final nesta cartografia. Que seja um ponto provisório. Afinal, somos seres provisórios, passageiros. Em adiamento. Que seja um ponto em seguida. Reticências... Um ponto em devir. Se eu tiver a sorte desta escritura ser abonada, um devir-doutorado, quem sabe? Por enquanto, *c'est la vie, la vie em blu. Viva la vida in rock'n rhythm and blues*. Bob Dylan já havia me cantado a pedra, dizendo que “os grandes livros foram escritos e eu só quero poder pintar um quadro por aqui de vez em quando”. E, nesse embalo, eu só desejo colocar um ponto final nesta escritura e partir para outra.

Amanhã mesmo retomarei minhas aulas de guitarra. Confesso que eu sempre quis ser um *guitar man*. Coragem (e talento) me faltou e eu acabei aqui contando estas histórias de artista-professor. Houvesse fugido com a musa música, certamente, eu não estaria aqui cantando canções autobiográficas, pois já teria *morrido de susto, de bala ou vício. Soy loco por ti, America*. As grandes canções do rock são, invariavelmente, épicos autobiográficos. Vejamos algumas: “Yesterday” (Beatles), “Satisfaction” (Stones), “Wish you were here” (Pink Floyd), “Knockin’ on heaven’s door” (Dylan), “One” (U2), “Bohemian rhapsody” (Queen). Canções de amor, canções de guerra. Possuo um vasto repertório (não de minha autoria, mas de artistas que vale a pena ouvir) para apresentar a vocês. Espero em breve, ainda que tocando apenas os três acordes básico do rock’n roll, formar uma banda com outros jovens senhores cinquentões, como eu, e meter o pé na estrada *like a Rolling Stone*. “Garota eu vou pra Califórnia, viver a vida sobre as ondas”, zen-surfismo da filosofia HonoLulu. *Vivir la vida numa Buena Vista Social Club, while my hawaiian guitar gently weeps*. Nome da banda: *Los Surfistas Decadentes*, ou *Los Sukitas Dinosaurios*, ou *Les Sauvages Dadaists*, ou *Lucifer in the Sky com Deus*, ou qualquer sigla *LSD*, só para combinar *blasé* com a clássica trilogia de sexo, drogas e rock’n roll. A esta altura do show, sexo de vez em quando funciona. Drogas? Nem pensar! A velha carcaça já não suporta mais tanta cachaça. Além disso, fica parecendo papo-furado de hippie voltando a pé de Woodstock. Hippie, por si só, já é anacrônico. Hippie velho é chato demais. Hippie velho e maconheiro, então, é insuportável! Rock’n roll sim, embora, segundo vovô Jagger, estejamos “muito velhos para roqueiros, mas muito novos para morrer”. *I know, it’s only rock’n roll, but I like it!*

Quanto a minhas atividades profissionais artísticas e docentes, eu darei “adeus às armas”, como recomenda o velho Hemingway. Gozarei das licenças acadêmicas remuneradas e o atelier eu arrendarei como bar. Um *atelier-café*. Não vai dar certo, eu sei, mas um boteco-

academia é sonho de consumo de todo arquiteto, artista, professor. Por isso, encarregarei algum amigo sério e competente para tomar conta da etílica escola de artistagens. Viajarei em turnê com a *LSD*. Vislumbrarei novas cartografias em outras estradas-labirintos, nas encruzilhadas, *around midnight*. Farei um pacto no tucupi. Levarei comigo apenas alguns discos e livros e nada mais, além dos cartões de crédito, claro! Na carteira, junto ao meu documento de identidade, uma medalhinha de São Jorge e a oração do santo guerreiro, padroeiro dos roqueiros. Estarei (in)vestido com as roupas e armas de Jorge, pois estou feliz porque sou de sua companhia.

Revirando a pilha de livros sobre a mesa, reencontro o “*Trópico de Câncer*” de Miller. Em meio às inúmeras anotações, grifos, rasuras e riscos incompreensíveis que Fausto deixou no livro, um velho pedaço de papel desbotado pelo tempo. Uma anotação datada daquela noite remota em que nos atravessamos naquela encruzilhada da Nossa Senhora de Copacabana com a Cardeal Arcoverde (haja santo para nomear aquele inferno). Um texto escrito numa caligrafia divina que Mefisto Fawcett me legou. Uma espécie de oração que eu levarei para a viagem. Benza Deus!

O poema é o sonho feito carne, num duplo sentido como obra de arte. Quando o homem toma plena consciência dos seus poderes, do seu papel, do seu destino, é um artista e cessa de debater-se com a realidade. Torna-se num traidor à raça humana. Cria a guerra porque anda permanentemente de passo trocado com o resto da humanidade. Senta-se no limiar do ventre materno com as reminiscências da sua raça e os seus desejos incestuosos, e recusa-se a sair dali. Esgota o seu sonho de Paraíso. Reduz a sua experiência real da vida a equações espirituais. Despreza o alfabeto ordinário que oferece quando muito uma gramática do pensamento, e adota o símbolo, a metáfora, o ideograma. Escreve em chinês. Cria um mundo impossível, a partir de uma linguagem incompreensível, uma mentira que encanta e escraviza os homens.

HENRY MILLER

Finis Terra – *Saideira, por aí...*

Como faremos para desaparecer?
[MAURICE BLANCHOT]

Seguirei aqui, de bubuia, boiando à deriva na corrente deste rio, barco bêbado na maré de igarapés inumeráveis. *Não sou eu quem me navega, quem me navega é o mar / É ele quem me carrega como se fosse levar...*, cantarola o timoneiro Paulinho da Viola. Navegar impreciso, eis a vida, rota do indivíduo sob o plasma azul-ultramar, à luz do céu profundo. Mirando a noite estrelada de Van Gogh, novos planos de aula, planos de fuga, desenhar cartografias celestes: cosmografias. Mapas astrais, uma tese, *talvez, quem sabe, um dia, por uma alameda dos* labirintos da pós-educação *ela também* me levará aos confins de um doutorado. Há pouco mais de dois anos, quando me aventurei à seleção deste mestrado, um texto do filósofo italiano Remo Catani, presente na bibliografia do concurso, me atraiu: “Breve abordaremos astros remotos, mas, bem aqui ao lado, num pequeno pedaço de terra, Caim continua matando Abel”. Já não lembro a referência da página. Perdão, senhora ABNT, são tantas citações. Mas, juro que eu li... e “decorei”.

É fevereiro, em Belém a estação dos dilúvios. Tempo de hibernação. O céu plúmbeo vem chumbar as persianas quebradas das minhas pálpebras. Mas, às vésperas do Carnaval, eu aqui no meu bloco/blog do eu sozinho, *nu com a minha música*, batuco no teclado do lap-top os últimos acordes desta dissertação. *Oh, trabalhar-se e não se concluir nunca!*, conforta-me Ferreira Gullar. Abre alas, pois ela estará logo, logo, desfilando na avenida, *eu quero é botar meu bloco na rua...* Esta dissertação *foi um rio que passou em minha vida e meu coração se deixou levar...* Embora esta escritura situe-se mais propriamente no exílio, um retiro avesso à folia de momo, numa ilha isolada, *la isola del giorno primmo*, longe dos pandeiros e tamborins das praias de Pindorama.

Alta madrugada, insone, *o dia já vem raiando, meu amor, e eu tenho que ir embora*. Reacende em minha memória a primeira imagem das minhas “*Novas poesias em quadrinhos*”: *Amanhecendo lâminas de laser em resposta a uma nave ainda noturna / Os Super-Heróis do cotidiano despertam para seus exercícios urbanos coletivos...* Depois emendava nostálgico: *Longe vai, arrepio bucólico, saudade da infinita sombra dos quintais...* 1982, meu primeiro trabalho, o I Salão Arte-Pará. Belém era uma festa... Lá se vai, novamente, o pensamento se dispersando no labirinto da memória. Oh, meu Santo Agostinho: “dispersei-me no tempo cuja ordem ignoro”.

Voltemos ao texto. Não sei como colocar um ponto final nesta narrativa. Não posso fechar minha autobiografia, simplesmente. Ora, basta recorrer a Barthes e sua “*A morte do autor*”. Ou a Nietzsche e seu “*Eterno retorno*”, pois a exploração de si mesmo jamais se encerra. A propósito disso, lembro de uma fala de T. S. Eliot: “Não devemos nunca parar de explorar. E no final de toda a exploração chegaremos aonde começamos para, finalmente, conhecer o lugar pela primeira vez”. Miller reaparece:

O sol está se pondo. Sinto esse rio correndo dentro de mim: seu passado, seu solo antigo, o clima mutável. As colinas o cercam delicadamente: seu curso é fixo. [MILLER, 2006, p. 290, último parágrafo, última página].

Aqui o sol está nascendo. Sinto esse rio correndo dentro de mim: seu curso *não* é fixo! Pois é o velho rio de Heráclito, no qual nenhum homem se banha duas vezes. Na segunda vez, já não é mais o mesmo homem, nem o rio o mesmo rio. Amanhã, ao revisar esta escritura, o próprio texto será outro, como seu autor também. Ouço o super-homem de Nietzsche murmurar que a vida é travessia, na voz de Zaratustra: “Perigoso olhar para trás, perigoso tremer e parar”. Dylan ressoa longínquo no MP3 do lap-top, “*Blowin’ the wind*”:

*Quantas estradas um homem deve percorrer
Até que seja chamado de homem?
A resposta, meu amigo, está soprando no vento
A resposta está soprando no vento...*

Neste estado de vigília em que me encontro, nem sei se lembro ou se esqueço. Antes de encerrar este trabalho, de colocar um ponto final nesta história, ao virar a última página do livro “*RB/RB*”, eis que, na penumbra do atelier, ainda me surge o fantasma de Roland Barthes para me consolar e advertir, sorridente:

E depois?
- Que escrever, agora? Poderia o senhor escrever ainda mais alguma coisa?
- A gente escreve com seu próprio desejo, e não se acaba nunca de desejar.
[BARTHES, 2003, p. 215].

Estes cartografemas, meu desenho, meu desejo. Fecharei, temporariamente, os arquivos deste texto escrevível, *escrevivo*, e deixarei apenas a impressora ligada a gravar estas páginas-pedaços, vestígios de uma cartografia. Efetuo uma última visada no texto. As coisas me parecem *fora da ordem*, mas, ora Caetano, *eu não espero pelo dia em que todos os homens concordem. Apenas sei de diversas harmonias possíveis sem juízo final*. Aciono a impressora e seja o que Deus quiser. Tomo o último gole, frio, do capuccino ainda de ontem. Preferia uma cerveja, só pra relaxar. No MP3, seleciono uma música como trilha sonora desta

saideira. Exausto, desabo na espreguiçadeira do atelier e adormeço ouvindo Ney Lisboa cantando, bem baixinho, “*Por aí*”...

*Lembra do quanto amanhecemos com a luz acesa
Nos papos mais estranhos
Sonhando de verdade salvar a humanidade
Ao redor da mesa?*

*Sábias teses e ilusões sem fim
Ying, Jung, I Ching e outras cabalas
Procurando deus entre as folhagens do jardim*

.....

*Seremos sempre assim, sempre que precisar
Seremos sempre quem teve coragem
De errar pelo caminho e de encontrar saída
No céu do labirinto que é pensar a vida
E que sempre vai passar, sempre vai passar,
Por aí...*

RIOS DE REFERÊNCIAS

RIOS DE REFERÊNCIAS

Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. [ITALO CALVINO, in “*Seis propostas para o próximo milênio*”, 1990, p. 138].

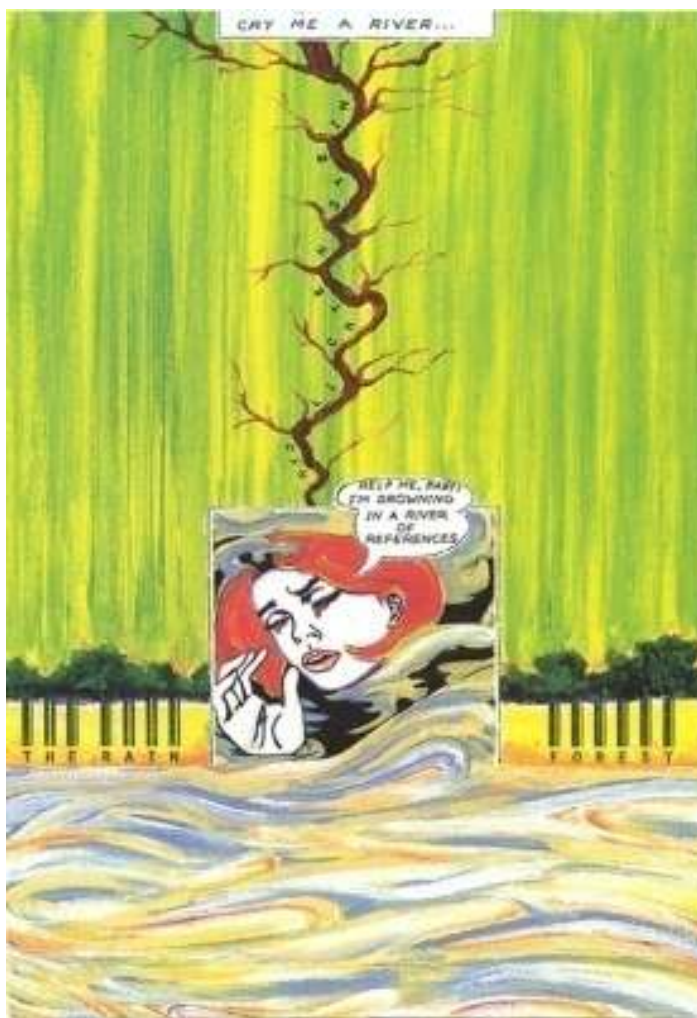


Fig. 19 - Jorge Eiró: “Cry me a river – Ryo Lichtenstein” [“Socorro, eu estou me afogando em um rio de referências”] – tinta acrílica sobre tela, 26 x 40 cm, 2006. (Acervo Gráfica Alves).

Em que *Cartografia*, à margem de que rio conceitual situa-se o **Labirinto Líquido de Jorge**? Em *Ogum* lugar à margem de sua memória afetiva? Numa terceira margem deste artista-professor? Sabe-se de um rio de Heráclito, onde, numa remota noite de lua-cheia, Jorge banhou-se (mas, no outro dia, jamais seria o mesmo rio, nem mais o mesmo Jorge). Seria no rio de Ruy, uma rua em desvario Paranatinga? *Rio abaixo, rua acima, minha sina?*... Seria no *Rio da Sereia*, nas encantarias?... Ou no *Ryo* de Roy Lichtenstein, afogando-se num redemoinho de referências da Pop-Art, em suas releituras das histórias em quadrinhos da Arte Moderna? Estariam, certamente, nas *palavras pintadas / pinturas faladas* de suas *Escrituras Expostas*. Ou no rio da “*Viagem*”, de Max Martins: *O rio que eu sou eu não sei, ou me perdi*... Em nossas *conversas cardeais*, disse-me a *Bússola* evocando Foucault: “Só vale a pena conhecer se for permitido se perder”. Eu respondi na voz de um outro Jorge: “Só é nosso aquilo que perdemos para sempre... Não há outros paraísos a não ser os paraísos perdidos” (Borges). Afinal, que livros você levaria para uma viagem aos paraísos de seu labirinto? E “eu que sempre pensei que o paraíso fosse uma espécie de biblioteca...” (Borges, de novo).

JORGE *EX-LIBRIS*

- ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. São Paulo: Agir, 2007.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BACHELARD, Gaston. *Poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BARDI, Pietro Maria. *O Modernismo no Brasil*. São Paulo: Sudameris, 1978.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1979.
- _____. *A morte do autor*. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. *S/Z*. Rio: Nova Fronteira, 1992.
- BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade líquida*. São Paulo: Jorge Zahar, 2001.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de filosofia*. São Paulo: Jorge Zahar, 1996.
- BORGES, Jorge Luiz. *Antologia completa*. São Paulo: Objetiva, 1998.
- BRITTO, Rosângela et MOKARZEL, Marisa. *Traços e transições na arte contemporânea brasileira*. Belém: Secult, 2006.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARVALHO, Age de. *Arquitetura dos ossos*. Belém: Falângola, 1980.
- CLANDININ, D. J. et CONNELLY, F. M. *Relatos de experiencia e investigación narrativa*. In LARROSA, Jorge: *Déjame que te cuente: ensayos sobre narrativa y educación*. Barcelona: Laertes, 1995.
- CORAZZA, Sandra Mara. *Artistagens: filosofia da diferença e educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- _____, SILVA, Tomaz Tadeu et ZORDAN, Paola. *Linhas de escrita*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1995, v.1.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1995, v.2.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1997, v.4.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1995, v.5.
- DERDYK, Edith (org.). *Disegno. Desenho. Designo*. São Paulo: SENAC, 2007.
- _____. *Linha de horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Escuta, 2001.
- ECO, Umberto. *História da beleza*. São Paulo: Record, 2006.
- _____. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *O nome da rosa*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- EIRÓ, Jorge. *Escritura exposta: palavra pintada | pintura falada*. Belém: Alves, 2006.
- _____. *Quintais do tempo*. Belém: SECULT/Falângola, 1989.
- FERRAROTTI, Franco. *Sobre a autonomia do método autobiográfico*. In NÓVOA, António et FINGER, Matthias: *O método (auto)biográfico e a formação*. Lisboa: Ministério da Saúde, 1988.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*. 3ª edición. Barcelona: Anagrama, 1993.
- GALLO, Sílvio. *Deleuze & a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- _____. *Educação e singularidade: entre Nietzsche e Deleuze*. 2006.
- GENET, Jean. *O atelier de Giacometti*. São Paulo: Cosac Naif, 2008.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo. São Paulo: Loyola, 1992.

JOSSO, Christine. *Da formação do sujeito ao sujeito da formação*. In NÓVOA, António et FINGER, Matthias: ***O método (auto)biográfico e a formação***. Lisboa: Ministério da Saúde, 1988.

LARROSA, Jorge. *Déjame que te cuente: ensayos sobre narrativa y educación*. Barcelona: Laertes, 1995.

_____. *Nietzsche e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *Viver para contar*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MARTINS, Max. *Não para consolar – poesia completa*. Belém: Cejup, 1992.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. São Paulo: Cosac Naif, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

MILLER, Henry. *Trópico de Câncer*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Centauro, 2007.

_____. *Ecce homo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes: o saber com sabor*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PETERS, Michael. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença – uma introdução*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Sulina, 2006.

ROOS, Theo. *Vitaminas filosóficas: a arte de bem viver*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: uma (nova) introdução*. São Paulo: EDUC, 2000.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

_____. *O currículo como fetiche: a poética e a política do texto curricular*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SKLIAR, Carlos (org.). *Derrida e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naif, 2001.

VICENS, Frances. *Arte abstrata e arte figurativa*. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

VILA-MATAS, Enrique. *O mal de Montano*. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

_____. *Paris não tem fim*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

ZORDAN, Paola. *Arte com Nietzsche e Deleuze*. In *Educação e Realidade*. Porto Alegre, 2005.

CATÁLOGOS e FOLDERS

Cartografias. Exposição individual de Jorge Eiró. Galeria do CCBEU. Belém, 2002.

CHAVES, Gileno. In: *Pará Hoje*. Museu de Arte de Belém. Belém, 2006.

DERENJI, Jussara. In: *Cartografias*. CCBEU. Belém, 2002.

Exegese. Exposição individual de Jorge Eiró. Galeria Theodoro Braga. Belém, 1996.

Idade Mídia – Subjetos. Exposição individual de Jorge Eiró. Galeria Theodoro Braga. Belém, 1994.

Labirinto Líquido. Exposição individual de Jorge Eiró. Museu do Estado do Pará. Belém, 2004.

Pará Hoje – Exposição coletiva. Museu de Arte de Belém. Belém, 2006.

Belém do Pará, maio de 2009.